

# Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo

Jesús G. Maestro  
Universidad de Vigo

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 79-105]

## I. PRELIMINARES

Voy a considerar en este trabajo las formas a través de las cuales se objetiva en la literatura teatral la materia cómica de los entremeses de Quevedo<sup>1</sup>. Me baso en los criterios del materialismo filosófico como teoría de la literatura y, concretamente, en sus ideas sobre la poética de la experiencia cómica. Desde esta perspectiva metodológica resulta imprescindible la definición conceptual de los términos implicados en una teoría de lo cómico: caricatura, carnaval, chiste, escarnio, grotesco, humor, ironía, parodia, ridículo y risa. Estos conceptos se definen o analizan con frecuencia desde criterios psicológicos o fenomenológicos (Bergson, 1995; Freud, 1981), retóricos o tropológicos (Chevalier, 1992; Manzini, 1955; Snell, 1994; Soons, 1970), y sobre todo descriptivistas, como fue el caso de Aristóteles, y teóricos, como sucede con el archicitadísimo –acríticamente archicitadísimo– Bajtín (1974).

<sup>1</sup> De la obra de Quevedo se ha dicho que puede interpretarse como una suma de escenas o cuadros aislados, «verdaderos núcleos entremesiles», en los que «pululan un sinfín de figuras: lindos, valientes, maridos sufridos, mujeres pedigüeñas, tacaños, caballeros chanflones, etc., que el mismo Quevedo refundirá, repetirá y hará revivir en sus entremeses». Tomo la cita de García Valdés (1985, p. 34). Comparten su misma opinión varios autores, entre los que figuran Lázaro Carreter (1974, pp. 95-96), Lida (1981), Ettinghausen (1982). En efecto, como advierte Asensio (1965), muchos de sus entremeses se identifican con varias escenas de los *Sueños* o *La vida del Buscón*. Basta pensar, por ejemplo, en el *Sueño de la muerte* (1622) y comprobar cómo los personajes de este relato desfilan casi como en un entremés de figuras. Muchos de ellos cobran vida a partir de tipos y dichos populares, y en buena medida son los mismos personajes que aparecen en el entremés de *Los refranes del viejo celoso*. Como en muchas de sus obras, Quevedo parece tener en su mente una configuración teatral o escénica de los hechos que narra, y así, al referirse al sueño que se apodera de la fatiga del cuerpo, dice: «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 oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» (Quevedo, *Sueños*, p. 184).

Pilar Cabañas (1991), por ejemplo, en su trabajo sobre la sátira y lo cómico en los entremeses de Quevedo, incurre en una reducción formalista que acaba por limitar al lenguaje la totalidad de la materia cómica quevediana. Considera esta autora que lo realmente importante en la configuración de los entremeses

no es ni el propio género, ni la dimensión satírica, ni la acción dramática, sino «otra cosa». [...] esa «otra cosa» que confiere a estas obras sus peculiares señas de identidad es el trabajo que el autor realiza sobre el lenguaje, sobre la propia materialidad de la palabras, convertida en materia risible y fundamento del espectáculo verbal que propone, en esencia, cada una de las piezas entremesiles de Quevedo, y todas ellas como conjunto<sup>2</sup>.

Esta tesis es de un idealismo formalista y lingüístico extremo. La conclusión a la que llega la autora es igualmente ideal: «La primacía del lenguaje se instaura en estos entremeses en detrimento tanto de su dimensión dramática como de su dimensión satírica» (Cabañas, 1991, p. 291). Llega incluso más lejos, a posiciones metafísicas, al afirmar la supremacía absoluta del lenguaje, como una forma de cuyos contenidos podemos hacer abstracción: «El lenguaje llega a imponerse por sí mismo, como si desarrollara potencialidades más allá de las previsiones del escritor, como si —por decirlo de alguna manera— gozara de autonomía, de esa autonomía propia de los seres vivos» (Cabañas, 1991, p. 294). No cabe mayor idealismo en esta suerte de antropomorfismo del lenguaje quevedesco. Aceptando esta tesis, sólo podemos desembocar en la idea de que un lenguaje así no significaría nada, porque al margen del ser humano no hay lenguajes susceptibles de interpretación. El lenguaje sirve para comunicar realidades formalmente conceptualizadas. La conceptualización formal que de estas realidades lleva a cabo Quevedo en sus entremeses confiere a la materia cómica de que se sirve el autor un significado singularmente real y efectivo. La forma nunca es aislable de la materia, porque explica esa materia en la medida en que está conjugada con ella. Forma y materia son conceptos conjugados, no separables ni dialécticos (Bueno, 1978). Finalmente, afirmar que la comicidad del teatro de Quevedo se reduce al lenguaje verbal, a las palabras, implica asumir que la materia o experiencia cómica está en las palabras, en las formas, como si las palabras fueran en sí mismas un chiste, una parodia o una expresión grotesca, y el chiste, la parodia o lo grotesco, fueran exclusivamente formas que flotarían en el ambiente, aisladas de la materia cómica que las hace posible. Las formas son cómicas porque sus referentes materiales son cómicos. Lo que causa la risa son los referentes del lenguaje, y no el lenguaje en sí. Este último no es, por sí solo, ni cómico, ni trágico, ni grotesco, ni ridículo. El significado del lenguaje es y está siempre en función de unos hechos materiales. No cabe tampoco afirmar, exagerando hasta la distorsión las primitivas tesis de Lázaro Carreter (1974) sobre el Buscón, que «Quevedo roza apenas el objeto de su

<sup>2</sup> Cabañas, 1991, p. 291.

sátira o se pasa de largo, trascendiéndolo, con perjuicio del efecto crítico social, aunque nunca del poético» (Cabañas, 1991, p. 295). Nadie que se sintiera escarnecido por Quevedo afirmarí­a tranquilamente que la sátira de este escritor «ha pasado de largo», «trascendiéndome». Tesis de este tipo son «tesis de renuncia», desde el momento en que se basan en argumentaciones –los escritos de Quevedo carecen de objeto de sátira– que renuncian a explicar en qué consiste ontológicamente la sátira de Quevedo, y ya no sólo la sátira, sino las diferentes formas literarias en que se objetiva la materia cómica de sus piezas teatrales. Sin los jorobados patizambos renqueando por las calles, los «chistes» y demás «grotesquerías» de Quevedo no existirían, es decir, sin la realidad efectivamente existente, las formas de la literatura no serían posibles nunca. Entre otras cosas, porque la literatura sólo está hecha de realidades formal y conceptualmente expresadas (Maestro, 2006). Sólo el tonto se queda mirando al dedo y sus formas cuando éste apunta a la luna como objeto y referente efectivamente existente. Otra cosa será que el ingenio de Quevedo se limite al lenguaje, y que su sátira tenga como objeto una serie de personajes y prototipos vulnerables, ajenos o despreciados por el sistema político con el que se identifica el propio Quevedo. Pero incluso en este supuesto, el ingenio de Quevedo no es –ni equivale a– lo cómico en Quevedo. Porque, entre otras cosas, el ingenio es una cualidad personal y subjetiva, y lo cómico es una experiencia social, dada en términos materiales y formales, y que puede y debe ser analizada mediante conceptos<sup>3</sup>.

## 2. LAS FORMAS DE LA MATERIA CÓMICA

Consideraré aquí que la materia cómica se objetiva formalmente en la literatura a través de las formas de la caricatura, el carnaval, el chiste, el escarnio, lo grotesco, el humor, la ironía, la parodia y el ridículo, y que tales formas persiguen un efecto, que es la risa. Voy a definir a continuación cada una de ellas, desde los criterios del materialismo filosófico como teoría de la literatura, para tratar de aplicar después tales interpretaciones a la obra entremesil de Quevedo o a él atribuida.

Partiré de la consecuencia, esto es, la risa: el efecto orgánico del placer cómico. Esta conceptualización de la risa exige definir inmediatamente qué es lo cómico.

Considero que lo cómico es el efecto risible provocado por la dialéctica –nunca dolorosa o amenazante para el sujeto que ríe– entre la materialización de los hechos tal como éstos han tenido lugar frente a las convenciones sociales y la materialización de los hechos tal como éstos deberían haber tenido lugar de acuerdo con las convenciones sociales.

<sup>3</sup> El ingenio se ha considerado con frecuencia desde una perspectiva psicológica. Un ingenio entendido como posesión eminente de ciertas facultades intelectuales (como por ejemplo la capacidad de tener ocurrencias). A fin de cuentas esta fue la perspectiva principal desde la cual analizó el ingenio Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios* (1575), ingenio como derivado de *in genere*, engendrar dentro de sí, producir con el entendimiento.

Lo cómico se basa, pues, en la dialéctica o disidencia entre los hechos consumados (*facta consummata*) y los hechos exigidos (*facta oportebant*)<sup>4</sup>. Los hechos consumados son materialmente objetivables, visibles, constatables. Los hechos exigidos lo son de acuerdo con un código socialmente establecido e impuesto. Siempre hay un determinado tipo de logos o razón que impera en cada situación o sociedad, y que dispone, naturalmente desde un código moral, sus posibilidades de interpretación y sus requisitos de exigencia. El sujeto protagonista de los hechos consumados será objeto de risa, si sus actos no responden a lo establecido en el código de los hechos exigidos, código social que harán valer, mediante la risa y sus consecuencias, los sujetos que puedan cumplir con tales exigencias, que puedan sustraerse a ellas, o que simplemente resulten exentos de su cumplimiento. Situó, por tanto, la esencia de lo cómico en la dialéctica entre el ser y el deber ser —de modo que ser equivale a una materialidad consumada no sólo físicamente, sino también psicológica y conceptualmente—, es decir, entre lo que alguien es realmente y lo que debería ser —pero no consigue ser dadas sus limitaciones, con frecuencia inconscientes o incontrolables— en una determinada situación, la cual lo convierte en sujeto involuntario de una experiencia cómica. Nadie —salvo un cómico profesional— se convierte consciente y voluntariamente en objeto de risas y burlas. En el caso del cómico profesional, no es su persona, sino su personaje, es decir, el prototipo que representa o interpreta, objeto de risa y sujeto de experiencia cómica. Cualquier realidad del mundo interpretado o conocido puede ser convertida en materia cómica, pero no de cualquier forma. Para que una materia cualquiera resulte cómica ha de ser formalizada (construida) y conceptualizada (interpretada) de alguna forma específica. Considero que las principales formas de elaboración y conceptualización de la materia o experiencia cómica son las siguientes: caricatura, carnaval, chiste, escarnio, grotesco, humor, ironía, parodia y ridículo. Procederé a definir las desde criterios lógico-materiales.

La caricatura sería la expresión iconográfica (o verbal) sintética de una serie de rasgos que se intensifican y exageran con el fin de comunicar un determinado sentido o conjunto de características. Adelanto que, en los entremeses de Quevedo, es la figura más recurrente de la materia cómica.

<sup>4</sup> *Oportere* es verbo impersonal latino usado, entre otros, por Quintiliano, cuando habla de cómo conviene que sea la ley, o por Terencio, cuando se refiere a lo que conviene que alguien haga (*Heautontimorimeno*, v. 536). Este verbo remite en su significado a lo que es conveniente, necesario o razonable. Su naturaleza impersonal lo hace especialmente adecuado a contextos morales y sociales. No por casualidad lo conveniente hace alusión con frecuencia a situaciones morales. Terencio escribe esta frase: *Haec facta ab illo oportebant* ('esto es lo que él tenía que haber hecho'). Me acojo aquí a la expresión *facta oportebant*, documentada en latín, y que sería algo así como 'los hechos que convenían', lo que alguien debía haber hecho de acuerdo con una determinada situación. A su vez, los *facta oportent* serían 'los hechos que convienen, o hechos convenientes' (pero esta forma, hasta donde yo sé, no está documentada en latín).

El carnaval se conceptualiza como aquella representación en la que los valores de una sociedad, codificados oficialmente como serios, se manifiestan invertidos en un sentido cómico, paródico y grotesco, que se proyecta por igual sobre todas las clases sociales, sin discriminación, ni consideración, ni respeto de ningún tipo. En contra de opiniones muy extendidas, sostengo que en los entremeses de Quevedo, por las razones que aduciré, no cabe hablar en modo alguno de carnaval. Ni reyes ni papas son objeto de parodia o carnaval en el teatro breve de Quevedo. En la poética quevedesca, los altos estamentos sociales no son objeto de ninguna conceptualización paródica, por lo que, bajo tales circunstancias, no cabe hablar de carnaval en los entremeses de este autor<sup>5</sup>.

El chiste es, sintéticamente, expresión verbal o iconográfica de ingenio irónico, crítico o humorístico. Es, con alta probabilidad, la figura más común presente en el conjunto de la literatura quevedesca, en todos sus géneros y modalidades, salvo acaso en sus escritos doctrinales, políticos y filosóficos.

El escarnio se concibe como aquel ejercicio de burla que se ejecuta y practica de forma violenta con intención de ofender moralmente. La persona que se convierte en sujeto de escarnio sufre la burla, más o menos agresiva, de un grupo humano que lo desautoriza personal y socialmente. Esta reprobación o desautorización es moral, desde el momento en que son las normas del grupo escarnecedor las que sirven de código de referencia para justificar y ejercer la burla afrentosa contra un individuo que disiente de tales normas. El escarnio está determinado por causas morales (las normas de cohesión de un grupo escarnecedor del que disiente el individuo escarnecido) y por consecuencias éticas (el daño físico que puede recibir o acusar el sujeto escarnecido). Concebido de este modo, desde los criterios del materialismo filosófico, el escarnio se articula sobre el enfrentamiento dialéctico existente entre un individuo dado en una sociedad —disidente de sus normas morales— y el grupo de individuos que representan y ejercen los códigos morales imperantes por los que se rige la vida de esa sociedad, frente a los cuales el individuo de marras se convierte en un componente subversivo. El escarnio es el ejemplo de cómo desde la moral una sociedad castiga éticamente al individuo que transgrede sus normas, y cómo se sirve de la burla afrentosa para conseguirlo. El escarnio constituye una agresión *ad hominem*, una suerte de ataque personal mediatizado por la experiencia cómica. Desde este punto de vista, podría decirse que el escarnio pretende más bien la destrucción de la persona, antes que su moralización. Y en este último aspecto se distinguiría una vez más de la sátira. Cualquier lector de Que-

<sup>5</sup> No se comprenden bien las razones aducidas por Alonso Hernández en su trabajo sobre las «Transformaciones carnavalescas en los entremeses de Quevedo», pues si por un lado se refiere al carnaval en el teatro breve quevedesco, su conclusión es que no hay «nada de carnaval alegre y distendido sino la reflexión amarga y lúgubre ante lo perecedero de la vida del moralista Quevedo» (Alonso, 2001, p. 50).

vedo comprueba que se trata de una forma de comicidad muy frecuente en la obra de este autor. Veremos con qué finalidades.

Lo grotesco es la yuxtaposición o integración irresoluble y conflictiva entre una 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 (Thomson, 1972). Lo grotesco es forma cómica característica de Quevedo.

El humor es un concepto esencial en toda teoría de lo cómico. Aquí lo consideraré como aquella expresión cómica que incluye al artífice como intérprete subversivo de su propia experiencia. En el humor, el intérprete está formalmente implicado en el artificio de la experiencia cómica, al subvertir conceptualmente las consecuencias materiales de su experiencia personal. El humor es una experiencia cómica en la que el artífice de lo cómico se convierte en su intérprete principal, que no será un intérprete cualquiera, sino un intérprete formalmente subversivo y transgresor de hechos que se plantean o se presumen como realidades materialmente consumadas. El ejemplo es conocido: un preso condenado a muerte pregunta cuándo le van a ejecutar. «El lunes», le dicen. A lo cual responde: «Buena forma de empezar la semana!». El humor radica precisamente en que convierte al artífice en intérprete de la realidad material de su propia experiencia, con frecuencia en un contexto doloroso o preocupante, pero con capacidad, frente a la adversidad, para tergiversar formalmente la realidad material de su experiencia personal. El humor contiene siempre una prueba y una demostración de ingenio ante la adversidad<sup>6</sup>. En un sentido estricto, y con la seguridad de sorprender a muchos lectores de Quevedo, podríamos afirmar que el humor, tal como aquí se ha delimitado, está formalmente ausente de la mayor parte de la literatura quevedesca.

La ironía es otra noción clave que exige una definición muy nítida. Desde los criterios del materialismo filosófico, la ironía es la expresión de un discurso en el que los sentidos intencional y literal difieren con el fin de provocar una interpretación crítica o humorística. El autor de la ironía siempre expresa lo que siente, pero comunicándolo de modo intencional, nunca de forma literal. La ironía expresa siempre lo que su artífice siente o piensa, pero sin declararlo literalmente. La ironía omite siempre algo esencial: los caminos que conducen a ella. Sin embargo, suele dejar muy al descubierto sus consecuencias. De hecho, la ironía suele percibirse antes por sus resultados que por sus motivaciones, es decir, antes por lo que «niega» que por lo que «afirma». La dialéctica es una figura clave en toda interpretación del pensamiento irónico. En con-

<sup>6</sup> «El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos [...]. El humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo» (Freud, 1981, p. 1162). El humor actuaría, según esta orientación, como una función defensiva que, a diferencia de la represión, no tiene inconvenientes en prestar atención al contenido de representaciones ligadas a efectos dolorosos. Es una forma de dominar el automatismo psíquico.

secuencia, puede afirmarse que la ironía se basa en la dialéctica entre el sentido intencional y el sentido literal.

Por su parte, la parodia, como sabemos, es la imitación burlesca de un referente serio. Pero esta definición es insuficiente en sí misma, porque no detalla las formas de su materialización. En una parodia es imprescindible distinguir los siguientes elementos: artífice (idea o diseña la parodia), sujeto (la interpreta), objeto (o referente serio degradado y parodiado) y código (sistema de referencias o códigos que hace posible la degradación del objeto parodiado, esto es, lo que permite interpretar la acción de un sujeto como burla de un objeto o referente serio). Más adelante contrastaré el uso de la parodia en el teatro breve de Calderón con su ausencia casi total en los entremeses de Quevedo<sup>7</sup>.

El ridículo será identificado con aquella experiencia cuyos contenidos se perciben e interpretan como ajenos e inferiores a lo normativo, ortodoxo o convencionalmente respetable, y por ende susceptible de convertirse en objeto de burla. Esta idea de norma o de ortodoxia, dada en una determinada sociedad, es resultado de la idea de razón o logos, vigente en esa sociedad. Lo ridículo es con frecuencia una devaluación de lo material y formalmente aceptado como normativo o racional en una sociedad concreta. Es ridículo lo que presenta o contiene una deformación devaluada de lo normativo aceptado o de la razón establecida. Es ridículo lo que se percibe como fuera de lo normal y por debajo de ello, lo que, ajeno a la razón impuesta, y sustraído al logos imperante, se conceptualiza como materia disonante, susceptible de experiencia cómica, y objeto de burla. Lo ridículo no pertenece a lo respetable, desde el momento en que se sustrae a la razón normativa, al logos oficialmente codificado. Esta condición de lo ridículo, el estar por debajo de lo respetable, y convertirse en objeto de burla precisamente por eso, por estar situado debajo del umbral de lo normativo, de lo aceptado, de lo exigido, esto es, por ser una sub-normalidad, constituye, según el materialismo filosófico, su condición esencial. Lo ridículo en sí mismo no es necesariamente dañino, ni agresivo, ni violento: no hace falta combatirlo con hechos, ni siquiera con actos, sino que basta identificarlo con burlas, risas, ironías, es decir, palabras y expresiones orgánicas más o menos momentáneas. Lo ridículo suele ser con frecuencia una cualidad propia de seres vulnerables, débiles, deficientes, es decir, seres situados debajo del umbral de lo racionalmente exigido, seres, en suma, sub-normales. El ridículo es una de las figuras cómicas más utilizadas por Quevedo.

La sátira es la expresión de una experiencia cómica determinada formalmente por la agudeza crítica, mordacidad y acritud de su artífice,

<sup>7</sup> Por ejemplo, concebimos a Falstaff parodiando al Enrique IV de Inglaterra, pero difícilmente imaginamos a un rey imitando burlescamente a un tabernero, o a una ministra de la vivienda parodiando a un vagabundo o a un *homeless*. Esta observación nos obliga a aceptar que genuinamente el entremés tiene como protagonistas insustituibles a gentes plebeyas, a sujetos de baja condición social, combustible primordial de la experiencia cómica según las exigencias de la poética clásica, cuyo virtuoso decoro aconseja reducir a los seres humildes —y sólo a seres humildes— a objetos de burla y comedia.

cuyo objetivo es ridiculizar, desde criterios morales, es decir, desde las normas establecidas por un grupo dominante, un determinado referente o arquetipo socialmente reconocido<sup>8</sup>. La acritud de la sátira es formal, no física, es decir, que sus consecuencias son estrictamente morales: definen las normas del grupo satírico frente al grupo o al individuo satirizados. En esto se diferencia del escarnio, cuya agresividad adquiere consecuencias éticas, al afectar con frecuencia de forma física y psicológica a la persona escarnecida. La sátira provoca en el espectador dos reacciones simultáneas, pero no incompatibles: la risa y el desagrado. La risa provocada por la experiencia cómica, al expresar la disidencia dialéctica entre los hechos consumados (*facta consummata*) y los hechos exigidos (*facta oportebant*), y el desagrado motivado por la realidad social que deja críticamente al descubierto. En el caso de lo grotesco, estas dos reacciones simultáneas se presentan como incompatibles, mientras que en el caso de la sátira se presentan conjugadas e inseparables. Además, la sátira opta por privilegiar determinados valores: considera «buenos» a unos sujetos, y a otros, de los que se burla, los considera «malos». Lo grotesco suele ser anti-racional e ideal, y la sátira suele ser muy racional y muy crítica. Es figura predilecta por Quevedo, si bien sabe usarla muy cuidadosamente contra un determinado tipo de persona, y jamás contra otro. Como Juvenal o Marcial, Quevedo siempre «sabrà respetar» al emperador.

### 3. LOS ENTREMESSES DE QUEVEDO<sup>9</sup>

Voy a exponer a continuación la recurrencia de algunas de estas formas de lo cómico en los entremeses atribuidos a Quevedo.

*La venta* (1635) es entremés cómico de costumbres, cuyo escenario es una venta y cuyos protagonistas son un ventero y su mozueta. Él, viejo y avaro, tan hipócrita como religioso; ella, simpática y maliciosa. Ante ellos desfila una serie de personajes que confirman las expectativas de tales prototipos. No por casualidad el ventero es un vejete que aparece rezando «con un rosario», símbolo religioso contrarreformista convertido por la literatura española aurisecular precisamente en signo de la hipocresía religiosa. Su gracia, un sustantivo común que funciona como nombre propio, «Corneja», lo caricaturiza como ave de rapiña o de presa, lo que confirma a cada paso su forma de conducta, como personaje prototipo de la avaricia en la miseria<sup>10</sup>. Ahora bien, ¿de qué se ríe Quevedo en este entremés? Si se acepta que el sujeto de la experiencia cómica es aquí la avaricia formalmente objetivada en la figura del ventero, vejete y rapaz, el texto del entremés está subrayando una dialéctica en-

<sup>8</sup> Adviértase que Juvenal, por ejemplo, en sus primeros libros de sátiras, rechazaba –al menos desde su poética literaria– el uso del humor, porque desde su punto de vista la expresión cómica relajaba la intensidad de la experiencia satírica. Según él, la sátira tenía que ser furiosa, indignante, enérgica, y el sentido del humor sólo podía atenuar tales exigencias. Con todo, Juvenal irá progresivamente sirviéndose del humor en la escritura de sus libros satíricos.

tre la realidad social y lo que se esperaría de ella, es decir, una dialéctica entre la depredación en la miseria y una sociedad debidamente abastecida de bienes de consumo y de hosteleros honrados<sup>11</sup>. En el desajuste entre ambos polos reside materialmente el eje fundamental de la experiencia cómica. La forma dominante con la que se expresa esta materia —la miseria social, la depredación corporativa, la hipocresía individual y colectiva—, que resulta cómica sólo por la forma dialéctica en que se nos presenta, es la caricatura, como expresión iconográfica o verbal sintética de una serie de rasgos que se intensifican y exageran con el fin de dar cuenta de un determinado sentido o interpretación dominante. Pero no hemos respondido a la pregunta anterior: ¿de qué se ríe Quevedo en este entremés? Su respuesta nos sitúa fuera de la literatura misma, al conducirnos a la sociedad española del Siglo de Oro y a la idea que de ella tenía Quevedo. Como en el resto de sus obras, Quevedo ridiculiza aquí la avaricia y la hipocresía mediante la exposición a la burla y la comicidad públicas. No es el suyo, sin embargo, un humor político, ni ideológico. Se trata de comicidad más que de humor, de sátira más que de parodia. Su comicidad no atenta contra las leyes del Estado, ni las discute. Su comicidad va contra las costumbres de determinados prototipos sociales, personajes individuales cuya acción es ante todo una acción social negativa, una acción nociva en el conjunto social del que forman parte. Quevedo va contra miembros puntuales de la sociedad,

<sup>9</sup> A Quevedo se han atribuido, en diferentes momentos, hasta 16 entremeses. En la edición que en 1932 hace Astrana de su obra completa, se consignan nueve títulos: *La venta*, *El marión*, *El niño* y *Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El zurdo alanceador* (con el título de *Los enfadosos* en la Biblioteca de Évora) y *Los refranes del viejo celoso*, por una parte, cuya atribución no ha sido discutida; y por otra parte, los entremeses titulados *Pandurico*, *El médico* y *El hospital de los mal casados*, cuya autoría quevedesca se ha cuestionado en más de una ocasión durante las últimas décadas. A estos entremeses, Asensio añade en 1965 la publicación de cinco textos inéditos hasta entonces: *Diego Moreno*, *La vieja Muñatonés*, *La destreza*, *La polilla de Madrid* y *Doña Bárbara*, procedentes de la Biblioteca de Évora. Y aún quedan, en opinión de varios autores, otros títulos por consignar, como es el caso de *El caballero de la Tenaza*, publicado en *Flor de entremeses y sainetes* (Madrid, 1657), y *El marido fantasma*, recogido en *Ramillete gracioso* (Valencia, 1643). Debe hacerse constar que la Fundación Francisco de Quevedo, en Torre de Juan Abad, atesora actualmente abundantes manuscritos de Quevedo, todavía pendientes de análisis filológico, verificación y catalogación. En el inventario de algunos de estos materiales figuran referencias a manuscritos de *El médico* y *Pandurico*, cuya atribución quevedesca fue negada en su día por estudiosos como Cotarelo (1945) y Asensio (1965, pp. 222 y ss.): «Respecto a *Pandurico* sobran argumentos externos e internos para darlo como bastardo, cuya paternidad un impresor desaprensivo colgó a Quevedo [...]. La evidencia interna del estilo, recursos, personajes, versificación, vocabulario, es aplastante en contra de la atribución a Quevedo [...]. En *El médico* tenemos, a lo que sospecho, un entremés de cualquier seguidor de Benavente y no uno de Quevedo, a quien se lo cuelgan los Entremeses nuevos de diversos autores».

<sup>10</sup> Respecto a la onomástica animal en las figuras de la literatura quevedesca, Asensio (1965, p. 181) ha señalado la importancia de la obra de Juan Bautista della Porta, *De humana physionomia* (1586), obra en que el autor establece analogías entre rostros humanos y animales, como fuente de referencia.

<sup>11</sup> «¿Has echado en la olla lo que sabes?» (Quevedo, *Entremés de la venta* (1627), en *Obras completas* (1952, p. 614), pregunta reticentemente Corneja a su mozuela.

no contra el Estado, es decir, no contra la sociedad política, sino contra determinados gremios o sociedades gentilicias que operan en el seno de la sociedad política. Y que operan contrariando las exigencias y convicciones de Quevedo<sup>12</sup>.

*Pandurico* es entremés cómico de burlas dirigidas contra un sastre vejete y avaricioso, que se ofrece por dinero a rezar el rosario en velatorios. La experiencia cómica se objetiva fundamentalmente en la caricatura del viejo avaro, bobo o simple por de más, y en el comportamiento ridículo del personaje, lo que lo convierte en el principal objeto de chiste en todo el entremés. Tengamos en cuenta que se trata de un avaro al que un «muerto» le roba los cuartos. Es decir, estamos ante un personaje cuya rapacidad es muy inferior a su inteligencia y a su valentía. Los materiales cómicos se formalizan una vez más en la caricatura y, sobre todo, en el ridículo, pero no en lo grotesco (nada hay aquí incompatible con la risa: la muerte es una ficción, la servidumbre del mozo no induce a ninguna crítica social ni ética, la propia avaricia del viejo es perfectamente vulnerable y burlada), ni en la parodia (no hay imitación burlesca de nada serio, pues el objeto del velatorio fingido no es un velatorio real, sino el escenario para la burla de un bobo o simple), ni en lo satírico (no hay nada psicológicamente desagradable en el acto de robar a un avaro al que se presenta socialmente como el trasunto de un «ladrón», aburguesado y farsante). La risa tiene como objetivo al tonto, y el tonto es, en este caso, el prototipo del viejo avaricioso, que es también el sastre, el burgués, el impostor que sisa tela y dinero, el farsante que engaña al cliente, el viejo que compite en poder frente al joven, el opresor que dispone de dinero ante los demás, carentes de él.

*El médico* es entremés cómico de carácter satírico contra el personaje arquetípico que le da título. Ésta es una pieza eminentemente satírica. La figura del médico es el objeto acaso exclusivo de la sátira. Quevedo da cuenta en esta pieza de la idea de la medicina que profesa ante sus contemporáneos:

¿Tú sabes qué es medicina?  
Sangrar ayer, purgar hoy,  
mañana ventosas secas,  
y esotro kirie-eleisón;  
dar dineros al concejo,  
y presente el que sanó  
por milagro o por ventura;  
barbar bien, comer mejor,  
contradecir opiniones,  
culpar siempre al que murió  
de que era desordenado,  
y ordenar su talegón;  
que con esto y buena mula,

<sup>12</sup> Sobre el concepto de sociedad gentilicia y sociedad política, especialmente en el contexto del Siglo de Oro español, véase mi trabajo «Sociedad política y sociedad gentilicia en *La ilustre fregona*», en Maestro, 2007a.

matar cada año un lechón,  
y veinte amigos enfermos,  
no hay Sócrates como yo.

Estamos aquí muy lejos de la obra de Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem* (1543). La sátira de Quevedo no va dirigida contra la Medicina, sino contra los médicos de su tiempo. El mejor médico queda a la altura del pícaro más sofisticado, capaz de suplantarlo con total destreza, adiestrado en este caso por un sacristán cornudo. Como los sastres y los sacristanes, como los homosexuales y los alguaciles, como las dueñas y las celestinas, los médicos no eran entonces un gremio privilegiado, ni una corporación colegiada. Quevedo podía satirizarlos impunemente. Y es más que probable que también con muy ciertas razones. Pero Quevedo sabe muy bien contra quién dirige sus sátiras y ante quién resultaban formalmente simpáticas. Todos los personajes de entremés son y han sido siempre combustible de comedia. Ninguna bruja torturada por la Inquisición católica o protestante confesó nunca haber visto en los aquelarres a los que asistía volando en su escoba a emperadores o preladados (y mucho menos a verdugos inquisitoriales). Ningún escritor aurisecular subvirtió la forma del entremés incorporando a sus *dramatis personae* figuras imperiales o de alta jerarquía eclesiástica. Quevedo no fue una excepción. Sabía de quién podía reírse y de quién no. Tampoco era el primero en saberlo. Marcial y Juvenal le precedieron con hábitos satíricos y epigramáticos muy semejantes en la literatura imperial romana. Sólo Cervantes se tomó, muy discretamente, ciertas licencias críticas, y no contra prototipos explícitos, sino contra ideas específicas y representativas de poderes políticos plenamente operativos (Maestro, 2000).

*El marión* (1646) es entremés cómico de carácter satírico contra el personaje arquetípico del homosexual, en tanto que hombre sexualmente afeminado. Quevedo es artífice en esta pieza de sátira, de escarnio y de ridículo, pero no de parodia. El sujeto de toda la atribución cómica es el marión u homosexual. Pero veamos de qué forma. Porque lo primero que llama la atención, y como tal ha de constatar, es que se trata de un homosexual asexuado.

Hay sátira desde la posición social de quien ve en la homosexualidad una deficiencia o adulteración de la sexualidad convencionalmente establecida y exigida. Esta dimensión se subraya rodeando al marión de un ambiente femenino fuertemente andrógono, un padre anciano más agresivo que protector, y finalmente una esposa por completo masculinizada. No por casualidad uno de los personajes femeninos, comadre de la consorte del marión, recibe el nombre de doña Andronia. No cabe hablar de carnaval, porque la inversión se limita a los papeles sexuales definidos desde el punto de vista de su significación social en el Siglo de Oro, y no de inversión de valores serios en burlescos. Tan seria es la sexualidad masculina como la femenina. No hay carnaval que pueda fundarse en la inversión sexual. En todo caso, habrá travestismo social de roles sexuales. Y la experiencia cómica vendría dada, para Quevedo

y sus contemporáneos, en la dialéctica que se establece entre el varón afeminado (*facta consummata*) y el varón viril (*facta oportebant*).

En la segunda parte del mismo entremés, la sátira se convierte claramente en escarnio, dado el tratamiento que la esposa infringe al marido: «¿Lagrimitas conmigo, maricote? / Con un látigo, a puro latigazo / no quedéis en dos meses de provecho» (*El marión*, 632). La esposa no tardará en salir para gastar su ocio en una casa de juegos, mientras el marión pasa su tiempo entretenido con una rueca, en labor propia de mujeres: «Eso me quitará de estar confuso, / porque digan que soy marido al uso» (633). Ni la sátira, ni el escarnio, ni el ridículo, persiguen en este entremés quevedesco otra finalidad que la de hacer reír al lector o espectador. No se pretende «corregir» la homosexualidad, sino simplemente reírse de ella y de quien la profesa, poniéndola en la picota. No se pretende moralizar a nadie, sino solamente burlarse de quien no actúa conforme a los hechos sociales sexualmente exigidos. Y burlarse del prototipo en cuestión mediante el escarnio público.

¿Hay parodia en este entremés? No. La parodia es imitación burlesca de un referente serio. Algo así implicaría que para escribir un entremés en el que se parodia a un marión, Quevedo tendría que tomarse la homosexualidad en serio, es decir, hablar de parodia en esta pieza es partir de una premisa imposible. 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, y prueba de ello son las parodias a las que tales figuras quedan sometidas en sus entremeses y piezas de teatro breve (Maestro, 2005a). 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 sus entremeses— a los poderes fundamentales del Estado y sus 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.

*El caballero Tenaza* (1657) es entremés cómico, de carácter satírico, contra la avaricia masculina frente a la mujer buscona y gastiza. Como la mayoría de los entremeses quevedianos, éste constituye ante todo una caricatura de prototipos. La disputa por el dinero objetiva una dialéctica polarizada sexualmente: el hombre tiene el dinero, es avaro y desconfiado, y recela de la mujer; por su parte, esta última representa la depreciación y astucia máximas, por lo que a la obtención pedigueña de dinero se refiere. El entremés caricaturiza una dialéctica de sexos enfrentados por la ansiedad del dinero, en una situación social, por otro

lado, determinada por la avaricia y la miseria. Cada uno de los protagonistas posee un nombre común, de lo más rupestre y expresivo, que funciona como propio, y que lo retrata como lo que es, una Tenaza y un Anzuelo, es decir, avaricia y raposería. Un cierto halo de alegorismo y simbolismo, muy frecuente en la configuración de los personajes de la literatura quevedesca, caracteriza a estas figuras tan simples:

ANZUELO: (*Aparte*) Este hombre es don Tenaza.  
TENAZA: (*Aparte*) Doña Anzuelo es esta hembra<sup>13</sup>.

Los prototipos representados son caricaturas de seres humanos, de naturaleza simbólica, sexualmente polarizados, y que, sin embargo, no logran una formulación paródica, al carecer de un referente serio al que imitar mediante un código que asegure su degradación. No cabe hablar formalmente de parodia, sino materialmente de agresión. Entre la androfobia y la misoginia los personajes se enfrentan simétricamente:

ANZUELO: Tábanos en tales lenguas.  
Proseguid, mozas, y ¡a ellos!  
TENAZA: Proseguid, mozos, y ¡a ellas!<sup>14</sup>.

La comicidad se objetiva formalmente en la caricatura desde la que se retrata al personaje masculino, como Tenaza, y al femenino, como Anzuelo, caricatura que a su vez se sostiene por la fuerza de la agresión satírica protagonizada por ambas partes, debido a su desenfrenada rapacidad de dinero.

*El niño y Peralvillo de Madrid* (1670) es entremés de desfile de figuras dominado por un personaje sobresalientemente simbólico, con ribetes de alegoría. Un niño que recibe el consejo de su madre ante sus pretensiones de ir a la corte matritense. Se reiteran aquí de nuevo ideas sintetizadas caricaturescamente en *El caballero de la Tenaza*, es decir, la obsesión por el dinero y la rapacidad de la mujer, en tanto que esencialmente buscona, rasgos a los que hay que añadir el de la peligrosidad de la corte, como lugar más indicado para el ejercicio de la picaresca, la pillería y el embuste. Desfilan figuras, todas alienadas por la ansiedad de depredación económica en un ambiente de miseria social. ¿Dónde está aquí el humor? Básicamente en los materiales satíricos, formalmente objetivados en la caricatura de los personajes y en los enunciados del «niño», quien habla y se comporta figurativamente como una suerte de *puer senex*, bien adiestrado en la defensa de su peculio y de su rol sexual masculino.

*La ropavejera* (1670). Desde el punto de vista de la formalización de los materiales cómicos, *La ropavejera* es uno de los entremeses más completos, pues la expresión cómica se manifiesta aquí a través de la caricatura, la sátira, lo grotesco y el ridículo. Así, por ejemplo, Rastrojo es el nombre propio del principal interlocutor de la protagonista, y como tal la acompaña caricaturescamente durante todo el entremés. La sátira y

<sup>13</sup> Quevedo, *El caballero de la Tenaza*, p. 604.

<sup>14</sup> Quevedo, *El caballero de la Tenaza*, p. 606.

burla sociales contra quienes tratan de subsanar o disimular ante la visión pública sus defectos físicos es inequívoca:

Mancebitos, creed en bocas falsas,  
con dientes de alquiler como las mulas<sup>15</sup>.

Por su parte, lo grotesco viene dado por la yuxtaposición entre lo humano, como cuerpo físico deteriorado o estropeado por la enfermedad y la vejez, y lo artificial, como «arreglo» o «apaño» incompatible con una realidad humana cuya verdadera causa de deterioro se oculta o falsifica:

¿Y a mano izquierda veis una mozuela?  
Pues ayer me compró todo aquel lado:  
y a aquella agüela, que habla con muletas,  
vendí anteanoche 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,  
que no ha catorce días que estuvieron  
en mi percha colgados,  
y están por doce partes enmendados<sup>16</sup>.

La grotesca reificación y muñequización de la persona es manifiesta, especialmente en la acotación final: «Va limpiando [la ropavejera] con un paño las caras a todos, como a retablos». He aquí el rostro vivo de lo grotesco:

De cáscara de nuez tiene el pellejo,  
Y boca de concha con trenales;  
los labios y los dientes, desiguales<sup>17</sup>.

El desfile de figuras a través de las que se articula el entremés gira en torno a un personaje principal, de nuevo dotado de dimensiones simbólicas y alegóricas, pero en el desarrollo de actividades seculares. Literalmente, el lector o espectador se encuentra ante una vendedora ambulante de ropa y objetos usados; simbólicamente, este personaje restaura la exterioridad física de los seres humanos. Como es costumbre, Quevedo subraya la hipocresía social, el embuste y la falacia, que se manifiestan ahora a través del aspecto físico de los prototipos sociales que sirven de combustible habitual a la sátira quevedesca (dueñas, viejas, sastres, calvos, desdentados, etc.) Los personajes estamentalmente ilustres están exentos de figurar en este grupo de *dramatis personae*. Si accediéramos a la España del Siglo de Oro exclusivamente a través de los textos de Quevedo, tendríamos la idea de que los únicos embusteros e hipócritas son los miembros de la clase media y baja. Es como si la virtud residiera estamentalmente en las alturas sociales.

<sup>15</sup> Quevedo, *La ropavejera*, p. 642.

<sup>16</sup> Quevedo, *La ropavejera*, p. 642.

<sup>17</sup> Quevedo, *La ropavejera*, p. 643.

*El marido pantasma* (1643) es entremés cómico de burlas y sátira contra una determinada idea de matrimonio y de familia, dada especialmente en las clases sociales medias y bajas. El protagonista, Muñoz es un personaje completamente ridículo que, vestido de novio, pretende casarse con una mujer carente de familia y exenta de realidad social:

Yo estoy enmaridado;  
mas la mujer que quiero  
no ha de tener linajes ni parientes;  
quiero mujer sin madre y sin tías,  
sin amigas ni espías,  
sin viejas ni vecinas,  
sin vistas, sin coches y sin Prado,  
y sin lugarteniente de casado<sup>18</sup>.

Quien pronuncia estas palabras, en contra de lo que pudiera esperarse, no es un personaje genuinamente bobo o simple, sino más bien todo lo contrario. Sin dejar de ser profundamente ridículo y grotesco, es una figura bien astuta, cuya acidez y acritud pone de manifiesto una de las imágenes críticas más satíricas y caricaturescas que, desde el punto de vista social, puede darse del matrimonio y la familia. Muñoz no habla desde la mera simpleza acrítica, sino desde la sátira más cruda, la cual, partiendo del escarnio y caricaturización de algunas figuras familiares, desemboca en la concepción del matrimonio como una aberración social, especialmente para el hombre.

No tenga madre, y llueva Dios culebras;  
que una mama de estrado,  
es chupa y sorbe y mazca de un casado.  
A sí propia se arrastra la culebra;  
mas la madre, mirad si es diferente,  
arrastra al que la tiene yernalmente,  
Item más, la culebra se hace roscas;  
mas de cualquiera moscatel que asome,  
la madre se las pide y se las come.  
Item más, la culebra da manzana;  
la madre pide toda fruta humana.  
Item más, que da silbos la culebra,  
y la madre (me corro de decillo)  
hace silbar al triste yernecillo.  
Muda el pellejo propio la culebra;  
y la madraza, llena de veneno,  
si arrugó el propio, desolló el ajeno.  
Item más, la culebra sabe mucho;  
y las madres y viejas que celebras,  
dicen que saben más que las culebras,  
¿No ha de haber una güérfana en el mundo?  
¿Para mí se acabaron las expósitass?  
La mujer del gran Turco tenga madre,

<sup>18</sup> Quevedo, *Entremés del marido pantasma*, p. 623.

y la expósita mía  
 tenga culebra y sierpes, y no tía.  
 No me tenga parientes ni allegadas,  
 amigas ni criadas,  
 y tenga tiña y sarna y sabañones,  
 y corcovas y peste y tabardillos;  
 que estos son males que se tiene ella,  
 y el parentesco es peste en cuarto grado,  
 que le padece el mísero casado<sup>19</sup>.

Cabe preguntarse cuál es la finalidad de esta crítica, expresada a través de formas cómicas como la sátira, la caricatura y lo grotesco. ¿Qué tesis subyace a esta idea del matrimonio formalmente objetivada en la materia de este entremés? ¿La disolución del matrimonio como micro-sociedad política y religiosa? ¿La apología del celibato civil y secular? ¿La parodia de un personaje ridículo que busca una mujer imposible en una sociedad irreal? ¿Se trata simplemente de una propuesta de lectura cómico-crítica del mundo social del que es testigo el autor? ¿Es un simple divertimento? ¿O se trata en realidad de exponer una idea de matrimonio propia de un hombre incapaz de casarse? La pieza de Quevedo no sugiere ninguna solución al conflicto que plantea: la incomodidad familiar de la vida matrimonial. A Quevedo no le interesa resolver este tipo de conflictos, sino dar cuenta cómica de ellos. Lo que realmente le interesa es servirse de ellos, utilizar este tipo de materiales para objetivarlos literariamente a través de las formas de lo cómico, en cuyo manejo es diestro artífice. En 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.

*El zurdo alanceador* (¿1628?) es entremés de figuras a las que un ridículo juez trata de desenmascarar en su hipocresía<sup>20</sup>. La hipocresía, sin embargo, se limita, en la mayoría de los casos, a disimular la alopecia, el envejecimiento o la neurosis de un zurdo ridículo y grotesco.

Yo me acuso a mí mismo de enfadoso  
 y en los enfados soy superlativo  
 [...],  
 que soy siempre enfadoso dentro y fuera  
 soy zurdo y zambo  
 [...].  
 Cuando me meto acaso a caballero  
 y se me entran los condes en el cuerpo,  
 llevo por esas calles  
 cara de comezón haciendo gestos,  
 sordo de gorra, rostro rempujado,

<sup>19</sup> Quevedo, *Entremés del marido fantasma*, pp. 623-624.

<sup>20</sup> «A esto es mi venida, a que los años / y los meses, los días y las horas / los confiesen por fuerza, aunque no quieran» (Quevedo, *El zurdo alanceador*, p. 646).

marqués de habla, duque de persona,  
 barba cola de pato juguetona,  
 y, por más devoción de caballero,  
 me voy disciplinando de sombrero.  
 Voy caballereando a todos lados:  
 Bésoos las manos, bésoos las manos,  
 servitor, servitor, servitorísimo;  
 y voy besoteando de manera,  
 que se enfadan el prado y la carrera,  
 pues que cuando a mis solas jineteo,  
 voy zancajo de fuera, a lo estribado,  
 y, cual manga de cruz, me bamboleo<sup>21</sup>.

El lector comprueba una vez más que el chiste es el principal soporte de la experiencia cómica objetivada en los entremeses de Quevedo, y cuyas principales formas son, en esta pieza, lo ridículo y lo grotesco de personajes que son ridículos y grotescos no por ser calvos, zurdos o viejos, sino por subrayar de forma aberrante —y caricaturizable— su alopecia, su mímica siniestra o su mal disimulada vejez.

*Los refranes del viejo celoso* es el típico entremés de burlas protagonizado por una mujer joven, malcasada con un vejete celoso y bobo, en complicidad con su amante. La experiencia cómica se agota en una sucesión de chistes que se articula en el desarrollo de un entremés de figuras. El lector o espectador no encuentra aquí críticas explícitas al matrimonio desigual o transgeneracional. Insisto en que Quevedo, pese a apariencias, busca antes el chiste que la corrección moral, esto es, antes el escarnio que la sátira.

*El hospital de los mal casados* es entremés tan breve como complejo. De atribución quevedesca discutida por Crosby (1967), escenifica el desfile de una serie de personas con problemas matrimoniales, para concluir en una secuencia metateatral que oculta, a las pesquisas de la justicia, el fraude de los supuestos «consultores matrimoniales» que asesoran a los cónyuges en conflicto. He aquí los tres elementos determinantes de la pieza: metateatro, desfile de figuras y embuste de pícaros. Así, se confirma que el mundo interpretado es un fraude:

ALDONZA: Mi señor don Embuste, ¿qué me cuenta?  
 DON EMBUSTE: La verdad, mi señora doña Aldonza<sup>22</sup>.

Los pícaros triunfan en sus ingenios engañosos merced a la estulticia social e individual: «Esta posada que hospital has hecho / Llena de tontos es nuestro provecho»<sup>23</sup>. Y el artificio metateatral confirma un final feliz al engaño y al embuste incluso sobre la propia justicia:

Hagamos de repente una comedia.  
 Del rey Herodes ha de ser la historia.  
 No han de salir, ¡por Cristo!, con vitoria,

<sup>21</sup> Quevedo, *El zurdo alanceador*, p. 648.

<sup>22</sup> Quevedo, *Entremés famoso del hospital de los mal casados*, p. 618.

<sup>23</sup> Quevedo, *Entremés famoso del hospital de los mal casados*, p. 619.

los alguaciles que buscando vienen.  
 Voastedes han de dar notables gritos,  
 y los niños serán estos chiquitos:  
 tú harás el rey Herodes; yo, el verdugo.  
 Pónganse de figuras, iea, señores!<sup>24</sup>.

Resultan inevitables las concomitancias de este entremés con *El retablo de las maravillas* de Cervantes y *El hospital de los podridos*, de atribución también cervantina (Pérez de León, 2005; Maestro, 2005). En este conjunto intertextual, *El hospital de los mal casados* es uno de los entremeses más críticos de Quevedo, si se confirmara definitivamente su atribución. Las formas de lo cómico alcanzan críticamente el ridículo, la sátira, la caricatura, lo grotesco e incluso la parodia, mucho más allá de una simple escena de costumbres. Se critica la estulticia social, el fraude jurídico, la impostura de los médicos, la ineficacia policial, y las aberraciones matrimoniales. Quizá es el único de los entremeses más enérgicamente críticos de Quevedo. ¿Acaso precisamente por eso puede dudarse de su autoría y atribución?

#### 4. EL CONCEPTO DE PARODIA

La estética del entremés ha sido sin duda muy dignificada académicamente por el ejercicio de la crítica literaria. Al fin y al cabo, la Universidad acaba dignificando todo aquello que convierte en objeto de estudio. El entremés nace para entretener a la gente que asiste a los corrales durante los entreactos de las comedias. Ésta fue su función genética. Mantener y asegurar la diversión durante las pausas de la comedia<sup>25</sup>. Con el paso del tiempo esta función se hace autónoma, y se impone por sí misma frente a las obras de teatro mayor, sintetizando en el formato del entremés una serie de cualidades específicas de la experiencia cómica, que pueden identificarse desde una triple dimensión 1) sintáctica o formal —brevedad y rapidez, intensidad y concentración de elementos—, 2) semántica o conceptual —determinada por lo grotesco (la representación de una experiencia cómica dentro de la cual se integra material o sensorialmente un elemento incompatible con la risa, pero indisociable de ella) y la parodia (imitación burlesca de un referente serio)—, y 3) pragmática o funcional —la finalidad del entremés es entretener y divertir a la mayoría de la gente, es decir, de la sociedad, mediante la experiencia orgánica de la risa—.

Consideramos que la parodia y lo grotesco son, con la mayor frecuencia, los objetivos fundamentales de la poética de lo cómico en la es-

<sup>24</sup> Quevedo, *Entremés famoso del hospital de los mal casados*, p. 621.

<sup>25</sup> La crítica académica interpreta la realidad desde la realidad académica, y así idealiza inevitablemente, y siempre de forma muy ordenada, por supuesto, los hechos que somete a su interpretación. De este modo, Aubrun (1982) habla del entremés como de una «ruptura de la ficción», cuando realmente nada hay más ficticio que la acción de un entremés, destinada precisamente a continuar la ficción cómica (y evitar así su ruptura) que cesa durante los entreactos de la representación de la comedia.

tética del entremés. La parodia, entendida como la imitación o reproducción burlesca de un referente serio —perteneciente con frecuencia a un estatuto jerárquicamente superior del que corresponde al sujeto que ejecuta la parodia—, es fuerza motriz en la fábula del entremés, así como en los atributos que definen a sus personajes, y en los objetivos y consecuencias esenciales a los que responde la teleología de este teatro cómico breve.

Los personajes de entremés no actúan sobre el tablado para representar de forma sistemática la parodia de una forma de vida estamentalmente superior, sino la parodia de determinadas formas de conducta propias de gente socialmente baja, físicamente torpe o discapacitada, e intelectualmente subdesarrollada. Los personajes entremesiles no se burlan de la vida que llevan sus amos, que en realidad desearían para sí, como Sancho ansía el gobierno de la ínsula —pretensión de por sí grotesca—; sino que somos nosotros, el público lector o espectador, como el vulgo del siglo XVII, quienes, en complicidad con el autor o dramaturgo, nos reímos de ellos, al contrastar sus deseos con sus posibilidades, es decir, más crudamente, sus necesidades con su educación. Los personajes de entremés no ejecutan actos paródicos contra los ideales auriseculares, sino contra determinados arquetipos humanos que resultan caracterizados precisamente por su impotencia y sus limitaciones ante la exigencia de cumplir de forma correcta con esos ideales auriseculares. Son bobos o simples que no actúan con intención de imitar consciente y burlescamente a prototipos sociales superiores. Hacen justo lo contrario: imitan seriamente a personajes honorables, decorosos, ennoblecidos, con intención manifiesta de parecerse a ellos, de igualarse con ellos en valores como el honor, la cortesía o la riqueza. Naturalmente, no lo consiguen. Lo que hacen los personajes de entremés no es imitar burlescamente algo serio, de forma consciente y con sentido crítico o humorístico, sino imitar seriamente algo, o a alguien, que, superior a ellos, les resulta formalmente inalcanzable. Esta distancia, visible en la insuficiencia formal, en la impotencia material y corporal, en la experiencia cómica que retrata a estos personajes en el desarrollo y las pretensiones de su conducta, es una de las características esenciales del entremés, y en ella se basa toda una poética de la parodia y toda una estética de lo grotesco.

Cuatro son los elementos fundamentales que determinan la naturaleza de la parodia: 1) el artífice o autor de la parodia, 2) el sujeto o personaje que ejecuta la parodia, 3) el objeto o referente burlescamente imitado, y 4) el código de la parodia, que sirve de marco de referencia contextual a su interpretación, es decir, el sistema de referencias que hace posible y visible la degradación del objeto parodiado. Así, por ejemplo, en *El desafío de Juan Rana*, el artífice de la parodia no es otro que Calderón, su autor; el sujeto que la ejecuta es el protagonista que da título al entremés, Juan Rana; el objeto o referente de la burla es el prototipo humano del bobo o simple, caricaturizado y ridiculizado en la

figura del protagonista; y el código en virtud del cual interpretamos esta parodia es el código del honor aurisecular. Este esquema, con variantes exclusivamente accidentales, se reproduce de forma regular en casi todos los entremeses de Calderón. Sucede que la crítica calderoniana, al ocuparse de su obra cómica breve, se ha limitado con frecuencia a exaltar de forma más entusiasta que rigurosa lo paródico en el teatro de Calderón, así como a describir retóricamente algunos de los infinitos recursos formales usados por el dramaturgo para expresar comicidad. Resultado de esta tendencia ha sido confundir de forma reiterada el código de la parodia con el objeto de la imitación burlesca, es decir, el código del honor con el prototipo del bobo o simple, dicho con otras palabras, lo burlescamente imitado en el entremés con aquello que hace posible su degradación. En verdad se trata de dos realidades lógicas materialmente diferentes, que de forma obligatoria han de ser discriminadas para comprender la verdadera naturaleza paródica de estos entremeses. A partir de esta confusión de conceptos —del objeto de la parodia con el código—, la crítica ha dictaminado que Calderón parodia en sus entremeses la idea del honor, cuando lo que real y materialmente parodia es la estulticia y la torpeza de aquellos individuos incapaces de salvaguardar, poseer y hacer valer, la idea del honor que la sociedad española aurisecular exige a sus miembros. Lejos de discutir el dogma, Calderón lo confirma también en su obra cómica.

Consideramos, por estas razones, que la esencia del entremés, desde el punto de vista de la poética de lo cómico, está determinado por la expresión de la parodia y de lo grotesco, de tal modo que 1) la parodia debe ser interpretada como la imitación burlesca de un referente serio, que no son los ideales auriseculares, sino los prototipos humanos y sociales incapaces de hacer valer correctamente tales ideales, y 2) lo grotesco ha de ser entendido como la yuxtaposición o integración irresoluble entre una 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.

He insistido en la risa como el efecto orgánico del placer cómico. Es, ante todo, una experiencia orgánica, corporal, más o menos instantánea y con frecuencia muy poco duradera. Desde un punto de vista actancial o pragmático no hay nada más inocente o inofensivo, pues no construye ni destruye materialmente nada, y apenas se prolonga momentáneamente durante unos instantes. Materialmente hablando, no hay nada más inofensivo que la experiencia cómica. Dígase lo que se quiera, la risa sólo afecta a los estados de ánimo, y muy momentáneamente: no cambia nada, los hechos, sociales y naturales, son por completo insensibles a la carcajada, y los seres humanos que se sienten suficientemente protegidos por determinados poderes o derechos son igualmente indolentes a la risa de los demás. La capacidad que tiene la tragedia para conmover y para discutir legitimidades no la tiene la experiencia cómica. Si el discurso crítico se tolera más a través de las burlas que a través de las veras

es precisamente porque sus consecuencias cómicas son mucho más insignificantes que cualquiera de sus expresiones trágicas. Cuando la comedia es posible, la realidad es inevitable. Sólo tolera la risa quien está muy por encima de sus consecuencias. Quien, sin embargo, se siente herido por el humor, es decir, quien se toma en serio el juego, es porque tiene razones para sentirse vulnerable. Su debilidad le hace confundir la realidad con la ficción. No puede soportar una relación tan estrecha, tan próxima, entre su persona y la imagen que de su persona le ofrecen los burladores. La comedia es una imagen duplicada de la realidad, que insiste precisamente en la objetivación de determinados aspectos, hasta convertirlos en algo en sí mismo desproporcionado, pero siempre característico de un prototipo totalmente despersonalizado y aún así perfectamente identificable. Esta despersonalización, este anonimato, de la persona en el arquetipo, hace socialmente tolerable la legalidad de la experiencia cómica, del mismo modo que la verosimilitud la hace estéticamente posible en la literatura, el teatro o la pintura.

En cierto sentido, podría decirse incluso que la risa es una declaración o manifestación de impotencia: cuando no es posible cambiar materialmente lo que nos disgusta, nos burlamos idealmente de ello. Es una forma de hacer posible la convivencia frente aquello con lo que disintimos, y con lo que no estamos dispuestos a identificarnos. Cuando no es posible modificar, suprimir, desterrar lo que nos incomoda, prescindir de aquello con lo que no nos identificamos; cuando no es posible anular lo que nos resta posibilidades de ser nosotros mismos, entonces, lo contrarrestamos, y lo contrarrestamos mediante la burla, la parodia o la risa. La ironía adquiere un sentido trascendente cuando sus referentes son reales. Y fácilmente se convierte en ironía trágica, perdiendo todo posible sentido cómico, si sus referentes son físicamente destructores del ser humano. La ironía, como la risa misma, prefiere siempre hechos reales, y a ser posible definitivamente consumados. Reírse de ficciones, ironizar sobre lo imaginario, es, por un lado, una de las cualidades de la inocencia. Por otro lado, es también una forma ideal y alienante de evitar un encuentro con la realidad, es decir, de cumplir con las exigencias de un determinado código moral, que un estado, una corporación, una iglesia, un gremio académico incluso, pueden asumir como propios para monopolizar y organizar desde él su propio sentido de lo cómico, sin penetrar para nada en los problemas reales de una sociedad —que abatirían sus fundamentos como tal gremio—, sin abandonar nunca un moralismo acrítico con sus propias contradicciones, un moralismo feliz, estoico, fabuloso.

El entremés quevediano de *Diego Moreno* presenta, sin embargo, una situación sensiblemente diferente. No es la parodia, sino lo patético, lo que determina el significado de la experiencia cómica formalmente objetivada en esta pieza. Diego Moreno no es un bobo o simple: es un cornudo consciente, convicto y confeso, y sobre todo es un cornudo sumiso

y obediente, cuyas formas de conducta y de impotencia están al servicio del adulterio que practica cotidianamente su esposa Justa.

DIEGO: Yo soy c'abro para irme. Abierto queda para si viene alguien<sup>26</sup>.

La autonomización del personaje, que se califica de cornudo cada vez que entra y sale de su propia casa, haciendo múltiples ruidos para anunciar su regreso y advertir de su presencia, lo convierte no en un prototipo parodiado, sino simplemente en una figura grotesca y ridícula, en el sentido conceptual que aquí doy a tales términos. Diego Moreno aparece en muy pocas ocasiones, pues, si bien es el protagonista onomástico, el desarrollo de la acción tiende a exigir su ausencia. No por casualidad en la segunda parte del entremés se trata ya de la figura de un muerto, cuyo valor referencial sigue siendo de primera magnitud semántica. Con estas palabras interpreta la viuda, Justa, el papel de cornudo consciente y sumiso de su difunto esposo, Diego Moreno:

JUSTA: Porque, cuando me acuerdo de aquella consideración y cordura que tenía mi marido en todas las cosas, pierdo el juicio, ¡Y luego entrara él en casa como otros a la sorda, sin gargar, o hablar recio primero en el zaguán! Y si acaso hallara alguna visita, con la desimulación y la crianza que entraba, era para dar mil gracias a Dios, porque él era la honra del mundo [...]. Y cuando venía de fuera, abríase él, y, en preguntando la moza «quién es», respondía con el mayor agrado del mundo: Yo soy c'abro. Pues, luego se metiera él en preguntar «¿a qué iglesia vais a misa?» o «¿en qué visita habéis estado?», ni «¿quién estuvo allá?», ni «¿qué hicisteis?», ni «¿qué tornásteis?», como otros enfadados que hay. Porque decía él que era gente cansada los que inquerían mucho las cosas, y decía bien. Porque era la honra del mundo (275-278).

Diego Moreno es, respecto a los maridos de las comedias calderonianas, la antítesis del arquetipo dramático, su rostro dialéctico, y, respecto a los maridos de los entremeses calderonianos, la subversión del arquetipo cómico, su rostro grotesco, amalgama de lo risible de su impotencia social y de lo patético de su sumisión personal.

Por su parte, *La vieja Muñatones*<sup>27</sup> ofrece una visión expresivamente cómica del ser humano, construida en función de los intereses de la sociedad en la que tal individuo se inserta. La virtud se utiliza y manipula precisamente para conferir al vicio carta de circulación. El mimetismo humano en sociedad queda descubierto microscópicamente desde las formas de lo cómico. Es un ejemplo manifiesto de la comicidad construida sobre el cuadro de costumbres, a partir de la dialéctica entre los hechos consumados —las relaciones prostibularias— y los hechos exigidos —la virtud social de unos individuos que sólo en apariencia son virtuosos—.

En los entremeses de Quevedo son escasos, ciertamente inexistentes, los bobos o simples. Todos los personajes gozan de ingenio extraordinario, de destreza suprema. La pieza a la que da título esta habilidad,

<sup>26</sup> Sigo la edición de Asensio, 1965, p. 264. En adelante cito entre paréntesis la página.

<sup>27</sup> Asensio, 1965, p. 200, considera que fue compuesto antes de 1618-1620.

propia de busconas, es uno de los entremeses en los que simbólicamente la cualidad de la destreza se manifiesta de forma en extremo expresiva. La simpleza de la pieza se concentra en dar cuenta del arte de desplumar a los hombres «en metáfora de esgrima», como bien expresó en su momento Asensio (1965, p. 219), quien por cierto no dudó en considerar a esta pieza una «obrita tan endeble que no hemos de gastar tanto sudor».

En el caso de *La polilla de Madrid*<sup>28</sup>, aunque inicialmente la acción y los personajes del entremés simulan parodiar la forma de vida pretenciosa de cierta nobleza, con aparato de dueñas, indumento y criados, muy pronto todo se disuelve y se simplifica en el arquetipo de la pidona o buscona: el timo de una mujer y sus cómplices frente a tres galanes que, inicialmente, se han presentado muy advertidos ante las polillas de la corte. El entremés queda reducido a un cómico, y aparentemente acrítico, cuadro de costumbres. No hay parodia, ni hay bobos ni simples, sino galanes de la corte, urbanitas bien conscientes de las acciones y engaños de las pidonas, los cuales, con todas sus advertencias, se dejan embaucar muy fluidamente. No deja de ser llamativo que los cinco entremeses editados por Asensio resulten ser, dentro de la comicidad quevedesca, los menos críticos de cuantos pueden atribuirse a su autor.

En la dialéctica de los sexos, Quevedo siempre presenta al hombre como una víctima que resulta dominada por la mujer. La «dama» persigue el éxito material y, sobre todo, sus símbolos (dinero, coche, joyas, vestidos...). El varón se comporta como un sufridor, como una víctima, pero no necesariamente como un bobo o simple, aunque las consecuencias del engaño lo conviertan en un patán, que tropieza una y otra vez en la misma piedra<sup>29</sup>. El galán que va a ser objeto de las burlas y engaños es con frecuencia consciente, al menos teóricamente, de que las mujeres son pidonas y busconas, falaces y embusteras. Sin embargo, consciente de ello, siempre acaba siendo engañado. Es como si la ejecución y el cumplimiento del embuste fueran un imperativo del destino social de las relaciones heterosexuales, planteadas siempre de forma dialéctica, engañosa e infiel. El caso de *El entremés de Bárbara*<sup>30</sup> es modélico en este sentido.

BÁRBARA: Ahí verá vmd. Que no hay hombre que no sea un grandísimo mentecato en llegando a querer bien.

HARTACHO: Ni mujer que no sea una grandísima bellaca en llegando a conocer eso de un hombre (344).

Conocemos a Bárbara dialogando con el rufián Hartacho. La moza, más diestra que el propio rufián —de dilatada experiencia en Salamanca,

<sup>28</sup> Asensio, 1965, p. 200, considera que fue compuesto hacia 1624.

<sup>29</sup> Así lo sabe constatar la dueña de doña Bárbara, a propósito de uno de sus más recalcitrantes pretendientes: «No es tan bravo el león como lo pintan, que acostumbrado está a sufrir» (357).

<sup>30</sup> Asensio, 1965, p. 200, considera que fue compuesto antes de 1618-1620.

Toledo, Sevilla y Madrid—, le da lecciones de picardía, especialmente en lo que toca a cómo ha de ser el amante de una mujer de vida solicitada:

Es menester que con unos se haga vmd. mi hermano, con otros mi primo, con otros mi tutor, o mi curador, o que me solicita mis negocios. Aquí ha de ser soberbio, allí manso y a maldecir, acullá loco o manco u tonto. Y si fuese menester, que se destierre y ausentarse (339).

La nota acaso más característica de los hombres burlados por las pironas quevedescas es que no se trata de bobos o simples, sino de rufianes, galanes o incluso caballeros, bien advertidos. Se trata de hombres no menos astutos que las mujeres que los burlan, y que, sin embargo, caen una y otra vez en los embelecos de sus amantes. Hartacho no oculta la constancia del engaño que le acecha:

— La vieja me quiere dar papilla, con estar examinado del mayor tahúr que hay en el juego de amor (355).

— Señora Bárbara, pues yo he de ser como el nadador que al fin viene a morir en el agua. Yo no te vengo a enojar, sino a que me tengas por tuyo y mandes toda mi hacienda (355-356).

— Dos veces de mí ha engañado y me engañará ciento (363).

Esta consciencia del engaño que se sufre o experimenta anula toda posibilidad paródica, dado que quien habría de ser objeto de parodia, el bobo o simple, no existe, al resultar subrogado por el hombre conscientemente burlado, que sufre las trampas de la moza inducido por la creencia y pretensión, siempre frustradas, de que puede llegar a dominarla.

La risa puede penetrar en la realidad o evadirse de ella, puede criticar lo que se constata a nuestro alrededor, discutiendo sus fundamentos materiales, o puede burlarse de ficciones y prototipos intrascendentes, es decir, puede parodiar el concepto del honor y sus fundamentos sociales, denunciando un prejuicio que excluye del grupo al que es distinto (*El retablo de las maravillas* de Cervantes), o puede simplemente burlarse de un tonto vulgar y simpático que no es capaz de comportarse en público con el sentido del honor que la sociedad exige de él (*El desafío de Juan Rana* de Calderón). En el primer caso, se parodia el honor aurisecular; en el segundo, el tonto que no lo sabe hacer valer. Lo hemos dicho: no conviene confundir el objeto de la parodia —el honor en el caso de Cervantes; Juan Rana, como bobo o simple, en el entremés de Calderón—, con el sujeto de la parodia —los personajes del entremés, tanto en la pieza de Cervantes como en la de Calderón—. En el calderoniano *Desafío de Juan Rana* el concepto de honor aurisecular es imprescindible para que la burla y la parodia del personaje surtan efecto cómico; en el cervantino *Retablo de las maravillas* el mismo concepto del honor es indispensable para que lo cómico se transforme en humor amargo, y para que la parodia se convierta en crítica social. La risa puede ser crítica si atenta contra la realidad material, fundamental para el desarrollo o la pervivencia de determinadas instituciones o formas de conducta, o meramente inocente si busca recrearse en la ficción o el

imaginario intrascendentes. La risa de los entremeses calderonianos —a diferencia de la comicidad cervantina— discurre con gran fluidez por el último de estos caminos. La mejor forma de controlar un impulso moralmente tan inquietante como la risa no es suprimirlo, sino organizarlo desde lo imaginario intrascendente, desde una ficción socialmente acrítica, desde una fábula sin consecuencias, desde unos entremeses que hablan a la experiencia ya codificada de lo risible, sin abrir ni sugerir grietas nuevas o posibles en el edificio moral del Estado (en los Siglos de Oro casado con la Iglesia), a cambio eso sí de abrirlas, en todas sus posibilidades, en el anchuroso mundo de la retórica de la literatura y del espectáculo, algo en lo que Calderón, sin duda, fue uno de los mejores maestros, sino el primero, de su tiempo. Calderón sabe que el chiste y la risa no solucionan ningún problema concreto, pero sí está seguro de que contribuyen a formar una conciencia de lo inconveniente, de lo censurable, de lo proscrito, es decir, una conciencia del mal, y de todo cuanto resulte negativo para la confirmación de los ideales sociales de un estado. Podemos reírnos de todo, excepto de lo políticamente correcto. 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.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Hernández, J. L., «Transformaciones carnavalescas en los entremeses de Quevedo», en *En torno al teatro breve. Foro hispánico*, 19, ed. M. Versteeg, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 41-54.
- Aristóteles, *Poética*, ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1992.
- Asensio, E., «Hallazgo de *Diego Moreno*, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», *Hispanic Review*, 27, 1959, pp. 397-412.
- Asensio, E., *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965<sup>1</sup>.
- Aubrun, C. V., «Los entremeses de Calderón», en *Hacia Calderón. V Coloquio Anglogermánico. Oxford 1978*, ed. H. Flasche y R. Pring-MillStuttgart, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982, pp. 64-73.
- Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- Bueno, G., «Conceptos conjugados», *El Basilisco*, 1, 1978, pp. 88-92. <<http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10109.htm>> (30/1/08)
- Cabañas, P., «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, ed. M. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 291-304.
- Cotarelo, A., *El teatro de Quevedo*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1945, tomo 24, cuaderno 114.
- Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.

- Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Ettinghausen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 27-44.
- Freud, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente*, tr. L. López-Ballesteros y de Torres, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981<sup>4</sup>, vol. 3, pp. 1029-1167.
- García Valdés, C. C., ed., *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.
- Huarte de San Juan, J., *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- Lázaro Carreter, F., «Originalidad del Buscón», *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 95-99.
- Lida, R., «El Buscón (I)», *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 239-276.
- Maestro, J. G., *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000.
- Maestro, J. G., «El espacio antropológico en los entremeses atribuidos a Cervantes», *Hecho Teatral*, 5, 2005, pp. 95-147.
- Maestro, Jesús G., «La parodia en el teatro cómico breve de Calderón», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. Universität Heidelberg. Romanisches Seminar, XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. G. Poppenberg, 24-28 julio 2005a (en prensa).
- Maestro, J. G., *El concepto de ficción en la literatura. (Desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea)*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.
- Maestro, J. G., *Las ascuas del Imperio. Crítica de las «Novelas ejemplares» de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007a.
- Maestro, J. G., «Mitos sociales del Barroco y su envés en los Sueños y entremeses de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. F. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, pp. 457-473.
- Manzini, G., *Gli entremeses nell'arte di Quevedo*, Pisa, Librería Goliardica, 1955.
- Pérez de León, V., *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Quevedo, F. de, *El caballero de la Tenaza*, en *Obras completas. Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952<sup>2</sup>, vol. 2, pp. 601-608.
- Quevedo, F. de, *El zurdo alanceador*, en *Obras completas. Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952<sup>2</sup>, vol. 2, pp. 645-649.
- Quevedo, F. de, *Entremés de la venta*, en *Obras completas. Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952<sup>2</sup>, vol. 2, pp. 613-618.
- Quevedo, F. de, *Entremés del marido fantasma*, en *Obras completas. Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952<sup>2</sup>, vol. 2, pp. 623-627.
- Quevedo, F. de, *Entremés famoso del hospital de los mal casados*, en *Obras completas. Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952<sup>2</sup>, vol. 2, pp. 618-622.
- Quevedo, F. de, *La ropavejera*, en *Obras completas. Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952<sup>2</sup>, vol. 2, pp. 641-645.
- Quevedo, F. de, *Sueños*, ed. M. Etreros, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- Quevedo, F. de, *Obras completas. Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952<sup>2</sup>, vol. 2.

Snell, A. M., «El lenguaje de los “bailes” en Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 171-79.

Soons, A., «Los entremeses de Quevedo: ingeniosidad lingüística y fuerza cómica», *Filologia e letteratura*, 16, 1970, pp. 424-456.

Thomson, P., *The Grotesque*, London, Methuen, 1972.

