

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

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

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

Cómo ha de ser el privado es la única obra teatral (conocida) escrita por don Francisco de Quevedo. Está escrita en «clave» para mostrarnos los comportamientos del rey y el valido de la corte española contemporánea del autor, como si se estuvieran desarrollando en Nápoles. Hasta hace poco estuvo relegada a los estantes de filología o historia¹, pero después de dos reediciones ha captado el interés de los críticos, que no se ponen de acuerdo en el significado de esas «claves». Nosotros mostraremos el estado de la cuestión y nos acercamos a la segunda corriente de interpretación², para demostrar que la obra contiene una dramaticidad que le permitiría subir a los tablados, incluso con mucha actualidad, pues los acontecimientos reiterativos en la historia política de la humanidad, lamentablemente, nos lo permiten.

La trama principal nos muestra a un rey: Fernando de Nápoles / Felipe IV, y a su privado: el marqués de Valisero / conde-duque de Olivares, como paradigmas del buen gobierno, ambos tienen virtudes extraordinarias, sobre todo el privado, que es el verdadero protagonista de la historia. De las dos tramas que cruzan el tema mayor, una es la pretendida fábula de amores entre la infanta Margarita / María, hermana del rey, y los pretendientes de ésta: Carlos, príncipe de Dinamarca / Carlos, príncipe de Gales y el príncipe de Transilvania / Fernando de Austria; entonces veremos a un rey, aconsejado por su privado, que, al no aceptar una provechosa boda con el príncipe heredero de Dinamarca / Inglaterra, se nos muestra como un guardián de la fe católica y máximo exponente de la obediencia de Dios en la tierra³; la otra es la rela-

1. Debido a la corriente crítica que la califica de obra laudatoria con Felipe IV y el conde-duque de Olivares, sin interés dramático.

2. Esta corriente encuentra más elementos críticos hacia estos personajes.

3. Una de las grandes preocupaciones de Quevedo, sobre todo en su *Política de Dios*.

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

No es de extrañar, si nos quedamos con esa lectura, que las críticas hayan sido tan negativas. Una antología de las más importantes lo demuestra: Miguel Artigas, quien editó la comedia (1927), dijo: «Era tan escaso el interés dramático de la pieza, tan floja y diluida la acción, que sólo por el agrisulce del fondo político y de las personas podía despertar la curiosidad»⁴. Después no han cesado las voces que la han valorado en ese sentido. Cotarelo Valledor (1945): «tiene poco interés dramático, su acción es floja y diluida»⁵. Gregorio Marañón (1972): «es una defensa tan cínica de Olivares que produce una reacción de antipatía en el lector»⁶ y Raimundo Lida (1981): «Las continuas alabanzas de Olivares estorban el movimiento dramático y lo llevan al borde de la parálisis»⁷. Urrutia⁸ (1982):

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

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

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

Parece poco discutible que se trata de una pieza laudatoria a favor de Olivares, como muchas otras producciones del Siglo de Oro, relacionadas con el mecenazgo y la propaganda ideológica y política. Que no fueran el rey y el valido tan perfectos como se pintan no es nada sorprendente: es un rasgo constitutivo de los modelos panegíricos¹⁰.

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

4. Artigas, 1927, pp. L-LI.

5. Cotarelo Valledor, 1945, pp. 64-65.

6. Gregorio Marañón, 1972, p. 126.

7. Lida, 1981, p. 162.

8. Urrutia, 1982, pp. 181-185.

9. García Valdés, 2004, p. 115.

10. Arellano y García Valdés, 2011, p. 23.

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

En 1982 Maravall presidente¹² que bajo la loa constante de Quevedo a las figuras de Felipe IV y de Olivares, se esconde una crítica a sus manejos políticos: leyendo la revisión de Maravall, al pensamiento social y político de Quevedo, vemos que lo presenta como un escritor de dos caras¹³: que se muestra según la circunstancialidad del mundo político que lo rodea, y concluye¹⁴:

No puede decirse de tal autor que pusiera su obra toda al servicio de los intereses de la sociedad jerárquica tradicional, cuando los representantes más conspicuos y cuidadosos de ella le condenan como infamador de los estados de esa misma república o comunidad política¹⁵.

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

Gentilli, en 2013, dice que Sommers, a quién reconoce el mérito de reivindicar el nuevo enfoque, no capta la gran novedad de Quevedo: hacer viable el paso del enjuiciamiento teórico al pragmático del valimiento a través del suministro de concretos modelos de actuación¹⁶. Añade:

Todos los personajes son a la vez figuras reales y ficticias [...] que en cuanto «retratos vivos» son los mejores simulacros. *Decisiva resulta la dialéctica entre realidad y ficción* ya que se pretende crear la ilusión dramática de una realidad envolvente que se realiza casi simultáneamente al desarrollo de la acción en el tablado¹⁷.

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

11. Sommers, 1956, p. 261. La traducción es nuestra.

12. Maravall, 1982.

13. Dice que esto se puede decir de buena parte de los escritores barrocos, pero que «quizá Quevedo nos muestre esta dualidad con más patetismo que otros» (Maravall, 1982, p. 69).

14. Maravall, 1982, p. 79.

15. Maravall, 1982, p. 84.

16. Gentilli, 2013, p. 124.

17. Gentilli, 2013, p. 123-124. El subrayado es nuestro.

En el 2010, Maria Grazia Profeti¹⁸, publica un artículo en el que, a pesar de que continúa con las opiniones desfavorables (a una llamada de atención de Luciana Gentilli¹⁹) descubrimos que: «Profeti da en el blanco, al vislumbrar la posibilidad de una doble clave de decodificación» cuando dice:

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

Muy interesantes, nos parecen dos artículos publicados por Rafael Iglesias: en el primero expone los elementos más chocantes de la comedia en cuanto obra progubernamental y las incoherencias internas a ese respecto: la forma no respetuosa con que Quevedo se refiere a varios antepasados de Fernando de Nápoles / Felipe IV, como son Felipe III (el que sale peor parado²⁰) y su profunda religiosidad, o contraponen su figura contra la de Fernando el Católico. Otra posible falta de equilibrio entre el encomio y la reprimenda, la ve Iglesias en la repetición casi obsesiva de lo que Quevedo consideraba los límites tolerables de las funciones de los privados:

Quevedo, ya que se ve forzado a vivir con la figura del privado en el panorama político de la España de su tiempo, aboga a través de la comedia para que la persona que tenga ese cargo de ahí en adelante se limite a ser una especie de consejero de confianza y secretario personal del Rey²¹.

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

18. Profeti, 2010.

19. Gentilli, 2013, p. 128.

20. Recuérdese que estas críticas a Felipe III ya las había expuesto Quevedo en *Política de Dios*.

21. Iglesias, 2005, p. 288.

22. Iglesias, 2005, p. 284.

23. Nosotros señalamos que en esta obra existe un personaje en *absentia*, que dice, a través de otros, lo que quiere y no puede decir; ese personaje es «el vulgo».

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

Desde nuestros presupuestos, en orden a crear un contexto escénico a *Cómo ha de ser el privado*, creemos que no se trata de una mera obra de adulación al conde-duque de Olivares y a Felipe IV, sino que lleva implícita una crítica a su gestión, y ciertos avisos de cómo debían afrontar los problemas de España, así como también esa pugna (dialéctica) entre realidad y ficción²⁴. Para apoyar nuestra tesis vamos a valernos de determinadas premisas que consideramos imprescindibles, sobre todo porque reflejan aspectos de una posible teoría dramática de nuestro autor. En los escritos satíricos de Quevedo encontramos consejas y reprimendas a los dramaturgos de su época; la mayoría tienen un carácter peyorativo: se mofa de los estereotipos de las comedias y entremeses²⁵. Sin embargo, existe un Quevedo crítico teatral del que poco se habla, y es el que trata el teatro desde posturas dramáticas serias, el que hizo traducciones de las tragedias de Séneca; anotaciones a las comedias de Plauto, de Terencio²⁶ y a las partes dramáticas de la *Retórica* de Aristóteles, o que escribió un proemio a la *Comedia Eufrosina*. Si seguimos con atención algunas de estas apreciaciones, veremos que la teoría dramática de don Francisco no era precisamente la de Lope, aunque la respetaba, pero era difícil que se plegara a requerimientos tan rígidos.

Las traducciones de las tragedias de Séneca, hechas por Quevedo, no se han conservado²⁷, pero sabemos la manera en que Seneca las escribía: algunas partes las concebía como manuales para adoctrinar filosófica y políticamente al emperador o a los ciudadanos; al respecto nos dice Luque Moreno:

Sobre esta misma finalidad didáctica insisten también autores como Egrmann, para quienes las tragedias tienen un valor didáctico de unos *exempla*, similares a los que suelen utilizar los estoicos en sus enseñanzas, tratando de probar por este camino, no sólo ya la función didáctica de las tragedias de Séneca sino también el carácter y las raíces estoicas de tales propósitos didácticos²⁸.

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

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

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

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

28. Luque Moreno, 2008, p. 32.

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

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

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

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

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

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

Al llamar la atención sobre esta frase, parece que nos está recordando que su mirar no es recto (sin entrar en lo que físicamente, decía de sí mismo³¹) nos está previniendo de que en todo lo que expone habrá que buscar el envés, lo que no se ve directamente³². Además nos habla de la «disimulación», que, como señalaba Iglesias, nos ayudará en la búsqueda del sentido transversal de la obra que nos ocupa.

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

30. Astrana Marín, 1945, p. 1577.

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

32. Recordemos un pasaje anterior de la profesora Profeti.

Las anotaciones que Quevedo hizo a la *Retórica* de Aristóteles³³ contienen interesantes observaciones sobre el teatro clásico. Las que en este punto nos interesan son las que tienen que ver con los nombres de los personajes: «Los equívocos, los griegos los usaron. Eurípides en la *Hécuba* dice con razón a Venus, *Aphrodite*, pues hace a los hombres *Aphrodites*, que es locos, sin juicio»³⁴; más adelante destaca: «La homonimia ambigua de Marcial y los epigramáticos»³⁵; y nos llama la atención sobre la importancia de la «ficción y composición de nombres en un elenco»³⁶. Todas son notas esclarecedoras para comprender las piruetas de Quevedo al realizar sus *dramatis personae* y sobre todo, el uso que hace de los anagramas, o las dilogías, de los que más adelante nos ocuparemos.

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

La comedia enseña a vivir bien, moral y políticamente, acreditando las virtudes y disfamando los vicios con tanto deleite como utilidad, entreteniéndolo igualmente al que reprende y al que alienta [...] este entretenimiento decente a soberanas ocupaciones, que el ocio de los reyes tiene estatuto de majestad y no debe admitir alivio que no sea calificado. Por esto tiene lugar en los oídos de los príncipes este de las comedias a quien han dado su atención, contra la prolijidad de los cuidados los más y mejores monarcas del mundo, sin que a esto ofenda lo que algunos malician, para reprobar los ingenios que dichosamente ocupan en esta composición, ni el entretenimiento que es gustoso y docto y ejemplar³⁷.

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

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

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

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

34. López Grigera, 1998, p. 75.

35. López Grigera, 1998, p. 100.

36. López Grigera, 1998, p. 106.

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

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

a partir de la segunda mitad del siglo XVI, el uso de ambos verbos es como el actual, aunque en la lengua no dejen de aparecer arcaísmos [...] sin embargo, en la lengua literaria se mantenía más tenazmente el «haber» incoativo³⁸.

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

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

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

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

38. Quilis, 2003, p.271

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

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

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

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

Respecto al personaje del rey, al poner el nombre de Fernando al monarca, envés de Felipe IV, nos está dando pistas acerca del modelo de rey que él reclamaba; la *agudeza* en este caso es por *alusión*, aunque aquí entrarían en juego la *ponderación* y la *exageración*⁴³, puesto que el listón se lo pone muy alto a Felipe IV, comparándolo con el rey Católico. Los otros personajes, con contrapunto real, son fácilmente identificables, puesto que vienen a ser piezas menos importantes en el juego⁴⁴. Mención aparte merece el personaje de Violín ya que a pesar de parecer que representa al gracioso de la comedia lopesca, no tiene mucho que ver con éste, los chistes que cuenta muestran el gusto conceptista de Quevedo, además, cada vez que hace su entrada a escena realiza piruetas físicas en busca de la risa, es totalmente la caracterización de un Bufón de la corte. Y esto es lo que lo hace, a nuestro parecer, importante; primero porque según Elliot:

Todo aquel que visitaba al Conde-Duque en su aposento de palacio tenía que pasar primero por una pequeña galería de cuyas paredes colgaban retratos de locos y bufones. Tal vez el Conde-Duque había preparado esa estrafalaria decoración como recordatorio de la vanidad de la inteligencia humana y de las locuras a las que conducía la *hybris* de los poderosos de este mundo⁴⁵.

Esto, que lo sabría Quevedo, lo utilizaría como arma arrojada de haz y envés; y segundo porque Violín es el único personaje que dice a Valisero las reales dificultades del oficio, y el valido tiene en buena consideración sus advertimientos. Gentilli, (también nosotros) lo considera el intérprete más sincero de la concepción quevediana del valimiento, aunque Arellano y García Valdés creen que es una consideración excesiva⁴⁶. Gentilli, además, dice que Violín es un alter ego del marqués o del mismo Quevedo⁴⁷. Este hecho nos ayudará a retratarlo en su dimensión

42. Arellano y García Valdés, 2011, p. 172, nota 1127.

43. Para los tipos de agudezas más usadas por Quevedo ver Arellano, 2003, pp. 273-320.

44. Para identificarlos véase De Armas, 2013, p. 109.

45. Elliot, 1998, p. 507

46. Arellano y García Valdés 2011, p. 55.

47. Dice que el ponerle «violín» tiene doble sentido puesto que es un instrumento que encanta y disuena. Ver Gentilli, 2013, p. 131.

reinterpretación de los acontecimientos tratados, fundándose en la compli-
cidad y en la capacidad comparativa de sus receptores⁴⁹.

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

A diferencia de una poesía lírica, que debe su independencia respecto de la época a que toca de una vez para siempre una fibra del sentimiento, que sigue vibrando a través de los siglos, la obra dramática pertenece a un mundo cuya dependencia de la época se debe a la dependencia que la ata a todos los elementos del día, de la sociedad y de los problemas económicos. (El teatro de todas las épocas culturales se levanta y cae con su *actualidad*) El tiempo, que sobrepasa a la obra, hace destacar o hundirse en las sombras en cada momento determinado a unos u otros elementos de la obra. Toda época viva encuentra en la precedente sus provisiones adecuadas que, a su vez saca a la luz⁵¹.

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

Las opiniones negativas, como la de Voltaire sobre las tramas laterales de las obras de Shakespeare, no se sostienen siglos después, al modificarse el enfoque del estudio de dichas obras. Hay que situar la trama en un sentido amplio y abierto, en función de una dialéctica de fuerzas en pugnas que origina la ordenación casual de los acontecimientos, el desarrollo de una incertidumbre dramática y el significado que aporta el autor a esa lucha [...] Para descubrir la trama de una obra es importante prestar atención al pensamiento central y profundo que mueve los acontecimientos de principio a fin de la obra, su necesidad, sus luchas y sus conclusiones⁵².

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

49. Gentilli, 2013, p. 126.

50. Gentilli, 2013, p. 121.

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

52. Alonso de Santos, 2004, p. 102.

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

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

A veces el conflicto puede parecer confuso, o estar encubierto por el escritor. En ocasiones los personajes los ocultan, y a veces ni ellos mismos los conocen de forma consciente. Así, los conflictos pueden ser manifiestos o latentes, evidentes o disfrazados de otras necesidades, conscientes o inconscientes, pero siempre están ahí sobre el escenario, dando vida con su presencia a la obra teatral⁵³.

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

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

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

Tampoco consigue (Quevedo) —ni siquiera las suele ensayar— estructuras literarias lógicamente desarrolladas, sino que elige con preferencia formas que no tienen límites fijos como, por ejemplo, premáticas, cartas, sueños, o comentarios⁵⁶.

53. Alonso de Santos, 2004, p. 110

54. Gentilli, 2013, pp. 123-124.

55. Alonso de Santos, 2004, pp. 187-188

56. Ettinghausen, 1982, p. 33.

Esto lo llevaría a experimentar con una obra atípica, donde la trama principal intenta un modelo de sátira político-moral, contraponiendo las figuras de un rey y un valido «ideal» frente a las de un rey y un valido «real»; la trama de la infanta Margarita refuerza la idealización de esos gobernantes, de ficción, que defienden la cristiandad frente el pretendiente infiel, aun a sabiendas de que el fracasado acuerdo matrimonial le había valido a Olivares muchas críticas de parte de la opinión pública internacional⁵⁷. La tercera trama le sirve para mostrar el autocontrol que debía tener un rey ante los discreteos amorosos (aquí también se antepone el personaje real y el ficticio, puesto que eran conocidos, por todos, los escarceos amorosos de Felipe IV); esta trama, a pesar de que, paradójicamente, sería la única no circunstancial, la resuelve Quevedo tempranamente: tampoco sería una trama interesante para él⁵⁸.

Es una obra donde, a pesar de su final «feliz», el sabor que nos deja es amargo: no sabemos si ha triunfado el amor, puesto que Margarita nunca ha dicho estar enamorada del transilvano; no sabemos si ha triunfado la justicia puesto que no queda claro si las medidas anunciadas se pondrán en práctica; y no sabemos si el vulgo pasará a tener mejores condiciones de vida con esas nuevas medidas. Sólo triunfa la denuncia de unos hechos que acaban en una fiesta de bodas donde todos bailan sin saber por qué, además vestidos de máscara⁵⁹. Los personajes quedarían en posturas manieristas «teatrales»; como en una prefiguración de *La boda de los pequeños burgueses* de Brecht⁶⁰.

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

57. Ver, Gentili, 2013, p. 127.

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

59. En una puesta en escena los caracterizaríamos grotescamente.

60. Ver Brecht, 1989.

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

Si tomamos la política en el sentido etimológico del término, hay que convenir que todo teatro es político puesto que siempre inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo. De modo más preciso, la expresión designa al teatro de agitación, al teatro popular, al teatro épico brechtiano, o posbrechtiano, al teatro documento, al teatro de politoterapia. Estos géneros tienen como característica común la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social, un proyecto filosófico. La estética queda entonces subordinada al combate político hasta el punto de diluir la forma teatral en el debate de ideas⁶¹.

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

La temática de estas comedias (aristofánicas) iba desde la parodia de la tragedia y la mitología a la vida cotidiana. Las había también 'políticas', en el amplio sentido griego del término. Su marco era la vida en su conjunto de la *polis* y servían de cauce a la crítica política, social, cultural y literaria [...] el realismo, entendido éste como categoría teatral, es mayor en la tragedia que en la comedia, aunque ésta, y no es un simple juego de palabras, sea más 'real' que aquella, por las circunstancias de tiempo (el presente y no el pasado legendario) y de lugar (Atenas) de la acción dramática por la naturaleza de los personajes (contemporáneos); la índole de las situaciones (las de actualidad) y los actos y ceremonias incorporados a la acción. [...] sus críticas, sin embargo, no atañen a las instituciones de la democracia en cuanto tales sino a las personas que las representan⁶².

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

61. Pavis, 1998, pp. 458-459.

62. Gil Fernández, 2006, p. 29.

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

Los prólogos, las interrupciones, los epílogos, los relatos del mensajero no son otra cosa que restos de la épica en la forma dramática, recursos que permiten (al público) adivinar quién habla y con quién habla⁶³.

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

Del mismo modo que no existe un teatro puramente dramático y «emocional», tampoco existe un teatro épico puro. No porque sí, Brecht acabará hablando de teatro dialéctico a fin de resolver la contradicción entre actuar (mostrar) y vivir (identificarse). Así el teatro épico ha perdido su carácter francamente antiteatral y revolucionario para convertirse en un caso particular y sistemático de la representación teatral⁶⁴.

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

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

63. Pavis, 1998, p. 162.

64. Pavis, 1998, p. 162.

pía disparatada, cuyo contraste con las condiciones de aquella destaca sus defectos e injusticias⁶⁵.

Además, el poeta cómico debía inventarse los argumentos y no tomarlos del catálogo mitológico; eso lo obligaba a poner al público en antecedentes, prólogos o digresiones⁶⁶, y le daba libertad de quebrantar el orden de planteamiento inicial y desarrollo posterior del tema: contaba más cada escena por sí sola que la subordinación de las partes al todo y, finalmente, se fusionaban elementos de procedencia diversa como culto divino, ópera cómica, juego escénico y sobre todo la sátira político-social del momento.

Queremos resaltar lo que, de esta línea, toca a Quevedo en *Cómo ha de ser el privado*. Si nos hacemos eco de las definiciones generales de teatro político, tenemos que convenir que en la época de Quevedo se escribió teatro de este tipo, las condiciones político-económicas de su momento eran terribles⁶⁷, y los artistas del momento lo sabían, sólo que sus obras dependían en gran medida del mecenazgo, y lo que, por lo general, se escribía era un teatro para defender o laudarse al mecenas con obras genealógicas o apologéticas; cuando algún personaje regio o noble salía mal parado, era un personaje cuyo nombre ya venía mancillado por la historia⁶⁸. En *Cómo ha de ser el privado* encontramos que Quevedo hace relaciones de todos los personajes, los espacios y los acontecimientos que en ese momento lo rodeaban, sin que todos saliesen tan bien parados. Además, utiliza todos los recursos estructurales que ya había usado Aristófanes en su teatro, y que serían los que luego retomaría Brecht en su teatro épico, a saber: explicaciones, prólogos o digresiones; libertad de quebrantar el orden de planteamiento inicial y desarrollo posterior del tema, contaba más cada escena por sí sola que la subordinación de las partes al todo; se fusionaban elementos de procedencia diversa y sobre todo la sátira político-social del momento; existían las escenas de mensajero. No estamos diciendo, esto necesitaría una investigación aparte, que Quevedo hubiera tomado estos elementos de Aristófanes o que Brecht los hubiera tomado de Quevedo para que la línea tuviese continuidad, sino que muchas veces las mentes preclaras son capaces de anticipar lo que en un futuro será un descubrimiento o redescubrimiento de lo que otros han prefigurado.

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

65. Gil Fernández, 2006, p. 11.

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

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

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

privado pertenece a eso que la «teoría de los polisistemas» señala como periferia de los cánones⁶⁹.

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

Tal vez la falta del elemento mítico en la narración de estos hechos restará encanto a mi obra ante un auditorio, pero si cuantos quieren tener un conocimiento exacto de los hechos del pasado y de los que en el futuro serán iguales o semejantes, de acuerdo con las leyes de la naturaleza humana, si estos la consideran útil será suficiente⁷⁰.

La idea de la concepción cíclica de la historia es un punto de referencia en pensadores como Maquiavelo, Nietzsche, o Hobbes. Sin embargo los humanos no parecemos tener mucha conciencia de esto y volvemos a cometer los mismos errores, cada determinado tiempo. Es por esto que atendiendo a las épocas de Aristófanes, Quevedo y Brecht dimos cuenta de semejanzas bastante elocuentes, pero si analizamos *Cómo ha de ser el privado* y la situación que vive la España de nuestros días, parece que estuviéramos calcando con «sorna». Aunque nos parece que no es esta la plataforma desde donde hacer crítica política contemporánea, vamos a dejar «latentes⁷¹» estas connotaciones de época, para quien quiera confrontar los hechos. A este respecto nos dice Pavis:

El análisis dramaturgico examina la realidad representada en la obra y plantea las siguientes cuestiones: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio? ¿Qué tipo de personajes? ¿Cómo leer la fábula? ¿Cuál es vínculo entre la obra y la época de su creación, entre la época que representa y nuestra actualidad? ¿Cómo se interfieren estas historicidades? El análisis explicita los puntos ciegos y las ambigüedades de la obra, clarifica un aspecto de la intriga, toma partido por una concepción particular o, por el contrario da lugar a diversas interpretaciones. Preocupado por integrar la perspectiva y la recepción del espectador, establece las pases entre la ficción y la realidad de nuestra época⁷².

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

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

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

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

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

lidad, se adapta a puestas en escena más en consonancia con el teatro contemporáneo: el teatro épico que propuso Bertolt Brecht; que se hace necesaria una intervención textual tal vez eliminando la sub trama del rey con Serafina⁷³ (es un trabajo fácil puesto que esta trama apenas se entrecruza con las otras), y añadiendo algunas escenas de coro donde se escuchen las proclamas de los manifestantes⁷⁴; que se requiere una corporeización del personaje en *absentia*, que vendría a ser ese coro que reclamamos: «El vulgacho»; y que como elemento dinamizador se caracterice a Violín en consonancia con el personaje de Francisco de Quevedo que todos tenemos en la retina y que es un personaje al que se podría calificar de «arquetipo». El uso de documentos, videos, carteles, etc., que reclaman las puestas en escena realizadas con el método de teatro épico, reforzarían los elementos escénicos y el significado que queremos darle.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 2004².
- Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2003.
- Arellano, Ignacio, y Celsa Carmen García Valdés, «Introducción» y «Notas», en Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 11-103.
- Aristófanes, *Comedias*, Madrid, Gredos, 1998.
- Artigas, Miguel, «Introducción», *Teatro inédito de Quevedo y Villegas*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos», 1927, pp. v-LXX.
- Brecht, Bertolt, *El pequeño organón*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1963.
- Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, Madrid, Alianza, 1989.
- Ceballos, Edgar, *Principios de dirección escénica*, México, Gaceta, 1992.
- Cotarelo y Valledor, Armando, «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 24, 1945, pp. 41-104.
- De Armas, Frederick, «Vientos contrarios: tempestades de pasión y poder en *Cómo ha de ser el privado*», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 107-119.
- Elliott, J. H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Grijalbo / Mondadori, 1998.
- Ettinghausen, Henry, «Quevedo ¿un caso de doble personalidad?», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 27-44.

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

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

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

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



