

La desdramatización de la jácara en Quevedo reformada por Calderón¹

Santiago Fernández Mosquera
GIC. Universidade de Santiago de Compostela
Facultade de Filoloxía
15782 Santiago de Compostela.
santiago.fernandez.mosquera@usc.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 23, 2019, pp. 251-261]
DOI: 10.15581/017.23.251-261

Francisco de Quevedo y Calderón de la Barca convivieron más de cuarenta años en ambientes muy cercanos, tanto sociales como literarios, y sin embargo, poco se sabe de sus contactos biográficos y escasas parecen sus coincidencias literarias. Entre otras cosas porque Calderón es ante todo un dramaturgo, incluso cuando compone poesía lírica, mientras que Quevedo es un poeta, incluso cuando escribe prosa.

Tal vez la inclinación gongorina de Calderón hubiese disminuido su aprecio por Quevedo o la cercanía del dramaturgo cortesano le hubiese distanciado del Quevedo más crítico con el gobierno del Conde Duque y el reinado de Felipe IV. A mi entender, no hay duda de que ambos tenían relaciones muy distintas con el poder.

Con todo, existen algunos elementos comunes que comparten ambos autores y lo hacen en los márgenes de su literatura, en los márgenes porque no alcanzan los elementos centrales de su producción y se remiten a la relación de los entremeses y jácara de Quevedo con los entremeses, mojigangas y jácara de Calderón y poco más. Algo que, por otra parte, parece obligado porque la creación (o literaturización) de diversos personajes satíricos de Quevedo han sido forzosamente protagonistas en los géneros breves del dramaturgo. Distintos investigadores² han señalado alguna de estas concomitancias y reescrituras

1. Este trabajo se enmarca en la investigación llevada a cabo en el *Grupo de Investigación Calderón* (GI-1377) de la *Universidade de Santiago de Compostela*, que coordina Santiago Fernández Mosquera, financiado por el Plan Galego IDT Xunta de Galicia, GRUPO DE REFERENCIA COMPETITIVA, GRC, 2019-2022, ED431C 2019/03.

2. Véase especialmente con respecto al teatro, el párrafo de los editores de Quevedo, Arellano y García-Valdés, 2011, p. 83: «Los refranes del viejo celoso sirvió de fuente de inspiración a otros entremesistas. Calderón lo tuvo en cuenta en tres de sus entremeses. En el de *Las jácara*, Mari-Zarpa tiene la manía de cantar continuamente jácara, y así van desfilando, según los nombra, los personajes de las jácara más conocidas. En el entremés de *La casa de los linajes* se pasa revista a una serie de personajes de la vida corriente, y

calderonianas de versos quevedescos, cuando el éxito abrumador de las jácaras quevedescas y la (re)construcción del ambiente germanesco y de un estilo hiperbólicamente carcelario sentaron las bases de mucho teatro breve posterior, desde Quiñones a Calderón quienes debían remitirse a los elementos fundacionales del género.

Si podemos considerar a Quevedo como un hito fundamental en el itinerario del entremés (Asensio) y con un cierto protagonismo en los denominados bailes, no cabe duda de que su importancia en la consolidación de las jácaras, en su evolución más barroca, resulta capital. También parece existir cierto consenso desde los Cotarelo³ hasta Arellano y García-Valdés⁴ y Sáez Raposo-Huerta Calvo⁵, en no otorgar a las jácaras de Quevedo una adscripción dramática aunque estos últimos proponen una singular excepción en la medida de que alguna de estas piezas pudiese haber acompañado en la escena alguna representación. Se apoyan en un trabajo de Susana Hernández Araico quien, por lo general, engloba las jácaras dentro del teatro quevediano⁶ sobre su base funcional y no sobre un concepto morfológico del género. Naturalmente, como argumentan Arellano y García-Valdés, que una pieza de cualquier género o subgénero métrico se recite o se declame en la escena no la convierte en un género dramático.

Efectivamente, lo que está en juego no es la función de una obra breve como la jácara, sino su consideración como pieza del género dramático en el sentido de que no es una comedia, ni un entremés es un romance dialogado, por poner ejemplos bien quevedianos⁷. Sin embar-

la parte final del entremés de *Las carnestolendas* tiene gran semejanza con la parte final de *Los refranes*: en una estructura de mojiganga desfilan algunos de los personajes proverbiales que hemos visto en el entremés de Quevedo». También señala alguna de estas deudas Lobato, 2009 y 2014.

3. Emilio Cotarelo, 2000, I, CCLXXX y también su hijo Armando Cotarelo Valledor, 1945, pp. 96-97, no las consideraban dentro del corpus dramático del poeta.

4. Arellano y García-Valdés, 2011, p. 20: «no nos parece pertinente editar las jácaras en un tomo dedicado al teatro de Quevedo, por más que se pudieran cantar en alguna representación teatral».

5. Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, pp. 199-200.

6. Hernández Araico, 2004, p. 211: «los entremeses de Quevedo así como sus otras piezas de teatro breve —bailes, loas, jácaras y letrillas— destacan la artificiosidad de la hipocresía y el engaño» (p. 210), y poco más adelante «Su teatro —tanto comedias como piezas breves que (recuérdese) además de entremeses incluyen loas, jácaras y bailes».

7. Las define Hernández Fernández, 2009, p. 110, de la siguiente manera: «Las jácaras son composiciones que, sujetas siempre al orden lógico de planteamiento, nudo y desenlace, consisten en una narración lineal de los sucesos relacionados con el mundo de la corrupción o del hampa» que es en sí misma una magnífica negación de su género dramático. Y mantiene su adscripción al género teatral en varios lugares, pero siempre a partir de Quevedo: «A partir de las jácaras de Quevedo, ante todo con la refundición de la Carta de Escarramán a la Méndez, éstas adquieren una dimensión dramática» (2009, p. 472). De hecho, señala perfectamente la diferencia entre las jácaras de Quevedo y las que sí son teatrales en poetas posteriores: «Existía, con todo, una diferencia notable entre la inventiva de Quevedo y la de sus seguidores. Así, por ejemplo, Quiñones de Benavente, Calderón de la Barca o Jerónimo de Cáncer (que también compuso jácaras a lo divino) expresaron en la forma y el contenido de sus jácaras la relevante deuda que el género

go, Francisco Sáez⁸ retoma años más tarde esta idea anunciada por la hispanista americana:

creo que poseen [las jácaras] algunos rasgos que podrían convertirlas en representables, aun cuando su esencia es puramente lírica. De mi mismo parecer es Susana Hernández Araico (2004, pp. 214-215), quien opina que ciertas jácaras podrían haber acompañado en las tablas a sus entremeses de tema análogo.

Sáez propone una relación del baile y la jácara como hilo conductor que conecta con el entremés y de ahí puede surgir una relación más directa entre la jácara y el teatro. Suele suceder que la perspectiva con que se aborda el género siempre tiende a entenderlo como mixto, en la medida en que o se presenta como transición o mezcla de características que lo convierten en parte de otra cosa. Ese mismo punto de vista está en quien utiliza también la expresión de «jácara entremesada» que ya goza de éxito en los estudiosos del género breve⁹.

Y tal vez sea ahí, en ese punto intermedio, en donde nazcan las diferencias más llamativas entre Quevedo y Calderón porque con el primero pierden el tal vez primitivo carácter teatral. Al menos así lo considera Catalina Buezo:

Los orígenes de la jácara como género se encuentran en las poesías germanescas anteriores a Quevedo, destinadas a ser dramatizadas. Las de Quevedo, sin embargo, son recitadas o cantadas por un actor o varios con músicos, de forma narrativa o no dramatizada (de hecho, la famosa de Escaramán, algo anterior a 1613, está escrita siguiendo el modelo de la carta)¹⁰.

Un paso más avanza María Luisa Lobato, quien ve en Quevedo justamente lo contrario, el primer paso de las jácaras entremesadas. Es decir, en vez de desdramatizar el género lo teatraliza mediante el paso intermedio de la jácara entremesada:

para encontrar el punto de partida de la jácara entremesada, en cuanto a sus tipos y argumentos, habría que volver a la figura de Quevedo, quien

contrajo con la representación teatral: respecto de las piezas de Quevedo, notamos una mayor frecuencia del diálogo como marco estructural y del desarrollo del argumento, acotaciones dramáticas, coreografías y un incremento de los personajes; se allana la dificultad lingüística y el aluvión de términos germanescos, las composiciones asumen mayor visibilidad y dinamismo escénico» (2009, pp. 504-505). No hay mejor prueba de que las jácaras de Quevedo no son teatro a pesar de que la autora las incluye en el corpus de su trabajo.

8. Sáez Raposo, 2013, p. 196.

9. Buezo, 2008, p. 94: «No hay que olvidar, sin embargo, que la jácara se originó del tono con el que los músicos aliviaban la impaciencia del auditorio mientras se acomodaba en sus asientos, por lo que se cantaba al inicio del espectáculo [...] La pieza, por tanto, se cantaba y a menudo se bailaba. Cuando los rufianes actúan como personajes en una breve acción escénica se habla de jácara entremesada».

10. Buezo, 2008, p. 93.

había dado un vuelco estilístico a las jácaras del siglo xvi incorporando de forma progresiva a las suyas artificios de naturaleza dramática, hasta su total renovación de mano de dramaturgos como Quiñones de Benavente, Cáncer o Calderón¹¹.

Sin duda, Quevedo da un vuelco al estilo de las jácaras tradicionales, confiriéndole un protagonismo casi exclusivo a su elocución, según Antonio Carreira (2014) y, en cualquier caso, otorgándole un valor predominante en su concepto de jácara que forzosamente lo alejaba de los valores dramáticos. Porque el estilo conceptista y plenamente artificioso de las jácaras distancia el género de los valores dramáticos, como también ha señalado María José Alonso Veloso (2006). Será precisamente ese vuelco el que elimine los elementos teatrales que podrían existir anteriormente para centrarse en los estilísticos y temáticos. Que esos textos se integren de una manera más o menos explícita en entremeses o en otras piezas, sirvan para la representación teatral ficticia o real o estén embebidos en piezas mayores, no les confieren el cariz teatral que señala Lobato. Antes al contrario, las jácaras sobreviven en su forma narrativa, «poética» en su terminología, a pesar de la estructura dramática en la que se integran. Solo bastante más adelante y con figuras como Calderón, la jácara adquiere un valor teatral que Quevedo no quiso explotar o incluso se empeñó en eliminar.

Estamos, por lo tanto, ante opiniones contrarias tal vez no sobre el origen de la jácara, pero sí del papel de Quevedo en su evolución como género cuando se utiliza como término de enlace, el lábil sintagma de «jácara entremesada»¹².

Sin embargo, en la argumentación de Lobato se mezclan características genéricas que tal vez induzcan al error: la figura de Quevedo es

11. Lobato, 2014, pp. 160-161.

12. El sintagma induce a un resultado un tanto paradójico, a veces contradictorio, que puede salvarse con complejas argumentaciones como la de Rodríguez Cuadros quien con su brillante expresión de «abreviado teatro del crimen» induce al error porque es más temática que genérica, es decir, la jácara tiene más de crimen y mala vida que de estructura dramática, al menos para Quevedo. El párrafo de Rodríguez Cuadros debe ser recordado: «La *jácara* se revela enseguida como un tejido dramático dominado por otra tradición: la del romance canallesco surgido desde el caldo de cultivo de lo hampesco y delincuencia. Un género que, sin perder su antiguo origen musical se apoya tanto en la base temática de una epopeya de lo rufanesco y de la mancebía como en el despliegue de un dispositivo lingüístico de valor teatral y espectacular por sí mismo: el lenguaje marginal de la germanía. De ese modo la jácara se constituye en un abreviado teatro del crimen, tan atractivo para escritores como Quevedo, Cervantes o Calderón como para otros en los que la transgresión y amoralidad substancian lo dramático [...] La *Jácara del Mellado* o la *Jácara de Carrasco* de Calderón adoptaban elementos no ya sólo de la *jácara cantada* sino de una estructura *entremesada*, una representación sarcástica e irónica de las postrimerías del jaque en el breve espacio que media entre la sentencia y la ejecución. Los protagonistas (el jaque o valiente y su daífa) exhiben un aire de fatalismo estoico, como viviendo un destino escrito de antemano, que fragua en altas cotas de *melodramatismo*» (Rodríguez Cuadros, 2000, pp. 138-139). Es decir, la jácara entremesada aparece en Calderón quien toma elementos temáticos y estilísticos de Quevedo, pero no estructurales.

importante para la recuperación de «tipos y argumentos» por una parte, que es lo menos dramático y más significativo del género jácara, mientras que la incorporación de «artificios de naturaleza dramática» es lo más entremesil y por lo tanto teatral, precisamente lo que niega explícitamente Buezo («de forma narrativa o no dramatizada»). Que los tipos y argumentos de las jácaras triunfaron en las posteriores ya se ha señalado y así lo hemos reconocido al inicio cuando indicamos las deudas de Calderón con los temas y tipos de Quevedo. Más difícil será demostrar que Quevedo incluye, de manera progresiva o no, «artificios de naturaleza dramática» en sus jácaras lo cual daría pie a las jácaras entremesadas de autores posteriores como Quiñones y Calderón.

Por otro lado, si las jácaras tienen, como opina Catalina Buezo, un nacimiento teatral, lo que haría Quevedo es desdramatizarlas; si su origen no es dramático, Quevedo las teatralizaría, como defiende Lobato. Nos queda otra posibilidad: que la jácara no tenga un nacimiento teatral y que Quevedo no desdramatice porque esta característica no está en el nacimiento del género, y mucho menos las dramatice porque su intención es continuar con el género que se asienta no en procedimientos dramáticos, sino estilísticos y temáticos, es decir, los jaques, las daifas y el lenguaje de germanía y una fuerte impronta conceptista de su estilo germanesco.

Felipe B. Pedraza defiende, en un trabajo de 2006, la no vinculación de la jácara con el teatro:

Este peculiar género poético, aunque se aclimate al teatro, no parece presentar en su origen relación alguna con lo teatral. Los rasgos que hoy juzgamos relevantes [...] son dos: que tenga como asunto el universo marginal de la delincuencia y la prostitución, y que se valga de ese llamativo dialecto que forma el lenguaje de germanía o jerigonza¹³.

Y mantiene que la presencia escénica del género será «después de la intervención de Quevedo» (p. 79) quien, en vez de ser el comienzo del declive del género impulsa su desarrollo popular, aunque dentro del ámbito dramático que él no frecuentó¹⁴.

Tal vez exista cierta confusión en lo que se considera un género teatral y qué es un texto subido a la escena, es decir, una concepción funcional o morfológica del género: la solución puede estar en el mismo Quevedo, quien introduce una jácara en una comedia, lo cual no convierte a la jácara en un texto dramático, de la misma forma que cuando se integra un soneto en una pieza teatral no se convierte automáticamente en una pieza teatral.

13. Pedraza, 2006, p. 78.

14. Así resume Pedraza, 2006, p. 84: «A partir del éxito de Quevedo, la jácara salta al teatro, a veces fundida y confundida con los bailes. La jácara dramática, la realmente escrita para los escenarios y con vida teatral perfectamente documentada, será obra de admiradores del gran satírico, empezando por Quiñones de Benavente, Luis Vélez, Calderón...».

La integración de la jácara en la comedia incompleta *Pero Vázquez de Escamilla* atiende a los intereses propios de Quevedo: incluir un monólogo, en principio poco teatral, en un ambiente que lo contextualiza. Lo hace, además, con una estrategia común a otros dramaturgos contemporáneos y es con el anuncio de su relación, con la inclusión de un verso que funciona como *verba dicendi*:

ninguna réplica abono,
y porque sepáis quién es
el que os ha puesto a sus pies,
dad mirlas a lo que entono (vv. 68-71)¹⁵.

Es decir, «dad mirlas a lo que entono», ‘escuchad con atención’ (v. 71). De esta manera vincula a los personajes en escena con su monólogo y pretende evitar funcionalmente lo que la jácara lleva consigo en Quevedo, que es un alto grado de narratividad. Da la impresión –un tanto arriesgada al tratarse de un fragmento de una pieza inacabada– que Quevedo construye una comedia para integrar la jácara, casi parece una disculpa, por tema y por estilo. De la misma forma, el indisimulado aprovechamiento de la silva a Aminta (*po*, núm. 389) parece indicar lo mismo: la construcción no dramática de una pieza incompleta, estrategia que se repite con unos versos anticulteranos (vv. 443-448) que también aparecen en la *Aguja de navegar cultos*. Los tres parecen, además, anteriores a la comedia y por lo tanto, todo indica que Quevedo no compone una obra de teatro, sino que pega varios elementos líricos, de bien diferente tono, para pergeñar una comedia.

Esta conocida actitud de Quevedo, su afán por la reescritura y la reutilización de diversos materiales con objetivos también distintos, nos interesa ahora con respecto a su proceder con las jácaras. Que las jácaras se introdujesen en textos teatrales, se incrustasen, embebiesen o empotradasen, no significa que fuesen géneros dramáticos. De hecho, su propia independencia genérica es la que facilita su integración en otros géneros, en entremeses, obras narrativas o piezas teatrales¹⁶. Se ve bien en Quiñones, quien las introduce y acaba integrando también en otras piezas. Y también lo haría Quevedo en su *Pero Vázquez de Escamilla*, en la integración de la jácara inicial que, aunque con elementos dialógicos, mantiene un núcleo descriptivo y narrativo. Y así también lo entiende Antonio Carreira relacionándolo con su supuesto valor satírico:

no estará de más recordar que todo ese mundo reflejado en las jácaras y algunos de sus versos fueron a veces embutidos por el propio Quevedo

15. Se cita por la edición de Arellano-García Valdés, 2011.

16. Lo explica Lobato, 2014, pp. 185-197, en su capítulo «Jácaras incorporadas a entremeses, comedias, novelas y otros géneros».

en *bayles* y entremeses, esos sí, destinados a la escena. Considerar satíricas las jácaras es difícil, pero los bayles y entremeses parece imposible¹⁷.

Por otra parte, la densidad conceptual y léxica de la jácara no se aviene muy bien con la fluidez de la comprensión del público y del ritmo dramático; por ello Quevedo introduce algún elemento dialógico para hacer llevadera la extensa tirada. En primer lugar, las apelaciones a sus interlocutores: «Nadie le viera, compadres» (v. 135)¹⁸, «Mas, por Dios, compadres míos» (v. 148); en segundo, y más importante como recurso escénico y dramático, más que dialógico, es la intervención del protagonista repartiendo protagonismo escénico con Argomedo y con Tablares, sus dos interlocutores principales:

	Dame, hijo, ese sombrero, proseguiré todo el caso (<i>Quítale a uno el sombrero</i>)
ARGOMEDO	Pagué el escote del cuento. ¡Bueno quedo sin tejado! (vv. 150-153).
	(<i>Quítale la capa a Tablares</i>) ¡Qué digo, señor hidalgo, porque no me arromadice présteme esa capa un rato!
TABLARES	Es corta.
ESCAMILLA	No lo sea él. (vv. 196-200)

Pero estos recursos están al servicio de la comedia, no de la jácara; es decir, Quevedo es consciente de la poca teatralidad de la jácara incrustada o exenta y desea dotar de teatralidad la comedia *Pero Vázquez de Escamilla*.

En general, un rápido análisis del corpus de las jácaras de Quevedo arroja de inmediato elementos no muy compatibles con el género dramático. Señalaba Lobato que «la fuerza que tenían los personajes y el lenguaje del hampa, así como la dramaticidad de sus acciones facilitaron su subida al tablado»¹⁹. Pudiera ser esto en otras jácaras, pero no en las de Quevedo. En primer lugar, porque los personajes, como por otra parte suele suceder en el poeta, tienen una escasa fuerza dramática; son tipos casi siempre deshumanizados, incluso marionetas, que representan una concepción poco consistente para un personaje dramático y, sin embargo, llamativamente rica en matices poéticos. Así lo considera, en el aspecto menos positivo, Antonio Carreira:

17. Carreira, 2014, p. 72.

18. Las citas de la pieza proceden de la edición de Arellano-García Valdés, 2011.

19. Lobato, 2014, p. 153.

Pero el Quevedo jacarista no desvela ni denuncia; deshumaniza cuanto puede a sus personajes, masculinos o femeninos, hasta reducirlos a caricaturas que sueltan desgarros y hacen aspavientos²⁰.

Por su parte, el estilo abrumadoramente conceptista de los textos de Quevedo dificultaría su comprensión oral inmediata cuando tanta dificultad arrojan ya al ser leídos con detenimiento²¹. Añadamos a este problema la jerigonza germanesca que entorpecería mucho la obligada comunicación verbal entre público y representantes, por muy familiarizada que estuviera la audiencia con todo ese ruido léxico, temático, retórico y estilístico. No es fácil de justificar, por tanto, que este estilo ayudase a subir a la escena estos poemas. Y, de hecho, a medida que la jácara se acerca al teatro, con Quiñones y con Calderón, su estilo se allana (dentro de un orden) y el lenguaje de germanía se aligera con respecto al modelo quevediano.

Quedaría, por último, lo que la experta investigadora denomina «la dramaticidad de sus acciones». Precisamente, si existe una característica que deshace la teatralidad de las jácaras es la carencia de dramaticidad, si entendemos esta como un valor de la acción teatral y no en un sentido popularmente temático. La narratividad es un elemento caracterizador que está en el inicio del género, como se ha señalado, el cual Quevedo adopta de una manera muy evidente y que se muestra y se conecta con el estilo suelto, como señaló María José Alonso Veloso hace ya años, muy poco adecuado a la presentación dramática²². Los ejemplos analizados por esta investigadora son claras ilustraciones a las que remito. La acción de las jácaras quevedianas está relatada, nunca es dramática y difícilmente podría serlo, por otra parte, ateniéndonos a lo que acostumbra a contar en lo narrado. Pero, además, la propia estructura del poema no implica unos valores de acción estructurada o de intriga más allá de un final con valor estilístico, conceptista y deslumbrante, enmarcado casi siempre en el ámbito elocutivo y temático, no dramático.

La no dramatización, o si se prefiere, la preeminencia de la narración en las jácaras de Quevedo se deja ver en muchas de ellas, pero es singularmente llamativa allá en donde la confrontación dialógica podría

20. Carreira, 2014, p. 66.

21. Carreira, 2000 y 2014, pone de manifiesto estas dificultades de comprensión que afectan a la lección de muchos versos y, en definitiva, a su intelección, incluso para editores y estudiosos muy avezados.

22. Alonso, 2006, p. 37: «La generalizada predisposición de las jácaras al estilo suelto, quizá debido a su carácter narrativo» y «el carácter narrativo de las composiciones, determinan un predominio del estilo suelto, desplegado de manera significativa en pasajes dedicados a la narración de peripecias o a rápidos diálogos entre personajes rufianescos; el período de miembros —cuyos indicadores más habituales son recursos retóricos integrados en el ámbito del *ornatus*, como el isocolon y la anáfora— se reserva para la introducción de personajes y situaciones, en la que el paralelismo suele concentrarse en enumeraciones de tipo descriptivo, pero también para la expresión de sentimientos, por lo general en forma de monólogo» (p. 62).

facilitar una situación dramática. Por ejemplo, la Jácara 9 en la edición de Marigno (núm. 858)²³, «Desafío de dos jaques», en la que intervienen dos personajes, Mascaraque de Sevilla y Zamborondón de Yepes, el poeta no aprovecha la situación que bien podría ser dramática en la acción del desafío. Por el contrario, el narrador va repartiendo voces y comentarios sin permitir ni un atisbo de enfrentamiento teatral, ni siquiera en los estilos directos que están precedidos por introducciones del tipo «Hubo palabras mayores» (v. 9), «Hubo mientes como el puño» (v. 17) que impiden la acción directa del propio encuentro o difieren la actuación inmediata de un tercero como la Méndez: «El «¡Voto a Cristo!» arrojaba» (v. 113). Y, en fin, la acción sucede como era de esperar, sin más intriga ni final inesperado que la dispersión del tumulto.

Lo mismo puede decirse de la Jácara 10, la siguiente en la edición de Marigno (núm. 859)²⁴, «Refiere Mari Pizorra honores suyos y alabanzas» que ya desde su mismo título nos anuncia su perspectiva narrativa: el yo protagonista de Mari Pizorra contará lo que sigue y lo hace en esa ostensible primera persona que utiliza en la narración de sus honores y alabanzas. Nada hay de dramático, en el sentido morfológico del género, ni siquiera aquí de dialógico, ni acción, ni intriga: ningún atisbo de tendencia hacia el entremés o la comedia. Todos los recursos de la jácara están encaminados a reafirmarla en su modelo constructivo, desde su estilo hasta su estructura narrativa.

Bien se podría seguir analizando el resto de jácaras quevedianas que, tal vez, en algún caso muy particular pudiese presentar algún rasgo que vagamente recordase el ámbito teatral, pero parece claro que Quevedo no tuvo intención alguna de acercarse al mundo dramático con las jácaras; tal vez sí en otros géneros como los bailes²⁵ y, por supuesto, en otros abiertamente dramáticos como los entremeses.

Sin embargo, en las jácaras se manifiesta una de las tendencias más señaladas en la obra de Quevedo que es su exacerbación literaria, más allá de otros valores extrapoéticos: recoge un género que tal vez estaba ya en declive o que al menos era muy minoritario, construido sobre la base de un lenguaje restringido y oscuro, con el protagonismo de personajes marginales y proclives a una caracterización hiperbólica degradante, con los que aborda temas de marginalidad social empleando, personajes y poeta, un lenguaje formalizado quizás más de uso literario que social.

Se trata, pues, de un desafío muy del gusto del escritor, que por temas y estilo se siente tan a gusto que establece las bases de un crecimiento del género que será desarrollado en un ámbito que él no consideró, el teatro. Porque aunque fuesen piezas incluidas en obras teatrales, las jácaras no tuvieron en Quevedo características teatrales, ni existe constancia de que sus jácaras fuesen representadas o cantadas²⁶

23. Quevedo. *Jácaras*, ed. Marigno, 2000, pp. 278-287.

24. Quevedo. *Jácaras*, ed. Marigno, 2000, pp. 289-294.

25. Sáez Raposo, 2013.

26. Así lo afirma con contundencia Carreira, 2014, p. 61: «Se han encontrado músicas

y ni siquiera el poeta alentó estructuras o recursos que ayudasen a esa función. Habría que esperar a Quiñones y sobre todo a Calderón para que las jácaras tuviesen asiento en las tablas como género y no como pieza independiente que se presentaba ante un público expectante.

Más allá de toda trascendencia, a Quevedo le importa su condición de poeta, no de moralista. Así lo hemos sostenido en muchas ocasiones: a Quevedo le pierde la palabra, por un verso y un concepto puede traicionar un significado. Y si en cuestiones morales y políticas esto llega a tener alguna derivación incómoda o incoherente, no es así en las jácaras, que son un *piece de bravure* ya desde el tema y, por supuesto, en el estilo.

Comenzábamos estas páginas aludiendo a que el apreciado distanciamiento entre Quevedo y Calderón tenía un delgado nexo a través de los géneros teatrales breves. Para el caso de las jácaras, ese vínculo no solo se demuestra débil, sino que deja entrever una separación conceptual que, en el fondo, está detrás del alejamiento literario entre ambos escritores. Porque, en apariencia, Calderón recoge e imita un género refundado por Quevedo y, sin embargo, lo que hace es transformarlo definitivamente en una dirección que si no traiciona el género, sí que desdice la tradición quevediana, situando las jácaras en el ámbito teatral que su coetáneo había querido mantener en su otro mundo, el de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Veloso, María José «Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 86, 1, 2006, pp. 31-63.
- Arellano, Ignacio, y Celsa Carmen García Valdés, (ed.), Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Buezo, Catalina, *Historia del teatro breve español III. Siglos XVI-XX*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- Carreira, Antonio, «El conceptismo en las jácaras de Quevedo: “Estábase el padre Ezquerro”», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 91-106.
- Carreira, Antonio, «Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo», en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Alain Bègue, Madrid, Visor, 2014, pp. 51-75.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. José Luis Suárez García y Abraham Madroñal Durán, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- Cotarelo Valledor, Armando, «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1945, pp. 41-104.
- Hernández Araico, Susana, «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 201-234.

para poemas de Góngora o de Lope de Vega, no para las jácaras de Quevedo, ni noticias de haberse cantado en representaciones dramáticas».

- Hernández Fernández, María, *El teatro de Quevedo*, Barcelona, Tesis dirigida por Rosa María Navarro Durán, en Xarxa, 2009, online: <http://tdx.cat/handle/10803/1702>.
- Lobato, María Luisa, «Violencia y fatalismo en la literatura áurea: *El Mellado*, entre prosa, poesía y teatro», en *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro del Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Kazimierz Sabik*, ed. Karolina Kumor, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009, pp. 215-236.
- Lobato, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert («Escena clásica», 5), 2014.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Anthony Close, AISO, Madrid, 2006, pp. 77-88.
- Quevedo, Francisco de, *Jácaras*, ed. Emmanuel Marigno, Nancy, Université de Nancy II, 2000.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Sáez Raposo, Francisco, y Javier Huerta Calvo, «Quevedo», en *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 183-202.
- Sáez Raposo, Francisco, «Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 179-200.

