



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**RECURSOS ESCÉNICOS PARA LA CONFIGURACIÓN DE UN
ESTILO ESPECTACULAR DEL TEATRO BREVE DE QUEVEDO**

TESIS QUE PRESENTA EL

LIC. JESÚS MARTÍNEZ VILLARREAL,

MATRÍCULA 2203802940,

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN HUMANIDADES

(FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E HISPANOAMERICANA DE LOS SIGLOS XVI AL
XVIII)

DIRECTORA

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

LECTORES

DR. JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ

DR. DANN CAZÉS GRUJ

CIUDAD DE MÉXICO

MARZO, 2023

CONTENIDO

NOTA SOBRE EL FORMATO DE CITACIÓN	5
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1. EL CORPUS ENTREMESIL DE QUEVEDO: ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
1.1. Los pioneros Cotarelo Valledor (1945) y Mancini (1955).....	12
1.2. Quevedo, “Teofrasto del hampa cortesana”: la técnica aplicada a la pintura del hombre	16
1.3. La crítica después del <i>Itinerario</i> : el entremés como extensión de la literatura satírica-burlesca, y el lenguaje como la principal aportación del corpus al teatro breve.....	18
1.4. Los entremeses a la luz de sus particularidades genéricas	23
1.5. Las dimensiones escénicas de los entremeses de Quevedo: acercamientos filológicos y pragmáticos	33
1.6. La presente investigación: hipótesis, justificación y metodología	35
CAPÍTULO 2. FUNCIONES DE LA <i>ACTIO</i> Y LA <i>PRONUNTIATIO</i> EN EL CORPUS ENTREMESIL DE QUEVEDO.....	38
2.1. La práctica dramática áurea: <i>actio</i> y <i>pronuntiatio</i> del actor barroco	40
2.1.1. <i>Del arte retórico al arte dramático</i>	40
2.1.2. <i>El mapa gestual del actor barroco</i>	43
2.1.3. <i>Los espacios en el teatro áureo</i>	49
2.2. La técnica del actor en el entremés: censura, improvisación y oficio	51
2.3. La inversión cómica de sistemas gestuales en <i>La destreza</i> y el <i>Marión</i>	58
2.3.1. <i>La destreza</i>	58
2.3.2. <i>El Marión</i>	65
2.4. <i>Actio</i> y <i>pronuntiatio</i> en los entremeses de figuras de <i>Los enfadosos</i> , <i>El niño</i> y <i>Peralvillo de Madrid</i> y <i>La ropavejera</i>	72
2.4.1. <i>Los enfadosos, o El zurdo alanceador</i>	72
2.4.2. <i>El niño</i> y <i>Peralvillo de Madrid</i>	77
2.4.3. <i>La ropavejera</i>	84
2.5. La partitura espectacular en función de la hipocresía y el erotismo: el caso de <i>Diego Moreno, I</i>	89
2.6. Conclusiones	97
CAPÍTULO 3. FUNCIONES DEL BAILE COMO RECURSO ESCÉNICO EN EL CORPUS ENTREMESIL DE QUEVEDO.....	100
3.1. El baile en el teatro breve áureo.....	101
3.2. El baile como recurso espectacular en los entremeses quevedescos: erotismo y sensualidad	104
3.3. El baile como elemento caracterizador de un personaje en los entremeses quevedescos: función argumental	106

3.4. El baile como materialización de la guerra entre los sexos en los entremeses quevedescos	110
3.5. El baile alegórico de <i>La ropavejera</i>.....	115
3.6. Conclusiones	117
CAPÍTULO 4. FORMAS Y FUNCIONES DE LA METATEATRALIDAD EN EL CORPUS ENTREMESIL DE QUEVEDO.....	120
4.1. La metateatralidad: definición, recepción y clasificación	120
4.2. Teatro dentro del teatro en <i>La polilla de Madrid</i>	126
4.3. Metadrama en <i>El marido pantasma</i> y metadiégesis en <i>El niño y Peralvillo de Madrid</i>..	130
4.4. Apelaciones al público y apartes en <i>Bárbara, La ropavejera</i> y <i>Diego Moreno</i>.....	135
4.5. Conclusiones	139
CONSIDERACIONES FINALES	141
AGRADECIMIENTOS.....	146
BIBLIOGRAFÍA	149

Es el pecado grande representante: hace, con deleite de quien le oye, infinitas figuras y personajes, no siendo alguno de ellos. Es hijo y padre de la hipocresía, pues primero para ser pecado es hipócrita, y es hipócrita luego que es pecado.

FRANCISCO DE QUEVEDO, *MARCO BRUTO*

Luego que, desembarazada, el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a escuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro.

FRANCISCO DE QUEVEDO, *SUEÑO DE LA MUERTE*

NOTA SOBRE EL FORMATO DE CITACIÓN

En la presente investigación, se emplea el modelo de citación de la revista *Signos Literarios* (UAM-I, Departamento de Filosofía),¹ consistente en insertar la referencia dentro del texto entre paréntesis, de la siguiente guisa: (autor, año: p. o pp. / v. o vv.). Con el fin de evitar la redundancia informativa, cuando se concatenan varias llamadas (tres o más) a un mismo texto, únicamente en la primera se señala autor y año; en las subsecuentes, sólo se anotarán las páginas o los versos, según sea el caso. Se hace una excepción al referir obras de la Antigüedad, como la *Institutio Oratoria* o la *Retórica* aristotélica, donde se usa el formato canónico para este tipo de fuentes. Asimismo, al citar el *Diccionario de Autoridades*, únicamente se colocan entre paréntesis las abreviaturas *Aut.*, seguida de *s. v.*

Ahora bien, todas las piezas dramáticas de Quevedo —entremeses y bailes— se citan por la edición de Arellano y García Valdés (2011), por lo que, en adelante, sólo se consignan el número de versos (v. o vv.) o, cuando se trate de composiciones en prosa, el número de páginas (p. o pp.) entre paréntesis. Al citar acotaciones, se indica el verso al cual preceden mediante el siguiente formato: (acot. al v.). Para enfatizar, se añaden cursivas a los textos en redondas; cuando los pasajes están en cursivas, se engastan negritas. En las citas provenientes de este corpus, todas las cursivas han sido añadidas.

¹ Ésta y otras normas editoriales pueden leerse en la página virtual de la publicación, disponible en [https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/normas_editoriales], consultado: 20 de enero de 2023.

INTRODUCCIÓN

La crítica especializada propende a negar la cualidad dramática de don Francisco de Quevedo.² Si bien, efectivamente, el polígrafo madrileño no se dedicó profesionalmente a esta labor, tampoco resultó indiferente a esta manifestación artística, como prueban la composición de sus piezas teatrales y la elaboración de comentarios en torno al teatro coetáneo. Más como censor que como preceptor, ya en tono serio, ya en cómico, Quevedo escribió sobre el género dramático y sobre la práctica escénica de su tiempo. La lectura de estas apostillas adquiere interés, entre otras razones, debido a que, al asociarlas con la práctica dramaturgica del propio don Francisco, se revelan diversos puntos de contacto que permiten columbrar una concepción teatral delimitada y particular.

En primer lugar, advertimos dos tendencias paralelas: por un lado, el ensalzamiento, en glosas y prólogos, de la capacidad didáctica y moralizante del género teatral; por otro, la crítica, en textos narrativos de tono satírico, dirigida a la excesiva recurrencia de convenciones y fórmulas, entre otras malas prácticas. En registro serio, Quevedo comentó los *Menecmos*, la *Mostelleria* y el *Trinumo*, de Plauto, y el *Eunuco*, de Terencio (Cotarelo Valledor, 1945: 44), amén de que reseñó la comedia *Eufrosina*, trasladada al castellano por Fernando de Ballesteros y Saavedra, y de la cual pondera su capacidad para aleccionar moral y políticamente al espectador, al tiempo que lo entretiene: “extraña habilidad de pluma, que sabe sin escándalo ser apacible y provechosa condición, que deben tener estas composiciones” (*apud* Hernández Fernández, 2009: I, 197). Asimismo, y en esta misma línea,

² Comentaremos este tipo de asertos con mayor detalle más adelante; por ahora, baste ilustrar con un par de citas paradigmáticas: Cotarelo Valledor, en su monografía dedicada al teatro de Quevedo, afirma: “[e]rror sería [...] considerar a Quevedo como un verdadero autor dramático, al modo de Lope, de Vélez o de Tirso. Ni escribió bastante para ello, ni, acaso, a ello se prestasen su vena poco lírica y su intención siempre en sátira” (1945: 43), mientras que Pablo Jauralde Pou sostiene que “la inspiración de Quevedo no posee aliento dramático: no es capaz de levantar lienzos dramáticos o novelescos de los que emane la ilusión de vida” (1999: 491).

aprueba la función didáctica de la “comedia nueva” (cuyo sistema adopta en su única comedia completa, *Cómo ha de ser el privado*), y elogia a su iniciador, Lope de Vega, “por [su] estilo, dulzura, afectos y sentencias” (*apud* Cotarelo Valledor, 1945: 45).

En contraposición, don Francisco disemina en sus más celebradas creaciones en prosa —los *Sueños* y el *Buscón*— juicios negativos hacia las malas prácticas de los dramaturgos y, especialmente, hacia componentes tópicos en el plano espectacular que percibe desgastados a causa de su reiterado uso. Mediante la figura del sacristán copleiro en el *Buscón* (lib. II, cap. 2), Quevedo condensa algunos vicios en la *praxis* de los comediógrafos, tales como la exagerada búsqueda de novedad en el plano espectacular —recuérdese la inaudita planeación de que *El arca de Noé*, compuesta por el mentado sacristán, saque al tablado gallos, ratones, lobos, jabalíes y otros animales, bajo el pretexto de que “la novedad es más que todo” (Quevedo, 2001: 70)—, la tendencia a componer comedias sumamente extensas —“me comenzó a recitar una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén” (69)—, y la recurrencia a extraer argumentos de las historias bíblicas. Asimismo, en el episodio donde Pablos se vuelve farandulero (lib. III, cap. 9), se alude a la falta de originalidad y al reciclaje de material para escribir comedias, mismas que se parangonan con una capa mal zurcida hecha con diversos remiendos (165).

En cuanto a los recursos tópicos, Quevedo critica la recurrente salida a escena de la figura del diablo en los autos sacramentales: “[h]ombre 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 [...]” (2015: 390), así como los desenlaces clichés de comedias —las bodas— y entremeses —el final con palos—. En este sentido, encontramos el siguiente mandato en la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* —engastada en el *Buscón* (lib. II, cap.

3)—: “mandamos que pueda haber algunos oficiales públicos desta arte, con tal que puedan tener carta de examen de los caciques de los poetas que fueren en aquellas partes, limitando a los poetas de farsantes *que no acaben los entremeses con palos ni diablos*, ni las comedias en casamientos, ni hagan las trazas con papeles o cintas” (Quevedo, 2001: 76, énfasis añadido). Asimismo, en *El alguacil endemoniado*, los poetas que recurren a dichos lugares comunes reciben por castigo arder en las llamas infernales:

Mas los que peor lo pasan y más mal lugar tienen [en el infierno] 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 honrados por acabar los entremeses*. (2015: 149, énfasis añadido)

Si extrapolamos estos comentarios a la práctica dramática de Quevedo, hallamos cierta congruencia. En primer lugar, y como apuntamos líneas atrás, su única comedia completa conservada, *Cómo ha de ser el privado*, en efecto, sigue los estándares compositivos impuestos por Lope de Vega, amén de que posee pretensiones didácticas en los campos de la política y la moral, pues expone el paradigma del válido ideal. Por otra parte, la mayoría de sus entremeses cumplen con el precepto implícito de no terminar a palos, así como con la intención general de presentar un espectáculo novedoso y atrayente, que soslaye las fórmulas y los tópicos escénicos. En este sentido, cumple señalar que la mayoría de las piezas concluye con baile y que otras tantas se apoyan estructuralmente de este recurso. En adición, don Francisco compuso diez bailes, y algunos parecen tratarse de creaciones embrionarias de posteriores interludios cómicos. Así, pues, parece existir una serie de rasgos si bien no privativos, ciertamente distintivos del arte entremesil quevedesco, en función de finalidades estéticas determinadas.

Pese a lo anterior, como señalamos al inicio de este texto, la crítica especializada ha tendido a negar las cualidades dramáticas del polígrafo madrileño y, en su lugar, ha

propendido a percibir los entremeses como una mera extensión de su literatura satírico-burlesca; lo que, a su vez, ha generado la asimilación de las técnicas compositivas quevedescas —es decir, se ha dado por hecho que don Francisco compuso sus textos satíricos de idéntica forma y con las mismas intenciones, independientemente del género discursivo en el que lo hizo—, y la omisión, en lo general, del estudio de las dimensiones escénicas de dicho corpus.

Frente a este panorama, surgió la hipótesis de que Quevedo, a partir de sus composiciones entremesiles, realiza una propuesta de espectáculo para el teatro breve. En otras palabras, se estimó factible que don Francisco tuviera en mente una configuración dramática particular, informada por un conjunto delimitado de elementos compositivos y escénicos en función de pretensiones artísticas fijas. Este planteamiento modeló la estructura de la presente investigación. En el primer capítulo trazamos el estado de la cuestión en torno a la nómina entremesil del polígrafo madrileño, con la finalidad de mostrar sus principales líneas investigativas y las consecuencias que su seguimiento ha traído, así como de justificar la prudencia de este acercamiento crítico y de la perspectiva de análisis adoptada.

En el segundo capítulo, estudiamos cómo los elementos del plano escénico, como la gestualidad, el movimiento escénico, la indumentaria —componentes de la *actio*— y la voz —cuyo aparato de modulaciones y tonalidades conforma la *pronuntiatio*—, influyen en la construcción de espacios dramáticos, en la generación de diversas sensaciones —comicidad, erotismo, alienación, entre otras— medulares en el éxito y el deleite de las piezas, y en la óptima expresión de la naturaleza hipócrita de los personajes, mediante la revisión pormenorizada de las instrucciones de esta partitura espectacular subyacentes en los diálogos (didascalias implícitas) y fuera de ellos (didascalias explícitas o acotaciones escénicas). Este análisis parte de las reflexiones teóricas en torno a la técnica del actor en el Barroco,

propuestas por Evangelina Rodríguez Cuadros y Juan Manuel Rozas —que, a su vez, se cimentan en las preceptivas de autores como Quintiliano y Alonso López Pinciano, pues sus planteamientos poseen plena vigencia en el siglo XVII—, de los postulados hechos por los estudiosos del empleo de la voz en la literatura áurea, y del particular método histriónico del género entremesil.

Destinamos el tercer capítulo a identificar y analizar las características espectaculares de los bailes y sus relaciones estructurales, argumentales y temáticas con los entremeses en donde se engastan, con el fin de demostrar que su recurrencia obedece tanto a la necesidad de otorgar vistosidad a la escena, como a sus posibilidades caracterizadoras y alegóricas. Funciona para definir el comportamiento liviano y licencioso de las figuras femeninas, por lo que queda estrechamente relacionado con la actividad pedigüeña, y para materializar conceptos y alegorías, lo cual permite dar tratamientos distintos y novedosos a temas caros a Quevedo.

Finalmente, en el cuarto capítulo, se rastrean las formas metateatrales subyacentes en los entremeses con la finalidad de identificar cómo se relacionan con la temática de las piezas y qué efectos produce su engaste en el espectador. Para ello, en primer lugar, se exponen y problematizan diversos planteamientos teóricos en torno a la metateatralidad con la finalidad de delimitar una conceptualización del fenómeno que permita establecer, de manera particular, un catálogo de manifestaciones para este corpus.

¿Cómo se relacionan los temas vertebradores de la nómina entremesil quevedesca, los componentes espectaculares, las sensaciones generadas en los espectadores y las pretensiones estéticas de don Francisco? ¿A qué responde la frecuencia de los bailes? ¿Realmente los interludios cómicos del polígrafo madrileño son piezas “desdramatizadas”? ¿En qué radica el dinamismo escénico? ¿Quevedo trata sus temas y figuras de manera

indistinta, con independencia de que esté componiendo en géneros discursivos disímiles?
¿Cuáles son las pretensiones estéticas y artísticas del Quevedo entremesista? Éstas y otras cuestiones se discuten y se problematizan en la presente investigación, cuya pretensión consiste en vislumbrar los rasgos definitorios de un estilo espectacular quevedesco para el teatro breve.

CAPÍTULO 1. EL CORPUS ENTREMESIL DE QUEVEDO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Conviene trazar la trayectoria crítica en torno a los entremeses de Quevedo³ con la finalidad de identificar las principales líneas investigativas y sus consecuencias. Por un lado, esto permitirá advertir la generación, a causa del seguimiento de algunas tendencias, de aproximaciones incompletas a este corpus, que llevaron a la negación de sus cualidades dramáticas y a la ponderación de los atributos literarios en detrimento de los espectaculares —lo cual servirá para justificar el presente acercamiento crítico y explicar, en gran medida, el desconocimiento generalizado de la faceta dramática de don Francisco—; por otro, posibilitará vislumbrar la propensión, en los estudios modernos, a revalorar esta producción dramática a partir de analizarla desde sus particularidades genéricas.

1.1. Los pioneros Cotarelo Valledor (1945) y Mancini (1955)

Podemos situar el comienzo, propiamente dicho, de la crítica dedicada al catálogo entremesil de don Francisco en 1945, cuando Armando Cotarelo Valledor publica su precursora monografía intitulada “El teatro de Quevedo”. El investigador estudia tanto las obras teatrales como los comentarios del madrileño —formulados ya en tono cómico, ya en serio— sobre el arte dramático de su tiempo, y, aun, su configuración como personaje teatral en diversas piezas compuestas durante los siglos posteriores. De esta revisión, cumple destacar el aserto

³ La fisonomía del catálogo entremesil adjudicado a Quevedo ha tenido diversas modificaciones a lo largo de los siglos. Su azarosa transmisión —colmada de problemas de atribución, obras perdidas y textos recientemente encontrados— se debe, sobre todo, a la escasa preocupación puesta por el mismo don Francisco y sus editores coetáneos en las labores de edición y preservación de estos textos. En su edición de las obras completas del polígrafo madrileño, Luis Astrana Marín (1932) incluye, junto a los entremeses estimados como auténticos de *El marido fantasma*, *El marión* (dos partes), *El niño y Peralvillo de Madrid*, *Los refranes del viejo celoso*, *La ropavejera*, *Los enfadosos o El zurdo alanceador*, *La venta* y *El caballero Tenaza*, tres piezas actualmente no imputadas a la pluma quevedesca: *Pan Durico*, *El médico* y *El hospital de los malcasados*. A esta nómina, Asensio (1965) añadió los siguientes interludios cómicos que descubrió en un manuscrito de la Biblioteca Provincial de Évora: *Bárbara* (dos partes), *Diego Moreno* (dos partes), *La vieja Muñatones*, *La destreza* y *La polilla de Madrid*. En la más reciente edición crítica del corpus, a cargo de Arellano y García Valdés (2011), se presentan estos títulos, pese a las serias dudas en torno a obras como *Los refranes del viejo celoso*. Así, pues, este repertorio aún precisa de más investigaciones filológicas ocupadas en la verificación de atribuciones autoriales.

de que la producción dramática del autor del *Buscón* refleja sus temas dilectos: las obras de amplio aliento (concretamente la comedia *Cómo ha de ser el privado*) tratan, en registro elevado, temas políticos; mientras que, en las de menor extensión (hablamos de entremeses y bailes), “siempre satíricas, asoman las facecias contra el matrimonio y contra las mujeres [...]; contra los médicos, venteros, corchetes, escribanos, barbilindos, vanidosos, capigorriones [...]; contra los culteranos y contra la fauna sombría de [...] estampas patibularias e infrapicarescas que el autor gustaba grabar, a veces crudas, como al aguafuerte” (1945: 43). Después de su escrutinio, el crítico concluye que “[e]rror sería, pues, considerar a Quevedo como un verdadero autor dramático, al modo de Lope, de Vélez o de Tirso. Ni escribió bastante para ello, ni, acaso, a ello se prestasen su vena poco lírica y su intención siempre en sátira” (43-44).

Para Cotarelo Valledor, no obstante, los entremeses representan el verdadero “palenque teatral” de don Francisco, pues resultaban óptimos para el desarrollo de su particular agudeza: “[p]or breves y jocundos, ya burlescos, ya satíricos, pero siempre cómicos y propensos a la caricatura, de diálogo chispeante y observación sagaz, esbozos de caracteres y de costumbres, son los entremeses *tesoros de lenguaje*, de curiosidad y regocijo” (70, énfasis añadido). Si bien establece que no innovan en la estructura ni en la versificación,⁴ y que los asuntos reproducen temas burlescos tratados por Quevedo en otras de sus obras no dramáticas, cabe ponderar su atinado señalamiento de dos rasgos que, ulteriormente, serán reconocidos por otros críticos como característicos de este arte entremesil: la genialidad y la

⁴ A su modo de ver, en estos derroteros, Quevedo sigue el modelo consolidado por Luis Quiñones de Benavente. Hay que aclarar que, cuando Cotarelo Valledor escribe su estudio, la nómina de entremeses quevedescos era muy distinta a la que actualmente conocemos: aún se le atribuían a don Francisco piezas como *El hospital de los malcasados*, y se ignoraba la existencia de los entremeses en prosa —que, precisamente por esa cualidad, se datan en los primeros años del siglo XVII, lo que supone que la trayectoria del madrileño como entremesista comenzó antes que la del toledano—, si bien el investigador menciona la probabilidad de que esté perdido el entremés en prosa *Diego Moreno*, encontrado efectivamente décadas más adelante por Asensio.

riqueza de los juegos con el lenguaje, y la creación de personajes caricaturizados: “[Quevedo] concentróse a salpicarlos [los entremeses] de *epigramas* y de *pullas*, *bosquejando caracteres ridículos* y exprimiendo su vena cáustica, pues siempre son satíricos” (71, énfasis añadido). Por su carácter de iniciador del interés filológico en torno a este conjunto dramático, este texto se volvió un referente obligado en los posteriores acercamientos a dichas piezas, ya para reflexionar sobre y replantear algunas de sus opiniones, ya para iterar ciertos juicios (en ocasiones, sin los matices impuestos por el investigador).

El hispanista italiano Guido Mancini también se interesó en la producción dramática de Quevedo, pero acotó su atención a los entremeses. Por lo anterior, su estudio, intitulado *Gli “entremeses” nell’arte di Quevedo* (1955), representa, en algunos puntos, un paso hacia adelante con respecto al de Cotarelo Valledor. Mancini analiza con un mayor grado de detalle los componentes del arte entremesil quevedesco, amén de que hace las primeras comparaciones entre estas piezas y las de otros dramaturgos, con el objetivo de evidenciar una concepción particular del género. Asimismo, inaugura una práctica muy frecuente en los posteriores acercamientos críticos: la tendencia a parangonar los cuadros entremesiles con pasajes paralelos extraídos del resto de las obras quevedescas satíricas y burlescas compuestas en prosa y en verso. En palabras de su reseñista, Hannah E. Bergman, este libro “aporta elementos nuevos a la crítica del entremés, analizando ese género en el momento de su intelectualización, de su transición de popular a popularizante, y enriquece la crítica quevediana subrayando la importancia de una serie de obritas” (1957: 407).

Acaso uno de los reparos que pudieran hacerse a esta investigación sea su lectura, por momentos, excesivamente didáctica y moralizante de las piezas. En este sentido, cabría contraargumentar esta postura con la siguiente cita tomada de Asensio: “Quevedo, más que la máscara de Heráclito que llora, adopta en los entremeses la de Demócrito que ríe

contemplando el regocijado espectáculo que en el retablo del mundo representan los títeres menudos de la corte” (1965: 224). Por otra parte, cumple cuestionar —con Bergman (1957: 407-408)— que Mancini acepte sin dudar las atribuciones hechas por Astrana Marín en su edición,⁵ pues en ese momento —cuando aún no había un consenso general sobre la fisonomía del corpus— resultaba particularmente necesario reflexionar sobre la autoría y la datación de las obritas para, a partir de ello, emitir juicios más certeros en torno al arte entremesil quevedesco.

De estos primeros acercamientos críticos, podemos colegir, en primer término, la necesidad de delimitar con exhaustividad filológica la nómina entremesil de Quevedo para, a partir de ello, realizar exámenes con un mayor grado de particularización. Dicho en otras palabras, en este estadio resultaba imperioso reflexionar sobre las adjudicaciones genuinas y espurias de piezas entremesiles a don Francisco con la finalidad de perfilar, con rigor filológico, dicho repertorio. Asimismo, y a partir de lo anterior, hacía falta trascender los acercamientos generales (que, precisamente por esa cualidad, quedaban en la superficie temática y en los rasgos más evidentes) en aras de advertir detalles privativos que, luego, pudieran extrapolarse a la producción general de Quevedo. Precisamente la relevancia del estudio que comentaremos a continuación estriba, entre otras razones, en que supuso una reconfiguración del repertorio entremesil de don Francisco y, con ello, provocó una revaloración de su influjo dentro de la evolución del género.

⁵ Como señalamos notas atrás, junto con algunos entremeses de atribución segura, Astrana adjudica a don Francisco *Pan Durico*, *El médico* y *El hospital de los malcasados*, actualmente soslayados del repertorio quevedesco. Sobre *El médico*, por ejemplo, Cotarelo Valledor comenta: “no parecen [de Quevedo] ni la simpleza de invención, ni la grosería de detalle, ni la frialdad del diálogo, ni el estilo bajo y desmayado, ni la versificación ramplona” (1945: 85), mientras que, sobre *El hospital...*, sentencia: “No es de los mejores. Tiene un aire con *El juez de los divorcios*, de Cervantes” (1945: 80). Si bien estos juicios pudieran parecer excesivamente subjetivos, Bergman aduce algunas estadísticas sobre la métrica de las piezas que apoyarían la idea de que no pertenecen a la pluma del madrileño. Así, v. g., destaca que *El hospital...* sea el único entremés presuntamente quevedesco con redondillas (1957: 409).

1.2. Quevedo, “Teofrasto del hampa cortesana”: la técnica aplicada a la pintura del hombre

La publicación del *Itinerario del entremés* (1965) supuso un hito en la crítica abocada a la producción entremesil quevedesca y, aun, al teatro breve áureo. En este libro, Eugenio Asensio da a la imprenta, por primera vez, cinco entremeses compuestos por don Francisco: las piezas en prosa de *Bárbara* (dos partes), *Diego Moreno* (dos partes) y *La vieja Muñatonas*; y las compuestas en verso de *La destreza* y *La polilla de Madrid*. Este descubrimiento no sólo sirvió para engrosar y complementar la nómina entremesil del madrileño, sino que condujo a reubicar su figura dentro de la trayectoria del género: de un mero seguidor de lo perfeccionado por Quiñones de Benavente, pasó a situarse en un momento clave en la configuración del entremés, es decir, en los primeros años del siglo XVII, cuando tenía lugar la transición de la prosa al verso.⁶

Ante este cambio en la percepción del Quevedo entremesista, Asensio se dispuso a estudiar su producción con la finalidad de identificar rasgos característicos e innovadores. De dicho examen, concluyó que “Quevedo fertilizó el entremés, directa o indirectamente, de tres modos diferentes: con sus piezas originales; con el almacén de tipos y figuras, de situaciones y ocurrencias que puso a disposición de los cómicos; y últimamente con la ejemplar técnica literaria que aplicó a la pintura del hombre” (1965: 177). Así, pues, advertimos que el filólogo español sigue a Mancini en la tendencia a ponderar el influjo, en el teatro breve propio y en el de sus contemporáneos, de la materia subyacente en obras

⁶ Cfr. la siguiente afirmación de Asensio: “Que de la obra satírica de Quevedo derivan tipos, situaciones y chistes de entremesistas coetáneos, no ofrece resquicio a duda. Pero la revisión de la fecha asignada a las innovaciones de Quiñones de Benavente y la aparición de entremeses tempranos, obra de Quevedo, imponen la conclusión de que no sólo este último madrugó para transformar en teatro fantasías e invenciones, sino que en el mismo terreno de la técnica trabajó para la posteridad” (1965: 197). Pablo Jauralde Pou propone la siguiente datación: al periodo comprendido entre 1608-1613 pertenecerían los entremeses en prosa; al de los años 1623-1627, correspondería la composición y representación del resto de entremeses en verso (1999: 492-493).

quevedescas satíricas y burlescas no dramáticas; sin embargo, apunta, como una de las principales contribuciones hechas por don Francisco al género, la peculiar técnica para *pintar* a sus personajes.

Asensio sostiene que Quevedo retoma de Teofrasto “un estilo de proyectar al hombre urbano sobre el telón de la sátira y el cuadro costumbrista” (183). Según el crítico, el polígrafo madrileño había practicado esta técnica en su obra de juventud *Vida de la corte*, escrita en prosa, antes de utilizarla en el género dramático. Así describe la operatividad de dicho procedimiento:

Tras la sumaria aclaración [sobre la figura referida] sigue en tercera persona una visión concreta del tipo contemplado [...] en una *retahíla o enumeración* de pormenores objetivos de su conducta: *gestos, comportamiento en determinadas situaciones, acciones y frases peculiares*, que pincelada tras pincelada bosquejan los contornos de su figura moral y social [...]. La riqueza mímica, el ritmo de la palabra y la gesticulación convidan a llevarlos al tablado, a condición de encontrar el modo de integrar y sintetizar el personaje. (183-184, énfasis añadido)

Cumple destacar el empleo de terminología proveniente del arte pictórico —retrato, pincelada, esbozo, cuadro—, pues la plasticidad subyacente en los textos en prosa facilita la adaptación de esta técnica al género dramático; los otrora rasgos descriptivos enunciados desarticuladamente se convierten, al materializarlos sobre las tablas, en gestos, movimientos e indumentaria particularmente ridícula. Esto supone una caracterización mimética y prototípica de los personajes, en tanto cada uno se definirá por lo que gesticula, viste y usa.

En este sentido, cabe ponderar que la propuesta analítica de Asensio plantea, por primera vez, focalizar la atención en esa partitura gestual de las figuras, pues, por más que puedan parangonarse con las que habitan sus textos no dramáticos, esta característica

privativa del género dramático implica una funcionalidad distinta.⁷ Los acercamientos críticos subsecuentes al de Asensio retoman sus planteamientos, aunque suelen priorizar la señalada genealogía literaria de la técnica para pintar al hombre, lo que conduce a favorecer la asociación entre los entremeses y la producción satírico-burlesca no dramática de Quevedo, en detrimento de las dimensiones escénicas y de esa partitura gestual exagerada y caricaturizada esbozada por Asensio. Es decir, se propende a insistir en que las piezas breves comparten con las prosísticas y líricas temas, figuras, situaciones y juegos lingüísticos.

1.3. La crítica después del *Itinerario*: el entremés como extensión de la literatura satírica-burlesca, y el lenguaje como la principal aportación del corpus al teatro breve

En la crítica ulterior al *Itinerario* de Asensio identificamos dos líneas de investigación bien delimitadas, y asociadas mutuamente a partir de una relación de causa-efecto. En primer lugar, tenemos la tendencia a filiar temática y estilísticamente los intermedios cómicos con el resto de la producción satírica y burlesca de don Francisco, escrita ya en prosa, ya en verso; en segundo lugar, la negación de las cualidades dramáticas de los entremeses —sin explicitar lo que se entiende por *dramático*— y la paralela reiteración de que, en este corpus, el componente verbal se trata del más relevante. A la primera veta crítica podemos adscribir el artículo de Sabor de Cortázar dedicado a los entremeses quevedescos. La autora afirma que, en estas piezas, Quevedo expone “una sociedad degradada y [...] sus tipos característicos en forma caricaturesca e hilarante”, a partir de elementos del grotesco: “*en lo temático, el retrato; en lo discursivo, la creación idiomática*. Estos elementos, que aparecen en sus obras

⁷ Como bien señala Oteiza: “resalta no sólo la magistral creación de figuras, esbozadas en otras obras quevedianas [...], en combinación con personajes marginales [...], sino también *el uso de técnicas actorales fijadas* como en el caso del mundo que llega a casa haciendo ruido (tos, voces altas, etc.) para alentar a su esposa y acompañante. No en vano Asensio lo califica de ‘Teofrasto del hampa cortesana’” (2000: 29, énfasis añadido).

más representativas [...] encuentran en este género teatral menor un cauce apropiado a su expresión [...]” (1984-1985: 41, énfasis añadido). En primera instancia, cumple llamar la atención en que la especialista retoma los planteamientos de Asensio en torno a la técnica pictórica; sin embargo, al hacerlo, enfatiza sus raíces literarias y su realización a partir del lenguaje (no del gesto del representante).

Tal ponderación del componente literario perfila su perspectiva crítica, que la conduce a establecer la siguiente caracterización general de los entremeses:

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, trastrocadoras y combinatorias de elementos de la lengua general originan un juego verbal a veces alucinante. (1984-1985: 43)

En esta misma línea, Huerta Calvo escribe que el entremesista madrileño “da vida escénica a tipos y figuras que *ya habían aparecido* en sus poemas satíricos, en sus prosas festivas, en sus *Sueños* y hasta en el *Buscón*, cuyos episodios tienen apariencia de estructura entremesil [...]” (2001: 37, énfasis añadido); mientras que García Valdés, en estrecha consonancia, comenta lo siguiente:

[...] 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, tacaños, caballeros chanflones, un sinfín de figuras que el mismo Quevedo *repetirá, refundirá y hará revivir en sus entremeses*. (2004: 124-125, énfasis añadido)

Y, más tarde, junto a su coeditor del *Teatro completo* quevedesco, Ignacio Arellano, apuntan que:

Los temas principales de los entremeses coinciden con el resto de su literatura burlesca y satírica: el poder del dinero, con la constelación de motivos anejos (codicia y venalidad de las mujeres, tacañería de los caballeros tenazas, corrupción de los maridillos); la mujer y el matrimonio, en cuyo ámbito destaca la extraordinaria figura del marido paciente, cuyo arquetipo traza en el *Diego Moreno*; las inversiones paródicas como las del *Marión*; y los catálogos de *figuras*, en cuyo marco podrían analizarse en realidad todos los protagonistas de estas piezas. (2011: 60)

Si bien estas afirmaciones, en términos generales, son verdaderas, y, asimismo, es un hecho —como apuntan Sáez Raposo y Huerta Calvo— que su producción entremesil no ocurre de manera aislada con respecto al resto de su obra (2008: 197), también es cierto que advertimos rasgos subyacentes en la composición de las piezas reveladores de una conciencia en Quevedo de que está componiendo en un género distinto. Estas comparaciones, no obstante, produjeron la asimilación de los diversos ejercicios compositivos del madrileño. Dicho en otras palabras, esta tendencia crítica generó la errónea percepción de que don Francisco operaba con idénticos recursos y objetivos artísticos y estéticos, independientemente del género discursivo (narrativo, lírico, dramático) en el cual creaba. Ostensiblemente existen conexiones entre las producciones dramática, narrativa y lírica del autor; no obstante, éste recurre —como veremos más adelante— a elementos privativos del género teatral (nos referimos, concretamente, al aparato escénico y espectacular), amén de que la construcción de las figuras, por más similar que resulte a la de las obras no dramáticas, posee matizaciones instadas por el subgénero breve.

Ahora bien, esta línea de investigación también generó la identificación de la inventiva verbal como la principal aportación de este corpus al teatro breve. Tal apreciación devino lugar común de la crítica, pues se ha iterado en diversas antologías e historias del teatro barroco. Por ejemplo, dentro de su recopilación de teatro menor, en la nota

introdutoria al entremés quevedesco de *La venta*, Rey Hazas emite el siguiente comentario sobre éste: “lo que destaca, por encima de todo, es *la habilidad en el manejo del lenguaje*, la agudeza de las disemias, la gracia de calambures, retruécanos, juegos de palabras, zeugmas, etc. [...] lo fundamental es *la estética del juego verbal*, la *gracia literaria y lingüística*, más que el objeto de sus burlas y sátiras” (Rey Hazas, 2002: 143-144, énfasis añadido); mientras que Ignacio Arellano, en diversos lugares (2011: 84; 2012: 665), ha reproducido —con ligeras variaciones— la siguiente frase: “[l]a aportación de Quevedo al entremés radica en su prodigiosa inventiva verbal, más que en las dimensiones escénicas” (2016b: 37), misma que han replicado otros investigadores, como Oteiza (2000: 29).

El artículo de Pilar Cabañas supone el extremo de esta postura, en tanto obvia totalmente las dimensiones espectaculares del corpus y —como comenta Maestro (2008: 79-81)— llega a plantear una paradójica suerte de autosuficiencia del lenguaje:

El acercamiento a los entremeses de Quevedo, desde la primera lectura, hace concebir al lector atento una profunda sospecha: la de que realmente lo importante en su configuración no es ni el propio género, ni la dimensión satírica, ni la acción dramática, sino “otra cosa” [...] esa “otra cosa” [...] es el trabajo que el autor realiza sobre el lenguaje [...]. En líneas generales, puede afirmarse que la primacía del lenguaje se instaura en estos entremeses en detrimento tanto de su dimensión dramática como de su dimensión satírica. (1991: 291)

Lo anterior, a su vez, contribuyó a la paulatina negación de la cualidad dramática de las piezas entremesiles y a la ponderación del elemento lingüístico por encima de los demás. Así, *v. g.*, Jauralde Pou, en su amplísima biografía del polígrafo madrileño, afirma:

En el conjunto de su obra los entremeses [de Quevedo] se alinean, sin mucha dificultad, con una parte muy reputada de su inspiración: la de recrear lo ya dado, hiperbolizando hasta lo grotesco gestos y actitudes [...] la inspiración de Quevedo *no posee aliento dramático*: no es capaz de levantar lienzos dramáticos o novelescos de las que emane la ilusión de vida [...]. Pero es, por el contrario, un maestro en la observación de lo ya creado, para asimilarlo y

explayarlo en procesos serios de paráfrasis; o para deformarlo en procesos geniales de burla. (1999: 491, énfasis añadido)

En sintonía con este diagnóstico, Germán Vega García-Luengos afirma que los entremeses de Quevedo son “*piezas ‘desdramatizadas’*, donde todo está a expensas de la extraordinaria habilidad con el lenguaje del autor” (1993: 120, énfasis añadido), mientras que Arellano y García Valdés emiten el siguiente aserto: “[a]unque los entremeses de Quevedo no carecen en ocasiones de pequeños núcleos argumentales, situaciones y anécdotas, lo principal en ellos es este retratismo de figuras o tipos extravagantes [...]. Estas deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales son, ciertamente, un filón hábilmente explotado por Quevedo” (2011: 61). Llama la atención que, en estos intentos por negar la cualidad dramática en los entremeses de don Francisco, no se explicita qué se entiende por *dramático*. En otras palabras, estos estudiosos operan con una concepción ambigua de *teatralidad*. En efecto, el grueso de los entremeses carece de elaboradas tramas y de personajes con profundidad psicológica, pero ello, por un lado, responde tanto a las características privativas y a las dimensiones pragmáticas del teatro breve, como a la peculiar concepción que Quevedo tenía del género;⁸ por otro, no invalida el carácter dramático de las obras, en tanto éste reposa sobre sus posibilidades performativas.⁹

⁸ Se podría argüir que las creaciones de otros entremesistas —de Cervantes, por ejemplo— cumplen con estas características; no obstante, y como veremos en el siguiente apartado y a lo largo de este escrito, no encajaban con la particular concepción estética de don Francisco, entre otras razones, porque éste posee propósitos igualmente disímiles de los de otros autores.

⁹ Aurelio González cree que: “la teatralidad parte desde la génesis misma de la obra de teatro, esto es, que ya desde su escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que implican la representación, por lo que ni el texto, ni la representación son “medios” para lograr la teatralidad, sino que ésta radica [...] en la relación sónica y dialéctica de ambos discursos, relación que al ser sónica es insoluble y al ser dialéctica es dinámica” (2005: 182). También cabe citar la definición dada por Hermenegildo al término *teatralidad*: “lo que en una obra dramática depende de la semiótica misma de la escena, haciendo abstracción del texto, como objeto lingüístico y literario, y de la diégesis, de la intriga. Más allá del material lingüístico y de la masa diegética, hay en la obra dramática algo específico que ha sido dejado tradicionalmente en un segundo plano. Ese algo específico es la teatralidad [...]” (2001: 8).

En suma, todas estas aseveraciones han derivado en un acercamiento parcial a los entremeses, pues soslayan el análisis de la compleja construcción —no en el plano argumentativo como en el espectacular—, y de la subsecuente explotación —con variados fines— de recursos privativos del género dramático realizada por Quevedo; luego, tampoco conducen a la cabal comprensión del sentido de estas composiciones dramáticas.

1.4. Los entremeses a la luz de sus particularidades genéricas

Frente a estas consideraciones generales, surgieron nuevas propuestas críticas que, evitando verlos como una mera extensión de la literatura satírico-burlesca del polígrafo madrileño, procuraron estudiar los entremeses a partir de sus peculiaridades genéricas. En este sentido, cumple señalar el artículo “El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación escénica” (2004), de Susana Hernández Araico, como el texto inaugural de esta nueva etapa dentro de la trayectoria crítica en torno al corpus entremesil de don Francisco. La innovación proporcionada por esta investigación estriba en la ponderación de la construcción dramática particularmente barroca de las piezas, en tanto —según anota la autora— involucra la puesta en evidencia del artificio teatral a partir de algunos recursos metateatrales (en relación con la hipocresía de los personajes), así como el relevante rol de la sensualidad femenina y de los recursos escénicos (como la exagerada gestualidad y el baile). El estudio de Hernández Araico planteó las líneas investigativas a seguir en los subsecuentes acercamientos críticos, como veremos.

Años después, en la misma revista donde Hernández Araico publicó su texto de —*La Perinola*—, Jesús G. Maestro (2008) estudia a detalle las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo. A partir de definir lo cómico como la relación dialéctica establecida entre los hechos consumados (*facta consummata*) y los exigidos (*facta oportebant*) —en otras palabras, entre el ser (física, psicológica y conceptualmente) y el deber ser—, el

especialista clasifica las diversas maneras de convertir en materia cómica la realidad conocida para, después, rastrearlas en el repertorio de los interludios quevedescos. Esta investigación viene a refutar los planteamientos anteriormente citados de Pilar Cabañas en torno al lenguaje de estas piezas, frente a los cuales el autor esgrime que la comicidad del lenguaje radica, no en sí mismo, sino en la comicidad de sus referentes materiales (79-81). Maestro dictamina que las formas de lo cómico más recurrentes en el corpus son la caricatura (patente en la configuración de figurones), el chiste, lo grotesco, lo ridículo y la sátira; en contraposición, niega la presencia de la parodia. Explica que lo anterior responde a los temas usualmente tratados (la avaricia, la *cornudería*, la homosexualidad), así como a las situaciones representadas —“[l]o que realmente le interesa es servirse de ellos [los conflictos], utilizar este tipo de materiales para objetivarlos literariamente a través de las formas de lo cómico, en cuyo manejo es diestro artífice” (94)— a los entes hacia quienes se dirigen sus burlas (venteros, mujeres interesadas, cornudos, etc.), y a sus motivaciones.

Maestro sostiene que el corpus entremesil quevedesco carece de una genuina intención subversiva (como sí puede encontrarse en los textos cervantinos, por ejemplo)¹⁰ y de un auténtico propósito didáctico-moralizante, por lo cual se privilegian recursos como la sátira, el ridículo, incluso el escarnio, en detrimento de la parodia en sentido estricto:

Quevedo no cree que una sociedad sin homosexuales, sin maridos cornudos, o sin militares fanfarrones, sería una sociedad mejor, como probablemente sí lo creía Calderón de la Barca [...]. Quevedo está convencido de que una sociedad sin mariones, sin cornudos, sin médicos, sin sastres, sin dueñas, sin hipócritas, sin calvos, sin alcahuetas, sin gentes físicamente deformes..., sería una sociedad mucho más aburrida. Los chistes y las gracias de Quevedo nunca atacan —al menos en los entremeses— a los poderes fundamentales del Estado y sus

¹⁰ El investigador afirma: “Calderón se burla en sus entremeses de las gentes singulares que, con frecuencia por su torpeza o impotencia, no se ajustan a las normas. Cervantes, por su parte, se burla de las normas. Quevedo, por la suya, se burla de la gente, polarizando esta burla en rasgos muy concretos y en prototipos bien ajenos al poder efectivo” (103).

altos estamentos. Atacan, ridiculizan, satirizan y escarnecen, con frecuencia sin propósitos paródicos, a todo el plancton de que se nutren las sociedades gentilicias de la España aurisecular (pícaros, vejetes, putillas, celestinas, burgueses, sacristanes y alguaciles, y otras figuras alternativas y permutables entre sí), pero no toca en absoluto a los miembros de la alta jerarquía en que se articula la sociedad política y eclesiástica de esa misma España (90).

En este sentido, el artículo de Maestro trasciende la revisión temática de las piezas para estudiar con rigurosidad las formas discursivas de la comicidad y, a partir de ese examen, plantear objetivos y funciones particulares (ludópatas antes que moralizantes, satíricas y *ridiculizantes* antes que paródicas y críticas)¹¹ que arrojan luz para comprender mejor el arte entremesil de don Francisco.

Por otra parte, Tobar Quintanar analiza las singularidades de la presentación de las figuras femeninas en los intermedios cómicos quevedescos. La autora parte de dos hechos (que hemos perfilado previamente en este escrito): por un lado, la errónea percepción de que el madrileño empleó, de manera indistinta, los mismos mecanismos de creación de figuras ridículas, con independencia del género de composición de turno; por otro, la frecuente omisión, por parte de la crítica, de los rasgos privativos del género dramático subyacentes en esta nómina entremesil (2018: 289-290). Ante estas situaciones, la especialista procura estudiar las piezas a la luz de las convenciones y requerimientos del subgénero dramático al cual pertenecen con el fin de mostrar cómo influyen en la construcción de las figuras mujeriles.

La investigadora parte de la relación entre los temas vertebradores del corpus y los tipos femeninos, pues ello le permite hacer una primera revaloración de su concepción.

¹¹ Afirma Maestro: “[e]n sus entremeses, Quevedo no es un moralista, sino un ludópata. Un ludópata de formas que permiten interpretar sólo de cierto modo sólo cierta realidad. La realidad que a él le incomoda y desde el modo que más satisfacción personal le produce el ejercicio de la crítica, esto es, desde las formas de lo cómico” (94).

Muestra que la relevancia de estos personajes en el grueso del conjunto entremesil quevedesco responde a sus temas vertebradores: el interés monetario y el engaño. La autora advierte que la liviandad moral definitoria del género le impide a Quevedo dar un tratamiento demasiado serio a estos asuntos; por el contrario, le impone un desarrollo únicamente cómico y lúdico. Así, en lugar de pretender censurar la ambición y la hipocresía femenina, se parte de ellos para mostrar los divertidos engaños perpetrados en contra de las ingenuas presas masculinas. Para ejemplificar lo anterior, Tobar Quintanar compara las reacciones varoniles ante una misma situación —la atribución de paternidad—, presentada en textos quevedescos de diferentes géneros discursivos: las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, el romance jocoserio *Sacúdese de un hijo pegadizo* y el *Entremés de Bárbara*, I. Mientras que en las misivas y en el poema los personajes masculinos rechazan el parentesco y, a partir de agudezas conceptistas, denigran a la interlocutora femenina al motearla de prostituta, en el interludio cómico, los pretendientes no reprochan ni insultan a Bárbara, y, una vez informados de que se trata de un engaño, reaccionan tópicamente, aunque sin la violencia de sus pares en las otras composiciones quevedescas mencionadas. Incluso la articulista desmonta la afirmación generalizada de que todas las mujeres en los entremeses de don Francisco son prostitutas o desempeñan oficios afines —como aseveran Sáez Raposo y Huerta Calvo (2008: 186)—, pues expone el peculiar caso de Grajal —moza de venta en la pieza homónima—, quien se caracteriza por su comportamiento festivo y alegre (gusta de cantar y bailar), además de que no manifiesta ningún interés económico, y, de hecho, rechaza al mozo de mulas por su baja condición social (298).

En el tercer subapartado de su artículo (310 y ss.), establece una clasificación de los diversos tratamientos dados a las figuras femeninas en función del tipo de entremés en el cual aparecen. En los entremeses de acción o burla (*Bárbara*, *Diego Moreno* y *La polilla de*

Madrid), las mujeres se distinguen por su liderazgo, su habilidad y agilidad mental para inventar ardides con la finalidad de sonsacar el dinero a los hombres, y por sus dotes histriónicas para escenificar eficazmente dichos embustes (gestualidad, llantos, gritos, modulaciones vocales, incluso uso de indumentaria). En estas piezas prácticamente no se encuentran ataques misóginos directos. Por otra parte, en los interludios estructurados como desfile de figuras (*Los enfadosos*, *La ropavejera*, *El marido fantasma* y *El niño y Peralvillo de Madrid*), la presentación de las figuras femeninas involucra un mayor número de agudezas verbales, amén de que eleva el grado de sátira; no obstante, impera el tono jocoso y lúdico. En estas piezas, Quevedo suele referir la fisonomía de los tipos femeninos (viejas, esposas, mozas, etcétera) y los tópicos cómicos en torno a ellos a partir de parangonarlos con elementos desagradables, sobrenaturales y, aun, infernales: “[l]as agudezas de semejanza y de exageración contribuyen de forma destacada al retrato grotesco de los tipos mujeriles” (316). Finalmente, en los entremeses de ambiente (como *La venta*, *La vieja Muñatonos* y *La destreza*), Tobar Quintanar pondera el uso de agudezas en la *elocutio* para presentar las figuras mujeriles. Las metáforas y los juegos conceptistas establecidos con disciplinas como la danza o la esgrima científica (respectivamente, en las últimas dos piezas referidas) funcionan para caracterizar a estos personajes, mientras que la caricatura de Grajal, en *La venta*, “se basa en una parodia del retrato idealizado de la mujer en el código amoroso de la época” (320).

Como se observa, si bien los personajes femeninos que pueblan los interludios cómicos de don Francisco poseen oficio y características similares a los referidos por el madrileño en sus obras prosísticas y líricas (satíricas y moralizantes), ciertamente no se construyen a partir de los mismos recursos ni con idénticas intenciones. Las figuras mujeriles de los entremeses suelen funcionar como el motor de la acción, puesto que, motivadas por

los deseos de rapiñar dinero y bienes a sus “ilusos” pretendientes, ingenian engaños —en ocasiones, tan complejos que se asimilan a pequeñas representaciones metateatrales— óptimos para conseguir sus objetivos. En este sentido, se caracterizan por su inventiva y habilidad mental e histriónica. En adición, la finalidad última del subgénero entremesil —es decir, incitar la risa— motiva una presentación de las mujeres más cómica y lúdica que mordaz y denigrante. En suma, y como recurrentemente apunta Tobar Quintanar a lo largo de su texto, la misoginia en estas piezas resulta más tópica que violenta (299).

Asimismo, han aparecido estudios comparativos del arte entremesil quevedesco con el de otros dramaturgos. La contribución de estas investigaciones, como veremos, consiste en la revelación tanto de los puntos de contacto como de las diferencias entre una y otra concepción del género; lo que, a su vez, permite advertir la diversidad de modelos compositivos y medir el influjo de Quevedo en la evolución del teatro breve. Tobar Quintanar (2017a) analiza los distintos tratamientos dados por Cervantes y Quevedo al matrimonio en sendos entremeses *El juez de los divorcios* y *El marido fantasma*. Tras este examen confrontado, la autora concluye que la pieza cervantina ofrece una visión más verosímil y compleja de la vida conyugal, tanto por el mayor número de personajes, como por las distintas perspectivas que ofrecen, y por su caracterización rica en matices (121). En contraparte, el interludio cómico quevedesco desarrolla la sátira de la unión nupcial desde una perspectiva masculina y tópicamente misógina, a partir de juegos verbales conceptistas, de la caricaturización grotesca de las figuras y de la visión del marido fantasma, cuyo engaste acentúa la atmósfera onírica y el tono irreal de la obrita (125 y ss.). La investigadora concluye que la disparidad entre una y otra composición obedece a que cada una posee criterios estéticos distintos (130).

Por otro lado, Jéssica Castro Rivas (2018) estudia el desarrollo del desfile de figuras en dos momentos del itinerario entremesil: Quevedo y Calderón. La autora comienza con una reflexión en torno a la definición del término *figura* para, posteriormente, anotar algunos rasgos característicos de esta estructura compositiva —a saber, la preferencia del monólogo como discurso dramático predominante en detrimento del diálogo, y la omisión de un argumento elaborado en beneficio de la pasarela de figuras; ambos aspectos, supeditados a la brevedad de la pieza—. Castro Rivas coteja los entremeses quevedescos de *Los enfadosos*, *La ropavejera* y *Los refranes del viejo celoso*, con los calderonianos de *Las jácaras* y *Las Carnestolendas*; tras este análisis, advierte una progresiva transformación de la estructura básica. La manifestación más tradicional del desfile de figuras, subyacente en *Los enfadosos*, se complejiza en *La ropavejera* debido a la inserción de elementos fantásticos e intensificadores del aspecto grotesco y deshumanizado propio de este esquema dramático (93-94). Ahora bien, en *Los refranes* ocurren dos procesos nuevos —uno dependiente del otro—: en primer lugar, se invierte el objeto risible, es decir, la burla, en lugar de recaer sobre los personajes caricaturizados, se dirige hacia el viejo —quien desempeña la función del otrora juez que daba pie a la pasarela—; en segundo lugar, y debido a lo anterior, la sátira opera sobre un elemento intangible —la vejez—, por lo que las figuras dejan de poseer como referente un tipo social y comienzan a representar abstracciones —en este caso, refranes— (97). Esto antecede la mixtura genérica máxima ocurrida en Calderón, donde las figuras se vuelven máscaras carnalescas, y la estructura original muta a lo que se conocerá como mojiganga entremesada (98-100).

Otro flujo crítico se ha interesado en cuestionar las atribuciones de autoría hechas a don Francisco. En este sentido, Hannah E. Bergman plantea diversos cuestionamientos en torno a la adjudicación quevedesca de *Los refranes del viejo celoso* (1975); por ejemplo, el

que su único argumento sea la presunta cualidad autógrafa del manuscrito que lo contiene. La especialista compara este entremés con otro anteriormente también atribuido a Quevedo, *Las sombras*, con el objetivo de evidenciar sus múltiples puntos de convergencia. Tales filiaciones la llevan a plantear que *Las sombras* sirvió de fuente a *Los refranes*; lo que supone que éste no se basó únicamente en el quevedesco *Sueño de la muerte* —que era el otro argumento principal para achacarlo a la pluma del polígrafo madrileño—; de hecho, el análisis la lleva a concluir que existen mayores similitudes entre los dos interludios cómicos que entre éstos y el *Sueño* de don Francisco. El anterior hilo de pensamiento, aunado a la disparidad entre los aspectos métricos y estructurales de *Los refranes* frente a los del resto de entremeses quevedescos —v. g., el final con palos, tan criticado por Quevedo en varios pasajes de su obra y que, en su producción entremesil, si exceptuamos esta pieza, nunca empleó—, motivan a Bergman a plantear la hipótesis de que esta obrita no pertenece a don Francisco, sino a otro autor —la crítica sugiere a Quiñones de Benavente—.

El artículo “De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo” (2013), de Abraham Madroñal, dialoga con y da continuidad al de Bergman. El investigador concuerda con las presuposiciones de su antecesora, amén de que brinda nuevos datos para apoyarlas, como que la letra del manuscrito de *Los refranes* es la misma que copia *El hospital de los malcasados* (otra pieza, en su momento, adjudicada a don Francisco, aunque actualmente ya no se estima quevedesca) y guarda un enorme parecido a la empleada en los manuscritos con piezas de Quiñones de Benavente (2013: 162). Así, pues, Madroñal concluye: “Por todo ello, y también porque la pieza prefigura un subgénero del teatro breve, como es la mojiganga dramática [...], nos parece difícil aceptar que se deba al genio de Quevedo, que en materia entremesil, al menos, no adivinó los caminos por donde evolucionaría este tipo de teatro” (163). Pese a las permanente sospechas de antologadores y

críticos, y a la ingente cantidad de pruebas presentadas por Bergman y Madroñal, los editores más recientes del pretendido *Teatro completo* quevedesco, Arellano y García Valdés, publicaron *Los refranes*, si bien aceptan que es “de debatida autoría” (2011: 19).

Lo anterior demuestra que, aunque la edición de Arellano y García Valdés ha supuesto un enorme avance en cuanto al establecimiento del repertorio dramático canónico de Quevedo, permanecen cuestiones pendientes de reflexión, relacionadas tanto a la autoría como a la fijación textual. El mismo Madroñal (2016) presenta una serie de relecturas de los testimonios empleados por los diversos editores del teatro de don Francisco, y muestra la disparidad en el desciframiento de algunos pasajes (no necesariamente deturpados ni difusos) e, incluso, la inexplicable omisión de un verso en *La polilla de Madrid* (2016: 90-92).¹² Asimismo, María José Alonso Veloso (2017a) dio noticia de un testimonio de *El marido fantasma* que, hasta ahora, ha sido obviado por todos los editores de la pieza. La publicación de investigaciones que dan cuenta de testimonios nuevos u olvidados (como dicho artículo de Alonso Veloso), o que proponen diferentes interpretaciones paleográficas de los manuscritos ya conocidos (como la nota de Madroñal), evidencia que el corpus entremesil de don Francisco aún no está plenamente establecido ni respecto a la constitución de los textos ni en cuanto a la conformación del catálogo de las piezas. Así, pues, queda pendiente

¹² El verso es: “Quitáosme de delante, qu’es verano”, y forma parte del siguiente bloque:

ELENA. [*Aparte*] (Villodres, en mondando
estas dos fatriqueras,
entrá con tropezones y carreras
diciendo que hay visitas
de títulos bienquistos.

CARRALERO. Y con marqueses nuevos nunca vistos.

ELENA. [**Quitáosme de delante, qu’es verano.**]

¡No hay diablo que os huela,
que me dais un olor de pata en suela!

CARRALERO. Pues escarpines traigo con calcetas.

ELENA. Vos sois muy veraniego de soletas). (vv. 330-339, énfasis añadido)

la labor de acudir a los testimonios antiguos y continuar reflexionando sobre la edición de estas obras dramáticas.

Finalmente, habría que reseñar los avances de la vertiente crítica avocada a un subgénero breve menos estudiado, pero dilecto en la producción dramática de don Francisco —como veremos—: el baile. Hernández Fernández dedica algunas páginas de su tesis doctoral a comentar la métrica, los temas, los instrumentos musicales y los movimientos corporales involucrados en la ejecución de los bailes (2009: I, 531 y ss.). Asimismo, Snell estudia algunas figuras retóricas subyacentes en cinco bailes quevedescos, aunque su análisis soslaya las capacidades performáticas de los textos (1994). Por su parte, Alonso Veloso destina los capítulos VI y VII de su *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo* a analizar la versificación, la composición y los temas de los bailes, así como a cotejar los estilos disímiles de Quevedo y Quiñones de Benavente (2005: 159 y ss.). Por último, Sáez Raposo, en un artículo más reciente, da un breve, pero sustancial repaso al itinerario de los bailes quevedescos (2013). El estudio de esta faceta dentro del teatro breve quevedesco adquiere relevancia en tanto se encuentra estrechamente relacionada con la nómina entremesil: comparten temas y personajes, e, incluso, algunos bailes pueden verse como embriones de interludios cómicos, como comentaremos en el capítulo dedicado a este aspecto (véase § 3.2).

En síntesis, estos nuevos enfoques críticos, a partir de estudiar el corpus entremesil desde sus particularidades y requerimientos genéricos, han revelado un conjunto de recursos caros al Quevedo dramaturgo, empleados para la consecución de determinados objetivos estéticos y artísticos. Esto implica colegir una suerte de configuración escénica, si bien no privativa, ciertamente particular y distintiva de don Francisco; lo que ha producido su revaloración tanto en la trayectoria del género como en la historia del teatro aurisecular.

Hemos remitido al final de este capítulo el comentario de las investigaciones en torno a las dimensiones escénicas de los entremeses, con la finalidad de vincularlas con las propuestas de la presente tesis.

1.5. Las dimensiones escénicas de los entremeses de Quevedo: acercamientos filológicos y pragmáticos

La primera aproximación crítica dedicada íntegramente a la dimensión escénica de un entremés quevedesco, según tenemos documentado, provino de la pluma de Gabriel Linares (2000). El investigador estudia el texto espectacular de las dos partes del *Marión* en aras de proponer una posible puesta en escena (34-35). Linares da cuenta de la partitura espectacular y del mapa tonal involucrados en la caracterización ridícula de los personajes y analiza cómo se invierten los espacios socialmente asociados a los géneros en el siglo XVII para la consecución de la parodia de las comedias de tema amoroso. Asimismo, pone de relieve la importancia de situar en su particular contexto las obras de los Siglos de Oro —y, particularmente, las que, como el *Marión*, cuentan con actos de violencia en escena—, con los objetivos de comprenderlas a cabalidad y de evitar hacer lecturas anacrónicas o descodificar como serio un material concebido originalmente con fines cómicos (46-47).

La investigación doctoral de Hernández Fernández (2009, 2 vols.) tiene como objetivo general conocer, a partir de su reconstrucción, la faceta dramática de don Francisco. En primer lugar, la autora identifica, data, cataloga y discute la autoría de los testimonios existentes de las piezas dramáticas atribuidas a Quevedo (incluso da noticia de algunas obras inéditas); posteriormente, sitúa al madrileño en el momento de la composición de su teatro para establecer las circunstancias cortesanas que lo incentivaron a crear dichas piezas; luego, traza las relaciones entre Quevedo y el teatro de su época (sus opiniones en torno a las prácticas y convenciones escénicas, las colaboraciones y los conflictos con otros

dramaturgos, etcétera), y, finalmente, analiza las obras con la finalidad de advertir sus principales características temáticas, estructurales y escénicas. Se trata de un proyecto filológico sumamente ambicioso, pues la autora no se limita a hacer crítica literaria, sino que pone a disposición transcripciones de obras inéditas y cuya atribución a Quevedo precisa más reflexiones, amén de que plantea ideas originales capaces de motivar futuras investigaciones. En lo que respecta al análisis de los entremeses, clasifica las piezas por su temática, y hace un breve, si bien sustancial, análisis de lo que ella misma denomina “elementos semióticos”: los juegos lingüísticos y de agudeza, y los dispositivos semióticos no verbales, es decir, la gestualidad, los componentes musicales, el vestuario y la metateatralidad. Pese a lo anterior, y debido a que su tesis comprende todo el teatro quevedesco, comenta estos aspectos de manera general, aunque con agudeza crítica.

En otro sentido va la tesis doctoral de Palacio Ortiz (2015). El autor recurre a teorías modernas en torno a la pragmática del teatro con el objetivo de rehabilitar las posibilidades performativas de las piezas dramáticas quevedescas en una representación escénica actual. En este sentido, no se ocupa tanto de la semiótica como de los elementos escénicos prácticos subyacentes en las obras. Por ello, su análisis se encamina a proponer un método actoral particularmente pensado en la escenificación de los entremeses de don Francisco. Plantea que el método “biomecánico”, ideado por Meyerhold, resulta óptimo para la representación de los interludios cómicos del polígrafo madrileño, en tanto se basa en una combinación de técnicas provenientes de diversas tradiciones —los teatros oriental y occidental, el arte circense, el teatro de variedades, entre otras— para configurar una actuación pantomímica, con elementos del clown y de la comedia de máscaras, propia de una “marioneta”: “[e]ste actor nuevo [la ‘marioneta’], dueño del escenario, afirma la alegría de su alma por su elocución musical y por la flexibilidad de su cuerpo. La palabra obliga al actor a ser músico.

La pausa le recuerda que debe saber calcular el tiempo, lo mismo que un poeta” (Meyerhold *apud* Palacio Ortiz, 2013: 539). Este método se adecua a los requerimientos del teatro breve quevedesco —según Palacio Ortiz— en tanto insta a que el actor conozca la amplia gama de recursos lingüísticos satíricos y burlescos con el fin de brindarles el correcto apoyo gestual y vocal; en otras palabras —las del mismo investigador—: “proyectar lo satírico en lo pantomímico, o como venimos preconizando: recrear las ‘notas a pie de actor’, para que lo escrito (literario) se traduzca a lo mímico (*fisicofolía*)” (2013: 542).

Finalmente, una de las más recientes aproximaciones críticas a las dimensiones escénicas del teatro breve de don Francisco pertenece a Ignacio Arellano. En su artículo “Medios escénicos en los entremeses de Quevedo” (2016a), el también editor del *Teatro completo* quevedesco hace un acercamiento, sin pretensiones de exhaustividad —como él mismo advierte—, a los elementos espectaculares subyacentes en el corpus entremesil. El investigador adapta el sistema de signos propuesto por Kowzan para analizar de manera ordenada dichos recursos y para ensayar una clasificación. El compendio, aunque breve, funciona para comenzar a desmontar la idea de que la genialidad lingüística en los entremeses está en detrimento del apartado espectacular, a partir de atisbar un empleo consciente de los componentes escénicos por parte del madrileño. Asimismo, Arellano plantea diversas funciones desempeñadas por dicha partitura escénica y, con ello, muestra las potencialidades de un estudio más pormenorizado de sus componentes.

1.6. La presente investigación: hipótesis, justificación y metodología

Ante este panorama, se estima pertinente una investigación dedicada a analizar, de manera pormenorizada, las dimensiones escénicas de la producción de un entremesista como Quevedo, en tanto posibilitaría la identificación de los elementos espectaculares constitutivos y característicos de dicho corpus, así como la comprensión de las funciones escénicas y

simbólicas desempeñadas por éstos en relación con la consecución de su objetivo artístico y estético, es decir, nos acercaría al entendimiento del sentido de las piezas y de la visión de la realidad dramática y espectacular subyacente en ellas.

La hipótesis por probar en la presente tesis consiste en que la propuesta de espectáculo quevedesca para el teatro breve involucra una compleja construcción escénica destinada a generar comicidad y erotismo en el espectador, así como a proyectar una percepción teatralizada (reflejo de la falsedad, la hipocresía y el interés monetario de los personajes) y grotescamente deformada de la realidad. Para la consecución de dichos objetivos, don Francisco se vale de recursos escénicos diversos: en primer lugar, de la inversión cómica de sistemas gestuales, de la construcción caricaturesca y pictórica de las figuras, y de una partitura gestual y motriz de tono exagerado y ridículo; en segundo lugar, de la inserción de bailes, ya al final de las piezas, ya como elemento estructurante de la acción, y, finalmente, del empleo de un variado repertorio de formas metateatrales con efectos espectaculares varios.

Se procederá del siguiente modo. En primer lugar, identificaremos las funciones desempeñadas por la gestualidad, el movimiento escénico, la indumentaria —componentes de la *actio*— y la voz —cuyo aparato de modulaciones y tonalidades conforma la *pronuntiatio*— para generar comicidad (a partir de movimientos extravagantes de las extremidades y de disonancias entre el comportamiento esperado —decoro— y el ejecutado por los personajes sobre las tablas, de la inversión paródica de un sistema gestual serio, o de la estética grotesca y exagerada), y de su intervención en la construcción del espacio dramático, mediante el análisis pormenorizado de las instrucciones latentes en los textos (didascalias), y a la luz de las retóricas y preceptivas de autores como Quintiliano o López Pinciano, pues los dramaturgos áureos las siguen.

Posteriormente, analizaremos las funciones escénicas de los bailes a partir de las características de los elementos involucrados en su ejecución (rápidos y eróticos meneos, movimientos de las extremidades, vestuario vistoso —incluso travestismo—, etcétera), y cuya instrucción subyace en las letras dialogadas y cantadas de las piezas. Asimismo, estudiaremos su función como medio propuesto por Quevedo para representar, escénica y metafóricamente, la guerra entre los sexos —tema vertebral del corpus entremesil quevedesco— y el irrefrenable paso del tiempo, a partir del conceptismo.

Finalmente, problematizaremos una serie de planteamientos teóricos sobre la metateatralidad con miras a proponer una conceptualización del fenómeno que permita establecer y estudiar un catálogo de formas metateatrales subyacentes en el corpus entremesil quevedesco, con los objetivos de identificar sus funciones en relación con la proyección de una visión fuertemente teatralizada y grotescamente deformada de la realidad, así como de advertir los efectos producidos en el espectador/lector a causa de este juego de realidades ficcionales representadas en el tablado.

En síntesis, pretendemos realizar una investigación exhaustiva de los recursos escénicos constitutivos y distintivos de la configuración escénica del corpus entremesil quevedesco, con la finalidad de advertir su relevancia y efectividad en la creación de comicidad; asimismo, nos propusimos demostrar que, a partir de los mencionados recursos, se transmite una visión fuertemente teatralizada de una realidad fácilmente identificable para el público (reflejo de la falsedad, la hipocresía y el interés monetario de los personajes) y grotescamente deformada, mostrando otro cariz de lo supuestamente conocido por los receptores, y determinar las particularidades de la configuración del estilo espectacular quevedesco, que lo separan del de otros autores de la época, como Cervantes o Quiñones de Benavente.

**CAPÍTULO 2. FUNCIONES DE LA *ACTIO* Y LA *PRONUNTIATIO* EN EL CORPUS ENTREMESIL DE
QUEVEDO**

En el teatro, en el principio fue el gesto.

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

*Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se pueda saber todo.*

LOPE DE VEGA, *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS*

El estudio del aparato espectacular¹³ en los entremeses del siglo XVII adquiere relevancia tanto por su presunta permisividad, como por las particularidades temáticas y estructurales del género. Asensio señala que estas piezas gozaban de festivos privilegios debido a que respondían a los instintos y fantasías antisociales: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados; en suma, vacaciones morales (1965: 34-35). Asimismo, para Evangelina Rodríguez Cuadros, los numerosos y severos testimonios de la reprensión moral en contra del entremés permiten suponer que su partitura gestual involucraba un conjunto de gestos, meneos y movimientos cargados de sensualidad y erotismo (1988: 51-52).¹⁴ Por otra parte, su finalidad última y principal —mover a risa— también condiciona una determinada construcción escénica, cuyos componentes debían estar en función de la generación de comicidad vía la exageración y la deformidad del comportamiento esperado por los tipos

¹³ A lo largo de esta investigación, utilizamos indistintamente los sintagmas *aparato espectacular*, *partitura gestual*, *sistema didascálico*, *aparato quinésico*, entre otros, para referir al conjunto de marcas textuales insertas dentro y fuera del diálogo con la finalidad de indicar la gestualidad, los movimientos, las tonalidades vocales y la indumentaria de los personajes. Acuñamos dicho sintagma a partir de la propuesta teórica-metodológica del bloque didascálico, planteada por Alfredo Hermenegildo, quien define las didascalías como las marcas textuales encargadas de “controla[r] la doble enunciación existente en el hecho teatral, la enunciación escénica y el contexto ficticio de la enunciación propia del circuito interno de la pieza representada” (2001: 20), así como del estudio en torno a la partitura gestual del primer teatro de Juan del Encina, de Juan Pablo Mauricio García Álvarez (2016).

¹⁴ *Cfr.* “Habiendo mandado el Consejo que las comedias, los entremeses y bailes fuesen censurados antes de representarse, sólo sufrían esta censura las comedias, pero no los entremeses, que los más eran satíricos, libres y poco honestos” (Casiano Pellicer *apud* Rodríguez Cuadros, 1988: 52).

dramáticos de las comedias áureas, de manera tal que permitiera la inauguración de un cómico mundo al revés. Todo lo anterior legitima el interés crítico por analizar las diversas funciones desempeñadas por los elementos espectaculares en estas piezas.

En este capítulo, identificaremos, en el corpus entremesil quevedesco, las funciones cumplidas por la *actio* (*gestus*, *motus* y *vultus*) y la *pronuntiatio*¹⁵ en relación con la construcción del espacio dramático o ficcional, la generación de comicidad, y la proyección de una percepción ya teatralizada, ya grotescamente deformada, de la realidad coetánea, mediante el análisis pormenorizado de las instrucciones subyacentes en los diálogos (didascalias implícitas) y fuera de ellos (didascalias explícitas o acotaciones escénicas). Puesto que dicho aparato espectacular responde tanto a las convenciones teatrales como al público del Barroco —su gusto, su ideología, su contexto social y cultural—, este acercamiento crítico comienza con la exposición de su marco teórico: las reflexiones en torno a la técnica del actor español del siglo XVII de Evangelina Rodríguez Cuadros y Juan Manuel Rozas, a partir de las retóricas y preceptivas de autores como Quintiliano y López Pinciano —cuyos postulados tienen plena vigencia en la época—; los planteamientos y metodologías propuestas por los estudiosos de la *vocalidad* en la literatura áurea,¹⁶ y las peculiaridades espectaculares en el contexto del género entremesil. Posteriormente, exponemos los análisis de las obritas seleccionadas, mismas que escindimos en tres grupos: en el primero, ubicamos las piezas en donde se lleva a efecto la inversión cómica de un sistema gestual; en el segundo, reunimos los entremeses de figuras, pues advertimos que su partitura gestual funciona para construir personajes con rasgos pictóricos, caricaturescos y exagerados; finalmente,

¹⁵ Quintiliano engloba, bajo el sustantivo *pronuntiatio*, ambas operaciones: “La *pronunciación* recibe en la mayoría de los autores el nombre de *acción* (representación en escena), pero la primera denominación parece tomarla de la *voz*, la segunda del *ademán* (*gesto*)” (*Inst. Orat.*, lib. XI, cap. III, 1).

¹⁶ Es decir, “historicidad y empleo de la voz” en las obras áureas (Illades Aguiar, 2022: 26).

atendemos el complejo mapa gestual y vocal del *Entremés de Diego Moreno* empleado para proyectar una realidad particularmente hipócrita.

2.1. La práctica dramática áurea: *actio* y *pronuntiatio* del actor barroco

La información sobre la técnica del actor del siglo XVII resulta fragmentaria debido a que carecemos de fuentes textuales directas sobre ella. A este hecho deben añadirse otras problemáticas, como la práctica inexistencia de acotaciones, la inexactitud de instrucciones escénicas en los libretos —vacíos de indeterminación que presuponemos conscientes y orientados a dar lugar a la improvisación de los representantes—, y la propensión de parte de la crítica a priorizar el análisis del texto dramático en detrimento del espectacular (Rodríguez Cuadros, 1988: 48-49).¹⁷ No obstante, diversos testimonios escritos por dramaturgos, preceptistas y sensores —como sugiere Rodríguez Cuadros— permiten intuir un conjunto de requerimientos y habilidades informadores de una práctica interpretativa plenamente decodificada para el público de la época.

2.1.1. *Del arte retórico al arte dramático*

Una de las principales bases de este sistema interpretativo es el arte retórico, cuyo influjo se percibe, sobre todo, en las operaciones de *actio* y *pronuntiatio*, es decir, en la óptima declamación del discurso. Pese a que los preceptistas retóricos les dedican poco espacio en sus escritos, consideran la *actio* y la *pronuntiatio* como elementos fundamentales en la formación del orador.¹⁸ Este hecho resulta lógico si se recuerda la importancia que, desde

¹⁷ Al respecto, Alfredo Hermenegildo afirma: “Esa estrecha relación [entre hecho literario y manifestación teatral], tan evidente, no parece haber condicionado la ordenación y el estudio diacrónico de los textos dramáticos, las historias del teatro. Hay una clara tensión entre lo literario, lo dramático y su representación escénica” (2001: 8-9). Recuérdese, asimismo, la nomenclatura jerarquizadora propuesta por Ingarden, según la cual los diálogos se identifican como el texto principal, mientras que las acotaciones escénicas se tienen por texto secundario (1997: 155).

¹⁸ Quintiliano escribe: “Demóstenes —preguntado qué era lo que ocupaba el primer lugar en toda la tarea de la oratoria—, dio la palma de la victoria a la *pronunciación* y a esta misma el segundo y el tercero puesto, hasta que se dejó de preguntarle, de modo que podía parecer evidente que la había juzgado no como principal, sino como la única principal” (*Inst. Orat.*, lib. XI, cap. III, 6).

Aristóteles, los rétores otorgan al oyente del discurso.¹⁹ En tanto la *Ars Rethorica* tiene, como fin último, convencer a su auditorio (*persuadere*) a partir de influir en sus afectos y pasiones (mediante las acciones de *docere*, *delectare* y *movere*), se otorga particular relevancia a la forma *conveniente* de transmitir el mensaje (Quintiliano, *Inst. Orat.*, lib. XI, cap. III, 12). Ahora bien, puesto que el espectáculo dramático, aunque por un objetivo distinto, también pretende apelar al *pathos* de su público —producir alienación, conmover, divertir: en una palabra, *deleitar*—, fácilmente pueden transferirse estos postulados al teatro. Ya Quintiliano parangonaba el arte del orador con el del actor: “De ejemplo nos sirven también los actores en las escenas de teatro, que tan gran encanto comunican de una parte a los mejores poetas, que unas mismas cosas nos deleitan incomparablemente más oídas que cuando las leemos [...]” (*Inst. Orat.*, lib. XI, cap. III, 4). Alonso López Pinciano suscribe esta idea, pues se encarga de trasladar los planteamientos del calagurritano a la preceptiva actoral de los Siglos de Oro: “En manos del actor está la vida del poema, de tal manera que muchas acciones malas, por el buen actor son buenas, y muchas buenas, malas por actor malo” (1998: 525). Precisamente, la delimitación de las características definitorias de un buen actor, diseminadas en diversos escritos áureos, involucra las operaciones retóricas enfocadas en la correcta difusión del discurso.

Así, por ejemplo, en un pasaje de los *Cigarrales de Toledo*, Tirso de Molina responsabiliza a los representantes del fracaso de la puesta en escena de una comedia: “[m]uchas comedias [...] han corrido con nombre de disparates y pestilenciales, que siendo en sí maravillosas, las han desacreditado los malos representantes, ya por errarlas, ya por no

¹⁹ Aristóteles identifica tres géneros o tipos de discurso en función de sendas clases de oyentes, que, a su vez, forman parte de los componentes del discurso: “el que habla, aquello de lo que habla y aquél a quien habla; pero *el fin se refiere a este último*, quiero decir, al oyente” (*Retórica*, lib. I, cap. 3, 1358b1-5).

vestirlas, y ya por ser despropositados los papeles para las personas que los estudian”, y más adelante sentencia: “lo más intolerable [...] es ver errar los versos por instantes, estropeando pasos que merecieran, a recitarlos con fidelidad, suma veneración” (*apud* Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 213-214). El fraile alude a la importancia de una correcta pronunciación del parlamento en atención tanto a la métrica y al ritmo del verso, como a la calidad del personaje y al tono de la escena; en este sentido, también apunta la necesidad de un vestuario adecuado y, por extensión, de una actuación acorde con el personaje interpretado.

La huella de la *Ars Rethorica* en el sistema interpretativo barroco también viene del precedente inmediato de los oradores sacros del Medioevo. En su erudito y documentado libro *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (1998), Evangelina Rodríguez Cuadros demostró que el aparato quínésico barroco proviene de la rehabilitación de presupuestos gestuales medievales. En un primer momento, entre los siglos XIII y XIV, tiene lugar la rehabilitación vinculada a la pedagogía de las órdenes monacales. En este punto, comienza a gestarse un *ars* que, fundamentada en Quintiliano, ofrecerá la capacidad de proceder con orden y método. El gesto se reivindica toda vez que se opone a los descompuestos ejecutados por los histriones, los funambulistas y los mimos (1998: 322-325). Dicho en otras palabras, “la liturgia se revelará en el *hieratismo* y *valor simbólico* (*no imitativo*) de sus gestos como paradigma de una teatralidad *sin interpretación ni sentimentalismo*” (326, énfasis añadido). Posteriormente, en un segundo estadio —siglo XV—, y gracias al humanismo, esta *tejné* será reconducida hacia los terrenos artístico y plástico. La relevancia del influjo humanista —apunta la investigadora— radica en el despegue de la emotividad y del verismo pictórico impregnado en los gestos: “El centro de atención va a recaer en la figura humana, la cual *gestiona sus relaciones con el espacio a*

base del gesto y del movimiento. El efecto de la perspectiva (que regula el espacio) y el efecto gestual-fisiognómico (que regula el verismo del rostro y de lo dicho en palabras) suponen el paso a la modernidad teatral” (330, énfasis añadido). Todos estos planteamientos, en suma, prefiguran la genuina encarnación que un actor realiza de un personaje, en tanto suponen la comunicación de afectos del ánimo por medio de movimientos y expresiones corporales. Así, paulatinamente, se da una marcada separación entre el gesto rehabilitado por su función catequética (adscrita al prestigio de la antigua *actio retorica*) y el aparato gestual del histrión, rico en expresividad y exagerada gesticulación.

2.1.2. El mapa gestual del actor barroco

Debido a lo anterior, durante el Barroco —indica Rodríguez Cuadros— surge una concepción moderna del teatro, a partir de la aplicación de un *ars* (una disciplina) actoral que le permite al representante trascender la gesticulación hiperbólica y ridícula del histrión. Así, la interpretación del actor áureo se fundamentará en dos áreas teóricas: la imitación, es decir, la naturalidad en atención a nuevos conceptos sociales y estéticos como el decoro; y la representación veraz, vívida y tendiente a la expresividad gestual y declamatoria (Rodríguez Cuadros, 1998: 343). Dicha dualidad subyace en la preceptiva de Alonso López Pinciano, quien, como moralista, establece una marcada diferenciación entre la actuación apegada al decoro (identificada como el arte de la representación) y el registro bufonesco, propio del histrión:

Es la verdad que cierta manera de representantes son viles y infames, que, como agora los zarabandistas, con movimientos torpes y deshonestos incitaban antiguamente a la torpeza y deshonestidad, a los cuales los latinos dieron nombre de “histriones” y de los cuales se dice estar prohibidos de recibir el Santíssimo Sacramento de la Eucaristía; mas los representantes que los latinos dijeron “actores”, como los trágicos y cómicos ¿por qué han de ser tenidos por infames?, ¿qué razón puede haber para un disparate como ése? (1998: 515-516)

En su epístola XIII, Alonso López Pinciano traza una compleja gramática gestual basada en los planteamientos hechos por Quintiliano para la formación de los oradores. En primer lugar, sugiere una interpretación verista, ajustada a las condiciones físicas y sociales de los personajes encarnados, así como al registro impuesto por el género representado; dicho en otras palabras, una actuación que atienda al ornato:

[...] en lo que es ornato tocante a la acción se debe considerar la persona, el tiempo y el lugar; que del género y sexo no hay que advertir. En la persona, después de considerado el estado, se debe considerar la edad, porque claro está que otro ornato y atavío, o vestido, conviene al príncipe que al siervo; y otro, al mozo que al anciano. Para lo cual es muy importante la segunda consideración del tiempo, porque un ornato y atavío pide agora la España y diferente el de agora mil años. (523)²⁰

Como vemos, López Pinciano evidencia tal preocupación por la verosimilitud que insta al actor a trascender la mera imitación de la naturaleza: “el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera *se transforme en ella*, que a todos parezca *no imitación, sino propiedad*, porque, si va imitando a una persona trágica y grave y él se ríe, muy mal hará lo que pretende el poeta, que es el mover, y, en lugar de mover a lloro y lágrimas, moverá su contrario, la risa” (525, énfasis añadido). Para llevar a efecto este auténtico proceso de encarnación, el preceptista señala el necesario acatamiento del ornato y el dominio de un complejo sistema gestual y motriz: “el ornato es esencial, mas estas faltas en el ornato no lo son, porque fuera

²⁰ Cabe cotejar esta recomendación con la formulada por Lope de Vega en su *Arte nuevo*:

Si hablare el rey, *imite* cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.
(2017: vv. 269-276)

posible que un pastor se pusiera galano un día de fiesta o en alguna boda. El ornato, digo otra vez, así del teatro como de las personas, es esencial, casi tanto como el movimiento y ademán que los latinos dicen ‘vulto’ y ‘gesto’” (522).

La partitura actoral propuesta por López Pinciano reposa en las nociones quintilianas de *vulto* —compostura del teatro y de la persona— y de *gesto* —motricidad de pies, brazos, manos, ojos y boca del actor—. El *vultus* involucra la correcta caracterización visual, tanto de los actores como del escenario, en atención a la verosimilitud. Páginas atrás citamos fragmentos donde autores como Tirso de Molina hablan del vestuario adecuado según la situación física y social del personaje; pues bien, López Pinciano indica que el espacio escénico, igualmente, debe caracterizarse según la historia representada —“la calidad del poema”—: “si pastoral, haya selvas; si ciudadano, casas; y así, según las demás diferencias, tenga el ornato diverso. Y, en las máchinas, debe tener mucho primor, porque hay unas que convienen para un milagro y otras, para otro diferente; y tiene sus diferencias según las personas [...]” (523).

Por otra parte, en lo tocante al *gestus*, el preceptista elabora —como dice Rodríguez Cuadros— una completa gramática gestual, a partir de la *imitatio* y de la correcta descodificación exterior de las pasiones:

1. movimiento de pies:

[...] el tímido retira los pies, y el osado acomete, y el que tropieza pasa adelante contra su voluntad [...] las personas graves y trágicas se mueven muy lentamente; las comunes y cómicas, con más ligereza; los viejos, más pesadamente; los mozos, menos; y los niños no saben estar quedos [...] los septentrionales son tardos; los franceses, demasiado ligeros y los españoles y italianos, moderados [...]. (527)

2. movimiento de las manos:

[...] o se mueve una mano sola o ambas; que la sola debe ser la derecha, que la siniestra no hará buena imitación, porque los hombres son diestros, o casi todos, y así conviene que el

representante siniestro sea diestro en el teatro [...] si [la persona encarnada] es grave, puede jugar de mano, según y cómo es lo que trata; porque, si está desapasionado, puede mover la mano con blandura, agora alzándola, agora declinándola, agora moviéndola al uno y al otro lado; y, si está indignado, la moverá más desordenadamente, apartando el dedo vecino al pulgar, llamado índiz, de los demás, como quien amenaza; y, si enseña o narra, podrá ajuntar, al dedo dicho, el medio y pulgar, los cuales a tiempos apartará y ajuntará; y el índiz solo extendido y los demás hecho puño, alzado hacia el hombro derecho, es señal de afirmación y seguro de alguna cosa. El movimiento de la mano se hace honestamente y según la naturaleza, comenzando de la siniestra y declinando hacia abajo y, después, alzándola hacia el lado diestro y, cuando reprehendemos a nosotros mismos de alguna cosa que habemos hecho, la mano hueca aplicamos al pecho. Pero advierto que al actor delante del mayor no le está bien jugar de mano razonando, porque es mala crianza; estando apasionado, puede, porque la pasión ciega razón; y, en esto se mire y considere la naturaleza común, como en todo lo demás. Las manos ambas se ayuntan algunas veces para ciertos afectos, porque, cuando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria (que dicen empeine) de la diestra y las apartamos con desdén; suplicamos y adoramos con las manos juntas y alzadas; con los brazos cruzados se significará humildad. (527-528)

3. movimiento de los labios:

El labio muerde el que está muy apasionado de cólera; el que está alegre, deja apartar el uno del otro labio un poco. (528)

4. movimiento del ojo:

[...] en el ojo, se ve un maravilloso movimiento, porque, siendo un miembro tan pequeño, da solo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura; y así como el ojo sigue el afecto, los párpados y cejas siguen al ojo. Sirve el sobrecejo caído al ojo triste, y el levantado, al alegre. El párpado abierto inmóvil, a la alienación, y éxtasi, y a la saña. (528-529)

5. movimiento de cabeza:

En la cabeza toda junta hay también sus movimientos, como el movella al uno y otro lado para negar y el declinalla para afirmar; y la perseverancia en estar declinada para significación de vergüenza. (529)

En síntesis, López Pinciano plantea un sistema interpretativo que atienda tanto a la verosimilitud —es decir, a la coherencia entre el movimiento y los gestos del actor en relación al estatus social y físico del personaje—, como a la efectiva expresividad de los sentimientos y las emociones: “el actor esté desvelado en mirar los movimientos que con las partes del cuerpo hacen los hombres en sus conversaciones, dares y tomares, y passiones del alma; así seguirá a la naturaleza, a la cual sigue toda arte y ésta, más que ninguna, digo la poética, de la cual los actores son los ejecutores” (529). Esta propuesta configura la imperante idea del decoro en el Barroco.

A partir de los planteamientos de López Pinciano, Rodríguez Cuadros colige que el concepto del *decoro* en el teatro áureo pretende trascender la mera preocupación por imitar los modelos de la realidad. Esto no significa, desde luego, que el intérprete ya no atienda a la verosimilitud, sino que supone que su arte está basado en un doble registro: sus acciones, por un lado, deben respetar la naturaleza de la verdad; por otro, deben acatar las normas del arte, es decir, la retórica de los afectos y la búsqueda de persuasión emotiva. La primacía de la expresión de las emociones permite que la técnica actoral barroca supere la llana mimesis de la realidad. En suma, y usando las palabras de la investigadora: “[e]l Barroco vincula directamente la *actio* gestual (medurada o exagerada) a la retórica de los afectos y, por ende, al teatro. Se confirma plenamente que la acción es la modificación o la creación de una realidad física y que el personaje que construye el actor se define en términos de lo que hace, gesticula. *El actor hace, actúa, luego es*” (Rodríguez Cuadros, 1998: 339).

Ahora bien, como hemos visto, los gestos y los movimientos de los personajes dependen de su situación social, física y emocional, así como del género y del registro de turno. Lo anterior llevó a Juan Manuel Rozas (1980: 200 y ss.) a identificar tres situaciones en el drama barroco:

1. Situación doctrinal. Se expone un dogma teológico o político. En este registro, suelen actuar los reyes y los padres (personajes ostentadores de poder). La interpretación tiende a establecer una distancia, en el sentido de que prioriza el carácter simbólico del gesto en detrimento del expresivo. En otras palabras, se pretende catequizar, nutrir la fe de un público ya previamente convencido.
2. Situación factual o existencial. Domina la acción y la pasión. Este tipo de actuación caracteriza a los enamorados (dama y galán) y a los héroes. Rozas la tilda de aristotélica, debido a que resulta verista —atiende al decoro— y prioriza la expresividad; por tanto, ésta es la que predomina en el drama barroco.
3. Situación cómica. Se trata de la propia de los graciosos —y, añadimos, de los personajes entremesiles—. En contraposición a la anterior, esta actuación resulta distanciadora (en un sentido brechtiano) y anti-aristotélica. Ignacio Arellano apunta que este distanciamiento se manifiesta, por ejemplo, en los guiños dirigidos por el gracioso al público, posibilitadores de una ruptura en la ilusión escénica (2012: 105). El personaje gracioso parece, por momentos, tener consciencia de estar en una ficción, por lo que no se toma en serio los acontecimientos. Rozas, asimismo, señala que el paralelismo entre las relaciones amorosas de la dama y el galán y los graciosos evidencian la diametral diferencia entre los registros factual y cómico.

Por el carácter tragicómico de la “comedia nueva”, estas modalidades tienden a convivir, aun, en una misma obra teatral. Además, recuérdese que, durante la fiesta teatral áurea, se entremetían, en una obra de tema y tono más serios, entremeses, bailes, jácaras y mojigangas, que representaban un contrapunto cómico.

En conclusión, la técnica del actor barroco se basa, por un lado, en el empleo correcto de la voz, puesto que los diversos registros generan sentidos igualmente disímiles de la obra representada; por otro lado, en un complejo mapa gestual, plenamente descodificado por la sociedad de la época, cimentado sobre dos preceptivas: las normas impuestas por la naturaleza de la verdad; y las del arte, es decir, la retórica de los afectos y la búsqueda de persuasión emotiva. Asimismo, el pretendido respeto a la verosimilitud genera la existencia

de tres diferentes registros actorales: 1) el doctrinal, propio de los personajes ostentadores de poder y cuya finalidad —más que los afectos— los lleva a priorizar el carácter simbólico del gesto; 2) el factual o existencial, característico de los enamorados protagonistas, consistente en la interpretación verista y expresiva, y 3) el cómico, distintivo de los graciosos de las comedias y de los personajes que pueblan los géneros breves, resulta anti-aristotélico e, incluso, se percibe una suerte de distanciamiento brechtiano, pues el personaje parece, por momentos, tener consciencia de estar en una ficción, por lo que no se toma en serio los acontecimientos. Esta clasificación conduce a pensar en una partitura gestual privativa del género entremesil, que parta de la técnica actoral previamente trazada, pero que, asimismo, la particularice en función de su objetivo artístico central: la generación de comicidad.

2.1.3. Los espacios en el teatro áureo

Por la naturaleza misma del género dramático (no narra, sino que representa un mundo ficticio), el espacio resulta un elemento de suma importancia para su configuración e interpretación. En el teatro, subyacen tres planos espaciales. En primer lugar, tenemos el espacio teatral, entendido como el ocupado tanto por los representantes como por el auditorio; es decir, la sala, el foro, el edificio, el corral de comedias. Dentro de éste, se encuentra el espacio escénico, el de la representación propiamente dicha (el tablado, en nuestro corpus), ocupado por los actores, cuyos desplazamientos y gesticulaciones (proxémica y quinésica), aunados a la indumentaria y los decorados, permitirán la construcción del espacio dramático, es decir, el de la ficción representada.

En este sentido, Aurelio González señala un conjunto de técnicas para la generación de espacios dramáticos o ficcionales en el teatro áureo. La forma más sencilla consiste en la referencia explícita a la ubicación geográfica, v. g.: “Señores, ¿es verdad lo que se suena; / que apenas treinta millas de Novara / está Manfredo, duque de Rosena?” (apud González,

2006: 67). Ahora bien, y como hemos comentado líneas atrás, el espacio dramático se crea a partir de la gestualidad y de los desplazamientos de los representantes sobre el espacio escénico. González ejemplifica esta modalidad con una secuencia de la comedia cervantina *Los baños de Argel*, donde las salidas y entradas de los personajes —la salida a escena de Costanza junto al Moro que la lleva cautiva, y la posterior aparición de un personaje “en la galería” del teatro— permiten construir, sobre el espacio único del tablado, dos espacios dramáticos: la playa —ocupada por la cautiva y el moro— y la muralla —donde aparece el personaje innominado.

Otra técnica se basa en la utilización de elementos escenográficos para dividir el espacio escénico. En este sentido, resulta paradigmático el uso que, de la alacena, hace Calderón en la construcción espacial de *La dama duende*. En la mentada obra, el artificio representa la comunicación entre distintos espacios interiores (González, 2006: 69). Igualmente, otros recursos escénicos, como el vestuario de los personajes o la inserción de una canción popular, permiten generar un particular espacio dramático. En diversos casos, la canción engastada tiene una doble funcionalidad, pues, al tiempo que insta la aparición de músicos y, aun, de determinados objetos —es decir, funciona como didascalía implícita—, el contenido de la letra entra en relación con el desarrollo argumental. Finalmente, el espacio puede convertirse en el elemento sobre el cual se estructura toda la obra. Tal es el caso de la comedia *Los empeños de una casa*, de Sor Juana, donde los juegos de luces y sombras, amén de una espacialidad confusa y laberíntica, permiten el desarrollo de los enredos y de los malentendidos entre los personajes, quienes, según González, “pierden su autonomía y hasta cierto punto su capacidad de reacción para convertirse en manifestaciones de la espacialidad de la casa” (2006: 73).

Igualmente, para el análisis de la espacialidad en el teatro, resultan valiosas algunas de las categorías sugeridas por Michel Corvin a partir de la doble modalidad del funcionamiento espacial: sus dimensiones real (lo visible sobre el escenario: gestos y movimientos corporales del actor) y virtual (evocación, ya mediante la palabra, ya mediante el gesto, de espacios ausentes). Retenemos, pues, dos de sus tipos de espacios ausentes: en primer lugar, tenemos el invisible, pero coextensivo del escénico, es decir, el espacio contiguo de los bastidores (los vestidores y demás cámaras ocultas al ojo del espectador, en el caso del teatro áureo); luego, tenemos uno distante, incluso pasado u onírico, pero evocado mediante la palabra —espacio diegético, según García Alvarez (2016: 91).

La identificación de este conjunto de herramientas para configurar un espacio dramático o ficcional adquiere relevancia debido a que, en las obras teatrales, suelen coexistir las diversas técnicas, es decir, se suelen crear, de manera paralela entre sí, varios espacios ficcionales a partir de los múltiples recursos dispuestos a ello. Tal convergencia espacial supone la superposición de variados planos ficcionales con objetivos estéticos y argumentales disímiles: generar tensión cómica, incitar la confusión de realidades en el receptor, etcétera. Este aspecto legitima la necesidad de reflexionar sobre la configuración espacial de las obras dramáticas áureas.

2.2. La técnica del actor en el entremés: censura, improvisación y oficio

Para intentar reconstruir la técnica actoral en el entremés, ante el reducido número de acotaciones escénicas dentro de las obritas, podemos valernos —tal como propone Rodríguez Cuadros—, además de las instrucciones subyacentes en las obras breves, de testimonios coetáneos de carácter teórico y literario que permiten vislumbrar un aparato gestual no escrito, oculto voluntariamente para eludir la censura y para dar lugar a la improvisación y a la creatividad del representante (Rodríguez Cuadros, 1988: 53-54).

En primer lugar, la hipótesis de que la partitura espectacular entremesil incorporaría una gestualidad exagerada, sensual y obscena se fundamenta en sus raigambres genéricas. Existe un consenso en torno a señalar el drama satírico griego como uno de los antecedentes más arcaicos del entremés barroco. Esta filiación viene desde los tratadistas dramáticos de los siglos XVI y XVII —Brocense, López Pinciano y Cascales, por mencionar algunos—, y tiene su origen en un pasaje del *Arte poética* horaciana.²¹ En los mentados versos, Horacio expone algunos rasgos característicos de los dramas satíricos, y su función dentro del programa dramático clásico:

Quien con un poema trágico compitió por un vil carnero,
 pronto desnudó también a los agrestes Sátiros, y rudo,
 sin sacrificar su dignidad, probó las chanzas, ya que
 había que entretener con cosas atractivas y gratas por su novedad
 a un espectador que venía de cumplir los ritos, ebrio y desinhibido.
 Pero, para hacer atractivos a los Sátiros, convendría que fueran
 socarrones y mordaces, y trocas veras en bromas, de tal manera
 que cualquier dios, cualquier héroe que se haga intervenir en escena,
 fascinante poco antes por su oro y púrpura regia,
 no vaya a parar, por su rastrero lenguaje, a sórdidas tabernas
 o acabe, por evitar el suelo, tratando de asir las nubes y el vacío.
 La Tragedia —impropio de ella propalar versos frívolos—,
 como la matrona obligada a bailar en los días de fiesta,

²¹ Como explica Margarete Newels (1974: 153-156), este fragmento de la *Epistula ad Pisones* incentivó los esfuerzos de los tratadistas españoles del Barroco por interpretar conceptos clásicos como *episodio*, *satyros* y *mimos* a la luz de géneros coetáneos de raíz popular, como el entremés. La autora indica que la asociación entre el entremés y el drama satírico surgió a partir de que el Brocense —basado, a su vez, en Suidas— interpretara el *satyros* horaciano como un *episodio*, en el sentido otorgado al término en la *Poética* aristotélica. Posteriormente, López Pinciano también asimila *entremés* con *episodio*, aunque diferencia entre un episodio intercalado en una tragedia (donde no tendría relación directa con la fábula principal) y uno engastado en una comedia (de la cual, por el tono y la temática, sí que podría constituir un episodio —en sentido aristotélico—): “digo qué cosa sean [los episodios], mas no entiendo que deuan estar tan asidos y cosidos como queréys suadir. Veo yo que los entremeses, según vuestra definición, son episodios; y tan fuera de la fábula algunas veces (!), que ninguna cosa más. Fadrique dixo: Y aun los Sátiros que los antiguos solían usar en las tragedias para aduľçar la melancolía dellas, eran también muy fuera de fábula” (*apud* Newels, 1974: 194).

se mezclará, algo avergonzada, con los procaces Sátiros.

(2002: vv. 220-233)

Este género de obras —del cual solamente nos ha llegado *El cíclope*, de Eurípides— se representaba al final de las trilogías trágicas y funcionaba como un contrapunto para distender las pasiones producidas por éstas. Además, tenía por protagonistas a los sátiros, criaturas híbridas entre seres humanos y animales,²² caracterizados por mantener erecto el miembro viril (Huerta Calvo, 2001: 16). El ostensible carácter inmoral, licencioso y sexual de los *satyros*, así como su lugar y función dentro de la estructura de los certámenes poéticos, condujeron a los preceptistas áureos a ligarlos genéricamente con el entremés. Huerta Calvo, además, llama la atención sobre otro elemento en común: la parodia dramática. El especialista recuerda que el hipotexto de *El cíclope* es el episodio de *La Odisea* donde Ulises enfrenta al gigante Polifemo (canto IX). Eurípides rebaja el tono épico del texto original a uno grotesco, al ponderar las necesidades corporales, la comida y la bebida, las desinhibidas manifestaciones sexuales y las procacidades escatológicas. Esta tendencia paródica —anota Huerta Calvo— precede el mundo al revés distintivo de los interludios cómicos del Barroco (2001: 16-17).

Otros preceptistas, como Bances Candamo, propusieron parangonar el entremés con los *mimos* del teatro romano —derivados, a su vez, de los *satyros* griegos—: “Era en fin este festejo, quando se recitaua y cantaua en él vn baile, como las mojigangas de los presentes Theatros, pues Donato en la vida de Terencio dice que *los mimos imitauan las personas más viles*, descriuiendo sus acciones con *grandes extremos de gesticulaciones y meneos muy luxuriosos y desvergonzadamente*” (*apud* Huerta Calvo, 1980: 71, énfasis añadido). De esta

²² Afirma López Pinciano: “Eran estos Sátiros unos monstruos con pies de cabras y frente cornuda, los cuales salían, fuera de todo propósito de la tragedia, a solicitar las nimphas con canastillo de fruta” (*apud* Newels, 1974: 194).

cita, cumple destacar la descripción de la partitura espectacular ejecutada por los representantes de los mimos latinos, pues, como se ve, involucraba gestos y movimientos exagerados, cargados de sensualidad y empleados para representar personajes de estratos sociales bajos.

La *commedia dell'arte* constituye otra correspondencia genealógica relevante para comprender las particularidades de este mapa gestual. Puntualmente, y en relación con la técnica interpretativa, Rodríguez Cuadros escinde las aportaciones de esta manifestación dramática al teatro cómico español en tres apartados. En primer lugar, tenemos la dependencia a las posibilidades factuales del actor, de la cual encontramos testimonios varios en las acotaciones, v. g.: “traigan gaitas, *si puede ser*” (*apud* Rodríguez Cuadros, 1988: 72, énfasis añadido). Otro aspecto heredado por el teatro breve barroco es la improvisación. En este sentido, cabe recordar que la *commedia dell'arte* también se conocía como *commedia all'improvviso*, pues “[l]a gestualidad y la interpretación quedaban destacados frente al ejercicio puramente declamatorio, sobre todo en los *lazzi*, o episodios intercalados, en los cuales los actores interrumpían la representación con aspavientos y bromas extrañas al asunto de la comedia” (Huerta Calvo, 2001: 25). Finalmente, junto con el repertorio de tipos, el arte dramático italiano ofrece elementos iconográficos y de indumentaria, como las máscaras (Rodríguez Cuadros, 1988: 72-73).

Por otra parte, los diversos testimonios de censura por parte de moralistas y teólogos al carácter licencioso de los entremeses permiten proyectar un aparato gestual particularmente sensual para este género:

[...] podemos con gran propiedad decir que la comedia con los entremeses [...] es como aquella serpiente Anfisbena, de quien dicen San Isidoro y Plinio que tiene dos cabezas en las dos puntas del cuerpo y por entrambas echa ponzoña, porque la comedia así en la farsa como en los entremeses está vomitando ponzoña a borbotones en los circunstantes y abrasándolos

en sensualidad con sus acciones y palabras deshonestas. (José de Jesús María *apud* Rodríguez Cuadros, 1988: 51)

En esta línea, todavía más significativas resultan las quejas sobre la disonancia entre el texto dramático y su representación escénica, pues confirman la hipótesis de una partitura gestual conscientemente subrepticia de la escritura con el fin, no sólo de dar pie a la improvisación del actor, sino de evitar la censura: “no es aquí como en los libros que se han de imprimir, y después de impreso, antes de publicarse, se muestra y se ve si se ha añadido alguna cosa al original que se mostró: mas aquí en las comedias no se puede hacer eso, porque no se torna a representar lo que se representa como lo que mostraron escrito” (Ferrer *apud* Huerta Calvo, 2001: 161).

Asimismo, otros testimonios dan fe de que, eventualmente, el hedonismo sensual termina imponiéndose a la corriente teológico-moralizadora. Lo anterior puede comprobarse en la ostensible mayor permisividad y tolerancia otorgada a las puestas en escena entremesiles: “habiendo mudado el Consejo que las comedias, los entremeses y bailes fuesen censurados antes de representarse, sólo sufrían esta censura las comedias, pero no los entremeses, que los más eran satíricos, libres y poco honestos” (Casiano Pellicer *apud* Rodríguez Cuadros, 1988: 52). Esta laxitud podría explicarse a partir de la aparente popularidad que poseían las representaciones de entremeses. Como señala Huerta Calvo, se había desarrollado una suerte de horizonte de expectativas en torno al aparato espectacular entremesil que se respetaba debido a que suponía, en buena medida, el éxito de la fiesta teatral barroca: “si alguna comedia se representa de cosa buena, los entremeses que llaman han de ser de cosas de amores, embustes de rameras, enredos de terceras, riñas de rufianes, hurtos y engaños de criados a sus amos, y cosas semejantes, y *la comedia que no tuviese desto ya no hay arrostrar a ella, ni hay quien la vaya a oír*” (Ferrer *apud* Huerta Calvo, 1980: 77-78).

Finalmente, Rodríguez Cuadros ha propuesto una sistematización de los componentes integradores de la partitura espectacular entremesil. En primer lugar, respecto a la caracterización tónica, establece el empleo corriente de estribillos y fórmulas cercanas al recurso de la jitanjáfora²³ y cuyo objetivo consiste en la generación de sentidos a partir de la desarticulación del lenguaje. Asimismo, destaca las instrucciones implícitas en los parlamentos sobre modulaciones de la voz: “dando voces”, “mudo tono”, “lo que hablare en el discurso del baile sea a pausas”, entre otros. Por último, sugiere la posibilidad de una recitación que distinga entre cantar y representar (1988: 78-79).

En lo tocante a la caracterización mímica, la especialista clasifica los gestos signados en las didascalias tanto explícitas como implícitas. El primer grupo abarca los gestos tomados de la realidad e incorporados al teatro a partir de su estilización, v. g.: “*tiéntale la capa, lee el papel, dale un golpe y cae, metiéndose de por medio, da las manos trocadas poniendo los brazos cruzados [...]*” (apud Rodríguez Cuadros, 1988: 81), entre muchas otras similares. También aquí agrupa las indicaciones que denomina de “conciencia de mimesis ficticia”, es decir, las que recuerdan —no ante el público, sino dentro del texto escrito— la naturaleza artificial del teatro. Éstas interpretan un gesto a partir de la fórmula *hacer como/hace que/como que* y derivadas. En última instancia, también incluye la gestualidad mimético-sintomática, es decir, la que comunica estados de ánimo y emociones: turbarse, mostrarse hosco o airado, etc.

La segunda categoría corresponde a los gestos formalizados o altamente socializados que parten del ceremonial y cuya decodificación, por fuerza, depende de la asociación con el contexto histórico. Rodríguez Cuadros pone como ejemplo la acotación: “*elévanse los dos,*

²³ Enunciado compuesto por vocablos (ya conocidos, ya inventados) carentes de sentido en sí mismos, y que apelan a su ritmo y sonoridad para sugerir significados (Marchese y Forradellas, 2013: 225-226).

dándose aire”, donde la acción de elevarse no debe entenderse de manera literal, sino como “*envanecerse o presumir con el fingimiento y apostura de soberbia y gravedad*”, según se halla documentado en la época (1988: 83). Aquí habría que aglomerar los movimientos coreográficos y gestos como el tirarse los bonetes, propio de las discusiones académicas y recreado en el ambiente entremesil de manera burlesca.

Un tercer grupo comprende la partitura gestual trasladada arbitraria y paródicamente de la realidad y resignificada en la dinámica de la representación. Este procedimiento consiste en replicar un gesto cotidiano, pero con la intención de generar un efecto especialmente teatral o grotesco. La investigadora ilustra este tipo de gestualidad con la siguiente acotación del moretiano *Entremés de la campanilla*: “Al tocar la campana se quedan en la acción que les coge. *Se quedan con el bocado en la boca*” (*apud* Rodríguez Cuadros, 1988: 83, énfasis añadido).

En última instancia, Rodríguez Cuadros identifica cuatro tipos de indumentaria entremesil. En primer término, tenemos el vestuario empleado para representar un tipo social. En este caso, la identificación se apoya en un sistema emblemático plenamente descodificado, pues suele bastar un par de objetos para informar al espectador el tipo escenificado: bobo, viuda, vejete, etcétera; incluso para caracterizar a un astrólogo bastaba el uso de “una linterna y unos anteojos” (*apud* Rodríguez Cuadros, 1988: 85). Luego está la indumentaria rebajadora y burlesca, frecuentemente signada por acotaciones que nos resultan, en tanto lectores del siglo XXI, indeterminadas y ambiguas, pero que en el siglo XVII bastaban a los actores y directores como instrucción escénica: a lo ridículo, a lo gracioso, de figura, de figurón (86). Una tercera categoría engloba la vestimenta iconográfica, sólo que, a diferencia del primer tipo, el referente no parte de la realidad, sino que se acerca más a una construcción basada en la simbología; v. g.: “[s]ale Bezón, de muerte, con vara de alguacil y

en ella una guadaña” (87). Por último, tenemos el atuendo encargado de separar radicalmente el entremés de la realidad objetiva y de situarlo de lleno en un contexto específico como el de “lo carnavalesco”: ejemplo sería el matapecados y sus diversas variaciones (88).

En conclusión, y a la luz de todos los pasajes hasta aquí expuestos y comentados, parece que la técnica del actor en los entremeses, efectivamente, involucraba un conjunto de gestos y movimientos cargados de erotismo, sensualidad y obscenidades varias. Así lo demuestran las características escénicas de las manifestaciones teatrales que prefiguran el entremés, mismas que permiten trazar una suerte de tradición gestual dentro de la cual cumple incardinar al teatro breve barroco. Por otro lado, los testimonios escritos revelan el establecimiento de una suerte de horizonte de expectativas en cuanto a los temas, el tono y las dimensiones escénicas entremesiles, al cual el público se hallaba plenamente acostumbrado y, por ello, lo exigía.

2.3. La inversión cómica de sistemas gestuales en *La destreza* y el *Marión*²⁴

2.3.1. La destreza

En el *Entremés de la destreza* (ca. 1624), la Madre Monda dicta, ante sus alumnas y en metáfora de esgrima científica,²⁵ una lección sobre cómo rapiñar el dinero y los bienes materiales a los hombres. Desde la secuencia inicial, se advierte la relevancia del aparato espectacular en la construcción de un espacio dramático necesario para el desarrollo de la pieza, así como en la producción de comicidad a partir de la ruptura del decoro dramático. La obra comienza con la salida a escena de un par de mujeres con ciertas particularidades,

²⁴ También identificamos la presencia de este procedimiento en *La vieja Muñatonas*, no obstante, y debido a que en esta pieza se resemaniza la partitura espectacular dancística, remitimos su análisis al capítulo 3 de la presente investigación (véase § 3.4).

²⁵ La verdadera destreza, o esgrima científica, es un método de combate con espadas basado en principios matemáticos, geométricos y filosóficos. Véase Pacheco de Narváez, 1600.

tal como lo señalan las instrucciones de tipo proxémico e iconográfico subyacentes en la primera acotación: “*Salen MARI PITORRA y la CHILLONA, emplazándose en el tablado. Echa el manto por debajo del brazo como capa, y la Pitorra hace con él un rebozo a zurdas*” (acot. al v. 1). La peculiar forma de usar los mantos (como si se tratasen de objetos de combate), junto a la acción de “emplazarse” (confrontarse),²⁶ ya sugieren que los personajes no visten ni actúan como figuras femeninas al uso. El diálogo entablado por ambas apuntala esta lectura:

PITORRA. *Arrojamiento* tienes de *muchacho*.

CHILLONA. *Yo soy hombre y mujer y marimacho*.

PITORRA. ¿Inclinada a las armas?

CHILLONA. Tanto cuanto.

¿No has oído nombrar a la Chillona?

PITORRA. Ya, ya; eres magnífica persona,

Famosa esgrimidora.

CHILLONA. El natural alabo,

pues las de puño en un cerrojo clavo;

soy en la escuela, entre mozuelos legos,

insigne aporreante de talegos.

De lo vulgar soy grande embestidora

de cualquier faltiguera

y pretendo saber la verdadera.

PITORRA. *Colérica* pareces.

CHILLONA. *Yo soylo, soylo mucho*.

PITORRA. Es para la destreza pestilencia,

pues por cualquiera cosa

se te subirá el humo a las narices. (vv. 1-18)

²⁶ Según el *Diccionario de Autoridades*, *emplazar* “[v]ale también citar para tal o tal parte, para esta o la otra cosa, señalando tiempo a otro para que dé razón de lo que se desea saber: y especialmente se usa deste verbo quando la parte inferior no tiene otro medio con que satisfacer y reconvenir al superior del agravio que supone se le hace” (*Aut.: s. v.*). Arellano y García Valdés lo definen como “citarse, desafiarse” (n. 2 a la acot. del v. 1). Por el sentido del diálogo, parece adecuada esta interpretación.

Chillona y Pitorra aparecen travestidas²⁷ y ejecutan una partitura gestual propia de una pelea de valentones. Por tanto, su actuación, probablemente, se apoyaría de gestos faciales para expresar el mutuo desagrado (por ejemplo, mirarse con altanería y torcer la boca); asimismo, se desplazarían en círculos, con el cuerpo agobiado y las piernas zambas, para desafiarse, y pelearían usando sus mantos como armas.²⁸ Esta coreografía no se especifica en una acotación, sino que queda sugerida por la interacción y la señalización, dentro del diálogo, del aspecto colérico, osado y violento de las protagonistas —“PITORRA. Colérica pareces” (v. 14)—.²⁹ En adición, el tono de la conversación insta una *pronuntiatio* determinada: posiblemente, los parlamentos se dirían con vehemencia y de forma exacerbada.

Esta caracterización cumple funciones varias. En primer lugar, el aparato gestual previamente descrito pretende emular, con afectada exageración, el propio de los valentones, con fines cómicos y en aras de otorgar vistosidad a la escena.³⁰ Por otra parte, la gestualidad y el movimiento sobre el tablado permiten construir el espacio dramático necesario para el desarrollo de la acción. La irrupción de estas mujeres travestidas y valentonas atrae la atención del público debido a su falta de decoro, es decir, a la disonancia entre su condición,

²⁷ Cfr. con los versos del baile quevedesco *Las valentonas y destreza* (pp. 587-595), con el cual el entremés tiene fortísima similitud, tanto por el desarrollo del tema de la sonsaca femenina en metáfora de esgrima científica, como por las figuras representadas. La Corruja y la Carrasca, las protagonistas del baile, también salen travestidas —se les llama “*hembros de la vida airada*” (v. 74)—: llevan puños enormes, “avantales voladores” (como el manto vuelto capa de la Chillona), chapines “de en volandas” (por lo alto de sus corchos) y sombreros con una suerte de prendedor en la falda (posiblemente con el cabello aprisionado, recogido), amén de guedejas de la tienda (postizas) y “colorcita de la plaza” (es decir, maquillaje) (vv. 9-16).

²⁸ Cfr. con los siguientes versos del baile *Las valentonas y destreza*, citado en la nota anterior: “[Las valentonas] Miráronse a lo penoso, / cercáronse a lo borrasca, / hubo hocico retorcido, / hubo agobiado de espaldas [...] / y encaramando los hombros, / avalentaron las sayas” (vv. 17-20, 23-24).

²⁹ Si, nuevamente, acudimos al baile de *Las valentonas y las estafadoras*, notamos que Maripizca la Tamaña —personaje sumamente parecido a la Chillona— también sale “*acedada de rostro / ahigadada de cara*” (vv. 33-34). *Acedar* se define como “[p]oner agria ò avinagrada la cosa que no lo estaba. Algunos quieren vengá de *Acescere*, que vale estar agrio” (*Aut.*: s. v.).

³⁰ Cfr. la caracterización del valentón en el siguiente pasaje del *Libro de todas las cosas*, de Quevedo: “Si quieres, aunque seas pollo, ser respetado por valiente, anda con maretá, habla duro, *agobiado de espaldas, zambo de piernas*, trae barba de ganchos y bigotes de guardamano, y no levantes la habla de la cama sin vaharada del trago puro” (2014: 436, énfasis añadido).

su vestuario y su *actio*. Esta ruptura del comportamiento habitual de las figuras femeninas inaugura una suerte de mundo al revés, que sirve para indicarle al receptor el ingreso al espacio ficcional del interludio cómico. En este sentido, no podemos obviar el hecho de que la representación de esta pieza se enmarca en un programa dramático mayor: la fiesta teatral barroca. En tanto este inicio consigue sorprender al espectador y captar su atención a partir de la ruptura del decoro dramático, funciona para configurar una unidad espaciotemporal independiente —la propia de la escenificación entremesil—, que interrumpe el devenir de otras: la compartida por actores y espectadores, y la de la obra de mayor extensión entre cuyas jornadas se inserta.³¹

Ahora bien, en el núcleo del entremés, nos encontramos con una forma diferente de construcción del espacio dramático, pues dará una mayor importancia a otros recursos espectaculares, como la palabra. Todo comienza con la entrada de la Madre Monda:

PITORRA. [...]

No se descuida Prado,
 pues *en su compañía*
tray a la madre Monda,
 vieja que de don Luis y de Carranza
 tiene todos los textos en la panza.
Mas veisla aquí que sale
 a enseñar la destreza verdadera,
 embutida de ángulos y líneas.
 (vv. 41-48)

Antes del inicio de la lección de esgrima, Chillona y Pitorra desarrollan una suerte de loa para hacer encomio de compañías teatrales —como las de Morales, Avendaño y Antonio de

³¹ Sobre el empleo de ésta y otras técnicas para la configuración de un espacio ficcional en el teatro de Juan del Encina, véase el inteligente artículo de Juan Pablo Mauricio García Álvarez (2016: 88 y ss.), y el de González en torno a los variados mecanismos para configurar el espacio en el drama áureo (2006).

Prado—, y de actrices y actores afamados —de la talla de Jusepa Vaca, “la infalible” (v. 30)— utilizando, igualmente, términos propios de la esgrima. Lo llamativo radica en que dicho pasaje concluye con la referencia a la salida al tablado de la Madre Monda, pues ésta, debido a las estrategias escénicas y discursivas empleadas en su aparición, complejizará la construcción espacial. Por un lado, la mención a un personaje ausente de la escena y proveniente de un espacio aludido por medio de la palabra posibilita la extensión del espacio ficcional mimético previamente establecido (es decir, el visualizado por el público) a partir de la evocación de un espacio diegético (construido por el verbo, pues no se ve en escena) (García Álvarez, 2016: 89). Ahora bien, la identificación de Monda como una actriz integrante de la compañía de Prado permite asociarla a una unidad espaciotemporal extradiegética, es decir, la propia de los comediantes áureos. Este guiño de carácter metateatral da pie a la confluencia de diversos planos de acción: dentro del mimético, convergen el diegético (el espacio referido verbalmente) y el extradiegético (compartido por los actores de la compañía de Prado y los espectadores).

Ya instalados en el núcleo de la pieza, se lleva a efecto la lección de Monda. La comicidad de este pasaje radica en el desarrollo de la parodia del aparato gestual y motriz de la esgrima científica, a partir de su resignificación conceptual y material. El primer efecto se produce por medio de la conversión hecha por Quevedo de los términos especializados de la verdadera destreza en dilogías cuyos significados funcionan en dos planos paralelos: el de la misma disciplina y el del oficio de las pidonas. Ahora bien, si *La destreza* no fuese una pieza dramática, este juego conceptista hubiera quedado en el plano de la inventiva verbal; no obstante, al tratarse de una obra compuesta para ser representada, posee capacidades performáticas que potencian las dilogías lingüísticas. Así, la operación de resemantizar materialmente dicha partitura gestual se consigue a partir de la escenificación de un combate

de esgrima cuya ejecución involucra estrategias escénicas que aseguran la degradación de la partitura gestual parodiada y la generación de vistosidad en el plano espectacular. Veamos un fragmento de la clase:

Si queréis *atajar* a un desdichado,
pedilde y le veréis luego atajado.

Llamo necesitar al enemigo
el tomalle la hacienda, de manera,
y con tanto cuidado,
que le dejéis necesitado.

Allá *el tocar casco* es el primero;
mas en esta doctrina que yo masco
lo postrero ha de ser el tocar casco.

Úsabanse en lo viejo
estocadas de puño,
mas estocada puño es cosa poca,
mejor es *estocada saya y ropa*.

(vv. 88-100)

En primer lugar, el dinamismo de la secuencia queda establecido gracias a una sucesión de movimientos coherente con el desarrollo de un genuino enfrentamiento de esgrimidores científicos. Dicho en otras palabras, a la alusión a un movimiento defensivo (el atajo, por ejemplo) le sucede una referencia a un movimiento de ataque (dar estocadas y mandobles), y así sucesivamente hasta el final de la pelea, signado por la demostración de la llamada treta de conclusión. Por tanto, aunque no se especifique en una didascalia explícita, el desarrollo del combate con espadas, de acuerdo con la partitura descrita anteriormente, requiere que las actrices muevan sus extremidades de manera rápida y ágil, tanto las manos para atacar a su contrincante, como los pies para desplazarse, recular y contraatacar, según sea el caso. Asimismo, hallamos diversas didascalias implícitas encargadas de detallar un gesto peculiar y sumamente significativo hecho con las manos: “mano de ricubo: / en forma de cuchar uñas

de encaje” (vv. 116-117)³², y “el brazo tendido, / tomar la guarnición para un vestido” (vv. 129-130). Estos versos sugieren que, probablemente, se resaltaría la finalidad rapiñadora de las mujeres a partir de gestos consistentes en colocar la mano de forma que emule una cuchara o un gancho, puesto que este elemento evoca, metonímicamente, el tópico interés material femenino.³³ En adición, estos gestos resultan llamativos porque reflejan la hibridación de la partitura espectacular desarrollada, toda vez que conjugan los movimientos particulares de la verdadera destreza con la intención propiamente buscona de robar el dinero. Todo lo anterior nos conduce a sugerir que el duelo se asemejaría a la ejecución de una coreografía dancística con poses de esgrima científica, y que, por ello, resulta un recurso efectivo para otorgar vistosidad, dinamismo y espectacularidad a la representación.

Finalmente, el aparato gestual-motriz de la esgrima verdadera funciona para materializar el combate entre la mujer codiciosa y el hombre tacaño e incauto. El tema vertebrado la producción entremesil quevedesca, y encontramos un tratamiento similar al de este interludio cómico en *La vieja Muñatones* (donde, en lugar de dilogías con términos de esgrima, se usan metáforas de bailes) (véase, más adelante, § 3.4). En *La destreza*, los elementos espectaculares sirven a Quevedo para caracterizar una mujer definida por dos rasgos: por un lado, la voracidad monetaria, expresada en el aspecto colérico y arrojado, y en la *actio* privativa de un diestro verdadero (es decir, apropiada para combatir); por otro, la sensualidad y el erotismo exacerbados gracias al disfraz varonil y a la ejecución del baile con poses de esgrima. En suma, sugerimos que el sistema didascálico está en función de la efectiva representación de una mujer venal doblemente peligrosa para los hombres, pues la

³² Por el contexto rufianesco, *cuchar* podría indicar que la mano tenga forma de cuchara. En germanía, *uña* significa robo. Además, *uñas arriba*, *uñas abajo* designa un lance de esgrima (Chamorro, 2002: s.v. *uña*).

³³ En este sentido, recuérdese, por ejemplo, la figura de la mujer doña Anzuelo. Asimismo, véase más adelante el análisis del entremés de *Diego Moreno*, 1.

distinguen su interés material y su atractivo físico. En este sentido, la partitura gestual sirve para recalcar el tema central de la pieza: la lucha entre los sexos femenino y masculino.

2.3.2. *El Marión*

Datadas *ca.* 1625-1635 (Tobar Quintanar, 2017b: 53), las dos partes del *Marión* presentan un gracioso mundo al revés en donde los roles de género construidos socialmente se hallan invertidos. En esta realidad paralela, las mujeres cortejan al hombre —quien permanece resguardado en la casa custodiada por el padre— y combaten por su amor. Durante los últimos años, este par de piezas ha recibido particular atención crítica tanto por su cuestionada atribución a Quevedo (Tobar Quintanar, 2017b: 32-33), como por las lecturas disímiles que ha motivado. Estas interpretaciones oscilan entre advertir una crítica quevedesca a las convenciones del teatro áureo —particularmente, a las de las comedias de capa y espada y de los dramas de honor—³⁴ y encontrar algunos comentarios de don Francisco sobre la violencia conyugal.³⁵ Aunque estos temas tienen presencia en el entremés, estimamos que no son los medulares, y que, de otorgarles una mayor importancia de la que tienen en la descodificación de las obras, pueden conducir a lecturas excesivamente serias y descontextualizadas, tanto de la sociedad como de las prácticas escénicas de la época. En este sentido, estimamos que el análisis pormenorizado de la partitura gestual y escénica de las dos partes de *El marión* permitirá advertir un uso particular dado por don Francisco a partir de su

³⁴ Asensio apunta que este entremés “parodia a lo burlesco situaciones de las comedias de capa y espada” (1965: 229), mientras que Arellano y García Valdés también comentan, en la introducción a su edición, que se trata de una “parodia de convenciones teatrales del género de capa y espada y del drama de honor” (2011: 75).

³⁵ Así lo cree Restrepo Gautier: “Encierra, pues, la segunda parte de *El marión* un comentario social sobre la violencia familiar, pero, además, el matrimonio desavenido hace una crítica literaria que ridiculiza los matrimonios desiguales, repetidos y convencionales que generalmente cierran las comedias” (2013: 150). También enfocado en la segunda parte del entremés, Asensio expone la siguiente reflexión (que, acaso, resulta un tanto anacrónica, y que parece no tener en consideración el subgénero dramático al cual las piezas se adscriben: el entremesil): “La segunda parte en que, casado Constanzo, doña María le maltrata, roba sus joyas para jugarlas y le deja solo en casa, dudo que hiciese reír tanto a las damas de la cazuela. Nos asomamos a amarguras auténticas y nos percatamos de qué poco haría falta para *virar lo cómico en serio*” (1971: 233, énfasis añadido).

inversión cómica, orientada a generar la risa en el espectador. Así, este estudio nos llevará a dilucidar una nueva interpretación en torno a estas obritas.

Una primera función del aparato espectacular consiste en brindar información al público para que éste identifique el espacio en donde la acción dramática toma parte. En este caso, la primera acotación y los versos iniciales, pronunciados por doña María, contienen las instrucciones necesarias para recrear las posibles indumentaria y gestualidad que permiten construir el espacio dramático:

Sale DOÑA MARÍA

D^a MARÍA. ¡Oh calles cuyas piedras son diamantes!

¿Qué hará mi don Costanzo? Esta pedrada
de contino será dél almadrada.

(vv. 1-3)

Aunque no se consigne en la didascalia explícita, doña María saldría a escena con capa de color, sombrero y espada atada al cinto, pues se trataba de convención teatral vestir de esta forma para comunicar al auditorio que la acción tenía lugar durante la noche y en un espacio exterior.³⁶ A su vez, esta mínima información ya prevendría a los espectadores sobre el inmediato desarrollo de una escena amorosa, pues, de nuevo, era habitual en el drama áureo que el galán acudiera al balcón de su amada para hablar con ella a altas horas de la noche. Ahora bien, en los corrales de comedias, dicho balcón solía situarse en el primer piso de la fachada, tal como ocurre aquí. Comprobamos lo anterior con la siguiente acotación, que indica que don Constanzo aparezca “*en lo alto*” (acot. al v. 4), sintagma plenamente codificado por los representantes como una indicación de que el personaje señalado estaría

³⁶ Cfr. la acotación que abre *El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón: “*Salen el CONDE y FINEO y otros criados, de noche*” (2019: acot. al v. 1, énfasis añadido). En su edición, Walde Moheno anota que “de noche” se trata de una “marca temporal del desarrollo de la acción, que en escena puede expresarse, entre otros recursos, mediante vestuario. El traje ‘de noche’ era colorido [...]; en la calle, implicaba llevar capa de color [...] y sombrero” (2019: n. a la acot. al v. 1).

en dicho corredor. En adición, en los diálogos de doña María subyacen marcas de gestualidad que bastarían para que el espectador entendiera que el primer corredor representaría el balcón: doña María se inclinaría para recoger, o simular recoger, una piedra que luego lanzaría hacia la mentada zona de la fachada del teatro. Finalmente, la referencia al sereno por parte de don Costanzo (v. 12) termina por confirmar la hora en la que la acción tiene lugar, aunque, como hemos visto, el aparato espectacular construye el espacio dramático.

Ahora bien, cabe preguntarse si realmente existe una intención crítica hacia las convenciones teatrales de la época a partir de la parodia —como ha señalado, entre otros, Restrepo Gautier—. Nos parece innegable que el autor madrileño refiere dichas situaciones tópicas; no obstante, a nuestro modo de ver, no pretende criticarlas, sino emplearlas como un recurso escénico para enfatizar la disonancia entre el comportamiento esperado y el representado tanto por el personaje masculino como por las mujeres. Esto puede demostrarse, por ejemplo, atendiendo a los sentidos de los espacios *afuera/adentro*: en *El marión* —como indica Amezcua—, los significados que ambos espacios tienen en las obras más serias se siguen respetando; dicho en otras palabras, no se propone ningún tipo de resignificación al respecto: “la calificación cultural y ética del espacio no se invalidan por el cambio en el desempeño de los roles; de la misma manera, las particularidades de hombre y mujer tampoco se anula. Sólo ha ocurrido una momentánea alteración, inocua desde el punto de vista del significado” (Amezcua, 1981: 24). Así, pues, parece que la elección hecha por Quevedo de estos referentes responde más a su efectividad para generar extrañamiento y comicidad en el receptor, precisamente, porque se trata de situaciones plenamente codificadas. Podemos comprobar lo anterior atendiendo a la *actio* tanto de las mujeres travestidas como del marión.

En términos generales, las mujeres no aparecen ridiculizadas ni satirizadas por travestirse. De hecho, y como bien apunta Linares, las didascalias, más que señalar una

actitud propiamente masculina, instruyen sobre una *actio* fanfarrona (2000: 42). Esto se advierte, por ejemplo, en los parlamentos que aluden a las altas voces dadas para llamar al marión:

D. COSTANZO. ¿Soy yo gigante para *darme voces*?
 Si con esto mi padre ha despertado
 muy lindo lance habríamos echado. (vv. 72-74)

o en aquellos donde se instruye sobre la *pronuntiatio* valentona al momento de reñir por el amor de don Costanzo:

D^a MARÍA. ¡*Rabiando estoy* de celos! ¡Vive Cristo,
 que *estoy por darlas yo mil cuchilladas!* (vv. 75-76)

Independientemente de que dichos versos insten una gestualidad igualmente exagerada, que movería a risa al espectador, lo cierto es que no hallamos críticas a los galanes de comedias a partir de la parodia realizada por estas mujeres. En este sentido, la inversión de roles se vuelve un efectivo recurso cómico tanto porque se parodia un referente plenamente conocido (los galanes), como porque la *actio* y la *pronuntiatio* es propia de figuras fanfarronas y valentonas. No obstante, la configuración dramática del marión representa un caso distinto.

Uno de los aspectos más llamativos del entremés consiste en la peculiar caracterización de don Costanzo, pues no se trata propiamente de un homosexual, sino de un hombre heterosexual cobarde,³⁷ cuyo rasgo definitorio queda referido en múltiples diálogos. Tales parlamentos, por tanto, funcionan como didascalias implícitas, pues dirigen la *actio* y la *pronuntiatio* del actor. En cuanto al *sonus*, cabe esperar una voz atiplada, amén de que

³⁷ Jesús G. Maestro opone los dos comportamientos (el esperado según el decoro dramático y el representado en el entremés) bajo los sintagmas de varón afeminado y varón viril: “la experiencia cómica vendría dada [...] en la dialéctica que se establece entre el varón afeminado (*facta consummata*) y el varón viril (*facta oportebant*)” (2008: 90). Nosotros preferimos referirnos a sendas caracterizaciones como la *actio* exigida para un galán valeroso, y la ejecutada por un galán de entremés (quien, por lo mismo, debe resultar cómico y ridículo).

algunos versos parecen instar una modulación particularmente aguda, capaz de comunicar no sólo la ambigüedad genérica del personaje, sino también el permanente miedo a que despierte su padre, así como la profunda molestia generada por las visitas de las galanas; tal es el caso del “desvíese, desvíese” (vv. 14 y 63), dirigido a las galanas, o de la acusada violencia usada en contra de doña Bernarda: “¿Por qué *tanta crueldad* usas conmigo?” (v. 26).

Asimismo, algunos parlamentos contienen información sobre el *gestus* y el *motus* del personaje. Citemos, por ejemplo, el siguiente pasaje —en el que, prácticamente, ningún crítico se ha detenido—:

D^a BERNARDA. ¿Por qué, mi bien, te llamas desdichado?

D. COSTANZO. Pienso que está mi padre levantado.

¡Qué gran susto!

D^a BERNARDA. ¿Quién era?

D. COSTANZO. Una criada, y no me ha visto;

que a fe que lo sintiera.

[...]

nadie sabe de mí cosa ninguna

y me está el corazón dando mil saltos

(vv. 42-47, 51-52)

En estos versos quedan claramente señalados el movimiento y los gestos que don Costanzo tendría que ejecutar. En primer lugar, doña Bernarda pregunta, preocupada, la razón que ha vuelto al marión desdichado. Dicho abatimiento se expresaría efectivamente a partir del gesto facial: las cejas hacia abajo, la mueca de tristeza en la boca, y el constante movimiento de las manos hacia el pecho, en señal de aflicción. Luego, se tendría que escuchar algún ruido como apoyo espectacular al parlamento pronunciado. Esto no se consigna explícitamente, pero el verso 44 insta a don Costanzo a reaccionar con preocupación ante un sospechoso sonido que lo pone alerta, pues le hace creer que su padre se ha levantado. En este punto, probablemente

el actor se asomaría al interior de las puertas de la fachada, se movería con cautela y miedo, y, tras esto, volvería a dirigir la mirada hacia doña Bernarda. Lo anterior se deduce de los parlamentos: la mujer, al preguntarle “¿quién era?”, indica que don Costanzo realizó una breve inspección para corroborar que su padre no había producido el ruido previamente escuchado, sino que había sido una criada. Complementan la partitura espectacular de cobardía las didascalias gestuales implícitas en el parlamento: “el corazón dando mil saltos”, “temblando estoy agora de decillo” (v. 57), y “desdichado de mí” (v. 103).

En este sentido, particularmente interesante resulta la salida a escena del padre, hacia el final del entremés:

PADRE. ¡Oh villano! ¿Así mi honor se trata?

D. COSTANZO. ¡Ténganlo, señoras, que me mata!

(Áselo por un brazo)

PADRE. *Ven acá.* ¿Han quitádote tu honra?

(vv. 118-120)

Estos versos sugieren diversos gestos y desplazamientos para el marión. Probablemente el actor intentaría huir, y se resguardaría detrás de las mujeres, al tiempo que les pide que detengan a su furibundo padre. Huelga decir que esta secuencia motriz movería a carcajada al auditorio, pues se trataría de una cómica persecución. En suma, estos parlamentos señalan con claridad que la *actio* de don Costanzo involucraría exageradas expresiones faciales de angustia y pesar; una gestualidad capaz de comunicar miedo y preocupación —como el apretarse las manos, llevarse las palmas a la cara, tocarse el pecho, dar sobresaltos, y moverse con sigilo—, y una *pronuntiatio* compuesta por agudas quejas y gritos de terror y auxilio. Ahora bien, no debe obviarse que tal aparato gestual y motriz sería ejecutado de forma exagerada, pues su objetivo no consiste en mover a compasión, sino a risa. La *actio* del

marión resulta cómica en tanto no corresponde con el comportamiento exigido, según el decoro dramático áureo, por el tipo del galán valeroso.

En la segunda parte, esta *actio* sigue caracterizando al personaje, aunque ahora, debido a la trama de la pieza, incorpora una partitura gestual aún más exagerada y ridícula. En esta continuación, don Costanzo, quien se encuentra casado con doña María, encarna el tipo del malmaridado, pues sufre vejaciones y ofensas varias de parte de su esposa. Como señala Maestro, lo que en la primera parte era mera sátira se vuelve aquí un ejercicio de escarnio (2008: 90). La violencia física se representa desde el comienzo de la pieza:

Sale D. COSTANZO y D^a MARÍA, su mujer, detrás dél, con una daga desnuda.

D^a 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!

D^a MARÍA. ¿Qué ha perdido,
qué ha perdido?

D. COSTANZO. ¿Es acaso niñería
poner en mí las manos cada día?
(vv. 1-6)

Así, pues, cabría esperar una nueva escena de graciosa persecución donde el marión huiría, aterrado y dando voces, de su cónyuge, quien sostiene una amenazadora daga. El incremento de exageración y ridiculez en los gestos ejecutados por el marión corre paralelo al del maltrato que le infligen. Don Costanzo llora —“D^a MARÍA. ¿Lagrimitas conmigo, maricote?” (v. 14)— y grita implorando ayuda del exterior: “¡Tengan esa mujer, que está furiosa! / ¿No hay justicia en Madrid?” (vv. 83-84). Las ofensas verbales y los empujones, en este contexto, no se considerarían un comportamiento negativo, pues se dirigen hacia un individuo que rompe con el decoro privativo del tipo dramático que, en una comedia, debería encarnar —

es decir, el del galán valeroso—, por lo que su actio se incardina en un contexto de mundo al revés y, por consiguiente, se decodifica de manera cómica.

En conclusión, un examen del aparato espectacular de las dos partes de *El marión* ha permitido demostrar su relevancia en relación con la construcción del espacio dramático y con la producción de comicidad en el espectador. Asimismo, advertir la función cómica de la inversión del aparato espectacular característico de las comedias de capa y espada —y, precisamente por ello, plenamente decodificado— nos ha conducido a interpretaciones ciertamente disímiles de las que se han propuesto sobre estas piezas. Lejos de encontrar una crítica a convenciones teatrales o una reflexión seria en torno a la violencia conyugal en el siglo XVII, concluimos que Quevedo pretendía mover a risa a partir de la ruptura del decoro del galán valeroso. La exacerbación del miedo y la cobardía del Marión forman parte de la inversión que el género entremesil hace del sistema de valores defendido por la comedia. El madrileño retoma y trastrueca tal partitura gestual para resaltar la disonancia entre el comportamiento esperado y el representado por el personaje masculino. Dicha decisión responde a la efectividad de estas situaciones para generar comicidad en el receptor, precisamente, porque éste puede comprender la referencia de manera inmediata.

2.4. Actio y pronuntiatio en los entremeses de figuras de *Los enfadosos*, *El niño y Peralvillo de Madrid* y *La ropavejera*

2.4.1. Los enfadosos, o El zurdo alanceador

Datado ca. 1624, el *Entremés de los enfadosos* —también conocido como *El zurdo alanceador*— se estructura a la manera de un desfile de figuras. Identificamos una división en cinco partes: en la primera, Carasa y la Pelantona, vestida de juez, comentan los principales tipos de enfadosos que hay en la corte (vv. 1-59), por lo que este pasaje funciona para introducir los figurones que, en las tres siguientes secuencias, pasarán revista sobre el

tablado: el mismo Carasa a causa de su calvicie (vv. 60-101), el falso noble don González (vv. 102-193), y doña Luisa y doña Lorenza, acompañadas de alguacil (vv. 194-258). Finalmente, la pieza concluye con un baile llevado a efecto por estas últimas, acompañadas de canción con construcciones apostróficas que advierten al espectador del peligro de estas pedigüeñas.³⁸

Este formato de exposición condiciona la construcción del espacio escénico. Por la primera acotación escénica, que identifica a Carasa como “*el huésped*” (acot. al v. 1), así como por el carácter errante de Pelantona —“ejercerá [su labor] en poblados y desiertos” (v. 5)—, se entiende que estamos en la casa del calvo. Esto se sustenta por los movimientos que ambos personajes realizan al principio de la obrita. Según didascalía implícita retrospectiva en el verso 62, Pelantona, apenas llegar al hogar de Carasa, se retira el sombrero en señal de respeto (este gesto reviste particular relevancia para la generación de comicidad, en tanto delata la condición alopecica del personaje); luego, muestra un documento en donde se anuncia su nombramiento como juez pesquisidor de enfadosos:

CARASA. La mayor comisión es que se ha visto.

JUEZ. Estuve consultado de Antecristo.

CARASA. Siendo vuesa merced, *como publica*,

el juez pesquisidor contra enfadosos,

ejercerá en poblados y desiertos

y juzgará los vivos y los muertos.

(vv. 1-6)

³⁸ D.^a LUISA. (*Sola.*) *Miren lo que compran
los que nos quieren,
que siempre les vendemos
gato por liebre.*
(vv. 294-297)

Así, aunque no se especifica en acotación escénica, se esperaría algún decorado que ayude al espectador a situarse en un espacio interior. Esto queda a juicio del director, quien podría limitarse a colocar una cortina para cubrir los vestidores, como era práctica al uso (Ruano de la Haza, 2000: 157).

Temáticamente, el entremés se adscribe a los ataques dirigidos a tipos sociales que pueblan la Corte y que, con suma frecuencia, son blanco de burlas en la literatura satírica de los Siglos de Oro, de manera particular —si bien, no privativa— en diversos lugares de la obra —ya en prosa, ya en verso— de Quevedo. Ahora bien, la doble naturaleza del género dramático —texto y representación— posibilita la intensificación de la efectividad cómica de los chistes y juegos conceptistas, a partir de representar las graciosas metáforas sobre el tablado. De esta manera, la performatividad subyacente en dichas obras quevedescas adquiere total vitalidad y virtualidad.

Así ocurre con Carasa. En el siglo XVII, los calvos eran tachados de engañadores, falsos y traicioneros;³⁹ por tanto, frecuentemente protagonizaban burlas y juegos conceptistas diversos —que abarcaban símiles con vegetales, animales, objetos y partes corporales; paronomasias; pseudo-etimologías; metáforas; creación de neologismos jocosos, etcétera (Vega García-Luengos, 2009: 305 y ss.)—. ⁴⁰ En *Los enfadosos*, volvemos a encontrar este

³⁹ Cfr. los siguientes versos extraídos de *El caballero puntual*, de Salas Barbadillo:

Si estuviera en la mano de los jueces,
 como a galeras condenar a calvas,
 de vicios, de maldades, de traiciones
 esta patria común libre se viera,
 porque nadie tener calva quisiera. (*apud* Vega García-Luengos: 308)

⁴⁰ Asensio comenta: “el ‘calvo’ ha sido objeto permanente de bromas, desde el ‘mimos falakrós’ de los griegos hasta el payaso de las bofetadas que hace las delicias de nuestros niños” (1965: 239). Asimismo, conviene citar los siguientes versos de un soneto satírico quevedesco (núm. 527) para ilustrar los juegos conceptistas basados en las derivaciones lingüísticas y semánticas del vocablo “calvo”:

Pelo fue aquí, en donde calavero;
 calva no sólo limpia, sino hidalga;
 háseme vuelto la cabeza nalga;
 antes greguescos pide que sombrero. (Quevedo, 1995: p. 13, vv. 1-4)

tipo de *figurae elocutionis*, aunque aparecen potenciadas debido a que las alusiones graciosas se encarnan en un personaje. El *gestus* definidor de Carasa consiste en posar la mano permanentemente sobre la cabeza con el fin de no quitarse el sombrero. En primer lugar, esta marca gestual, como señalamos líneas atrás, revela la calvicie del personaje, puesto que, cuando Pelantona realizó el gesto de retirarse el sombrero en señal de respeto, éste no respondió de la forma protocolaria; en segundo lugar, el gesto se explota cómicamente mediante la demostración de cómo, en otros contextos, Carasa actúa para evitar descubrir su cráneo:

Yo, señor, me gobierno extrañamente,
y aunque *estoy gordo, fresco y colorado*,
soy un hidalgo yo muy mal criado,
y con *dos repelones de faldilla*
y hacer las lechuguillas al sombrero,
pellizcar el cairel de tenacilla,
figura que yo hago,
paso por el *qui toles* el amago.
Si dos gorras de piedra nos topamos,
nos vamos alargando de rebozo,
vista de arpón, *mirando cada uno*
quién empieza primero,
solfeando ademanes de sombrero.
(vv. 81-93)

Este parlamento, debe tomarse por didascalía implícita, pues ofrece información sobre el *gestus* y el *motus* de Carasa, quien deberá realizar dicho amago de sombrero sobre las tablas. Como se ve, los hiperbólicos juegos conceptistas —v. g., la metáfora “gorras de piedra”— van acompañados de *actio* igualmente exagerada y ridícula, lo que posibilita la generación de hilaridad en el público, quien fácilmente reconoce el tipo social representado. Amén de esta marcada *actio*, la caracterización ridícula de Carasa se complementa con la *descriptio*

de su *vultus*, puesta en los diálogos del mismo personaje. Se trata de un personaje obeso, colorado y que viste “con dos repelones de faldilla”, lo cual supone la pobreza de su indumentaria. Estos rasgos físicos y materiales inciden en la burla hacia su pretendida nobleza, en tanto implican la disonancia con el decoro exigido para un personaje pretendidamente cortesano.

Otra figura tópicamente satirizada por el polígrafo madrileño es el falso noble, el “casi hidalgo”, personaje en el cual Quevedo amalgama numerosas tachas físicas y morales. En el caso de *Los enfadosos*, don González adolece de un par de defectos corporales naturales: es zurdo y tiene las piernas zambas (v. 114). A estos defectos fisiológicos, se añade la presunta homosexualidad sugerida por Pelantona a partir de los exagerados requiebres que el personaje hace al entrar a escena:, acompañados —podemos deducir— de un particular timbre en la voz:

D. GONZÁLEZ. Yo, señor licenciado de mi alma,
yo, señor licenciado de mi vida,
yo, juez de mis entrañas, pido expreso
un privilegio.

JUEZ. yo pensé que un beso
según me requebrábades de veras.
(vv. 102-106)

Estos versos ofrecen instrucciones sobre el *gestus* y el *sonus* del personaje. Teniendo en cuenta la relevancia que el sistema gestual tenía en la corte, cabría esperar una ejecución afectadamente exagerada de dicha partitura en este pasaje. Es decir, que don González, al pronunciar cada verso, se inclinara con aspavientos, y buscara besar las manos del Juez, en señal de servicio. Cumple recordar que las excesivas lisonjas conforman el comportamiento

de las llamadas figuras artificiales, es decir, de personajes que se valen de engaños y fingimientos para medrar social y económicamente.

Respecto a Pelantona, pese a que no haya instrucciones explícitas dedicadas a dirigir su *actio*, no puede esperarse estatismo de su parte, pues, como indica Walde Moheno, incurriría en vicio de escenificación (2015: 210). A partir de sus constantes reprobaciones a la conducta de los enfadosos, puede suponerse que haga expresiones faciales de sorpresa y de enojo —como mantener abierto el párpado y la ceja levantada, o fruncir el ceño— acompañadas de gestualidad que comunique la aversión hacia las figuras, tal como recomienda López Pinciano: “cuando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria (que dicen empeine) de la diestra y las apartamos con desdén” (1998: 528). Asimismo, se esperaría un tono de voz elevado, que complemente el rechazo hacia las figuras.

En conclusión, la gestualidad, los movimientos y la complejión de los personajes (señalada o sugerida por las didascalias implícitas y por las acotaciones escénicas), constituyen un efectivo recurso para generar comicidad, a partir de una *actio* exagerada y ridícula, propia de figurones, y de determinados tonos en la voz —por ejemplo, el *sonus* de don González—. Puntualmente, la comicidad radica en la exacerbación de comportamientos y gestos propios del ambiente cortesano, como las reverencias, los besos en las manos y la presunción de las manos de las damas. Puesto que están encaminados a generar comicidad, la *actio* y la *pronuntiatio* resultan trascendentales para el *deleite* de esta pieza.

2.4.2. El niño y Peralvillo de Madrid

El niño y Peralvillo de Madrid, datado ca. 1622, igualmente posee una estructura propia del desfile de figuras, aunque cuenta con un argumento más elaborado que *Los enfadosos*. El interludio cómico presenta el viaje emprendido por el Niño del título hacia la corte madrileña.

Antes de comenzar su travesía, la madre le advierte sobre la peligrosa avaricia femenina y lo alecciona para contrarrestarla (vv. 1-55). Este proceso didáctico continuará en el núcleo del entremés, cuando se encuentra con el buhonero Juan Francés (vv. 56-96), quien, a partir de *apagóresis*,⁴¹ intentará disuadirlo de proseguir su trayectoria; es decir, le narrará los casos de cuatro individuos arruinados por el arte pedigüeño femenino: el sastre (vv. 97-116), el atenaceado (vv. 117-128), el escribano (vv. 129-148) y el anunciador de comedias (vv. 149-180). Pese a dichos apercebimientos, el Niño continúa su trayecto. Ya en Madrid, se encuentra con dos apariciones: dos palos para flagelar (vv. 181-196) y una bolsa vacía encima de un par de huesos (vv. 197-225), y, finalmente, salen a escena dos mujeres con el fin de poner a prueba sus recientes conocimientos para evadir sus pediduras económicas (vv. 226-256).

En la primera secuencia, cabe resaltar la constante presencia de *gestus* sugeridos por el diálogo. Así, al principio, la madre acompañaría su plegaria con las manos juntas y levantadas hacia su hijo —según sugiere López Pinciano en este tipo de situaciones (1998: 528)—. Asimismo, debido a que la progenitora, sin dejar de estar molesta, alecciona a su hijo sobre las formas de contrarrestar a las peligrosas busconas madrileñas, podría realizar, según corresponda con su diálogo, diversos movimientos con la mano: en primer lugar, la movería desordenadamente, con el índice enhiesto, para expresar indignación; luego, se valdría de ese mismo gesto, aunque ya sin el desordenado movimiento, sino levantando la mano a la altura del hombro derecho, para indicar afirmación en sus consejos, y, finalmente, juntaría y separaría los dedos índice, medio y pulgar, pues se trata de un gesto propio de quien enseña o narra (López Pinciano, 1998: 528). Finalmente, las frecuentes expresiones de aversión contra las mujeres pedigüeñas instan el *gestus* de abominación; incluso, en un verso, se

⁴¹ Consiste en la exposición de las consecuencias de un acto con un carácter aleccionador, pues tiene por objetivo disuadir a alguien de emprender tal acción.

menciona la obscena señal de higa —“un perro muerto llevarás por higa” (v. 25)—, más efectiva para repeler al individuo *non grato*, y que debió realizarse en escena.

Ahora bien, en el nudo de la pieza, tenemos lo que podríamos denominar una construcción pictórica de las figuras y del espacio escénico, puesto que las narraciones a cargo de Juan Francés sobre las víctimas de las pediduras femeninas no se limitan al plano verbal, sino que se complementan con la aparición en escena de sus protagonistas. Esta fusión entre componentes verbales y visuales puede incardinarse con la tradición emblemática, plenamente en boga durante el Barroco. Fernando González Muñoz define los emblemas como sistemas semióticos articulados por lemas y *picturae*. Este conjunto se caracteriza por combinar componentes verbales e iconográficos cuya particularidad estriba en dos aspectos esenciales: la densidad de contenido y un grado variable de evidencia. Tales rasgos pueden aplicarse a las narraciones de Juan Francés, puesto que, paralelamente a sus relaciones, los individuos protagonistas de éstas marchan sobre el tablado, vestidos con una indumentaria particularizada en función de la forma en la que las mujeres les sonsacaron el dinero. Es decir, al tiempo que el buhonero cuenta sendas historias, desfilan: el sastre Alonso Alvillo, “*atravesado de varas de medir, medidas de sastre y tijeras*” (acot. al v. 97), arruinado por gastar en ropa para las mujeres; Diego Alvillo, “*rodeado de ollas y pucheros y asadores*” (acot. al v. 117), atenaceado por despilfarrar dinero en comidas para sus enamoradas; el escribano Cosme Alvillo, “*lleno de procesos, escribanías y plumas en el cabello y las manos*” (acot. al v. 129), igualmente estafado por las busconas, y, finalmente, Antonio Alvillo, “*lleno de carteles de comedias y papelones de confitura*” (acot. al v. 149), en quiebra económica tras pagar a las mujeres la entrada a espectáculos teatrales. A partir de esta indumentaria iconográfica, don Francisco pinta, cual auténticos retratos, a las incautas víctimas de las pediduras femeninas. Los retratos se complementarían con *gestus* de dolor y de

arrepentimiento: las figuras se llevarían la mano cerrada en puño hacia el pecho, y expresarían sus desgracias con voz entre dientes, para comunicar la ira contenida (Quintiliano, *Inst. Orat.*, lib. XI, cap. III, 104); asimismo, harían gesto facial de tristeza, a partir de colocar las cejas bajas (Quintiliano, *Inst. Orat.*, lib. XI, cap. III, 78).

Así pues, el vestuario de las figuras se adecua a lo que Rodríguez Cuadros ha dado en llamar “sistema de iconicidad”: “en este caso, la acotación propone para la puesta en escena un paralelismo entre el signo/vestuario y lo que se trata de designar. Este sistema de iconicidad podrá presentarse de modo metafórico, en una fragmentación o descomposición simbólica del personaje, de acuerdo con la cultura de la época [...]. O también, por una composición metonímica más o menos burlesca” (1988: 87). La caracterización de estos personajes se acerca a la creación de emblemas en tanto los componentes iconográficos informadores de la indumentaria funcionan como metonimias de las pediduras femeninas. Tales elementos sirven para materializar una serie de símiles encausados a identificar la quiebra económica —causada por cumplir caprichos femeninos— con la pérdida de la vida. Las pidonas se asimilan a una constelación de elementos mortuorios, torturadores y, aun, diabólicos: el Peralvillo de Madrid, los palos para ajusticiar, flechas y tenazas, culebras y ataúdes (vv. 202, 207, 210), y “aves diabólicas con manto” (v. 235). En consecuencia, los *desprevenidos* hombres aparecen heridos de muerte: “atravesados” (519), “pasado[s] de parte a parte” (v. 99), “atenaceado[s]” (v. 118), “vertiendo tinta por sangre” (v. 131) y “asaeteado[s]” (v. 151). El engarce de elementos satíricos y terroríficos supone la generación de una estética y comicidad grotescas. En este sentido, la técnica emblemática se torna efectivo recurso cómico, pues sirve para materializar las metáforas horrorosas de las mujeres sonsacadoras a partir de mostrar sus consecuencias en los personajes masculinos, amén de que posibilita la pasarela de figurones grotescos, ridículos y terribles. Esto funciona para

provocar una sensación de alienación en el espectador y para asegurar que la lección enseñada permanezca en la memoria de los receptores.

Esta construcción pictórica se vería reforzada por una disposición particular disposición del espacio escénico. El espacio escénico podría escindirse en dos planos: en el primero (más cercano al auditorio), se colocarían el Niño y el narrador Juan Francés; en el segundo (al fondo del tablado), desfilarían las extravagantes figuras y se descubrirían las postreras visiones,⁴² de manera tal que se replique, en el escenario, la experiencia consistente en observar una pintura. Cumple recordar, en este sentido, la afirmación de Egidio en torno a la idoneidad del teatro para replicar las formas emblemáticas, puesto que, en sí mismo, combina la literatura y las artes plásticas (1993). En suma, todos estos recursos escénicos participan de la representación pictórica de las figuras, cuyo objetivo consiste en ilustrar las narraciones enmarcadas y producir, con ello, un fuerte impacto visual en el espectador/lector; dicho efecto responde a la finalidad didáctica de la pieza. Esta distribución en el tablado permite la convergencia en paralelo de dos planos ficcionales, pues en el espacio ficcional correspondiente al camino hacia la corte madrileña, se engasta el creado por las narraciones de Juan Francés y materializado con la pasarela de figuras.

Adicionalmente, el entremés puede asociarse con la tradición emblemática a partir de su pretensión *aleccionadora*,⁴³ puesto que las narraciones del amolador francés poseen la intención de advertir de la codicia femenina por medio de la demostración de sus destructivos

⁴² En las acotaciones escénicas, se lee “*Descúbrese dos palos vacíos*” (acot. al v. 181) y “*Descúbrese una bolsa encima de dos huesos de muerto*” (acot. al v. 197), por lo que, probablemente, estas visiones se colocarían en el escotillón de vestuario, pues constituía práctica al uso ubicar este tipo de apariciones en este escotillón — en este sentido, Ruano de la Haza, mediante citas de diversas acotaciones escénicas, demuestra la presencia de este mecanismo en tres lugares del teatro: tablado, vestuario y corredores (2000: 239).

⁴³ Hernández Fernández afirma: “[e]sta literatura visual [es decir, los relatos de Juan Francés] de fuerte impacto moralizante puede vincularse con la tradición emblemática de Alciato” (2009: I, 332).

efectos.⁴⁴ El carácter pedagógico de la pieza se redondea con la postrera aparición de la bolsicalavera, en tanto deviene potente imagen cargada de símbolos, engarce de lo satírico y lo lúgubre. En su sentido burlesco, la calaca representa la destrucción causada por las pediduras femeninas, y, por ende, un recordatorio constante de su peligrosidad; en un sentido metafísico, invita a la reflexión sobre la caducidad de los bienes materiales, y de la vida misma. La moraleja se evidencia a partir de la construcción apostrófica:

NIÑO. *Nenes, mirad* lo que somos:

[...]

véis allí las sepolturas
que la dejaron [a la bolsicalavera] tan seca;
esos gusanos con moño,
ataúdes con guedejas,
la comieron lo de dentro,
la rayeron lo de fuera.

En esto habéis de parar
las más ricas faltriqueras:

[...]

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 me ves, me vi
y veraste cual me veo».

(vv. 205, 207-214, 217-225, énfasis añadido)

⁴⁴ Con esto, no pretendemos incluir a *El niño y Peralvillo de Madrid* dentro de la emblemática; sólo deseamos hacer notar que Quevedo retoma los recursos didácticos de esta literatura moralizante con fines cómicos y espectaculares.

Finalmente, restaría comentar la hipótesis de que el Niño, en realidad, sea un viejo (Hernández Araico, 2004: 223, n. 94). Se trata de una propuesta viable, puesto que, en el entremés, subyacen elementos diegéticos y marcas textuales que la fundamentan. En primer lugar, el Niño, incluso antes de recibir la lección de Juan Francés, da cuenta de sabiduría sobre los peligros de los requerimientos femeninos (vv. 91-96). Asimismo, hacia el final de la pieza, encontramos un verso que podría aludir a la caracterización decrepita del personaje: “¡Ay, como llora! / Los dientes deben de salirle agora” (vv. 226-227), donde se jugaría con la idea de que, tanto en la infancia como en la vejez, el ser humano no tiene dientes. Esta particular caracterización, nuevamente, tendría fines cómicos y alienantes. Lo risible radica en su construcción como figurón, donde el *vultus* ridículo se complementa con el *sonus* afectado por el tono infantil, como en “no cheriva” (v. 3), “tenora” (v. 6), y las expresiones finales de “Coco, coco, coco” (v. 229), y “Caca, caca, caca” (v. 231); la alienación en el espectador surge, igualmente, de observar encarnada la antítesis niñez-vejez albergada en un mismo personaje.

En conclusión, la construcción pictórica de este entremés se logra a partir del empleo de recursos y técnicas compositivas provenientes de la literatura emblemática, como la configuración de un sistema semiótico conformado por un elemento verbal y otro iconográfico cargado de densidad conceptual. La caracterización iconográfica de los personajes resulta un recurso efectivo para la generación de estética y comicidad grotescas, en tanto permite la materialización de la peligrosidad de las pediduras femeninas (ilustrada por símiles y metáforas terribles). Asimismo, el recurso a la técnica emblemática en un género cómico como el entremés produce un efecto alienante en el espectador, en tanto se utiliza para aleccionar sobre el peligro de las mujeres venales, en lugar de hacerlo con pretensiones doctrinales y moralizantes.

2.4.3. La ropavejera

Datado *ca.* 1628, el *Entremés de la ropavejera* comparte con los anteriores la estructura del desfile de figuras —de hecho, algunos investigadores lo ven como una continuación de *Los enfadosos* (Asensio, 1965: 224)—. Identificamos siete secuencias: la primera corresponde a la conversación en la cual la Ropavejera comunica a Rastrojo su verdadero oficio (vv. 1-27), por lo que funciona como introducción; luego, tenemos las visitas de los cinco figurones: doña Sancha (vv. 28-39), don Crisóstomo (vv. 44-49), Godínez (vv. 53-64), Ortega (vv. 67-74) y doña Ana (vv. 75-109), y, finalmente, la obrita concluye con baile (vv. 110-154)⁴⁵.

La relevancia del *gestus* en esta piecicilla grotesca se advierte desde la primera secuencia:

RASTROJO. ¡Válgame Dios, qué extraordinaria cosa!

¿Qué oficio dice vuesarced que tiene?

ROPAVEJERA. Muy presto se le olvida:

yo soy ropavejera de la vida.

RASTROJO. De solamente oílo pierdo el seso.

¿Y tiene tienda?

ROPAVEJERA. Tengo

RASTROJO. ¿Y vende?

ROPAVEJERA. Y vendo.

RASTROJO. ¡Estoyme entre mí propio consumiendo!

(vv. 1-7)

La acción comienza *in medias res*, poco después de que Rastrojo se ha enterado del oficio profesado por esta peculiar Ropavejera. Por ello, este parlamento requiere el apoyo de gesticulación que comunique sorpresa y terror. Así, el primer verso indica, con gran brevedad, un par de instrucciones gestuales. La primera parte de éste iría acompañada de un gesto facial suplicante, dirigido hacia arriba —hacia Dios—, y con las manos levantadas a la

⁴⁵ Véase § 3.5, para el análisis de este baile final.

altura del pecho; la segunda obliga un gesto facial de sorpresa —con los ojos muy abiertos y las cejas arqueadas— en conjunto con el empalme de manos para mostrar abominación (López Pinciano, 1998: 528). Asimismo, la referencia a “perder el seso” insta al actor a apretar las manos contra su cabeza, en señal de desesperación —ya que también hay referencia al oído, podría tomarse el cráneo en esa zona—. Finalmente, la pronunciación del v. 7 podría acompañarse con el gesto de llevar la mano al pecho, para expresar el malestar que la novedad le ha generado a Rastrojo.

La interacción entre ambos personajes, amén de la aparición de las figuras, influye en la construcción del espacio dramático. Aunque no se especifica en acotación escénica, por la dinámica misma del entremés —los figurones, incluido Rastrojo, llegan a visitarla—, suponemos que nos encontramos en la casa de la Ropavejera. Ahora bien, puesto que Rastrojo emite comentarios sobre los ridículos personajes que desfilan, se entiende que éste debe permanecer en escena oculto detrás de algún mueble, de manera que el espectador pueda ver sus cómicos gestos de sorpresa y horror mientras la acción avanza.⁴⁶ Así, pues, el propio diálogo insta la aparición de determinado decorado que, no obstante, en sí mismo no reviste un significado particular, sino que desempeña funciones meramente pragmáticas.

Ya ubicados en el desfile de las figuras, notamos la relevancia de una *actio* particular —compartida por todos los figurones— en la generación de comicidad. Según indican las acotaciones escénicas, todos los personajes del pasaje salen a escena tapados: doña Sancha sale “*tapada con manto*” (acot. al v. 28); don Crisóstomo se asoma “*calado el sombrero*” (acot. al v. 44); Ortega sale “*arrebozado*” (acot. al v. 67), y doña Ana se resguarda “*tapada*

⁴⁶ En este sentido, *cfr.* los siguientes parlamentos del personaje ante tal pasarela: “Yo temo que he de ser aquí vendido” (v. 32), “¿Quijada? ¡Vive Dios! ¿Quijada dijo?” (v. 35), “Que me quemen a mí si esta no es dueña” (v. 54).

con abanico” (acot. al v. 75). Este *gestus* se acompaña de una *pronuntiatio* particular, es decir, los figurones, con la finalidad de que no reconozcan sus identidades, no sólo intentan cubrir su rostro, sino también impostar sus voces. Ello implica que, frente a la Ropavejera, hablen entre dientes: doña Sancha solicita pronunciar “una palabra aparte” (v. 28); Doña Ana le suplica “que ninguna persona nos oyera” (v. 77), mientras que Godínez, probablemente resguardado detrás de un paño, la llama con un “Ce, ce” (v. 53). Esta *actio* funciona, por un lado, para revelar la hipocresía de las figuras, preocupadas, a un tiempo, por falsear su apariencia física y resanar las huellas dejadas por el paso de los años, y por evitar la pérdida del decoro, es decir, por impedir que los demás sepan de estas acciones. Por otro lado, responden al ambiente lúgubre propio de este entremés, e inspirado por la figura de la Ropavejera —no puede obviarse que esta mujer comercia con miembros de cuerpos humanos.

Asimismo, esta *actio* se complementa con el *vultus* exagerado y, aun, grotesco deducido de los diálogos de los personajes. Así, v. g., sabemos que la vieja Godínez habría de caracterizarse con muchas arrugas en el rostro y simular tener huecos los dientes —acaso pueda, incluso, valerse de una máscara, que se adecuaría bien al tono y al tema del entremés—, según se desprende del comentario de Rastrojo:

De cáscara de nuez tiene el pellejo,
y la boca de concha con trenales,
los labios y los dientes desiguales.
(vv. 58-60, énfasis añadido)

Caso similar es el de doña Ana, quien, a juzgar por el examen que de ella hace la Ropavejera, debería presentarse con innumerables arrugas faciales (vv. 85-86), carente de dientes (v. 88) y con manos áridas y desgastadas (vv. 96-100). La caracterización grotesca encuentra su expresión máxima hacia el final de la pieza, donde la Ropavejera limpia con un paño las caras

de unos bailarines “*como a retablos*” (acot. al v. 139). En este punto se logra plenamente la cosificación del cuerpo humano, la hibridez con elementos inanimados.⁴⁷ En suma, notamos que Quevedo hace uso de la *actio* y la *pronuntiatio* para resaltar la hipocresía de las figuras satirizadas y, con ello, producir comicidad en el espectador. Asimismo, el entremesista madrileño se vale de un *vultus* particular para revestir a la pieza de una estética grotesca, en tanto combina risa y horror⁴⁸, con lo cual logra inducir en el público la alienación deseada.

Vale comentar en extenso la última secuencia con figurones, protagonizada por doña Ana, por la detallada instrucción que las didascalias implícitas ofrecen sobre los *gestus* y el *motus* de los personajes. Doña Ana representa al tipo de mujer satirizado por negar su edad; es decir, aunque su cuerpo corresponde al de una anciana, ella intenta atribuir a otras razones las cicatrices de la vejez, amén de que afirma, permanentemente, no rebasar los 22 años de vida. En otros textos escritos tanto en prosa como en verso, Quevedo ha explotado cómicamente dichas diatribas; no obstante, en el teatro, el efecto risible de la relación dialéctica entre la vieja-niña y su interlocutor se potencia por tener presente a la anciana, y porque la discusión puede replicarse en el *motus* de los personajes, como ocurre en esta pieza.

Doña Ana, como el resto de los figurones, sale a escena de manera subrepticia, oculta tras un abanico —y, es de esperarse, moviéndose con cautela y desconfianza—; por ello, la Ropavejera le dirige una primera exhortación para que se acerque a ella: “Pase adelante” (v.

⁴⁷ *Cfr.* con el siguiente pasaje del *Buscón*: “Trujeron esplandores que nos buscasen los ojos por toda la cara, y a mí, como había sido mi trabajo mayor y el hambre imperial, que al fin me trataban como a criado, en buen rato no me los hallaron. Trujeron médicos y mandaron que nos limpiasen con zorras el polvo de las bocas, como a retablos, y bien lo éramos de duelos [...] Mandaron los doctores que, por nueve días, no hablase nadie recio en nuestro aposento, porque, como estaban güecos los estómagos, sonaba en ellos el eco de cualquiera palabra [...] comenzamos a volver y cobrar algún aliento, pero nunca podían las quijadas desdoblarse, que estaban magras y alforzadas; y así, se dio orden que cada día nos las ahormasen con la mano del amirez” (Quevedo, 2001: 31, énfasis añadido).

⁴⁸ Como indica Maestro, lo grotesco consiste en “la yuxtaposición entre experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica” (2008: 84).

83). Entonces, la mujer emite una primera mentira: que las arrugas fueron producidas por la melancolía. A esto, la Ropavejera pregunta, incisivamente, si la carencia de dientes tiene la misma razón de ser. El ataque hace retroceder a doña Ana; este movimiento es de esperarse por la nueva invitación de la Ropavejera a que “Pase adelante” (v. 91). El mismo procedimiento se repite después: cuando la Ropavejera le recuerda a doña Ana que las marcas de su piel son arrugas de vejez, y cuando doña Ana muestra sus manos arrugadas y secas, se repite la secuencia de alejamiento-acercamiento que tendría que acompañarse de *gestus* pertinentes —es decir, que expresen la aversión de la vieja-niña hacia la figura de la Ropavejera—. En síntesis, queda bien delimitado, a partir del diálogo de los personajes, el movimiento escénico de los personajes, que responde a la intención de replicar, sobre el escenario, la disputa entre la vieja empecinada en ocultar las huellas fisiológicas del tiempo con un interlocutor que pretende romper con esa ilusoria fantasía.

En conclusión, la *actio* y la *pronuntiatio* —en no pocos casos, como vimos, claramente especificada por Quevedo a partir de instrucciones subyacentes en el diálogo— participan en la generación de comicidad y de una estética grotesca. El público se ríe del profundo miedo —comunicado efectivamente a partir de los *gestus* y del *sonus*— que la Ropavejera infunde en el resto de la nómina, especialmente en Rastrojo. Asimismo, producen risa tanto la aparición subrepticia de los personajes, como la voz pronunciada en aparte que la acompaña, toda vez que anuncian la hipocresía de estas figuras —típicamente satirizadas por el autor madrileño—, preocupadas, a un tiempo, por falsear su apariencia física y resanar las huellas dejadas por el paso de los años, y por evitar la pérdida del decoro, es decir, impedir que los demás sepan de estas acciones. Finalmente, Quevedo se vale de un *vultus* particular para revestir a la pieza de una estética grotesca, en tanto combina con maestría la risa y el horror, con lo cual logra inducir en el público la alienación deseada. Dicha sensación

alienante se refuerza gracias a la ruptura de la cuarta pared que permite empalmar las realidades ficcional y objetiva, de manera que los espectadores se tornan partícipes del extraño y grotesco universo entremesil creado por el genio dramático de Quevedo.

2.5. La partitura espectacular en función de la hipocresía y el erotismo: el caso de *Diego Moreno, 1*

Datado *ca.* 1608-1613,⁴⁹ *Diego Moreno* lleva a las tablas la popularmente conocida figura del marido cornudo por propia voluntad.⁵⁰ Se trata de un hombre que, a cambio de comer y vestir, consiente las infidelidades de su esposa. Tal actividad,⁵¹ por tanto, lo insta a anunciar con antelación su llegada a casa y a desentenderse de los patentes engaños de la mujer. En este sentido, dicha labor va en detrimento del honor del maridillo (que, en tanto obstaculiza la práctica del oficio, se sugiere soslayar). Podemos escindir la pieza en cuatro secuencias: la primera consiste en el diálogo entre don Beltrán y el Capitán, que sirve —como veremos inmediatamente— para introducir tanto los temas pilares del entremés, como sus figuras protagónicas (Diego y Justa), y el tono ridículo de la obrita. La segunda secuencia nos presenta la discusión (y su ulterior solución) entre Diego Moreno, y Justa y Gutiérrez; permite, asimismo, ilustrar las técnicas patentadas por el esposo cornudo (toser, carraspear y avisar con antelación su llegada a casa, entre otras). El tercer pasaje abarca el desfile de los galanes interesados en Justa: Ortega, el doctor Musco, y don Beltrán y el Capitán.

⁴⁹ Fecha sugerida por Pablo Jauralde Pou tanto para éste como para el resto de los entremeses quevedescos escritos en prosa (1999: 492). Asensio, por su parte, propone ubicar temporalmente la composición entre 1604-1614 (1959: 406).

⁵⁰ Asensio, en el artículo donde anunció el hallazgo de ambas partes de *Diego Moreno*, afirma: “Una canción callejera fijó y bautizó al marido *manso*, Diego Moreno. Su estribillo, de ritmo anapéstico, ‘Dios que me guarde a mi Diego Moreno / que nunca dijo malo ni bueno’, viene de lejos. ¿De una canción más antigua? ¿De un dicho vulgar en que cristalizó un hecho o sucedido? La doble significación de estribillo y refrán atestigua la frecuencia de estas permutaciones” (1959: 399-400).

⁵¹ Denominada “cornudería”, se plantea como un oficio con estatutos fijos. *Cfr.* específicamente “El siglo del cuerno. Carta de un cornudo a otro” (Quevedo, 2014: 308-317).

Finalmente, la cuarta secuencia presenta el hilarante desenlace que posibilita la exaltación de la hipocresía y del erotismo imperantes en el interludio cómico.

La preponderancia de la partitura espectacular como soporte del diálogo se advierte desde el principio de la pieza. El entremés abre con la conversación entre don Beltrán y el Capitán, donde este último revela su deseo de estar con una mujer sin importar que ésta sonsaque sus bienes. La confesión da pie a que don Beltrán, en su intento por disuadir a su interlocutor, hable de la tópicamente peligrosa e insaciable codicia femenina, y termine contando el caso de Justa y su manso esposo. Si bien los parlamentos bastan para plantear los temas medulares de la pieza, éstos se potencian gracias al apoyo gestual y escénico. Así, por ejemplo, la focalización en la indumentaria lujosa y llamativa del Capitán,⁵² a partir de la partitura gestual de don Beltrán, prefigura el interés monetario y material vertebrador del interludio cómico:

DON BELTRÁN.—No trae vuesa merced bien *los dedos*, señor capitán [...] No conoce vuesa merced bien la gentecita: úsanse hembras tomajonas, *mujeres de uña como sortijas*, y damas barberas que sirven de rapar. (pp. 318-319)

En este sentido, destaca su descripción de Justa:

Linda mujer, *unos ojos rasgados*, negros... de los dineros que alcanza a ver; tanta boquita, pero pide con ella como si tuviese boca. (p. 321)

[Justa] Es hecha a su gusto [de tener buenas manos], que a puro tomar blancas *tiene las manos blancas*. (p. 322)

Las constantes referencias a los dedos, a las manos y a las sortijas subyacentes en estos diálogos, a nuestro entender, funcionan como didascalias implícitas, pues instan un acompañamiento gestual pertinente. Es decir, al pronunciar estos parlamentos, don Beltrán

⁵² Cfr. la acotación de apertura: “Sale [...] el Capitán de color, con plumas y cadena, cintillo y banda y sortija” (p. 318).

podría sostener las manos ricamente adornadas del Capitán y mirarlas, aun, con un dejo de malicia y de interés, mismo que obligaría al actor encargado de representar al Capitán a gesticular para indicar cierta animadversión hacia su interlocutor. Asimismo, don Beltrán complementaría la descripción de la figura femenina con los gestos señalados: se rasgaría los ojos y movería las manos de manera amanerada, intentando emular con afectación los de una figura femenina. La relevancia adjudicada a las manos responde a su capacidad para simbolizar la avaricia de las figuras femeninas, en tanto están asociadas a la acción de hurtar. En suma, el mapa gestual y la importancia escénica otorgada a la mano, a los anillos y a la lujosa indumentaria del Capitán permiten plantear, desde los primeros instantes de la representación, la temática vertebradora —la codicia y la rapacidad femeninas— y el tono festivo de la obrita.

Una vez el par de representantes masculinos abandona la escena, aparecen los anunciados Justa, su dueña Gutiérrez y Diego Moreno. En este pasaje se escenifica la conducta del maridillo cornudo. Diego, quien acaba de encontrarse una espada y un broquel que le son ajenos —pues pertenecen a un amante de su esposa—, la increpa; entonces, ésta y Gutiérrez urden un plan para hacer creer a Moreno que tales armas le pertenecen. Dicha estratagema consiste en un chantaje sentimental, por lo que la efectividad de la escena recae esencialmente en la partitura gestual y en la correcta ejecución del complejo conjunto de modulaciones tónicas signadas en las didascalias implícitas y los apartes:

DIEGO.-Ah, sí, ya me acuerdo, mías son las armas. ¡Jesús y qué flaqueza de memoria!

[*Aparte*] (*Miento en conciencia, que de miedo lo hago*). Ea, háganse las paces, abrázame.

GUTIÉRREZ.-[*Aparte*] (¿De qué han servido tantos juramentos [de que esas armas no te pertenecían], borrego?)

JUSTA.-Eso *cheriba yo agora*, pero al fin eres mi dueño. [*Aparte*] (¿E irá contento el descaradazo?)

DIEGO.-Yo me voy a cobrar unos dineros y no volveré hasta la noche. Tengan cuenta con la casa, y adiós. (p. 328)

En primer lugar, hay que decir que la aparición de Diego Moreno con espada y escudo mueve a risa porque el auditorio sabe —pues previamente lo ha aclarado Justa— que las armas pertenecen al amante. Así, pues, estos objetos escénicos, frecuentemente asociados con la nobleza, el honor y el valor, tienen aquí un sentido inverso: simbolizan la evidente infidelidad de la mujer y la carencia de honor en el personaje masculino.

Asimismo, cumple destacar la importancia de la *pronuntiatio* del cornudo, ya como recurso caracterizador del personaje, ya como resorte de comicidad. En un principio, Diego reclamaría a su esposa con voz enojada y exaltada; no obstante, eventualmente el maridillo tendría que ceder en la discusión con voz condescendiente, aunque confiese, en aparte, taimado y con cierto temor, la verdadera razón por la que lo hace. Además, advertimos el trascendental rol de la voz en los característicos tosidos, carraspeos —“ORTEGA.—tosen de afuera, gargajean y dan patada frisona” (p. 338)— y advertencias en volumen alto —“Yo soy c’abro para irme” (p. 329)— emitidos por el maridillo, con la finalidad de avisar de su llegada y, así, dar a su esposa oportunidad para correr al amante en turno o fingir alguna situación. Así, pues, el *sonus* comunica la hipocresía y la mansedad de Moreno, lo que ayuda a caracterizarlo como una figura particularmente ridícula y cómica.

Por otra parte, la *actio* de Justa queda especificada con claridad de manera implícita tanto en sus diálogos como en los pronunciados por Gutiérrez —quien llega a desempeñarse como directora escénica, sobre todo al final de la pieza—. La pretensión de engañar al maridillo conduce a la astuta mujer a fingir —suponemos que lo haría con afectada exageración, es decir, de manera sobreactuada— pesadumbre y congoja por la furia y la

incredulidad de Diego Moreno. Asimismo, y como podemos apreciar en la cita, la escena exige una compleja serie de modulaciones fónicas de parte de la actriz, pues habrá de mostrarse preocupada y afligida al principio; luego, con el fin de engañar a su marido, habrá de revelarse exageradamente molesta y triste; hacia el final, sonaría tierna y amorosa (de ahí la *pronuntiatio* con afectación infantil instada por la grafía *cheriba*), y, finalmente, al hablar en aparte, tendría que evidenciar su hipocresía y su cómica sorpresa ante la desfachatez sin límites de Diego. No con menos picardía, la dueña Gutiérrez formularía la burlona pregunta retórica.

En otros momentos del interludio cómico, advertimos la marca de una *pronuntiatio* con fines netamente cómicos. Nos referimos a momentos basados en la iteración de una misma palabra, o de un mismo sintagma, con variaciones fónicas. Para ilustrar lo anterior, veamos el siguiente pasaje:

JUSTA.—Malos años para vos, **Diego**. Tomad, tomad. ¿Soñolo vuestro linaje? ¿No he hecho harto en sufriros, **Diego**? El cura cuando nos casó, **Diego**, me dijo que me daba marido que amase y no pícaro que cosiese, **Diego**.

DIEGO.—También dijo el cura, **Justa**, que me daba **justa** esposa, y no batalla **justa** y pecadora **justa**. (pp. 327-328)

Aquí, la repetición de los nombres insta una *pronuntiatio* que revele, con una intensidad gradual, el resentimiento de los personajes. La gradación ascendente resulta cómica en tanto da pie a que los representantes hiperbolicen sus reclamos, y porque, en el parlamento de Diego, se juega con la capacidad del nombre de Justa de adjetivarse. Tenemos otro ejemplo cuando Diego le pregunta a Gutiérrez: “¿Y lo jurará Gutiérrez?”, y ésta responde exactamente con el mismo sintagma: “Y lo jurará Gutiérrez”. La repetición de la frase con la variación en la pronunciación —de interrogativa a afirmativa— sirve para reafirmar su hipocresía, pues el personaje femenino asiente algo totalmente falso. En otros casos, la *pronuntiatio* requiere

del acompañamiento gestual para establecer una comunicación óptima y para conseguir el efecto cómico deseado. Así, por ejemplo, la exclamación de Justa: “¡Mal haya quien con él me juntó, mal haya y remal haya!”, replicada por el “amén, amén y reamén” de Gutiérrez (p. 327), irían acompañadas de sendas rabiets: las actrices podrían mover los puños vehementemente de arriba hacia abajo y, aun, darían golpes en el tablado con los pies.

Ahora focalicemos nuestra atención en las visitas de los pretendientes de Justa, donde la comicidad radica en el juego de apariencias y fingimientos establecido entre todos los involucrados. En otras palabras, todos los personajes se revelan como hipócritas: la mujer y Gutiérrez, por engañadoras y embusteras; los galanes, porque, pese a saber de la avaricia y de las estratagemas de Justa, la cortejan y le llevan regalos. En este sentido, la partitura espectacular adquiere relevancia tanto para caracterizar a estos personajes como hipócritas, como para generar comicidad. Con el objetivo de ilustrar lo anterior, baste citar la llegada del primer pretendiente, Ortega:

JUSTA.— [...] Mira quién llama agora. Si es, madre, el licenciado Ortega, entre.

GUTIÉRREZ.—Calla, *finjamos recogimiento*. No lo conozco, ¿quién es?

(Sale ORTEGA)

ORTEGA.—El licenciado Ortega. ¡Jesús, *qué recogidas que son!*

GUTIÉRREZ.—¿Tú eres, hijo? Buena sea tu venida. *No te espantes, que temblamos* de la condición de Diego Moreno, que es un mismo demonio y si halla aquí alguno suele bramar. (p. 331)

Como podemos observar, la dueña y Justa, por instrucción de la primera, fingen recogimiento ante la llegada del galán. Probablemente las mujeres, previamente a la entrada del actor, se ubicarían en un rincón del tablado y fingirían realizar, temerosas, alguna actividad tópicamente asociada con las figuras hipócritas, como rezar.⁵³

⁵³ En el entremés quevedesco de *La destreza*, por ejemplo, la madre finge rezar en cuanto aparece en escena el Alguacil: “Mas líbranos del mal... Sea bien venido / su merced del resuello de la cárcel” (vv. 179-180). Otra

Ahora bien, con la eventual visita de los demás galanes, Justa y Gutiérrez paulatinamente dejan de fingir recogimiento para, específicamente en el caso de la esposa de Diego Moreno, ejecutar una partitura gestual sensual, juguetona y desinhibida. Así lo confirman algunos parlamentos referidos a su singular gracia —“GUTIÉRREZ.— ¡Oh qué gracia ha tenido! ORTEGA.— ¡Gran donaire!” (p. 336)—, y otros que contienen información más detallada sobre la *actio* de la figura femenina:

GUTIÉRREZ.— ¡Oh qué gracia ha tenido!

ORTEGA.— ¡Gran donaire! (p. 336)

CAPITÁN.— Servicios se llaman esta cadena quitada a un alférez del enemigo.

JUSTA.— ¡Y qué buena es! Estoy por colgármela. No tema, ¿no ve que me burlo? (p. 336)

Este último diálogo revela, con gran claridad, instrucciones gestuales para la actriz, quien tendría que sostener y mostrar con gracia la valiosa cadena, mirarla con avaricia, y amagar colocarse la joya en el cuello, mientras mira burlonamente el rostro de temor del galán por ver perdido su bien material. En suma, la *actio* de Justa combina con maestría la comicidad y el erotismo, aunque dicha convergencia tendrá un momento climácico en la siguiente y última secuencia.

Una vez se hallan reunidos todos los galanes de Justa, Diego Moreno anuncia su inminente llegada. Entonces Gutiérrez, cual auténtica directora escénica, ingenia una graciosa situación para justificar la confluencia masculina en casa de Justa, e indica a cada uno de los presentes una función a desempeñar:

GUTIÉRREZ.— Todo tiene remedio. Fíngete mortecina y con mal de corazón, da voces y saltos. El doctor te tomará el pulso, el capitán te apretará con la sortija el dedo del corazón, el licenciado te dirá evangelios y don Beltrán te tendrá la cabeza. Y déjame

actividad usada para ocultar el ejercicio rapativo femenino es la costura, tal como ocurre en el entremés de *La vieja Muñatones*, donde “Sacan una rueca, un aspa y una devanadera” (p. 371).

a mí dar voces y fingir. ¡Ay, ay, ay cuitada, malograda, mal lograda, mal logradilla mía, ay, ay! (p. 338)

Esta situación contiene elementos cómicos y eróticos. La comicidad estriba, en primer lugar, en la cualidad metateatral del pasaje. En tanto los espectadores atestiguan la planificación de la escena —dirigida por Gutiérrez—, se vuelven cómplices del grupo de embusteros, y convierten a Diego Moreno en el objetivo de la burla. Asimismo, la capacidad risible de la escena reposa en la *pronuntiatio*, compuesta por el vocerío y las exclamaciones desmedidas de dueña y Justa, y en elementos gestuales, como la hiperbólica *actio* de la presunta enferma —quien, según precisa el sistema didascálico, daría saltos, fingiría convulsiones y pondría ojos en blanco—; el afectado *gestus* del licenciado —“*el licenciado [hace] cruces y como que reza*” (p. 340)—, quien podría tergiversar con fines cómicos el orden de la persignación, y el infructuoso intento del capitán por quitarle la sortija a Justa, quien evita el arrebato cerrando su palma —“GUTIÉRREZ.— Hasta muriendo tiene gracias. *Cierra la mano con ella [con la sortija]*” (p. 340).

Ahora bien, el parlamento clave para dimensionar el potencial erótico de la secuencia lo pronuncia Diego Moreno tras entrar a escena: “Gutiérrez, ¿qué es esto? Que *no hallo por dónde asir a mi mujer*” (p. 339). Debido al subgénero al cual se adscribe la pieza, así como a la situación escenificada, cabría pensar en que alguno de los pretendientes aprovecharía el contacto con las extremidades de la mujer —uno tiene la cabeza en el regazo, otro sostiene su mano, otro más le toma el pulso— para sobrepasarse con Justa, pues, como hemos señalado arriba, este tipo de situaciones soeces ocurrían en los entremeses. Esta tesis se refuerza con la acotación final, que indica que levanten y se lleven a Justa (p. 340).

En conclusión, el análisis del aparato espectacular de la primera parte del entremés de *Diego Moreno* ha permitido comprobar su relevancia en relación con la recepción y el

disfrute de la pieza. La partitura gestual y el complejo mapa fónico subyacente en el sistema didascálico participan en la generación de comicidad a partir del apoyo otorgado a la representación del *modus operandi* del maridillo cornudo y a la revelación de la naturaleza hipócrita de toda la nómina. Diego Moreno se define a partir de elementos sonoros, como sus carraspeos y gritos para anunciar su llegada a casa; mientras que Justa desarrolla una elaborada *actio* (cercana a la de una auténtica actriz), pues finge, en función de la situación, inocencia, malicia, pena, aflicción y sensualidad. Respecto a esto último, el aparato gestual también contribuye a la ponderación del erotismo femenino, específicamente mediante la postrera escenificación de carácter metateatral, misma que sirve para patentizar el carácter disimulado de los personajes.

2.6. Conclusiones

En primer lugar, el estudio de la *actio* y la *pronuntiatio* en los entremeses quevedescos permitió comprobar su efectividad en relación con la configuración de los espacios escénicos y dramáticos, cuya complejidad varía según la estructura de la pieza. Por ejemplo, en los desfiles de figuras, la construcción del espacio escénico tiende a la austeridad y la simpleza: basta con un elemento gestual —como la omisión de Carasa de quitarse el sombrero ante el visitante—, o un decorado —las cortinas sobre el vestuario del teatro— para crear el espacio ficcional. Esto se debe a que, en este tipo de obritas, el espacio carece de sentido simbólico; priva, en cambio, una funcionalidad práctica —v. g., el mueble que serviría para ocultar a Rastrojo de la vista de los visitantes de la Ropavejera—.

En otros casos, la construcción del espacio dramático se apoya en la partitura gestual, pero, además, desempeña una funcionalidad puntual. Así ocurre en el *Marión*, donde tanto el traje colorido de doña María —conformado por capa, sombrero y espada—, como su posible *actio* —se inclinaría para recoger, o simular recoger, una piedra que luego lanzaría

hacia la fachada del teatro—, comunican que la acción tiene lugar durante la noche y en un espacio exterior —frente al balcón de la casa de su amado—; y, en adición, esta atmósfera contribuye a la infusión de risa, en tanto da pie a cómicas confusiones.

Asimismo, en *La destreza*, la aparición de un par de mujeres travestidas y valentonas inaugura una suerte de mundo al revés. Ahora bien, en este último entremés la configuración espacial se complejiza a partir de la referencia a un personaje ausente de la escena e identificado como integrante de una compañía teatral. Tal referencia posibilita la extensión del espacio ficcional mimético previamente establecido (es decir, el visualizado por el público) a partir de la evocación de un espacio diegético (construido por el verbo, pues no se ve en escena); además, su asimilación con una actriz permite asociarla a una unidad espaciotemporal extradiegética, es decir, la propia de los comediantes áureos. Este guiño metateatral da lugar a la yuxtaposición de espacios y realidades: dentro del plano mimético, convergen el diegético (espacio referido verbalmente) y el extradiegético (compartido por los actores de la compañía de Prado y los espectadores).

Una tercera variante de construcción del espacio de ficción corresponde a la creación de una atmósfera fantasiosa. En *El niño y Peralvillo de Madrid*, tendríamos una disposición del espacial escénico que emule la acción de observar una pintura: el espacio se escindiría en dos planos; uno en donde se situarían el Niño y Juan Francés, y otro donde desfilarían los figurones y se presentarían las postreras visiones. Esta distribución en el tablado permite la convergencia en paralelo de dos planos ficcionales, pues en el espacio ficcional correspondiente al camino hacia la corte madrileña, se engasta el creado por las narraciones de Juan Francés y materializado con la pasarela de figuras.

En estas piezas, la comicidad se produce gracias a la actuación exagerada y ridícula, propia de los figurones; a la *pronuntiatio* igualmente propensa a la hipérbole —atiplada,

valentona, infantilizada, entre otros registros—, y a la construcción pictórica-simbólica de las figuras, en tanto permite potenciar la sátira de los estereotipos sociales. También mueve a risa la inversión paródica y el rebajamiento de sistemas gestuales plenamente descodificados —el de la esgrima científica y el de los enamorados de las comedias amorosas—, así como la disonancia entre la condición del personaje y su comportamiento —v. g., el hombre heterosexual afeminado y las mujeres valentonas travestidas—.

El impulso erótico, por otra parte, se apoya en el disfraz varonil (pues suponía el uso de vestimenta sumamente ajustada al cuerpo femenino) y en la ejecución de bailes o de coreografías dancísticas (como la batalla de esgrima). Asimismo, parte del aparato gestual está en función de la ponderación de la sensualidad femenina, y funciona para crear situaciones donde se explote la liviandad moral de las mujeres (como el hilarante desenlace de *Diego Moreno*).

En este sentido, la revelación de hipocresía y falsedad de los personajes insta un complejo mapa gestual, motriz y vocal en *Diego Moreno*. El maridillo del título se define a partir de elementos sonoros, como sus carraspeos y gritos para anunciar que ha llegado a casa; mientras que Justa desarrolla una elaborada *actio* (cercana a la de una auténtica actriz), pues finge, en función de la situación, inocencia, malicia, pena, aflicción y sensualidad.

CAPÍTULO 3. FUNCIONES DEL BAILE COMO RECURSO ESCÉNICO EN EL CORPUS ENTREMESIL DE QUEVEDO

La necesidad de estudiar las funciones desempeñadas por el recurso escénico del baile engastado en los entremeses quevedescos responde tanto a su reiterada aparición, como a la aparentemente estrecha asociación entre los interludios cómicos y el baile como género breve independiente. De las dieciséis piezas entremesiles atribuidas actualmente a Quevedo —las incluidas por Arellano y García Valdés en su edición—, solamente tres carecen de desenlace bailado.⁵⁴ Asimismo, a lo largo del corpus, hallamos numerosas referencias a bailes y ejecuciones dancísticas de variada relevancia en la estructuración de las obritas.⁵⁵ Finalmente, cabe recordar que Quevedo escribió diez bailes y algunas otras composiciones con posibilidades performáticas —como las jácaras—, y que éstas poseen diversos puntos de contacto con la producción entremesil. Pese a lo anteriormente dicho, poco interés crítico han despertado los bailes tanto insertos en como independientes a los entremeses (en consonancia con la reducida atención inspirada por este género breve) (véase § 1.4).

Ante tal panorama, en este capítulo se identificarán y analizarán de manera pormenorizada las características espectaculares de los bailes y sus relaciones con los entremeses en donde se incrustan, con el objetivo de demostrar que su recurrencia como recurso escénico obedece al cumplimiento de diversas funciones en el plano espectacular y a su correspondencia con la temática y el argumento de las piezas, por lo que llegan a poseer gran relevancia estructural.

⁵⁴ Hablamos de *Diego Moreno I*, que concluye con cómica escena donde Justa finge desmayarse para quedarse con una sortija en el dedo; *La polilla de Madrid*, que termina con la escenificación metateatral de un ensayo, y *Los refranes del viejo celoso*, de atribución quevedesca muy dudosa y que, curiosamente, es la única pieza que incorpora el tópico final a palos tan criticado por el polígrafo madrileño.

⁵⁵ Las veremos en detalle más adelante; de momento, baste comentar el hecho de que la vieja Muñatones, en el entremés homónimo, enseña el arte pedigüeño en metáfora de bailes, y que en *La ropavejera* aparece un personaje llamado Rastrojo, título de un baile.

3.1. El baile en el teatro breve áureo

Cotarelo define el baile como “un intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto y, sobre todo, el baile, propiamente dicho, ó saltación, que le dio nombre” (1911: CLXIV). El estudioso sitúa los orígenes del género en la *Danza de la muerte*, y traza el itinerario del recurso a partir de la identificación y descripción de las danzas aristocráticas y de los bailes populares, cuya inserción en el teatro castellano puede rastrearse en los inicios de éste. En la *Égloga de Cristino y Febea*, de Encina, la letra del diálogo entre Justino y Cristino describe la coreografía que los actores habrían de ejecutar;⁵⁶ en el desenlace de la *Comedia de BrasGil y Berenguella* de Lucas Fernández, así como en su *Farsa del Nacimiento*, y en la *Farsa del juego de cañas* de Sánchez de Badajoz, se cantan y bailan villancicos;⁵⁷ en diversas piezas de Gil Vicente aparecen con frecuencia instrucciones de que se baile, y el *Coloquio de Timbria*, de Lope de Rueda, termina con “zapateado y castañetas” (Merino Quijano, 1981: 161 y ss.). Posteriormente, números dancísticos se engastaron en las comedias áureas e, incluso, en géneros cuyo registro y

⁵⁶ [JUSTINO] ¿El bailar has olvidado?

¡Dios loado!

CRISTINO Cuido que no, compañero;

hazme, por probar, un son.

[...]

JUSTINO Pega, pégale, moçuelo,

muy sin duelo.

No ay quien en medio se meta,

alto y baxo y çapateta,

y el grito puesto en el cielo.

A ello, no te desmayes,

que bien caes

punto por punto en el son.

Dale, dale, compañero,

esfuërça que te descaes.

(Encina, 2014: vv. 531-534, 561-570)

⁵⁷ Cfr. los siguientes versos de la *Comedia*: “Demos tortas y bailemos / con gran gloria y gran placer; / demos saltos y cantemos / hasta en tierra nos caer; / no hay quien se pueda tener” (Fernández, 2021: p. 146, vv. 605-609), y la acotación de la *Farsa*: “Villancico para se salir cantando y bailando” (p. 509, acot. al v. 586). Asimismo, en la *Farsa* de Sánchez de Badajoz, se lee: “Trompetas en el CORO y harán bullicio con unos caxcabeles, corriendo todos como que pasan carrera del un puesto al otro, y en acabando cantarán el PASTOR y la PASTORA este villancico bailando mano por mano” (2002: acot. al v. 343).

contenido temático no los hacen proclives a albergar este tipo de componentes escénicos, como el auto sacramental —v. g. el “Auto de la oveja perdida”, de Timoneda, y “La Maya” y el “Auto de los Cantares”, de Lope de Vega—, puesto que los bailes exigían pasos y movimientos particularmente lascivos y eróticos, tal como lo documenta el siguiente testimonio de Marini:

La atrevida muchacha empuña un par de castañetas de bien sonante boj, las cuales repica fuertemente al compás de sus preciosos pies; el otro tañe un pandero, en cuyos cascabeles sacudidos la invita á saltar; y alternando los dos en su bello concierto, se ponen de acuerdo para la explosión. Cuantos movimientos y gestos pueden provocar á lascivia, cuanto puede corromper un alma honesta se representa á los ojos con vivos colores. Ella y él simulan guiños y besos, ondulan sus caderas, encuéntranse sus pechos, entornan los ojos, y parece que danzando llegan al último éxtasis de amor. (*apud* Cotarelo, 1911: CCLXIX-CCLXX)

Este tipo de ejecuciones, ostensiblemente sensuales, provocaron la desaprobación moral de la época y la ulterior ausencia de los bailes en las composiciones de tono y tratamiento más serio y sacro, aunque los diversos casos citados permiten advertir el gusto del público coetáneo por estos números musicales.

Ante la censura, el baile halló en el género entremesil un espacio idóneo para existir y desarrollarse, toda vez que comparten el registro y los asuntos tratados, entre otros elementos. A finales del siglo XVI y principios del XVII, el baile, subordinado al entremés, comenzó a suplir las secuencias a palos como conclusión de las piezas. Algunas de las primeras obritas que adoptaron esta práctica fueron el *Entremés del platillo* y el *Entremés de los negros* (ambos de 1602), de Simón Aguado, y *Los negros de Santo Tomé* (1609), de Lope de Vega. A estos dramaturgos los siguieron reconocidos entremesistas, como Cervantes, Quevedo, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Hurtado de Mendoza y Moreto, entre otros. Algunos de ellos, aun, compusieron bailes separadamente de sus entremeses, de manera que

contribuyeron a su emancipación; no obstante, la crítica ha propendido a focalizar su atención particularmente en Quiñones de Benavente.

El influjo del autor toledano —“metrópoli de bailes”, como lo moteara Hurtado de Mendoza— resulta innegable en la formación y consolidación del subgénero menor que sería el baile dramático —cuya principal característica estriba en la inversión de roles de los componentes dialogado y bailable; dicho en otras palabras, el entremés aparece insertado en la composición musical—; sin embargo, su ponderación por parte de la crítica ha implicado soslayar la contribución de otros autores que, en diferentes proporciones, también intervinieron en dicha trayectoria. Lo anterior se debe, además, al hecho de que la presencia de bailes en las representaciones entremesiles solía destinarse al desenlace de las piezas, por lo cual Merino Quijano comenta que se trataban de “un añadido postizo, pretexto artificial para concluir la pieza —baile adventicio—”, no obstante que, en algunos casos, formaban parte sustancial de la obra, y su inserción resultaba más orgánica (1981: 165).

El conjunto entremesil cervantino ilustra bien esta variedad de relaciones entre entremés y baile. En *El retablo de las maravillas*, se baila la *zarabanda* sin letra, mientras que en *El rufián viudo* se baila la *gallarda*, el *canario* y el *villano*. Por otra parte, Merino Quijano califica a la *gallarda* y al *polvillo* de *Los alcaldes de Daganzo* de “un [recurso] postizo sabiamente injertado”, debido a que su letra toca tangencialmente el asunto del entremés, mientras que considera como un baile en embrión la secuencia donde aparecen músicos en *La guarda cuidadosa*, puesto que su ingreso a escena responde a la celebración de la boda, a que los personajes del entremés ejecutan el baile, y a que la letra concuerda con el asunto (1981: 164).

Como puede apreciarse, los bailes se relacionan de formas diversas y se compenetran en distintos grados con los interludios cómicos, por lo que resulta necesario el estudio de

dichas interacciones con el fin de identificar los usos particulares otorgados por los entremesistas al recurso escénico del baile, más allá de como mero desenlace vistoso. En este sentido, la nómina entremesil de Quevedo, como mostraremos enseguida, ofrece una variada gama de funciones.

3.2. El baile como recurso espectacular en los entremeses quevedescos: erotismo y sensualidad

La dilección de don Francisco por incluir música y bailes en sus entremeses parece responder, en primer lugar, a su particular planeación escénica. En otros textos, Quevedo ha dejado testimonio de su animadversión hacia los tópicos finales con apaleamiento de las representaciones entremesiles. Por ejemplo, en la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* —insertada en *El Buscón*— leemos el siguiente mandato: “mandamos que pueda haber algunos oficiales públicos desta arte, con tal que puedan tener carta de examen de los caciques de los poetas que fueren en aquellas partes, limitando a los poetas de farsantes *que no acaben los entremeses con palos ni diablos*, ni las comedias en casamientos, ni hagan las trazas con papeles o cintas” (2001: 76, énfasis añadido); mientras que, en *El alguacil endemoniado*, los poetas que recurren a dicho lugar común —entre varios otros— son llevados al infierno:

Mas los que peor lo pasan y más mal lugar tienen [en el infierno] son los poetas de comedias por las muchas reinas que han hecho, las infantas de Bretaña que han deshonorado, los casamientos desiguales que han hecho en los fines de las comedias, y *los palos que han dado a muchos honrados por acabar los entremeses*. (2015: 149, énfasis añadido)

Puesto que los desenlaces a palos se enlistan en conjunto con otras convenciones muy difundidas —como las bodas al final de las comedias—, de los fragmentos citados se desprende la percepción de que, a juicio de Quevedo, dichas prácticas carecían de atractivo debido a que su excesiva recurrencia había desgastado su carácter novedoso. En

contraposición, el polígrafo madrileño opta por concluir sus obritas con un recurso que otorgue vistosidad y variedad a la representación. En este sentido, el baile, en tanto involucra la ejecución de música acompañada de eróticos meneos y provocativos movimientos femeninos, se vuelve un elemento efectivo para mover las bajas pasiones y levantar la libido de los espectadores.

Hallamos un buen ejemplo de esta función en el *Entremés de los enfadosos*. Puesto que esta pieza se estructura como un desfile de figuras, carece de progresión argumental y, por lo tanto, el engaste del baile final responde enteramente a la función anteriormente descrita. Incluso en los diálogos de los personajes femeninos podemos notar la conciencia de la efectividad del recurso en el plano espectacular:

D^a. LUISA. Y dejando esta plática cansada,
 que ya basta de audiencia,
 vuestro sepa que las dos bailamos
 sin demigajamiento de personas.
 Si hay músicos *verá cosas notables*.
 [...]

D^a. LORENZA. Enteras y derechas
 verá bailar vuesa merced dos flechas.

(vv. 259-263, 270-271)

En boca de Luisa, se enuncia el necesario cierre del entremés (la “plática cansada”, es decir, el juicio que sirvió de pretexto para la pasarela de figuras) para iniciar la llamativa secuencia final, en tanto contiene “cosas notables” (los cautivadores pasos). Las mujeres bailan la “Carnicería de bolsas y talegos”, cuya letra refiere a su capacidad sonsacadora —tema recurrente en los entremeses quevedescos—, y exige el acompañamiento de pasos y gestualidad sugerentes que permitan la explotación de la sensualidad femenina.

3.3. El baile como elemento caracterizador de un personaje en los entremeses quevedescos: función argumental

Ahora bien, la inserción de materia dancística y musical no sólo responde a la intención de otorgar vistosidad al plano espectacular, sino también a una lógica argumental. Es decir, si bien es cierto que, como apunta Hernández Fernández, “[p]or lo general, los bailes con letra insertos al final de los entremeses de Quevedo cortan de forma más o menos tajante con la trama de las composiciones [, lo que supone que] Don Francisco suele decantarse por el baile adventicio, un pretexto artificial para concluir las piezas” (2009: I, 515), su engaste no se halla totalmente dissociado del argumento del entremés, sino que responde a ciertos requerimientos exigidos ya por la acción, ya por la caracterización de un personaje, ya por la generación de atmósfera y ambiente particulares, ya por el tema tratado. En este sentido, no puede obviarse la función de las figuras femeninas como motores de la acción en los entremeses quevedescos. En tanto suelen desempeñar el rol de engañadoras y engatusadoras de los hombres, frecuentemente se valen del baile para atraer y distraer a sus víctimas. Por ello, el acto dancístico queda asociado irremisiblemente con la actividad pedigüeña y con el licencioso comportamiento femenino.

Así, por ejemplo, en la segunda parte del *Entremés de Diego Moreno*, el baile se vuelve un elemento muy importante en la configuración de Justa como una viuda verde, es decir, una deuda hipócrita que aparenta guardar el luto del recién fallecido marido cuando, en realidad, ya se encuentra en una nueva empresa amorosa:

PAJE.—*Bailando estaba y vestida de verde y de alegría.*

LANDÍNEZ. —¿Quién, mozo? ¿Qué decís?

PAJE. —La señora doña Justa.

LANDÍNEZ.—Este ha perdido el juicio [...] ¿Vestida de color y bailando diz que había de estar la otra, de ayer muerto su marido?

[...]

(Salen los novios con música, y DON PABLO y DOÑA PAULA como padrinos, y cantan esto los músicos)

Pedir firmeza en ausencia

es pedir al olmo peras.

Pedir que la que enviudó

al tercero o cuarto día

no dé entrada a la alegría

por do el marido salió

[...]

es pedir al olmo peras. (pp. 352-353)

Tanto el acto de bailar, como la letra de la canción —que alude a la imposibilidad de modificar la conducta de la mujer libertina—, y el uso de un vestuario “verde y de alegría”, comunican el nulo respeto por la memoria del esposo, y el carácter disoluto de la mujer.

Ahora bien, esta marca de personalidad será explotada por el dramaturgo para desarrollar un juego de poder. A diferencia de la interesada docilidad del difunto marido cornudo, Diego Moreno, Justa recibe de Verdugo, su nuevo esposo, un trato extremadamente estricto, pues él no está dispuesto a soportar ninguna infidelidad. Con el objetivo de demostrar su control sobre Justa, Verdugo le prohíbe bailar: “VERDUGO.—Señora mujer, ya no es tiempo dellas [las gracias de Justa] y de bailar; no lo son para mí, que mejor me parece una mujer con la rueca en la mano que con las castañetas” (p. 354). La acción somete doblemente a Justa: por un lado, coarta su libertad de entretenimiento, pues ella genuinamente disfruta de la actividad dancística; por otro, y de manera implícita, logra comunicar que Verdugo no tolerará ningún desliz moral, pues, como vimos, el baile está estrechamente vinculado con el pasado libertino de su esposa. Curiosamente, la letra del baile

ofrece un último guiño irónico, pues señala la imposibilidad de modificar el comportamiento de una mujer como Justa:

Pedir firmeza en ausencia

es pedir al olmo peras

[...]

pretendella recoger [a la mujer]

si ella ha sido algo salida;

querella ver reducida,

si ella fue burlona, a veras,

es pedir al olmo peras.

(p. 355)

En suma, la inserción del baile responde, no sólo a la vistosidad otorgada en el plano espectacular, sino también a la construcción del personaje femenino y a la lógica argumental de la pieza, pues posibilita la creación de un cómico y festivo desenlace, generado por el giro irónico ofrecido por la letra del baile en detrimento de los planes de Verdugo.

El baile y el canto también resultan aspectos inherentes a la personalidad de Grajal, moza del *Entremés de la Venta*. La pieza abre con las socarronas burlas que este personaje, cantando desde el interior del teatro, dirige a Corneja. Por ello, éste la describe de la siguiente guisa:

CORNEJA. Linda letra me canta mi criada.

No sé cómo la sufro, ¡vive Cristo!

Ella se baila toda cada día,

y siempre está cantando estos motetes,

y sisa, y es traviesa y habladora.

Moza de venta no ha de ser canora.

(vv. 9-14)

El gusto por el canto y el baile, aunados a su animalización (por medio de la onomástica y de la atribución del sonoro canto, lo cual pretende asimilarla a un ave) y a su patente complicidad en los embustes varios que su jefe urde a los clientes, contribuyen a perfilar a Grajal como un personaje disipado y de liviana moralidad. Estas características se refuerzan con la ejecución del baile final. De manera súbita, aparecen Guevara y su compañía para hospedarse en el lugar operado por Corneja; entonces, Grajal aprovecha para exhibir sus dotes dancísticas con plena conciencia de que servirán para entretener a los recién llegados:

GUEVARA. Toquen esas guitarras

GRAJAL. Acompañen cantando,

que yo los quietaré sola bailando.

GUEVARA. ¿Sola? Aquí estamos todos.

GRAJAL. Cuenta con los chapines y los codos.

(Aquí cantan y bailan)

MÚSICOS. Todo se sabe, Lampuga;

que ha dado en chismoso el diablo,

y entre jayanes y marcas

nunca ha habido secretario.

(vv. 223-231)

Ahora bien, aunque el contenido de la letra bailada se halla disociado del argumento del entremés, su inserción no resulta gratuita, puesto que se trata de una jácara. Estas composiciones se caracterizan por narrar sucesos protagonizados por rufianes y prostitutas, por lo que su engaste contribuye a enfatizar la naturaleza hampesca y engañosa de la venta. En este sentido, el baile también funciona para caracterizar el espacio ficcional a partir de generar una atmósfera particular.

Otro ejemplo de esta finalidad lo encontramos en la primera parte del *Entremés de Bárbara*. En la postrera boda, una vez los pretendientes de Bárbara han descubierto que ésta los ha engañado y se ha burlado de todos, se canta y baila lo siguiente:

EL CURA. Pues desta maraña toda
 se ha deshecho ya la red,
 llámelos vuesa merced
 y bailarán en la boda.

SILVA. Pues el cura lo acomoda
 yo bailaré mi mudanza
 y mi engaño bailaré.
Cucambé que el amor me ha presto,
cucambé que me libérté.
 (p. 300)

En este caso, el engaste del baile contribuye a la configuración de un ambiente plenamente festivo, caracterizado —como dice Asensio— por las vacaciones morales. El hecho de que los cornudos asistan a la boda de la infiel Bárbara y, gustosos, bailen su mentira, refrenda el carácter lúdico de la pieza, pues resta gravedad al engaño y, en contraposición, plantea una secuencia plenamente alegre y despreocupada, en consonancia con la naturaleza del género entremesil.

3.4. El baile como materialización de la guerra entre los sexos en los entremeses quevedescos

El baile también le sirve a Quevedo para tratar uno de los temas vertebradores de su corpus entremesil: la relación dialéctica entre la mujer interesada en los bienes materiales y el hombre reacio a desprenderse del dinero. El genio dramático de don Francisco desarrolla secuencias coreografiadas en donde ambos tipos satirizados se confrontan y se amagan, se atraen y se repelen. En estos interludios cómicos, el baile se vuelve el elemento estructurante de la acción, por lo que no sólo aparece en el desenlace. En primer lugar, tenemos que la vieja Muñatones, en el entremés homónimo, alecciona a sus pupilas sobre cómo sonsacar el dinero de los incautos hombres en metáfora de bailes:

Hijas, ¿cuál pensáis que en el bailar es el mejor aire? El mejor aire es el que trae el dinero hacia acá. *Los brazos se han de alargar todo lo que fuere necesario para llegar a las faldriqueras*. Vuestros *cruzados* han de ser portugueses, vuestras *floretas* flores nuevas, vuestras *mudanzas*, del que entretiene al que regala, del que promete al que invía, del gracioso al mercader; vuestros *pasos* hacia el dinero, y bailar sobre mi alma pecadora. (pp. 370-371)

Quevedo se vale de la terminología especializada empleada para designar pasos y movimientos de baile (aire, cruzados, floretas, mudanzas), con la finalidad de establecer dilogías que, paralelamente, funcionen en ambos campos semánticos: el del arte dancístico y el de la actividad pedigüeña. Este juego conceptista dota de una doble naturaleza a la disciplina del baile a partir de la resignificación de su partitura motriz. Al tiempo que la ejecución de pasos y mudanzas mantiene su poder atrayente (pues permite explotar la sensualidad femenina), se torna una actividad peligrosa para el “incauto” pretendiente (toda vez que se asocia al hurto). Esto permite ver el acto de bailar como una batalla entre los sexos donde la mujer posee el rol activo y ofensivo, mientras que el hombre intenta defender sus bienes.

En *La destreza*, tal como ocurre en el entremés anterior, asistimos a una lección de pedir, aunque esta vez corre a cargo de la madre Monda, y se enseña en metáfora de esgrima científica (véase § 2.3.1). Si bien, esta pieza involucra el desarrollo de un duelo con espadas, su ejecución se asimilaría a la de un baile coreografiado debido a que se compone de una sucesión lógica de movimientos de defensa y ataque enunciados por Monda. Tal coreografía insta a las actrices a realizar rápidos y ágiles movimientos de extremidades, tanto con las manos para atajar y ofender, como con los pies para desplazarse, recular y contraatacar.⁵⁸

⁵⁸ Con el fin de reafirmar la proyección dancística de este duelo, véase el baile quevedesco intitolado *Las valentonas y la destreza* (2011: pp. 587-595), cuya construcción igualmente se basa en la resignificación de la partitura espectacular de la esgrima científica.

Ahora bien, ésta no es la única secuenciaailable del entremés, pues en su desenlace se ejecuta otra. Las pidonas acompañan con sus pasos la interpretación de otro baile quevedesco, pertinentemente intitulado *Las estafadoras*:

(Sale bailando de torneo la CHILLONA. Cantan los MÚSICOS)

MÚSICOS. Allá va con un sombrero,
 que lleva, por lo de Flandes,
 más plumas que la Provincia,
 más corchetes que la cárcel.
Va con pasos de pasión
 de crucificar amantes
 y con donaires sayones
 que los dineros taladren.
 [...]

(Párase en su puesto y sale MARI PITORRA. Cantan.)

[MÚSICOS]. Una pelota en su pala
 lleva, y escrito delante:
 «Ha de quedar en pelota
 quien me dejare que saque».
Y para que se acometan
 y las viseras se calen,
los pífanos y las cajas
confusas señales hacen.
 (vv. 194-201, 216-225)

Esta postrera danza permite resaltar el carácter bélico de la obrita, amén de que resulta particularmente efectiva para la generación de vistosidad escénica y de deleite sensual en el espectador. Las mujeres ejecutarían una coreografía compuesta por una serie de meneos y contorsiones eróticas y lascivas. Además, desarrollan un combate que pretende parodiar las batallas campales; en este sentido, cabe resaltar la presencia de instrumentos musicales como el pífano y las cajas, pues, debido a su asociación con los torneos, contribuyen al desarrollo de la parodia. Finalmente, el vestuario estafalario e iconográfico contiene elementos

simbólicos, como la pala y la bola de Mari Pitorra,⁵⁹ que refieren al oficio de las pidonas, por lo que sirven para enfatizar el tema de la pieza.

Por último, en el *Entremés del caballero Tenaza* tenemos la más evidente materialización escénica de la guerra entre los sexos, amén de que se trata de una de las piezas en donde mayor relevancia estructural posee el baile. Los protagonistas son doña Anzuelo y don Tenaza, cuya onomástica ya alude a sendos tipos representados de la mujer interesada y del hombre tacaño. La primera secuencia, aunque aún plantee un baile propiamente dicho, sienta las bases de la subsecuente ejecución dancística, pues los personajes aparecen tirándose del brazo, jalándose y apartándose. Entonces, Anzuelo advierte la costosa y llamativa sortija que Tenaza lleva en el dedo, de modo que intenta quitársela:

(Prueba a quitársela, y defiéndese.)

ANZUELO. Yo la desclavaré.

TENAZA. Podrá perderse.

ANZUELO. La mano estienda.

TENAZA. Es ruin para estenderse.

ANZUELO. Pues, ¿de qué tiene miedo?

TENAZA. De tenella.

ANZUELO. ¡Qué pegada que está!

TENAZA. Nací con ella.

ANZUELO. *(Aparte)* (Este hombre es don Tenaza.)

TENAZA. *(Aparte)* (Doña Anzuelo es esta hembra.)

ANZUELO (Mas él picará en mi nombre.)

TENAZA. (Mas yo la iré dando cuerda.)

(vv. 46-53)

⁵⁹ *Pala*: “En el juego de la pelota, es una tabla gruesa con que se impele la pelota” (*Aut.*: s. v.). Cabe señalar que *pelota*, en germanía, significa “mujer de mancebía” y que *quedar en pelota* significa quedar *pelote*, desnudo (Chamorro, 2002: s. v.). La advertencia es clara: esta prostituta, si se le da la oportunidad, es capaz de dejar en la ruina a cualquier hombre.

Tanto la acotación escénica como las didascalias implícitas en los versos instruyen sobre la proxémica de los representantes, quienes desarrollarían una secuencia de cómico forcejeo. En adición, la construcción de los versos a dos voces insta una enunciación rápida de los parlamentos; lo que, junto a los constantes paralelismos, definen un ritmo muy marcado de la *pronuntiatio*. En suma, todos estos elementos funcionan para generar el dinamismo escénico, que permite resaltar el carácter dialéctico de la relación, y se convierte en efectivo apoyo gestual para la discusión verbal que sostienen los personajes.

En la segunda mitad de la pieza, en atención al llamado de Anzuelo y Tenaza, aparecen en escena unas mujeres y unos hombres “que serán los bailarines” (acot. al v. 76):

ANZUELO. Niñas, haced que le entienda.

¿Qué piden vuestras razones?

TODAS. Doblones.

(Levántanse y hacen una reverencia)

ANZUELO. En gloria descanse el alma
que os enseñó tal respuesta.

TENAZA. Escuche otra responsión
como motete de iglesia.

Niños, ¿qué dais por regalos?

TODOS. Palos.

(Levántanse y hacen una reverencia)

TENAZA. Bendición en tales picos.

ANZUELO. Tábanos en tales lenguas.

Proseguid, mozas, ¡y a ellos!

TENAZA. Proseguid, mozos, ¡y a ellas!

ANZUELO. ¿Qué queréis más que el vivir?

TODAS. Pedir

(Como arriba)

TENAZA. ¿Qué queréis antes que dar?

TODOS. Reventar.

(Hacen lo mismo. Cantando y bailando)

NIÑA. ¡Qué donaire que ha tenido!

¡Qué gracioso y qué galán!

(Un voladillo y vuélvese a su lugar)

TENAZA. Si son tiros a la bolsa,

¡vive Dios!, que es por demás. (vv. 137-157)

De nueva cuenta, la rapidez del intercambio de réplicas y los paralelismos otorgan ritmo a la recitación. Además, las didascalias tanto explícitas como implícitas instruyen con cierto detalle sobre los movimientos quinésicos y proxémicos que los bailarines deben ejecutar. El carácter bélico persiste, aunque, a diferencia de *La destreza*, carece de posturas de combate; en su lugar, tenemos una estilización del enfrentamiento entre los sexos. En otras palabras, los pasos y las mudanzas sirven como apoyo gestual a los embates verbales de ambos bandos.

3.5. El baile alegórico de *La ropavejera*

Finalmente, resta comentar el interesante baile que cierra el *Entremés de la ropavejera*, pues posee características particulares con respecto al resto del catálogo entremesil. Una vez ha concluido el desfile de figuras que visitan a la ropavejera para que remiende sus cuerpos, salen los músicos e interpretan la siguiente canción:

MÚSICOS. ¡Adobacuerpos, como adobasillas!

¡botica de ojos, bocas, pantorrillas!

nuestro baile del *Rastro* está tan viejo,

que no le queda ya sino el pellejo;

queremos, si es posible, remendalle

con los bailes pasados.

ROPAVEJERA. Remedaréle por entrambos lados,

que no se le conozcan las puntadas,

las bailas aquí están todas guardadas:

(Descubre las mujeres y los bailarines, cada uno con su instrumento)

Zarabanda, Pironda, la Chacona,

Corneja y Vaquería;

y los bailes aquí: *Carretería,*

¡Ay, ay!, Rastrojo, Escarramán, Santurde.

RASTROJO. Este remiendo es lo que más me aturde:

¡zampado estoy en medio del remiendo!

ROPAVEJERA. Vaya de bailes un aloque horrendo.

MÚSICOS. ¡Qué acciones tan estrañas!

Estaban ya con polvo y telarañas.

(Va limpiando con un paño las caras de todos, como a retablos, y cantan y bailan [...])

(vv. 121-138)

La letra trata sobre la renovación de los bailes en las tablas. En este caso, los músicos piden que el *Rastro*, baile moderno, se remiende con los restos de las danzas populares antiguas. El tema es caro a Quevedo, pues lo retoma en el romance “Lindo gusto tiene el tiempo”⁶⁰, si bien en el entremés su tratamiento resulta más efectivo gracias a la personificación de dichos bailes. Esta clase de ejercicios metarreferenciales, como apunta Alonso Veloso, “ilustra[n] la condición de Quevedo como testigo de excepción en ese momento clave del nacimiento del baile teatral propiamente dicho, sustituto renovado de las antiguas danzas populares” (2005: 185).

Por otra parte, al relacionar el baile con el resto del entremés, se advierte que sirve para enfatizar su tema nuclear: el paso del tiempo. En este sentido, el baile se carga de un sentido alegórico referente, no sólo a la actualización de los bailes populares en el teatro, sino también al irrefrenable transcurrir del tiempo y a los estigmas que deja en el aspecto físico

⁶⁰ *Cfr.* El Tiempecillo, que vio
 en gran crédito las danzas,
 pues viene, toma, y ¿qué hace?:
 pues darles una carda,
 suéltales las Seguidillas,
 y a Ejecutor de la vara,
 y a la Capona, que en llaves
 hecha castradores anda.
 De la trena a Escarramán
 soltó, sin llegar la pascua;
 y al Rastro, donde la carne
 se hace, bailando, rajás
 (Quevedo, 1995: pp. 441-442, vv. 161-172)

de los seres humanos. Por lo anterior, el apoyo espectacular adquiere gran importancia: los bailes viejos se materializan en el tablado con un aspecto grotesco, pues son híbridos entre personas y retablos —debido al ajado rostro, al polvo y a las telarañas—. Notamos, en suma, que este baile final funciona para redundar en el tema central de la pieza, y que su engaste busca contribuir a la generación de un efecto de alienación en el espectador.⁶¹

3.6. Conclusiones

El análisis de las características espectaculares de los bailes, así como de las relaciones que establecen con el argumento del entremés en donde se insertan, nos ha permitido identificar las diversas funciones que éstos desempeñan y, con ello, explicar la recurrencia del recurso en el corpus entremesil de Quevedo. En primer lugar, el baile, en tanto involucra la ejecución de música acompañada de eróticos meneos y provocativos movimientos femeninos, se vuelve un elemento espectacular efectivo para mover las bajas pasiones y levantar la libido de los espectadores. Ahora bien, su engaste no sólo responde a la singular configuración escénica quevedesca, sino también a una lógica argumental. En tanto las figuras femeninas tienden a desarrollarse como motores de la acción —como activas engatusadoras de los pretendientes—, el desarrollo de los bailes responde a su efectividad para atraer y distraer a los hombres, es decir, para llevar a cabo el embuste femenino. En este sentido, el baile queda asociado a la actividad pedigüeña y funciona para mostrar el comportamiento femenino licencioso. Asimismo, los bailes colaboran en la configuración de un espacio hampesco y de un ambiente festivo y despreocupado moralmente.

⁶¹ Recordemos que a esta pretensión artística responde el resto de los elementos de este entremés: un conjunto de figuras cortesanas acude subrepticamente a la Ropavejera para que ésta remienda su aspecto físico a partir de retazos de personas (véase § 2.4.3).

Por otra parte, el baile permite dar tratamiento a la guerra entre los sexos femenino y masculino —tema vertebrador del corpus entremesil quevedesco—. El procedimiento consiste en tomar el aparato gestual y motriz de una disciplina (el baile y la esgrima científica) y resignificarlo a partir de su aplicación a la actividad pedigüeña. Así pues, Quevedo retoma el conceptismo de sus composiciones líricas: vuelve cada uno de los términos especializados en dilogías cuyos significados funcionan en dos planos paralelos: el propio de la disciplina de turno, y el del oficio de las pidonas. Lo llamativo del recurso aplicado a una obra teatral radica en que estas anfibologías se potencian gracias al apoyo gestual, es decir, a su materialización sobre las tablas. En adición, este juego conceptista otorga una doble naturaleza al baile, pues, al tiempo que la ejecución de pasos y mudanzas mantiene su poder atrayente (en tanto permite explotar la sensualidad femenina), se torna una actividad peligrosa para el interesado (toda vez que se asocia al hurto). Esto posibilita percibir el acto de bailar como una batalla entre los sexos donde la mujer posee el rol activo y ofensivo, mientras que el hombre intenta defender sus bienes. Ahora bien, en *El caballero Tenaza...* tenemos otra modalidad, puesto que no se retoma una disciplina de combate en particular, sino que sólo se estiliza el enfrentamiento entre los sexos; es decir, los pasos y las mudanzas sirven como apoyo gestual a los embates verbales de ambos bandos. Dicho de otra forma, la coreografía acompaña la lid verbal de los personajes, la relación dialéctica entre el hombre tacaño y la mujer interesada.

Finalmente, el baile del desenlace de *La ropavejera* destaca por su singularidad. La letra, en pleno ejercicio metarreferencial, alude a la renovación de los bailes populares antiguos en las tablas. Asimismo, y en relación con la trama del entremés, sirve para tratar el tema del paso del irrefrenable paso del tiempo y sus secuelas en el aspecto físico de los individuos. En este sentido, el apoyo espectacular adquiere particular relevancia, pues los

bailes viejos se materializan en el tablado con un aspecto grotesco: híbridos entre personas y retablos, con el rostro ajado, polvo y telarañas. Así, el baile contribuye a resaltar el tema central de la pieza y a generar el efecto de alienación buscado por don Francisco.

CAPÍTULO 4. FORMAS Y FUNCIONES DE LA METATEATRALIDAD EN EL CORPUS

ENTREMESIL DE QUEVEDO

La presencia de formas metateatrales en los entremeses quevedescos ha sido previamente señalada por Susana Hernández Araico (2004: 229 y ss.) y por Ignacio Arellano (2016: 294-295), entre otros; sin embargo, estos investigadores se limitaron a identificar las manifestaciones propicias para poner en evidencia el carácter hipócrita y engatusador de los personajes (tales como el teatro dentro del teatro y los apartes). Junto a estas técnicas, no obstante, subyacen otras más, asociadas a elementos oníricos y sobrenaturales. Así, pues, en este capítulo estudiaremos los variados recursos metateatrales en los interludios cómicos con la finalidad de identificar su relación con la temática de la pieza en donde se engastan, así como los efectos producidos en el espectador. Partimos de la discusión de diversos postulados teóricos en torno al fenómeno metateatral para, posteriormente, plantear una concepción particularizada para la producción entremesil de don Francisco.

4.1. La metateatralidad: definición, recepción y clasificación

Grosso modo, podemos afirmar —con Ximena Gómez Goyzueta— que la producción metateatral posee dos modalidades. Por un lado, tenemos la especulativa o “clásica”, denominada así por basarse en el seminal estudio *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963), de Lionel Abel. Este autor postuló la imposibilidad de que exista la tragedia en el drama moderno; propuso, en cambio, la existencia de una nueva forma dramática cuyas obras se caracterizan por tratarse de “theatre pieces about life seems as already theatricalized”, donde los personajes “knew they were dramatic before the playwright took note of them” (1963: 60). Así, pues, esta manifestación del metateatro comprende un conjunto de piezas donde se tematiza, a través de la metáfora del *theatrum mundi*, una peculiar concepción de la realidad según la cual el mundo es un gran teatro, y los seres humanos, personajes

dramáticos conscientes de su condición. La particularidad de esta vertiente radica en que el carácter metateatral propende a concentrarse en la temática, más que en la estructura, de la pieza (aunque, por supuesto, puede influir en la construcción del drama) (Gómez Goyzueta, 2019: 64 y 73).

Por otro lado, tenemos la modalidad “dramática”, configurada a partir de las investigaciones subsecuentes a la de Abel y que se encargaron de cuestionar sus planteamientos, sobre todo en torno a la definición del fenómeno. Después de haber identificado la presencia de diversas formas metateatrales en piezas no trágicas, estas nuevas perspectivas críticas estimaron excesivamente acotadora la noción propuesta por el autor estadounidense, toda vez que soslayaba esas variadas manifestaciones y, por ende, sus respectivos efectos (Larson, 1992: 1014). Entonces, surgieron intentos por clasificar los diversos recursos metateatrales, de entre los que cumple destacar el de Richard Hornby. Este investigador plantea que el metateatro “can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself” (1986: 31). Puesto que, desde su perspectiva, hay diversos recursos para que el teatro se torne tema de la pieza teatral misma, identifica cinco técnicas: *play within the play*, *ceremony within the play*, *role playing within the role*, *literary and real-life reference*, y *self reference*. Esta clasificación permite diferenciar la/s forma/s metateatral/es engastada/s en las obras dramáticas, con las finalidades de identificar sus relaciones con el tema, el argumento o la estructura de las piezas, así como de advertir los efectos producidos en el espectador/lector y su grado de intensidad.⁶² De esta manera, y como atinadamente apunta Larson, la metateatralidad se entiende, no como una teoría o una metodología *per se*, sino como una herramienta

⁶² Hornby anota: “[i]t is thus possible to talk about the degree of intensity of metadrama, which varies from very mild to an extreme disruption” (1986: 32).

interpretativa —más bien, como un conjunto de herramientas—, en tanto el empleo de cada una de las técnicas metateatrales afecta de manera diversa a la percepción de las obras y, por ende, se corresponde con determinados temas y, aun, géneros dramáticos (1992: 1015).

La modalidad “dramática”, entonces, comprende este conjunto de formas y técnicas metateatrales, mismas que, a su vez, podemos agrupar en dos conglomerados: 1) aquellas que posibilitan un desdoblamiento estructural —es decir, un despliegue de los elementos teatrales: espacio, tiempo, personajes y argumento—, y 2) aquellas cuyo empleo sirve para evidenciar la teatralización, la ficción, del teatro (Fernández, 2013: 16-19).⁶³ El elemento común a ambos conjuntos consiste en el desarrollo de un juego de planos teatrales, en tanto cada “objeto representado” se encuentra en uno distinto. En este sentido, conviene retomar la identificación de tres niveles en el teatro, propuesta por García Barrientos: “el nivel *extradramático* equivale al plano escénico (real, representante), el nivel *intradramático* al plano diegético (ficticio, representado) y el *metadramático* al drama dentro del drama” (2012: 277). Puesto que, para este teórico, cada nuevo nivel debe corresponderse con un nuevo argumento, una nueva diégesis, describe tres formas de engastar una historia dentro de otra (es decir, tres técnicas metadramáticas): metateatro, metadrama y metadiégesis.

La primera de estas manifestaciones corresponde a la forma genuina del “teatro dentro del teatro”: la representación de una obra teatral dentro de otra (García Barrientos, 2012: 278). Como indica Adrián Fernández, este recurso implica el desdoblamiento de los elementos teatrales de la pieza dramática existente en el primer nivel, de tal guisa que se crea “un tiempo t dentro del tiempo T, un espacio e dentro del espacio E, un argumento a como

⁶³ Similar clasificación establece Sosa, quien distingue formas completas (“teatro dentro del teatro” y derivados) y formas periféricas o no canonizadas, a saber: “aparte, referencia al mundo real, rol dentro del rol, improvisación, prólogo, autorreferencia al mundo del teatro, ‘destrucción’ del personaje o ruptura del marco, director escénico dramatizado” (2005: 121-122).

componente de A, o/y un papel p interpretado por un papel P. De este modo, la representación insertada se hace eco de la estructura de la obra principal (*mise en abyme* formal), y a veces al asunto de esta (*mise en abyme* formal y temática)” (2015: 147-148). Hornby, por su parte, señala que el despliegue de los componentes dramáticos de la obra/marco produce una dislocación en la percepción del auditorio, a partir de una suerte de “distanciamiento” o “alienación”, por lo que el metateatro genera que el espectador/lector “mire doble” (1986: 32).

Esta descripción del “teatro dentro del teatro” puede complementarse con las nociones propuestas por Alfredo Hermenegildo. Para este crítico, la existencia de una “mirada interior” (dentro de la representación) resulta el elemento principal para identificar el metateatro. Lo anterior lo lleva a establecer el siguiente esquema de miradas: hay un personaje o grupo de personajes que, conscientemente, finge, actúa, adopta un comportamiento diferente al propio del de su papel en la obra/marco, es decir, un actor real que representa a un personaje que representa a un personaje: éste se denomina *mirado*. Por otra parte, están los personajes encargados de cumplir la función de espectadores intraescénicos, público de los personajes mirados: éstos se denominan *mirantes*. Finalmente, el auditorio y los lectores de la obra teatral, en tanto contemplan igualmente a los mirantes y a los mirados, se vuelven espectadores supremos, *archimirantes* (2003: 15-17). Un ejemplo de “teatro dentro del teatro” es la escenificación de un coloquio atribuido a Lope de Rueda representado dentro de la comedia cervantina *Los baños de Argel*.

El metadrama, por su parte, refiere “un concepto más amplio, que incluye el anterior, pero que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero *no se presenta como producido por una puesta en escena*, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’, etc.”

(García Barrientos, 2012: 279, énfasis añadido). La diferencia entre metateatro y metadrama radica en que, en el primero, identificamos elementos teatrales (espacio, tiempo, personajes y argumento) desdoblados, *ergo*, tenemos consciencia de que la obra engastada es teatro; en el metadrama, en cambio, esto no ocurre. La presentación de un sueño, por ejemplo, pretende verse como tal, no como una representación escénica inserta dentro de otra. Finalmente, la metadiégesis —explica García Barrientos— “significará fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia [...] cuya manifestación más obvia puede ser el mero relato verbal de un personaje [...], por tanto [...] posee] carácter genuinamente metanarrativo” (2012: 279). Las múltiples mentiras/ficciones ingenizadas por don García, en la comedia alarconiana *La verdad sospechosa*, pueden verse como ejemplos de metadiégesis.

Ahora bien, para García Barrientos, solamente podemos hablar de metateatro cuando un argumento se inserta dentro de otro, por medio ya de una narración, ya de una representación.⁶⁴ Esta clasificación tiene ciertas limitaciones, en tanto excluye recursos que, aunque no incorporen una diégesis, permiten la interacción directa entre los personajes dramáticos y el público con la finalidad de revelar el carácter artificial o ficticio del teatro; es decir, “estrategias discursivas que producen el efecto de ‘vida teatralizada’ o del ‘mundo como escenario’ mediante el distanciamiento y el recordatorio constante al espectador de que se está asistiendo a una ficción” (Sosa, 2005: 123). Dichos recursos involucran —amén de algunos de los enlistados por Hornby— prólogos, epílogos, monólogos, apartes y apelaciones.

⁶⁴ Fernández sintetiza la relación entre las formas metadramáticas planteadas por García Barrientos como sigue: “si una historia secundaria es contada, se trata de *metadiégesis*. Si ésta es representada mediante un sueño o un recuerdo, llega al plano *metadramático*. Y si se le añade una forma teatral, desdoblado así los componentes teatrales [...], estamos en el *metateatro*” (2015: 17).

Al incluir estas formas dentro de la definición de metateatralidad, se amplía la concepción propuesta por García Barrientos, pues pasamos de entenderla como el engaste de una diégesis dentro de otra a una superposición de realidades. El nivel extradramático pertenece a la realidad objetiva, percibida como “real”; dentro de ésta, se crea, en el plano intradramático, una realidad ficticia (es decir, la de la obra teatral); finalmente, las técnicas metateatrales desdoblan esta realidad dramática para construir una realidad ficticia dentro de otra realidad ficticia (nivel metadramático). Así, la metateatralidad insta al espectador/lector a dudar sobre lo que es y no es real. La puesta en evidencia del artificio teatral de la obra enmarcada tiene por propósito contrarrestar el carácter teatral de la obra/marco, de tal guisa que el espectador/lector perciba a esta última como una realidad objetiva, verdadera (Hermenegildo, 2003: 16). Por otra parte, la ruptura de la ilusión dramática, a partir de formas metateatrales posibilitadoras de una comunicación directa entre personaje teatral y auditorio, produce la convergencia de las realidades dramática y objetiva.

En síntesis, la metateatralidad implica el establecimiento de niveles teatrales/planos de realidades a partir de variados recursos: las cinco formas enlistadas por Hornby; las tres, identificadas por García Barrientos, y, finalmente, aquellas posibilitadoras de una comunicación directa entre el personaje teatral y el espectador/lector, mediante una ruptura de la ilusoria cuarta pared (monólogos, apelaciones, apartes, etc.). Con estas técnicas, se pretende instar al espectador/lector a dudar sobre la realidad. Por un lado, al patentizar la teatralidad de la obra engastada, se busca erradicar el carácter artificial de la englobante, de manera que el espectador/lector perciba esta última como la realidad objetiva; por otro lado, la interacción directa entre personajes dramáticos y el auditorio produce el traslape de realidades dramática y objetiva, a partir de la desaparición de la barrera que las separaba.

Una vez delimitada la noción de metateatralidad, procedemos a señalar y describir las diversas formas metateatrales subyacentes en el corpus entremesil quevedesco, con la finalidad de identificar sus relaciones con los temas y argumentos de las piezas, sus funciones con respecto a dichos elementos, y los efectos producidos en el espectador/lector debido a su inserción. Comenzamos el inventario atendiendo a las formas metateatrales utilizadas para engastar un argumento dentro de otro, por considerarlas las más evidentes y complejas: el metateatro, el metadrama y la metadiégesis; y finalizamos con el análisis de la presencia de formas generadoras de una ruptura en la ilusoria cuarta pared, como las apelaciones y los apartes.

4.2. Teatro dentro del teatro en *La polilla de Madrid*

En este entremés, la Pava, motivada por el objetivo de rapiñar los bienes de sus galanes, se finge vizcaína y viste a su madre y hermana de dueñas; a su rufián, de escudero. Ya en sus respectivos papeles, afirman estarse preparando para ensayar una comedia, con el fin de comentar, frente a los galanes de turno, la carencia de alguna indumentaria y, con ello, instarlos a colaborar con bienes materiales. El embuste puede verse como una forma de “teatro dentro del teatro”, en tanto implica el desdoblamiento de los elementos teatrales de la obra dramática/marco: tiempo, espacio, personajes y argumento. La pícara ingenia la trama a representar, bautiza a los personajes, establece los diálogos y el tono en el que habrán de pronunciarse, e indica el vestuario, los gestos (quinésica) y las relaciones espaciales (proxémica) de sus compañeros:

ELENA [a sus dueñas]. Y estad muy advertidas
 que en diciendo yo: «Vayan a tal parte»,
 habéis de responder *muy compungidas*:
 «Alvarico está malo;
 don Pedro y don Gonzalo

fueron por las libreas;
 de guarda es don Cristóbal de Cortezas».

Y yo compadecida del lenguaje

diré: «Es una perla a queste paje».

Y aunque no sea a propósito,

sin que yo llame, en viéndome en visita,

en todas ocasiones

las dos dueñas *saldréis a borbotones*.

Y vos, Villodres, *andaréis despacio*,

chinela y borceguí por la canícula,

y para parecer propio escudero

habéis de andar oliendo los más ratos

a chamusquina y polvos de zapatos. (vv. 61-78)

En este punto, la comicidad estriba en el desarrollo de la burla hacia los galanes, mediante la escenificación de la obra metateatral. Marc Vitse define la burla como “una estructura narrativa en que impera una relación de fuerza entre un agente y un paciente (un agresor y un agredido, *un engañador y un engañado*, etc.)” (1988: 163, énfasis añadido). En este caso, la burla consiste en la estafa perpetrada por los mirados/engañadores a los mirantes/engañados. El recurso metateatral, además, sirve para convertir al auditorio en copartícipe del embuste, en tanto permite a los mirados —como otras formas, productoras de una ruptura en la realidad dramática— revelar de manera rápida, dinámica y eficiente sus verdaderas intenciones (Sáez Raposo, 2011: 35). Este conocimiento afilia a ambos sectores y les permite volver a los ilusos pretendientes de Elena en el blanco común de sus burlas. Finalmente, la ejecución del engaño disfrazado de representación teatral proyecta una visión fuertemente teatralizada de la realidad, toda vez que los personajes se relacionan a partir de mentiras y embustes.

Ahora bien, tras la huida de Elena y compañía con el botín (es decir, una vez finalizada la representación metateatral), la acción del entremés continúa: salen al tablado el comediante propietario de la casa y dos regidores, quienes buscan puestas en escena para llevar a sus pueblos. Puesto que se trata de una pieza metateatral, este desenlace sirve para salir del nivel metadramático y volver al intradramático. En las obras con distintos planos de realidad (no sólo metateatrales, sino también metaficcionales), recurrentemente, se da la siguiente estructura: obra marco → obra enmarcada → retorno a la obra marco. Usualmente, este regreso al nivel intradramático resulta necesario para generar en el público la incertidumbre sobre la condición real o ficcional de lo que está viendo. Al evidenciar la teatralidad de la enmarcada, la obra/marco pierde dicha cualidad y se aproxima más a la realidad objetiva. Ahora bien, en este punto, Quevedo complejiza aún más la estructura metateatral al insertar el ensayo de *El robo de Elena*, una comedia burlesca preparada por el Güesped de la casa.⁶⁵

El engaste de este ejercicio dramático subraya y, al mismo tiempo, contrarresta la teatralidad del embuste ingeniado por Elena. Por un lado, el título dilógico de la comedia burlesca permite la identificación de una y otra puesta en escena, lo que resalta el artificio teatral del engaño de Elena; por otro, al presentarse como el verdadero ensayo de una comedia, le resta el carácter teatral a la representación dirigida por la pícara —que, en

⁶⁵ Siguiendo lo establecido por García Barrientos (2012: 276 y ss.), tendríamos, en realidad, dos niveles teatrales (obviando, por supuesto, el extradramático): 1) el nivel intradramático, a cuyo plano pertenece la vida de los rufianes y la del comediante, dueño de la casa en donde ocurren las representaciones engastadas, y 2) el nivel metadramático, en donde se llevan a efecto tanto la escenificación del embuste ingeniado por Elena como la del postrero ensayo de la comedia *El robo de Elena*. No obstante, cada una de las representaciones enmarcadas incorpora una realidad ficcional distinta. Así, identificamos tres planos de realidad: 1) la vida de los rufianes y del comediante, dentro del cual se desarrollan los otros dos: 2) la farsa ingeniada por Elena y representada frente a los galanes, y 3) el ensayo de *El robo de Elena*, al final del entremés. Hernández Araico parangona esta construcción con la de un edificio de dos pisos: en la primera planta, ocurre la vida de los rufianes y la del dueño de la casa; en la segunda, el par de ejercicios metateatrales (2004: 226 y ss.).

contraposición, fue vivida como verdad por los galanes/mirantes—. De esta manera, ocurre lo que señala Hermenegildo: “En la obra/marco se vive como verdad lo que en el TeT es simple ficción, auténtica mentira [...]. La ficción de la obra engastada es la realidad del engaño en la englobante” (2003: 21-22). En esta misma línea va la apelación que Mondoñedo, tras la lectura de una burlona nota donde Elena confirma las sospechas de los galanes de que los han timado, dirige al público:

Éste ha sido entremés con cuatro lobos.
Guárdese ya la gente,
 que el robo no es de Elena solamente,
 sino de Luisas y Anas,
 de Franciscas, Águedas y Juanas,
 que toda niña que se injiere en lobo
 ella es Elena y su galán el robo
 (vv. 450-456)

Estos postreros versos otorgan al entremés un carácter aleccionador. Como ya ha hecho don Francisco en otras piezas, en *La polilla de Madrid*, pretende advertir sobre las mujeres rapiñadoras y sus taimados embustes, a partir de ilustrar dichos engaños mediante la obra engastada. Así, el título de la obra cobra sentido: la polilla⁶⁶ que asola la capital de la monarquía es la gente del tipo de Elena y compañía.

En conclusión, el empleo del teatro dentro del teatro cumple diversas funciones. En primer lugar, resulta un efectivo recurso cómico debido a que posibilita el desarrollo de la burla-embuste dirigido hacia los ilusos pretendientes de la Pava, y del cual el archimirante se vuelve cómplice. Asimismo, su engaste sirve para proyectar una realidad fuertemente teatralizada de la realidad, toda vez que presenta a individuos que se relacionan a partir de la

⁶⁶ *Polilla* “[m]etaphoricamente vale lo que menoscaba o destruye insensiblemente alguna cosa” (*Aut. : s. v.*).

dinámica del engaño, permanentemente guiados por el deseo de sonsacar el dinero a sus semejantes. En adición, la confluencia de distintos planos ficcionales (la de la obra marco, la representación ideada por Elena, el genuino ensayo dramático) contribuye a generar una suerte de dislocación de la realidad percibida por el receptor. Finalmente, a partir de la fórmula apostrófica de los versos finales, la representación metateatral adquiere una función didáctica, pues sirve para ilustrar la avaricia de individuos de la clase de Elena y compañía.

4.3. Metadrama en *El marido pantasma* y metadiégesis en *El niño* y *Peralvillo de Madrid*

En *El marido pantasma*, se presenta una perspectiva satírica y deformada del matrimonio,⁶⁷ a partir del engarce entre componentes risibles y sobrenaturales, y de la inserción de una forma metadramática particularmente útil para tal efecto: una visión terrorífica. Muñoz, quien ha emprendido la búsqueda de la mujer ideal para casarse —su idoneidad depende de poseer la cualidad de carecer de madre—, sueña con su amigo Lobón, quien aparece rodeado de esposa y familiares para relatarle las peripecias por las que ha pasado tras haberse casado, con la intención de convencerlo de desistir de su empresa.

En esta pieza, Quevedo superpone una corteza cómica encima de una superficie siniestra y lúgubre, pues toma guasas tópicas en torno a la vida matrimonial y las lleva a su extremo grotesco mediante metáforas y símiles con elementos desagradables, terroríficos y demoníacos: las suegras entrometidas se parangonan con serpientes, langostas y algunas enfermedades repulsivas y dolorosas (vv. 32-66); el matrimonio —en tanto conlleva para el hombre la pérdida de libertades de soltero y la adquisición de responsabilidades económicas

⁶⁷ Tobar Quintanar, en su análisis contrastado de las piezas entremesiles sobre la vida conyugal escritas por Cervantes y Quevedo, afirma que, en contraposición al tratamiento complejo, reflexivo y esperanzador del matrimonio en *El juez de los divorcios*, en *El marido pantasma*, el tema se desarrolla de modo simplificado, esquemático, tópico (desde el punto de vista satírico) y grotescamente deformado (2017: 121-122).

para con la mujer, los hijos y, por extensión, la familia política— deviene experiencia infernal, un tormento que convierte al casado en figura fantasmal; finalmente, la aversión a la esposa codiciosa produce la asimilación de la vida conyugal con un combate mortal, donde gana quien sobrevive al otro⁶⁸. Lo anterior genera una estética grotesca encauzada a infundir, a un tiempo, comicidad y terror en el espectador/lector.

El recurso metadramático —es decir, el sueño— contribuye, desde el nivel espectacular, a materializar la grotesca analogía matrimonio/infierno, con lo cual logra generar una atmósfera onírica y consigue potenciar los mentados efectos producidos por esta peculiar perspectiva en el auditorio. En primer lugar, los protagonistas de la “visión descasadera” (v. 220) aparecerían en lo alto del tablado, como era convención escénica de la época,⁶⁹ con el objetivo de sorprender al espectador. Ahora bien, la gestualidad y el vestuario de las figuras oníricas también buscan generar emociones encontradas (risa, terror, admiración) en el auditorio. Según acotación de un testimonio del entremés, Muñoz sale a escena como “*novio gracioso*” (Quevedo, 2017: acot. al v. 1). Este adjetivo, como indica Rodríguez Cuadros, se trataba de una convención, por lo que, en su brevedad, ya indica una caracterización particularmente rebajadora y burlesca (1988: 85-86). Los versos siguientes, puestos en boca de Mendoza, parecen confirmar la existencia de dicha indumentaria ridícula, pues enfatizan la atención generada por el “guarnecido frontispicio” de Muñoz. En adición, el mote de “vaca” —“[para casado] el *mu* le basta y todo el *ñoz* le sobra” (v. 9)— funciona

⁶⁸ De hecho, Muñoz accede a casarse motivado por la promesa de enviudar; es decir, de ver morir a la esposa. En adición, cabe recordar las “letras de maridos” de Oromasia (vv. 205 y ss.), pues se tratan de testimonios de las numerosas ocasiones en las que ha enviudado —en otras palabras, son trofeos de sus batallas ganadas.

⁶⁹ Ruano de la Haza muestra que se frecuentaba situar las visiones o los sueños en los corredores altos de la fachada del teatro, pues tenían por objetivo generar un efecto de sorpresa en el espectador (2000: 225). Por otra parte, cabe decir que el testimonio manuscrito del entremés identificado con la abreviatura MB contiene una acotación que confirma esta suposición: “Duermese [Muñoz] aparesese lobon *ensima del teatro* con su mujer la suegra su suegro casamentero una dueña” (Quevedo, 2014 [s. XVII]: fol. 3r, énfasis añadido).

como didascalia implícita sobre el vestuario, pues refiere a algún elemento iconográfico que Muñoz llevaría en la frente (probablemente, unos cuernos) y que serviría para darle el aspecto de figurón instado por el entremés:

MENDOZA. ¿Qué intento le ha traído
con tan bien guarnecido frontispicio?

MUÑOZ. Vengo a ponerme en oficio;
 vengo, señor Mendoza,
 a ponerme a marido en una moza.

MENDOZA. Señor Muñoz, poniéndolo por obra,
 el *mu* le basta y todo el *ñoz* le sobra.
Tiene lindas facciones de casado.
 (vv. 3-10)

Por otra parte, Muñoz dice que Lobón habla “con voz triste y temblando” (v. 113), por lo que habría que pensar en gesticulación que exprese el terror del personaje: postura ensimismada, movimiento nervioso de manos y angustiada expresión facial. En adición, la partitura gestual de Lobón lo vuelve una figura sumamente irónica debido a que se trata de un fantasma (probablemente, caracterizado con rostro pálido y vestimenta negra) azuzado y atormentado. Según la acotación contenida en uno de los testimonios del entremés, usaría una indumentaria iconográfica particularmente ridícula, pues llevaría diversos artefactos domésticos colgados del cuello: “delante *en un cordel una sarten asador y mortero y demas ajuares de casa*” (Quevedo, 2014 [s. XVII]: fol. 3r, énfasis añadido). Ahora bien, el marido fantasma saldría con esposa y familiares, quienes lo rodean de manera hostil (probablemente, lo harían vestidos igualmente de negro, a la manera de las sombras de otras piezas dramáticas áureas). Algunos “ajuares de casa” (Quevedo, 2014 [s. XVII]: fol. 3r) y, seguramente, otros

elementos escénicos al uso, como las tópicas llamas,⁷⁰ complementarían la construcción del espacio onírico: un hogar infernal. En suma, el sueño del marido fantasma corporiza el parangón entre matrimonio e infierno, con el objetivo de intensificar los efectos de risa y horror producidos en el espectador/lector a causa de las grotescas metáforas.

Ahora bien, *El niño y Peralvillo de Madrid* incide —con similares metáforas, aunque diferente modalidad expositiva— en el tratamiento de uno de los temas subyacentes en *El marido fantasma*: el combate entre la mujer codiciosa y el hombre avaro.⁷¹ Esta vez, en lugar de constituir figuras fantasmales, las víctimas de las pediduras femeninas aparecen con gestualidad exagerada y con una indumentaria compuesta de artículos que simbolizan la actividad que las llevó a la quiebra económica. Asimismo, su salida al tablado se produce, no inspirada por un sueño, sino con el objetivo de ilustrar los relatos de Juan Francés, mismos que funcionan como *apagóresis*.⁷² Así, el engaste de los argumentos ocurre por medio de metadiégesis; no obstante, la implementación del recurso metateatral, en tanto la materia narrada adquiere forma física sobre el escenario, se complejiza a tal grado que podríamos hablar de una forma híbrida, a caballo entre la mera metadiégesis y el metadrama.

En este caso, el recurso metadramático cumple funciones varias. Por un lado, la temática de la pieza, tal como en el entremés anteriormente analizado, involucra el engarce de elementos satíricos y terroríficos; es decir, también posibilita la generación de una estética grotesca. La presentación del enfrentamiento entre la mujer pedigüña y venal y el hombre

⁷⁰ Cfr. la siguiente acotación escénica dedicada a indicar la forma en la que habrá de descubrirse la “boca infernal” en *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina: “[Pedrisco] *Va a apartar los ramos, y aparece PAULO rodeado de llamas*” (1984: acot. al v. 2931).

⁷¹ En *El marido...*, dicho enfrentamiento ocurre en la esfera conyugal; en *El niño...*, el combate se observa en relaciones menos formales: en los flirteos cortesanos. Por ello, en la segunda pieza, se soslayan las referencias a las suegras entrometidas o al desfalco económico producido por la familia de la mujer.

⁷² Consiste en la exposición de las consecuencias de un acto con un carácter aleccionador, pues tiene por objetivo disuadir a alguien de emprender tal acción.

avaro e incauto conlleva el establecimiento de una serie de símiles encausados a identificar la quiebra económica, causada por cumplir caprichos femeninos, con la pérdida de la vida. De esta manera, las pidonas se asimilan a una constelación de elementos mortuorios, torturadores y, aun, diabólicos: el Peralvillo de Madrid, los palos para ajusticiar, flechas y tenazas, culebras y ataúdes (vv. 202, 207, 210), y “aves diabólicas con manto” (v. 235). En consecuencia, los desprevenidos hombres aparecen heridos de muerte: “atravesados” (519), “pasado[s] de parte a parte” (v. 99), “atenaceado[s]” (v. 118), “vertiendo tinta por sangre” (v. 131) y “asaeteado[s]” (v. 151). En este sentido, la forma metadramática se torna efectivo recurso cómico, pues sirve para materializar las metáforas terribles de las mujeres sonsacadoras a partir de mostrar sus consecuencias en los personajes masculinos, amén de que posibilita la pasarela de figurones grotescos, a la vez ridículos y terribles. Por otra parte, la indumentaria iconográfica y la modalidad expositiva acercan al entremés a la literatura simbólica/alegórica y con fines didácticos, como la tradición emblemática⁷³. Quevedo echa mano de recursos propios de estos géneros para provocar una sensación de alienación en el espectador y para asegurar que la lección enseñada permanezca en la memoria de los receptores.

En conclusión, *El marido pantasma* consiste en un ejercicio de cómica exageración, donde Quevedo, más que intentar aleccionar genuinamente sobre los males del matrimonio, lleva a su extremo grotesco burlas tópicas en torno a la vida conyugal. Para sus fines, don Francisco se vale de la forma metadramática de la visión, en tanto posibilita el engaste de elementos sobrenaturales y la generación de atmósfera onírica. Por otra parte, en *El niño y Peralvillo de Madrid*, la corporalidad de las narraciones de Juan Francés produce un

⁷³ Hernández Fernández afirma: “[e]sta literatura visual [es decir, los relatos de Juan Francés] de fuerte impacto moralizante puede vincularse con la tradición emblemática de Alciato” (2009: I, 332).

ambiente particularmente fantástico e igualmente grotesco, debido a la indumentaria iconográfica de los figurones que desfilan en él. Tanto la «visión descasadera» como la pasarela de víctimas de las mujeres sonsacadoras potencian la experiencia grotesca de metáforas y símiles desagradables y terroríficos, a partir de su materialización y de la presentación física del infernal hogar del casado y de las mortales consecuencias de dar dinero a la mujer. Así, se expone eficazmente la perspectiva deformada y grotesca del matrimonio, y la relación dialéctica de los sexos.

4.4. Apelaciones al público y apartes en *Bárbara, La ropavejera y Diego Moreno*

Las apelaciones posibilitan una comunicación directa entre los personajes y el público, mediante la ruptura de la ilusoria cuarta pared. En tanto este recurso permite a las figuras dramáticas una transmisión sin filtros de sus pensamientos e intenciones genuinos, su empleo obedece a la búsqueda de un efecto de confabulación con el auditorio (Martínez López, 1997: 225). Tal es el caso de la apelación de Bárbara, en el entremés homónimo. Tras llevar a efecto su embuste (consistente en hacer creer a unos galanes que tuvo un hijo de cada uno y, bajo ese pretexto, sonsacarles bienes y dinero), la mujer se dirige al público y dice:

BÁRBARA. *¿Qué les parece a vuestras mercedes en lo que estoy metida?* Pues muy bien pienso salir de todo, porque la colación que los padres del niño han traído, que como hijo de la ignorancia han contribuido, han de servir para mi desposorio. Que yo y otra amiga tenemos concertado de irnos a desposar a Gelves, y ha de ser el desposorio hoy. ¡Pues decir es malo el que yo tengo escogido para marido! Sino que es un mocito que canta y baila *que no hay más que desear*, y no estar sujeta a un alguacil, a un escribano que os encarte y al caballero que os burle y al rufián que os estafe, y más como este bellacón que se acaba de ir ahora. Ahora bien, yo quiero llamar a Álvarez y darle aviso de lo que ha de hacer. ¡Álvarez, Álvarez! (pp. 292-293)

Bárbara le habla al público para justificar su actuar. La pregunta retórica con la cual inicia su parlamento pretende resaltar lo azaroso de su situación, con la finalidad de conseguir

la condescendencia del espectador. En el mismo sentido va la confesión de la mujer respecto a la motivación de su engaño: sonsaca con la finalidad de adquirir la dote necesaria para casarse (p. 297). Al contraer nupcias, deja entendido que busca alejarse de la vida que lleva; que pretende dejar de “estar sujeta a” galanes bellacones para, en su lugar, tener una vida con mayor certidumbre económica: “¿quién no habrá de dejar / por un galán un marido?” (p. 299). Mediante esta apelación, Bárbara pretende convertir al público en su cómplice.

Por otra parte, existen formas de realizar guiños al espectador mediante diálogos cuyo receptor no son los mismos asistentes, sino uno de los personajes de la obra. En este caso, la ruptura de la realidad escénica puede tener por objetivo la inclusión del espectador en los eventos representados sobre el tablado. Dentro del *corpus* entremesil quevedesco, se halla un interesante ejemplo de este recurso: mientras la ropavejera, de la pieza homónima, revela a Rastrojo su verdadero oficio (consistente en vender, no ropa vieja, sino miembros de cuerpos humanos), hace interesantes referencias al público:

ROPAVEJERA. Soy calcetera yo del mundo junto,
 pues los cuerpos humanos son de punto
 como calza de aguja:
 cuando se sueltan en algunas barbas
 puntos de canas, donde estén secretas,
 les echo de fustán unas soletas.
¿Veis aquella cazuela?

RASTROJO. Muy bien.

ROPAVEJERA. *¿Y a mano izquierda una mozueta?*
 Pues ayer me compró todo aquel lado.
Y a aquella agüela, que habla con muletas,
 vendí antenoche aquellas manos nietas.
 Yo vendo retacillos de personas,
 yo vendo tarazones de mujeres,
 yo trastejo cabezas y copetes,

yo guiso con almíbar los bigotes.
Desde aquí veo una mujer y un hombre,
nadie tema que nombre,
 que no ha catorce días que estuvieron
 en mi percha colgados,
 y están por doce partes remendados. (vv. 8-27)

La naturaleza grotesca, subyacente en la profesión de la vieja, se intensifica a partir de la identificación de algunos sectores del público como antiguos clientes suyos. La ropavejera, dentro del discurso dirigido a Rastrojo, rompe una ilusoria cuarta pared encargada de separar la ficción dramática del auditorio. Este recurso resulta efectivo en la producción de una sensación alienante en el público, pues lo inserta en el extraño y grotesco universo entremesil, amén de que, por un momento, lo convierte en personaje observado.

Recurso similar a la apelación es el aparte, en tanto también le permite a un personaje externar intenciones y sentimientos que, de otra manera, permanecerían subrepticios. Sus diferencias con respecto a la anterior forma metateatral consisten en: 1) la brevedad (el aparte, recurrentemente, se trata de un fragmento breve del diálogo del personaje), y 2) el destinatario (el aparte no va expresamente dirigido al espectador: puede, o bien, dirigirse a otro personaje de la obra teatral, de manera tal que el resto de la nómina no escuche; o bien, tratarse de un pensamiento cuyo receptor es el mismo emisor. En ese sentido, emitir un aparte resulta análogo a “pensar en voz alta”). La frecuente presencia de apartes en piezas entremesiles responde a su brevedad (comparados con otras técnicas, como el monólogo) y a su eficacia para la generación de comicidad, a partir de patentizar la contradicción entre las acciones y las intenciones reales de los personajes; dicho en otras palabras —y tal como ocurre con la implementación del “teatro dentro del teatro” en *La polilla de Madrid*—, al revelarles su mundo interior a través del aparte, el personaje dramático convierte al espectador

en cómplice de su burla-engaño-mentira dirigida a otro/s personaje/s de la pieza. El aparte, en suma, evidencia la doble moral, la hipocresía o la falsedad de las figuras.

Un buen ejemplo del uso del aparte dentro del corpus entremesil quevedesco se halla en la primera parte de *Diego Moreno*. El maridillo, furioso, interroga a doña Justa, su esposa, sobre la aparición de una espada y de un broquel de desconocida procedencia en la cabecera de su cama. Justa, auxiliada por Gutiérrez, su dueña, arguye que el armamento le pertenece a él; además, se vale de chantajes para aminorar el enojo de su esposo. Finalmente, Diego cede:

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

GUTIÉRREZ.-[Aparte] (*¿De qué han servido tantos juramentos [de que esas armas no te pertenecían], borrego?*)

JUSTA.-Eso cheriba yo agora, pero al fin eres mi dueño. [Aparte] (*¿E irá contento el descaradazo?*)

DIEGO.-Yo me voy a cobrar unos dineros y no volveré hasta la noche. Tengan cuenta con la casa, y adiós. (p. 328)

El aparte adquiere gran relevancia en este entremés, debido a que permite configurar el tipo de marido consentido. Diego, aparentemente, acepta que el armamento le pertenece; no obstante, mediante el aparte, se muestra plenamente consciente de que su aparición en la cabecera de su cama se trata de una prueba de la infidelidad de Justa. El cornudo cesa de discutir porque le conviene. El pasaje resulta hilarante para el archimirante, quien, a un tiempo, es cómplice de Justa y Gutiérrez (cuyo engaño han revelado antes de que Diego saliera a escena), y de la voluntaria condescendencia de Diego Moreno.

Asimismo, hay que destacar la relevancia de la *pronuntiatio* exigida por los diálogos como recurso caracterizador de los personajes y como resorte de comicidad. En un principio,

Diego reclamaría a su esposa con voz enojada y exaltada; no obstante, eventualmente el maridillo tendría que ceder en la discusión con voz condescendiente, aunque confiese, en aparte, taimado y con cierto temor, la verdadera razón por la que lo hace. Así, pues, el *sonus* comunica la hipocresía y la mansedad de Moreno, lo que ayuda a configurarlo como una figura particularmente ridícula y cómica. En adición, y como podemos apreciar en la cita, la escena insta una compleja serie de modulaciones fónicas de parte de la actriz que encarna a Justa, pues habrá de mostrarse preocupada y afligida al principio; luego, con el fin de engañar a su marido, habrá de revelarse exageradamente molesta y triste; hacia el final, sonaría tierna y amorosa (de ahí la *pronuntiatio* con afectación infantil instada por las grafías *cheriba* y *agora*), y, finalmente, al hablar en aparte, tendría que evidenciar su hipocresía y su cómica sorpresa ante la desfachatez sin límites de Diego. No con menos picardía la dueña Gutiérrez formularía la burlona pregunta retórica.

4.5. Conclusiones

El examen de las diversas formas metateatrales subyacentes en el corpus entremesil quevedesco ha permitido advertir las funciones varias desempeñadas a partir de sus inserciones. De manera general, observamos que el empleo de técnicas metateatrales como el “teatro dentro del teatro” y los apartes se asocia con la hipocresía y la falsedad de los personajes, puesto que posibilitan la puesta en marcha de un engaño-embuste y les permiten revelar sus verdaderas intenciones al archimirante (al lector/espectador). Por lo anterior, este recurso se torna idóneo para proyectar la visión de una realidad fuertemente teatralizada, imperada por el interés monetario, pues está presente en la mayoría de los personajes que pueblan los entremeses quevedescos.

En otro sentido van el metadrama y la metadiégesis, pues contribuyen a la generación de ambiente y estética particularmente grotescas y oníricas. Notamos que sirven para

materializar las metáforas y símiles establecidos entre la relación dialéctica de los sexos (ya en el plano de la vida matrimonial, ya en el de las relaciones pasajeras) y una constelación de elementos terroríficos, desagradables, peligrosos, sobrenaturales y, aun, demoníacos. En este sentido, el empleo de recursos metadramáticos sirve para generar la comicidad propia de lo grotesco (mezcla de lo satírico y lo lúgubre) y para infundir una sensación alienante en el espectador/lector.

CONSIDERACIONES FINALES

Tras el estudio, en el corpus entremesil de Francisco de Quevedo, de la *actio* y la *pronuntiatio*, de la frecuente presencia de los bailes y de las diversas formas de metateatralidad, podemos plantear la siguiente serie de conclusiones.

1) La *actio* y la *pronuntiatio* participan en la configuración de los espacios dramáticos, cuya complejidad varía según la estructura de la pieza. En los desfiles de figuras, la construcción del espacio escénico es austera y sencilla, y basta con un simple gesto o con un decorado convencional para crear el espacio ficcional. En otras piezas, la construcción del espacio dramático también se apoya en la partitura gestual, pero desempeña una funcionalidad puntual, como el desarrollo de la acción del Marión durante la noche para incentivar las cómicas confusiones, o la confluencia de diversos planos ficcionales en *La destreza*. Una tercera variante de construcción del espacio de ficción corresponde a la creación de una atmósfera fantasiosa. Aquí se recurre al empleo de técnicas, elementos y estructuras propias de la literatura didáctica (como la construcción pictórica de las figuras), y al engaste de ejercicios metadramáticos, como la visión en *El marido pantasma*, para producir la característica comicidad grotesca.

2) La comicidad se produce a partir de la ejecución de una partitura gestual exagerada y ridícula, propia de figurones, aunada a una *pronuntiatio* igualmente propensa a la hipérbole —con diversas afectaciones: atiplada, infantilizada, entre otras— y la caracterización iconográfica, empleada para enfatizar la sátira contra los estereotipos sociales representados; de la inversión cómica de sistemas gestuales privativos de la esgrima científica o de las comedias amorosas; de la disociación entre la condición y el comportamiento de los personajes —el hombre afeminado, las mujeres valentonas y travestidas—, y del escarnio y la violencia física hacia un tipo socialmente reprochable.

Por otra parte, la producción de sensualidad y erotismo suele apoyarse en el disfraz varonil —en tanto implicaba el uso de vestimenta ajustada al cuerpo femenino—, en la ejecución de bailes o de una coreografía con carácter dancístico (como el combate de esgrima en *La destreza*), y la creación de situaciones en donde la mujer revela su liviandad moral (por ejemplo, en la escena final de la primera parte de *Diego Moreno*). La alienación se consigue a partir de la mencionada disociación, pero, sobre todo, mediante la estética grotesca, desarrollada a partir de la hibridación de seres humanos con componentes materiales (las figuras de *La ropavejera*), o de la aparición de seres sobrenaturales u oníricos (el marido fantasma y sus familiares). Finalmente, la hipocresía de los personajes se revela a partir de un complejo mapa gestual y vocal que involucra elementos sonoros —como los múltiples carraspeos y gritos de Diego Moreno para anunciar su llegada a casa— y el desarrollo, por parte de Justa, de una elaborada *actio* (cercana a la de una auténtica actriz), pues finge, en función de la situación, inocencia, malicia, pena, aflicción y sensualidad.

3) La recurrencia del baile en el conjunto entremesil quevedesco obedece a diversas razones. En el plano espectacular, puesto que este recurso involucra el acompañamiento musical y la ejecución de eróticos y sensuales movimientos femeninos, resulta un componente escénico efectivo para otorgar dinamismo y vistosidad a la representación, así como para levantar la lívido del auditorio.

En el plano argumental, y sin obviar la función anteriormente descrita, funciona como elemento caracterizador de los personajes femeninos. Cumple recordar que, en la mayoría de los interludios cómicos, la mujer se desempeña como el motor de la acción, es decir, como el ente creador de los embustes y engaños para sonsacar el dinero de las víctimas masculinas. Por tanto, las figuras femeninas suelen recurrir a los bailes para captar la atención de los hombres y, de ese modo, conseguir su objetivo rapativo. Lo anterior supone asociar, dentro

de este corpus, la actividad dancística con la actividad pedigüña y, en general, con los espacios hampescos y los ambientes moralmente livianos.

En esta misma línea, pero con un carácter más alegórico que práctico, el baile funciona para materializar la guerra entre los sexos femenino y masculino. Esta funcionalidad opera de dos formas distintas. Un procedimiento consiste en la resignificación del aparato gestual de una disciplina (el baile y la esgrima científica) a partir de aplicarlo al arte sonsacador femenino. De este modo, el baile, sin perder su naturaleza atrayente, se vuelve una actividad peligrosa para el incauto interesado. La otra modalidad se trata de la estilización de dicha relación dialéctica, es decir, los pasos y mudanzas sirven como apoyo gestual a los embates verbales de ambos bandos.

Finalmente, la manifestación subyacente en *La ropavejera* resalta por su singularidad, puesto que la letra del baile refiere la renovación de las antiguas danzas populares. En este sentido, y al asociar la composición con el tema central del interludio cómico en donde se engasta, también sirve para dar tratamiento al irrefrenable paso del tiempo. Nuevamente en un ejercicio cercano a la alegoría, los bailes viejos se materializan en criaturas híbridas de seres humanos y retablos —tienen el rostro ajado y están cubiertos de polvo y telarañas—. Por lo anterior, este baile redundante en el tema principal de la pieza y genera un efecto de alienación en el espectador.

4) *Grosso modo*, las variadas formas metateatrales subyacentes en los entremeses quevedescos pueden agruparse, a partir de sus funciones, en dos grupos. Por un lado, podemos reunir el teatro dentro del teatro, las apelaciones dirigidas al público y los apartes, pues están estrechamente vinculadas con la manifestación de la hipocresía, la falsedad y el interés monetario de los personajes, en tanto les permiten revelar al espectador/lector sus verdaderas intenciones. Estas formas quedan asociadas, asimismo, con la generación de

comicidad, en tanto consiguen el establecimiento de una burlona complicidad entre el personaje engañador y el auditorio, quienes convierten a los engañados en el blanco de sus carcajadas.

En otra categoría habría que colocar las formas conocidas como metadrama y metadiégesis, en tanto persiguen un objetivo distinto. En vista de su capacidad para engastar visiones, sueños y diégesis, estas manifestaciones metadramáticas se emplean en función de la materialización de las metáforas y símiles establecidos entre la dialéctica de los sexos (ya en la esfera de las relaciones fortuitas, ya en la conyugal) y un cúmulo de conceptos y entes de naturaleza sobrenatural, terrorífica, desagradable, peligrosa y, aun, diabólica. También pretenden generar comicidad, aunque de una clase distinta: persiguen la comicidad grotesca, basada en la mixtura de lo satírico y lo lúgubre. Por lo anterior, motivan sensaciones alienantes y de extrañamiento en el auditorio. En este sentido, a caballo entre ambas clasificaciones tendríamos la curiosa apelación insertada en *La ropavejera*, pues se trata de una forma metateatral que rompe la cuarta pared, pero no con la finalidad de confabular con el receptor, sino para integrarlo en la grotesca y siniestra realidad creada en el tablado. Por ello, produce igualmente una sensación alienante.

5) En síntesis, podemos establecer que la propuesta espectacular de don Francisco para el teatro breve se basa en la explotación de recursos escénicos bien delimitados. En los entremeses de figuras, se plantea una partitura espectacular integrada de ridícula gestualidad —tendiente a la exageración y a la deformidad— y de indumentaria iconográfica, en aras de generar una atmósfera fantásica (ya onírica, ya pictórica, ya grotesca), misma que se apoya en el engaste de ejercicios metadramáticos, como las visiones; mientras que, en los de acción, proyecta un complejo mapa motriz y tonal usado para llevar a cabo un embuste —efectuado como si se tratase de una obra teatral—, y para comunicar al receptor las verdaderas

intenciones de los personajes (mediante apartes y rupturas de la cuarta pared). Quevedo, asimismo, pondera el aspecto visual del espectáculo, por lo que engasta bailes en prácticamente todos sus entremeses, e, incluso, recurre a la disciplina dancística para materializar los temas vertebradores de su producción, con lo cual otorga variedad a su tratamiento.

Esta constelación de recursos pretende generar en el espectador un conjunto fijo de emociones: comicidad; erotismo y sensualidad; alienación y extrañamiento; terror y desagrado. En suma, el corpus entremesil de Quevedo oscila entre la proyección de una realidad imperada por el interés monetario, cuyos individuos, por tanto, se relacionan a partir de los embustes, de la astucia, de la hipocresía y del engaño; y la manifestación de fantasías y visiones a partir de hiperbolizar y materializar chistes y metáforas en torno a la dialéctica relación entre los sexos femenino y masculino.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar estas postreras líneas a agradecer la presencia y el apoyo de todas y todos quienes formaron parte de esta etapa de mi formación profesional. En primer lugar, agradezco a mi familia por su incondicional soporte, su convicción en el exitoso desenlace de esta empresa, y por su amoroso acompañamiento a lo largo de estos años. Gracias, mamá, papá, Andrés, Karen y, especialmente, a ti, Valentina, mi pequeña asistente. Las y los amo con todo el corazón.

Gracias a mi brillante asesora, Lillian von der Walde Moheno, por haberme iniciado en esta hermosa línea investigativa y haber infundido en mí la pasión por el teatro áureo; por depositar (desde hace ya varios años) su confianza en mi trabajo y, en particular, en este proyecto; por su diligente dirección de la presente tesis, y por su permanente apoyo y preocupación en mi formación integral. Gracias totales, querida doctora.

Asimismo, agradezco las agudas lecturas de mis sinodales, los doctores Juan Pablo Mauricio García Álvarez y Dann Cazés, cuyos atentos comentarios permitieron apuntalar mis análisis, reconsiderar algunas redacciones a partir de la perspectiva de un lector externo, y, en suma, elevar la calidad de mi investigación. Espero continuar coincidiendo con ustedes y colaborar en futuros proyectos. Especialmente, quiero agradecerle, Juan Pablo, no sólo por tus impagables asesorías y la ayuda que siempre me has brindado, sino también por haberte convertido en un querido amigo.

Agradezco a quienes me acompañaron (primero a la distancia, luego presencialmente) en este proceso formativo. Queridas Helena, Alejandra y Casandra: muchas gracias por su amistad, su cariño, su compañía y sus aportaciones. Me siento sumamente agradecido y feliz de haber compartido la maestría con ustedes. Espero (y confío en) que sigan formando parte

de mi vida. Las quiero y admiro infinitamente. Gracias, particularmente, a Andrea Arellanes, por su siempre amable y efectiva ayuda, y por soportar a los estudiantes molestos como yo.

Asimismo, quiero agradecer a las y los docentes de quienes tuve la inmensa fortuna de recibir clases (en orden de aparición): María José Rodilla, Gustavo Illades, Lillian von der Walde Moheno, Alma Mejía González, Serafín González, Mónica Bernal y Gerardo Altamirano. Gracias por compartirme sus conocimientos y experiencias personales, por su siempre amable y atento trato, y por sus pormenorizadas lecturas a mis trabajos finales. Mi gratitud, cariño y admiración hacia ustedes siempre.

Gracias, muy especialmente, a mis queridos amigos Omar y Alejandra de la Llave, quienes son mi soporte permanente desde hace ya muchos años. Gracias a ambos por su amor y su comprensión; por estar siempre dispuestos a escuchar mis mil quejas y mis dramas diarios. Gracias por ser mis mejores y más entrañables amigos. Lo logré, chicos. Esto va por ustedes. Los amo.

Gracias a mi querido equipo de *Signos*, sin cuyo apoyo literalmente no me hubiera sido posible concluir mis estudios de posgrado. Lupita, no me alcanzará la vida para agradecerte todo lo que has hecho por mí. Gracias por ser ejemplo de trabajo, responsabilidad, diligencia, liderazgo, fortaleza, inteligencia, humanidad, respeto y dedicación. Te quiero y te admiro infinitamente. Asimismo, agradezco especialmente a mi adorado “Equipo amistad”: Saúl, Dulce y Amaranta. Gracias por sus enseñanzas, su cariño y su alegría, y por otorgarme su linda y valiosa amistad. A todas las llevo en el corazón, y ahí estarán siempre.

Gracias a César Núñez, mi querido director, por confiar en mi trabajo, por soportar algunas metidas de pata, por colaborar y comunicarse desde la empatía, la equidad y el respeto, y por su permanente acompañamiento. Puntualmente, quiero agradecerle por

apoyarnos en estos últimos meses donde, penosamente, se ha impuesto la estulticia, el autoritarismo y el proceder visceral en ciertas autoridades. Usted fue faro en medio de la oscuridad de la indiferencia y la apatía, y por ello le estaré eternamente agradecido.

En suma, gracias a todo el equipo *Signos* por enseñarme a valorar un área trascendental de la generación y la divulgación del conocimiento humanístico, que, no obstante, se haya injustamente invisibilizada y denostada por buena parte de la comunidad de investigadores —ignorantes de la azarosa trayectoria de sus escritos—; por enseñarme a corregir textos y a familiarizarme con el flujo editorial de una publicación académica, a laborar colectivamente y a comprometerme con un proyecto y con un equipo de trabajo sin parangón.

Gracias, finalmente, a mi querida Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, por volver a recibirme con las puertas abiertas, por continuar formándome como profesional y como ser humano, y por permitirme ganarme la vida haciendo lo que más me apasiona. Gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por apoyar económicamente la realización de este proyecto de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel (1963), *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill and Wang.
- Alonso Veloso, María José (2017), “Una suelta ‘olvidada’ del entremés *El marido fantasma* de Quevedo”, *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 39, pp. 171-203.
- _____ (2005), *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo/Servizo de Publicacións.
- Amezcuá, José (1981), “*El negro ensayo de la comedia*: notas sobre los entremeses de Quevedo”, *Thesis. Nueva Revista de Filosofía y Letras*, núm. 10, pp. 22-25.
- Arellano, Ignacio (2016a), “Medios escénicos en los entremeses de Quevedo”, *La Perinola*, año MMXVI, núm. 20, pp. 273-297.
- _____ (ed.) (2016b), *Teatro breve del Siglo de Oro. Loas y entremeses*, Barcelona, Penguin Random House.
- _____ (2012), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- _____ y Celsa Carmen García Valdés (eds.) (2011), “Introducción”, en Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, pp. 11-85.
- Aristóteles (1999), *Retórica*, introducción, traducción y notas de Quintín Racionero, Madrid, Gredos.
- Asensio, Eugenio (1965), *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- _____ (1959), “Hallazgo de *Diego Moreno*, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario”, *Hispanic Review*, núm. 27, pp. 397-412.
- Aut., Real Academia Española (1726-1739), *Diccionario de Autoridades*, Madrid, disponible en [\[http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades\]](http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades), consultado: 28 de enero de 2023.
- Bergman, Hannah E. (1975), “*Los refranes del viejo celoso* y obras afines”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXIV, núm. 2, pp. 376-397.
- _____ (1957), “[Reseña de] Guido Mancini, *Gli ‘entremeses’ nell’arte di Quevedo*. Facoltà di Magistero dell’Università di Roma [Libreria Goliardica Editrice, Pisa], 1955. 116 pp. (*Studi di letteratura spagnola*, quaderno 3).”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XI, núms. 3/4, pp. 406-410.

- Cabañas, Pilar (1991), “El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes*, Valencia, Universitat, pp. 291-303.
- Castro Rivas, Jéssica (2018), “Desfile y entremés de figuras en Quevedo y Calderón”, *La Perinola*, año MMXVIII, núm. 22, pp. 85-105.
- Chamorro, María Inés (2002), *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía*, Barcelona, Herder.
- Cotarelo Valledor, Armando (1945), “El teatro de Quevedo”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XXIV, cuaderno CXIV, pp. 41-104.
- Cotarelo y Mori, Emilio (ed.) (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, volumen 1, Madrid, Bailly/Bailliére.
- Encina, Juan del (2014), “Égloga de Cristino y Febea”, *Teatro completo*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, pp. 237-256.
- Fernández, Adrián (2015), “Dos entremeses ‘auditivos’ y sus niveles: hacia un metateatro visual”, *Edad de Oro*, núm. 34, pp. 145-156.
- Fernández, Lucas (2021), *Teatro completo (farsas y églogas)*, edición de Julio Vélez-Sáinz y Álvaro Bustos Táuler, Madrid, Cátedra.
- García Álvarez, Juan Pablo Mauricio (2016), “Partitura espectacular (*Églogas profanas*) de la primera producción dramática de teatro de Juan del Encina”, *Medievalia*, núm. 48, pp. 83-106.
- García Barrientos, José-Luis (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, México, Paso de Gato.
- García Valdés, Celsa Carmen (2004), “Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Quevedo en Manhattan*, Madrid, Visor, pp. 111-134.
- González, Aurelio (2006), “La creación del espacio escénico. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (coords.), *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana Vervuert Verlag / Asociación Internacional del Siglo de Oro, pp. 61-75.

- Hermenegildo, Alfredo (2003), “Usos de la metateatralidad: los pasos de Lope de Rueda”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, vol. v, núm. 2, pp. 13-31.
- _____ (2001), *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat, (Colección Ensayos/Scriptura, 9).
- Hernández Araico, Susana (2004), “El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica”, *La Perinola*, año MMIV, núm. 8, pp. 201-234.
- Hernández Fernández, María (2009), *El teatro de Quevedo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat.
- Horacio Flaco, Quinto (2002), *Arte poética*, edición crítica, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Hornby, Richard (1986), *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Huerta Calvo, Javier (2001), *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones de Laberinto (Arcadia de Letras, 4).
- _____ (ed.) (1999), *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva (Clásicos de Biblioteca Nueva, 17).
- _____ (1980), “Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores”, *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. III, pp. 69-81.
- Ingarden, Roman (1997), “Las funciones del lenguaje en el teatro”, en María del Carmen Bobes Naves (comp. e introd.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, pp. 155-165.
- Jauralde Pou, Pablo (1999), *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, prólogo de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia.
- Larson, Catherine (1992), “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 1013- 1019.
- Linares, Gabriel (2000), “Notas para una poética del entremés en *El marión* de Quevedo”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, pp. 33-47.

- López Pinciano, Alonso (1998), *Philosophía Antigua Poética*, edición de José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Madroñal, Abraham (2016), “Un verso perdido de Quevedo y alguna nueva lectura de sus entremeses en un manuscrito portugués”, *La Perinola*, año MMXVI, núm. 20, pp. 83-93.
- _____ (2013), “De nuevo sobre *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo”, *La Perinola*, año MMXIII, núm. 17, pp. 155-177.
- Maestro, Jesús G. (2008), “Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo”, *La Perinola*, año MMVIII, núm. 12, pp. 79-105.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas (2013), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, traducción de Joaquín Forradellas, Barcelona, Ariel.
- Martínez López, María José (1997), *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi.
- Merino Quijano, Gaspar (1981), *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Newels, Margarete (1974), *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, traducción de Amadeo Sole-Leris, Londres, Tamesis Books Limited.
- Oteiza Pérez, Blanca (2000), “Notas al teatro de Quevedo”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, año MM, núm. 648, pp. 28-30.
- Orozco Díaz, Emilio (1969), *El teatro y la teatralidad del Barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta.
- Palacio Ortiz, Nortan Javier (2015), *El teatro de Quevedo (una aproximación pragmática)*, tesis doctoral, España, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Quevedo, Francisco de (2017), “El marido fantasma”, en María José Alonso Veloso (ed.), “Una suelta ‘olvidada’ del entremés *El marido fantasma* de Quevedo”, *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 39, pp. 180-197.
- _____ (2015), *Los sueños*, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra.
- _____ (2014 [s. XVII]), “Entremes del marido fantasma”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Ms. sig. VIT-189.

- _____ (2014), *Prosa festiva completa*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra.
- _____ (2011), *Teatro completo*, edición de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra.
- _____ (2001), *La vida del Buscón*, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica.
- _____ (1995), *Poesía completa*, volumen II, edición y prólogo de José Manuel Blecua, Madrid, Fundación José Antonio de Castro/Turner Libros.
- _____ (1974), *Marco Bruto*, introducción de Carlos Montemayor, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Nuestros Clásicos, 49).
- _____ (1932), *Obras Completas. Verso*, edición de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- Quintiliano, Marco Fabio (2000), *Sobre la formación del orador*, libros X-XII, tomo IV, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia.
- Restrepo-Gautier, Pablo (2013), “Más allá de la inversión paródica: la crítica del género de capa y espada y del drama de honor en el entremés de *El marión de Quevedo*”, *La Perinola*, año MMXIII, núm. 17, pp. 137-153.
- Rey Hazas, Antonio (ed.) (2002), *Teatro breve del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1988), “Gesto, movimiento y palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura/Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 47-93.
- Rojas, Fernando de (2016), *La Celestina*, edición, notas y estudios de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico; presentación de Aurelio González, México, Academia Mexicana de la Lengua.
- Rozas, Juan Manuel (1980), “Sobre la técnica del actor barroco”, *Anuario de Estudios Filológicos*, año MCMLXXX, núm. 3, pp. 191-202.
- Ruano de la Haza, José María (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

- Ruiz de Alarcón, Juan (2019), *El tejedor de Segovia*, edición de Lillian von der Walde Moheno, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Colección Obras Dramáticas Completas Juan Ruiz de Alarcón, 16.
- Sabor de Cortázar, Celina (1984-1985), “Quevedo, ‘poeta de los honrados’. A propósito de sus entremeses”, *Letras*, núms. 11-12, pp. 41-54.
- Sáez Raposo, Francisco (2013), “Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático”, *La Perinola*, año MMXIII, núm. 17, pp. 179-200.
- _____ (2011), “Del entremés a la comedia: hacia un itinerario de la metateatralidad”, *Teatro de Palabras*, núm. 5, pp. 29-56.
- Sánchez de Badajoz, Diego (2002), *Farsa del juego de cañas*, edición digital a partir de la edición facsímil (Real Academia Española, 1929) de *Recopilación de metro* (Sevilla, 1554), y cotejada con las ediciones críticas de Frida Weber de Kurlat (Universidad de Buenos Aires, 1968) y de Miguel Ángel Pérez Priego (Cátedra, 1985), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/farsa-del-juego-de-canas--0/html/ff877066-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_], consultado: 12 de febrero de 2023.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo (1972), *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Gredos.
- Snell, A. M. (1994), “Acercamiento de los bailes de Quevedo”, *Confluencia*, vol. IX, núm. 2, pp. 16-24.
- Sosa, Marcela B. (2005), “Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina”, en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (eds.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas-Universidad de Buenos Aires, pp. 121-135.
- Tirso de Molina (1984), *El condenado por desconfiado*, edición de Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Madrid, Cátedra.

- Tobar Quintanar, María José (2018), “Las figuras femeninas en los entremeses de Quevedo a la luz de las convenciones del género”, *La Perinola*, año MMXVIII, núm. 22, pp. 289-323.
- _____ (2017a), “*El juez de los divorcios* de Cervantes y *El marido fantasma* de Quevedo: estudio comparativo de dos entremeses sobre el matrimonio”, *Castilla. Estudios de literatura*, núm. 8, pp. 114-134.
- _____ (2017b), “*El marion*, entremés en dos partes atribuido a Quevedo: cuestiones de subgénero, datación y autoría”, *Analecta Malacitana (AnMal Electrónica)*, núm. 42, pp. 31-56.
- Vega García-Luengos, Germán (2009), “El tratamiento (satírico) de la calvicie en la literatura del siglo XVII español”, en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo. Estudios en homenaje a Anthony Close*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 303-325.
- _____ (1993), “*La privanza desleal y voluntad por la fama*: el encuentro, al fin, con una comedia perdida atribuida a Francisco de Quevedo”, *Manuscr. Cao*, núm. 5, pp. 109-121.
- Vega, Lope de (2017), *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- Vitse, Marc (1988), “Burla e ideología en los entremeses”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura/Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 163-176.
- Walde Moheno, Lillian von der (2015), “*El viejo, el Amor y la Hermosa* como texto espectacular”, *Letras*, núm. 27, julio-diciembre, pp. 199-212.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00456

Matrícula: 2203802940

Recursos escénicos para la configuración de un estilo espectacular del teatro breve de Quevedo.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas del día 27 del mes de junio del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
DR. JUAN PABLO MAURICIO GARCIA ALVAREZ
DR. DANN CAZES GRIJ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: JESUS MARTINEZ VILLARREAL

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



Jesús

JESUS MARTINEZ VILLARREAL
ALUMNO

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

MTRO. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTA

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL

DR. JUAN PABLO MAURICIO GARCIA
ALVAREZ

SECRETARIO

DR. DANN CAZES GRIJ