

ANOTACIÓN DEL *ENTREMÉS DEL MARIDO PANTASMA,* DE QUEVEDO

Begoña Canosa Hermida
Universidade da Coruña

La presente comunicación ha nacido como fruto de un breve trabajo de Tercer Ciclo en el que proponemos una anotación del *Entremés del marido pantasma* de Quevedo. Ante la imposibilidad de exponer la totalidad del mismo -por falta de tiempo y espacio-, hemos optado por hacer un ejercicio que combine la teoría y la práctica. En la primera parte -descriptiva- expondremos unas brevísimas notas sobre la metodología seguida en nuestra anotación. Y en la segunda pretendemos ilustrar esa primera parte introductoria con ejemplos concretos de notas que hemos adjuntado a ciertos pasajes del entremés.

DISPOSICIÓN DE LA ANOTACIÓN

Nuestro trabajo se inicia con unas breves notas sobre las partes que lo conforman. Comentamos la anotación aclarando en qué edición del texto nos basamos -puesto que el nuestro es un ejercicio de anotación y no de ecdótica-. Presentamos los dos tipos de notas empleados -que ilustraremos en la segunda parte de esta comunicación-: las notas a pie de página y las notas finales¹. Adjuntamos también una breve introducción

¹ En las primeras desentrañamos problemas léxicos y gramaticales, para lo que nos hemos servido básicamente del *Diccionario de Autoridad* y del *Tesoro de la lengua española o castellana*. En las notas finales se concentra el grueso de nuestro trabajo. Aquí intentamos desentrañar el significado de algunos pasajes difíciles del texto. Pretendemos, también, destacar tópicos o motivos que trata con insistencia nuestro autor subrayando la importancia de la intratextualidad a lo largo de su obra literaria. Intentamos, a la vez, poner en relación algunos tópicos o pasajes del entremés anotado con las obras de otro gran entremesista coetáneo de Quevedo como es Quiñones de Benavente. Todo ello nos sirve para perfilar el marco literario en el que se sitúa la obra comentada, su relación con determinados tipos sociales, con la tradición satírica etc.

teórica en la que recogemos algunas nociones básicas sobre el marco literario en que se encuadra nuestra pieza teatral². Del mismo modo, nos hemos conformado con situar -aunque muy vagamente- el entremés que nos ocupa en el itinerario vital y literario de su autor³, pues no podemos aportar una cronología más precisa para su composición. Finalmente, aportamos unos datos generales sobre el marco expresivo y argumental del entremés: la sátira⁴.

² Cuando Quevedo se inicia en el arte del entremés éste es ya un género, que aunque no disfrutase de una preceptiva, estaba más o menos consolidado. En las dos primeras décadas del siglo XVII se habían reforzado las conquistas de Lope de Rueda, cuyas obras ofrecían unos personajes característicos en un entorno propio y con un modo de expresión peculiar. Expresión que comienza a canalizarse en verso sustituyendo a la prosa. Un verso al que muy pronto se le exige fluidez métrica para reflejar el tono y dicción de los tipos que desfilaban por los escenarios en este género. De ahí el acierto de la silva que usa Quevedo en buena parte de sus entremeses versificados -por ejemplo en el *Entremés del marido fantasma*-, porque tiene una andadura ágil y rápida que canaliza cristalinamente el tono desenfadado y coloquial de sus personajes. Al mismo tiempo se iba creando un repertorio de motivos y temas sobre los que gravitaba toda pieza corta que se incardinase dentro de este código. No tenemos más que asomarnos a las numerosas piezas de L. Quiñones de Benavente (Vid. E. Asensio 1965, cap. VI) para ver los tipos y situaciones que solían recrearse y que reflejaban satíricamente diversas situaciones y problemas sociales. Como el problema -que se trata en el *Entremés del marido fantasma*- de la relación yerno-nuera combinada con el tópico del matrimonio interesado y ciertas chispas de crítica misógina. Lo que permanece inalterable a lo largo de esta evolución del entremés es su esencia polícroma y versátil, ya que se alimenta de la literatura oral, de la novela picaresca, tradición celestinesca etc. (Vid. un escueto y a la vez significativo mapa de las fuentes de las que bebe el entremés en E. Asensio 1965, p. 25).

³ La cronología -bastante vaga- que se suele dar para situar las piezas teatrales breves de Quevedo es la propuesta por Astrana Marín, que encuadra sus comienzos como entremesista hacia 1624, sin que E. Asensio nos ofrezca otra alternativa (Vid. E. Asensio 1965, cap. VII). En este caso no podemos afinar con datos significativos la fecha de composición y representación de la pieza que nos ocupa por no disponer de referencias internas que apunten a su localización temporal. Por ello, nos conformamos con hacer una localización temático-estilística de la misma, que nos puede dar una idea del ciclo vital y literario en que el autor compuso el *Entremés del Marido fantasma*. Como señalaremos en las notas finales, existe un paralelismo notable entre los entremeses de Quevedo y algunas otras obras como son *Los sueños*, *La Hora de todos*, *El Buscón* o algunas composiciones satírico-burlescas en verso. A parte de que tratan los mismos tópicos, comparten paralelismos verbales y estilísticos sumamente significativos. En fin, por mucho que apuremos los datos de los que disponemos, no se llega a conclusiones más explícitas que las siguientes: los entremeses de Quevedo forman parte de su obra de madurez, cuando pasa de los cuarenta años. Momento en el que sus composiciones desarrollan el filo de la sátira, en ocasiones jocosa.

⁴ Los temas tratados en la sátira de Quevedo coinciden con los recreados tradicionalmente en este modelo. Esto nos lleva a hablar de una dialéctica entre la referencialidad y la tradición, que condiciona algunos de ellos en varios sentidos (Vid. L. Schwartz 1987, p. 131-248). Esta dialéctica nos obliga a relativizar la intención moralizadora que se ha querido leer en muchos escritos de Quevedo, aunque la intención de corregir los vicios denunciados y fustigados en los escritos satíricos se considere como elemento definitorio de este mismo texto (Vid. Highet 1954, II, pág. 30). Tanto J. Iffland (1983, I, pp. 187 y ss.) como L. Schwartz (1987), sostiene que, en muchos casos, lo que prima en los textos satíricos es un deseo de hacer gala de un exacerbamiento verbal o retórico, o simplemente de incardinarse en una moda determinada; sin que se expongan vivencias o preocupaciones concretas del sujeto. También I. Arellano se pronuncia por una actitud prudente en este sentido: «buena parte de los temas tratados en *Los sueños* inciden en áreas sumamente serias de intención moralizante; es obvio también que la brillantez estética de su expresividad verbal pone a menudo en un primer plano la dimensión puramente literaria» (Vid. I. Arellano 1991, pp. 35-36). Considera que lo más acertado es situarse en el justo medio de las dos tendencias: la que sostiene que

La segunda parte de la comunicación se basa en la presentación de unas notas concretas seleccionadas del trabajo mencionado. Ante la imposibilidad de recoger todos los comentarios que hemos considerado pertinentes para su interpretación, nos conformamos con presentar tan sólo algunos de los más significativos.

Para el seguimiento de esta segunda parte de la exposición es necesario haber leído detenidamente el texto completo del *Entremés del marido fantasma*⁵, entregado a los asistentes el día anterior a la presente comunicación. Nosotros, en esta ocasión, tan sólo constatamos pasajes determinados de la totalidad de la pieza, cada uno de ellos se introduce con la numeración de versos -marcada entre paréntesis- que le corresponde en el cuerpo total del texto. Se reproducen las unidades de sentido en las que se halla la palabra o expresión que remite a nota, que puede ser final o a pie de página. A ellas nos envían los números volados en ordenación correlativa que aparecen en el texto.

FRAGMENTOS DEL ENTREMÉS DEL MARIDO FANTASMA

MENDOZA: Señor Muñoz, poniéndolo por obra,
el Mu le basta y todo el ñoz¹ le sobra. (9)
[...]

MUÑOZ: Yo estoy enmaridado²; (11)
mas la mujer que quiero
no ha de tener linajes ni parientes; (13)
quiero mujer sin madres y sin tías³,
sin amigas y espías, (15)
sin viejas, sin vecinas,
sin visitas, sin coches⁴ y sin Prado⁵, (17)
y sin lugarteniente de casado⁶;
[...]

la intención moralizadora es constante y la que defiende que la creación verbal y la literariedad está muy por encima de una intención regeneradora en las sátiras. Otro de los grandes estudiosos de Quevedo, M. Chevalier, redonda en lo mismo. A la hora de tratar la caricatura de la vieja, uno de los motivos más recreados por Quevedo, se pregunta si debemos buscar en este comportamiento al hombre o al escritor, y se inclina a esto último, considerándolo «ejercicio predilecto del escritor» (M. Chevalier 1992, pág. 140). En fin, lo relevante es que quienes defienden coherentemente la existencia de una veta moralizante en las obras de ambientación satírica y fantasía moral de Quevedo, se cuidan mucho de presentar la intención doctrinal como constante. Léase sobre esto las notas de Alfoso Rey (1985 pp. 261 y ss.).

⁵ Manejamos el texto que ofrece J. M. Blecua (1981) en *Obra poética*, Madrid, IV, pp. 73-83.

- MENDOZA: Vusted perdió linda ocasión en Eva; (24)
 mas ya que no tenía
 madre, suegra ni tía, (26)
 tuvo culebra⁷.
 [...]
- MUÑOZ: Item más, la culebra se hace roscas; (35)
 mas de cualquier moscatel que asome,
 la madre se las pide y se las come⁸. (37)
 Item más, la culebra da manzana;
 la madre pide toda fruta humana⁹. (39)
 [...]
- ¿No ha de haber una güérfana en el mundo? (49)
 ¿Para mí se acabaron las expósitas?
 La mujer del Gran Turco¹⁰ tenga madre, (51)
 y la expósita mía
 tenga culebra y sierpes, y no tía. (53)
 [...]
- MUÑOZ: Diez años dura el tufo de una madre. (95)
 Señor, tú que libraste
 a Susana inocente de los viejos¹¹, (97)
 pues escuchas mis quejas,
 líbrame de las madres, suegras y tías, (99)
 que es chilindrón⁶ legítimo de viejas;
 y como defendiste (101)
 del lago de los leones al Profeta¹²,
 en las miserias mías (103)
 defiéndeme del lago de las tías¹³.
- Échase a dormir.*
- Sueño me ha dado, ¡válgame los cielos! (105)
 No puedo resistirme;
 fuerza será dormirme; (107)
 que al entremés ninguna ley le quita
 lo de «sueño me ha dado y visioncita». (109)
 [...]
- LOBÓN: Mírame arder agora (126)

⁶ *chilindrón*: 'Metaphoricamente se dice de cualquier cosa que consta de tres diferentes, a imitación del juego del chilindrón, sota, caballo y rey' (Aut).

*Aparécese a su lado suegro y suegra, y Casamentero
y una Dueña.*

[...]

Ella que nunca calla, (131)

dice: «No merecisteis descazalla.»

El dice cada instante: (133)

«Pude casar mi hija

con un hombre que ha estado (135)

para un juego de cañas⁷ convidado,

y en el tiempo de calzas atacadas (137)

entró en encamisadas¹⁴.»

Atravesada tengo en las entrañas (139)

esta dueña que miras:

las barandillas son flechas y viras⁸, (141)

y por tormento sumo,

me dan dueña a narices como humo¹⁵. (143)

[...]

LOBÓN: [...]

y me piden, Muñoz, las naguas⁹ vivas¹⁶; (148)

y de día y de noche

oye como me están pidiendo coche. (150)

[...]

Desaparécese LOBÓN y levátase MUÑOZ

MUÑOZ: Tras el sueño y la visión (167)

se sigue el «¡Ah de mi guarda!

¿Dónde vas sombra enemiga? (169)

¿Adónde, amigo pantasma¹⁰?

A casamiento, a suegro, a suegra, a rabia; (171)

detenedla cielos que me yerna el alma.»

⁷ *juegos de cañas*: 'Juego o fiesta de caballo, que introduxeron en España los Moros, el qual se suele executar por la Nobleza en ocasiones de alguna celebridad' (Aut). Aquí se da una minuciosa y significativa descripción de cómo se desarrolla el juego. Pero, lo que nos interesa en este momento para comprender el pasaje es la relación íntima que se establece entre dicho juego y la clase noble.

⁸ *viras*: 'Especie de saeta delgada y mui aguda de punta' (Aut).

⁹ *naguas*: lo mismo que enaguas. 'Género de vestido hecho de lienzo blanco, a manera de guardapiés, que baxa en redondo hasta los tovillos, y se ata por la cintura, de que usan las mugeres y le trahen ordinariamente debaxo de los demás vestidos' (Aut).

¹⁰ *amigo pantasma*: Quevedo emplea el masculino para referirse a Lobón. Rompe así la concordancia entre modificador *amigo* y núcleo del sintagma nominal *pantasma*, femenino en el momento. Alude a la 'representación de alguna figura que se aparece, o en sueños o por flaqueza de la imaginación o por arte

Entra una mujer tapada, que se llama DOÑA OROMASIA

[...]

OROMASIA: Yo soy doña Oromasia de Brimbronques¹⁷. (174)

MUÑOZ: Merece el apellido una alabarda¹¹.

Brimbronques suena a cosa de la guarda. (176)

OROMASIA: No es a eso a lo que vengo.

Yo me quiero casar sin resistencia, (178)

[...]

y no soy melindrosa¹² (190)

como algunas mirladas¹³:

dos ratones¹⁸ traeré por arracadas¹⁴, (192)

No grito ni porfío;

siempre trato de entierros; (194)

tengo arañas de estrado como perros;

y soy tan recogida, (196)

que no ando por la villa, y antes quiero

que ande por mí la villa al retortero¹⁹ (198)

MUÑOZ: ¡Extrañas propiedades me repites!

OROMASIA: En mi vida pedí para confites²⁰. (200)

Más quiero oro potable que una polla²¹.

MUÑOZ: Y es mejor dar a censo que a olla. (202)

¿Eres doncella, o eres ya viüda²²?

Saca Doña Oromasia muchos memoriales.

mágica' (Aut). Por otra parte, la designación de Lobón como «sombra enemiga» (vs. 169) nos haría esperar que esta perífrasis: «amigo pantasma» -cuyo modificador es antítesis en estructura de quiasmo del «enemiga» anterior- se constatare en femenino, porque parece referirse a la representación fantasmagórica y no tanto al sujeto de la misma, Lobón. Aparece en femenino en uno de los testimonios que usa Blecua para hacer su edición, el impreso *Ramillete gracioso compuesto de entremeses famosos y bailes entremesados por diferentes ingenios*, Valencia 1643, pp. 65-74, tal como lo constata el editor en nota a pie de página designándolo con la letra D (Vid. J. M. Blecua, 1981 p.79). En la versión que se nos ofrece prevalece el sexo del referente, Lobón, frente al género gramatical del sustantivo. Debemos fijarnos también en las dos variantes gráficas de este nombre en el momento: *pantasma* y *fantasma*. Entre las que se debate constantemente Quevedo. De las numerosas referencias que se podrían ofrecer en este sentido aludiremos tan sólo a dos: la «Pantasma de las doncellas», con la que se designa a una vieja en *Poesía varia*, (Vid. J. O. Crosby 1994, p. 40, vs. 123); y *Las cuatro fantasmas de la vida*, que se han editado en varias ocasiones con la *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo*.

¹¹ *alabarda*: 'Arma enastada de punta para picar y cuchilla para cortar' (Cov).

¹² *melindrosa*: 'El que afecta demasiada delicadeza en las acciones, o en el modo' (Aut).

¹³ *mirladas*: 'entonado, grave, que afecta señorío en el rostro' (Aut). Vid. Covarrubias para una explicación del origen del significado del término: similitud entre el sujeto mirlado y la mirla.

¹⁴ *arracadas*: 'Los pendientes que se ponen las mujeres en las orejas por gala y adorno' (Aut).

OROMASIA: Todo lo soy y en todo tengo duda. (204)

MUÑOZ: Son recetas o letras de marido?

OROMASIA: Son maridos en letra²³ que he tenido; (206)

cédulas son de casamiento todas.

A las comedias puedo prestar bodas²⁴; (208)

[...]

Dentro, LOBÓN.

LOBÓN: Detén el paso, soltero. (224)

Aparécese lleno de luto.

aguarda amigo Muñoz

verás en negro descanso¹⁵ (226)

a tu querido Lobón.

El dulcísimo capuz, (228)

el bendito sombrero,

la bienvenida bayeta, (230)

el bien fingido dolor²⁵.

[...]

Unas pocas tercianas¹⁶ (236)

con ayuda de un dotor²⁶,

me quitaron a navaja (238)

la esposa persecución²⁷.

Cásate, Muñoz amigo, (240)

cásate luego de Choz¹⁷;

[...]

MUÑOZ: Tomar quiero tu consejo. (246)

OROMASIA: Pues tomémosle los dos,

[...]

OROMASIA: Guardadas las tocas¹⁸ tengo (263)

y heredera pienso ser.

¹⁵ *negro descanso*: referencia sinestésica al descanso que le supone a Lobón la muerte de su esposa, que es «negro», no por el dolor que le haya causado, sino por el color del capuz que viste.

¹⁶ *tercianas*: no hemos encontrado este término en los diccionarios consultados. Pero, quizá sea una variante de «tercia» que es una enfermedad muy común la cual se `causa de un derramamiento de la cólera flava o adusta por todo el cuerpo y se pone el hombre amarillo' (Cov).

¹⁷ *choz*: 'Equivale a golpe, dicese así por el ruido que resulta cuando se da' (Aut).

¹⁸ *tocas*: 'Adorno para cubrir la cabeza que se forma de velillo, u otra tela delgada en varias figuras, según los terrenos, o fines para que se usan' (Aut).

MUÑOZ: Sin duda seré heredero²⁸. (265)

[...]

MÚSICOS: ¿Quién tan venturoso fue (282)
que despachó a su enemigo?

LOBÓN: Yo que lo sé, que lo vi, que lo digo, (284)
yo que lo vi, que lo sé, que lo digo²⁹.

NOTAS FINALES

¹*Mu...ñoz*: fijémonos en la tendencia de Quevedo a desglosar los términos en dos partes, con lo que se enriquece el poder evocativo de los mismos. En el caso que nos ocupa, la alusión a los cuernos que le esperan a Muñoz al contraer matrimonio es tan evidente como ingeniosa. La encontramos en ese «Mu» onomatopéyico en cuya procedencia no hace falta insistir. Aportaremos a continuación unas notas acerca de un tema tan común como el de los cuernos en la obra literaria de Quevedo, y en la sátira en general (Vid. B. Sánchez Alonso 1924, pp. 114-120). La infidelidad femenina es casi incondicional en el tratamiento grotesco desde el que suele enfocar el matrimonio. Enfoque que algunos interpretan en relación con las taras físicas de Quevedo: «Quevedo urge toward grotesque production is, in fact, somehow related to his physical defects and a desire, arising out of his consciousness of them, to avenge himself on the surrounding world» (Vid. Iffland 1983, II, p. 236). Al margen de cuál sea el origen de este leit-motiv en la obra de Quevedo, lo que nos interesa es la obsesiva presencia del cornudo en sus escritos satíricos. Como prototipo señalaremos a Diego Moreno, protagonista del entremés que lleva su mismo nombre y que reaparece en «El sueño de la muerte» (Vid I. Arellano 1991, p. 401) manteniendo una significativa conversación con el Yo satírico de *Los sueños*: «¿Yo soy cabrón y otras bellaquerías que compusiste a él semejantes? ¿No hay otros Morenos de quien echar mano? ¿No sabías que todos los Morenos, aunque se llamen Joanes, en casándose se vuelven Diegos y que el color de los más maridos es moreno». Recordemos también la violenta alusión a los cornudos consentidos que les dirige en «El alguacil endemoniado» (Vid. I. Arellano 1991, p. 154).

²*enmaridar*: es una de las creaciones léxicas frecuentes en Quevedo. Responde al esquema en- + participio verbal derivado de un verbo en -ar, que el mismo Quevedo crea a partir del sustantivo «marido». Tiene el valor incoactivo de «introducir a uno, o introducirse uno en lo significado por el verbo...» (Vid. E. Alarcos 1955, p. 21). Este fenómeno expresivo menudea en las obras literarias del Barroco, y sobre todo en el plano de la sátira. Las creaciones idiomáticas, que demuestran una gran conciencia por parte del autor de las posibilidades expresivas de la lengua, están al servicio de la comicidad y la agudeza creando un estrecho vínculo entre autor y lector, que ha de llegar al sentido de las mismas descifrando el juego verbal.

³*sin madres y sin tías*: es una constante a lo largo de la obra literaria de Quevedo el usar estos sustantivos con el sentido que la tradición celestinesca les atribuye. En alguna de sus obras Quevedo manifiesta abiertamente la hipocresía de estas voces con las que se designa eufemísticamente a las alcahuetas. Entresacamos una muestra del *Entremés de la vieja Muñatonas*: «CARDOSO: ¿Es alcahueta? / PEREDA: Ya pereció ese nombre, ni hay quien le oiga. / No se llaman ya sino tías, madres, amigas, / conocidas, comadres, coches y sillas.» (Vid. J. M. Blecua 1981, p. 58, vs. 40-44) Léase otro ejemplo sobre la misma idea en la composición 125 de *Poesía varia*, (Vid. J.O. Crosby 1994, p. 348). En ella se le aconseja a Perico sobre cómo evadir los peligros que lo acecharán en el corte, sobre todo desde el punto de vista de las mujeres. En caso de no atender a los consejos que le presta la voz poética; «veráste comido / De Tías, Madres, y Suegras; / Sin narices y con parches, Con unciones y sin cejas». El hecho de que ya no exista la alcahueta, sino la madre, la tía, la dueña... es un ejemplo de la hipocresía en la que se vive y que tantas veces denuncia Quevedo. Señalemos al respecto el significativo caso del «Mundo por de dentro», donde se comenta «...todo es hipocresía. Pues en los nombres de las cosas ¿no hay la mayor del mundo? El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado; [...] las putas, damas; las alcahuetas, dueñas...» (Vid. I. Arellano 1991, p. 279). La riqueza del pasaje concreto de nuestro entremés radica en que el contexto verbal en que se insertan los términos determina su dilogía (Vid. sobre este aspecto L. Carreter 1984, p. 24). Estos vocablos con sentido

dilógico tanto se pueden referir a su significado léxico -relacionado con el campo semántico de los sustantivos del verso anterior «linajes y parientes»-, como al de las amistades comprometedoras de «amigas», «espías» y «visitas» de los versos siguientes.

⁴ *sin coches*: La afición que la mujer tiene a los coches y a las sillas de mano es una constante en la literatura del XVII, recreada muy a menudo a modo de parodia. Tenemos numerosas referencias en Quevedo. Además de los versos 150-152 del entremés que nos ocupa, pensemos en el «Sueño del infierno»: «Vi una mujer que iba a pie, y espantado de que mujer se fuese al infierno sin silla o coche, busqué escribano que me diera fe dello...» (Vid. I. Arellano 1991, p. 181); o -referido a la silla de mano-: «Ya los pícaros saben en Castilla / Cuál mujer es pesada y cuál liviana.» (Vid. J. O. Crosby 1994, p. 347).

⁵ *Prado*: referencia metonímica al paseo mediante la designación del lugar por excelencia destinado a ello en Madrid. A su vez, este lugar parece recibir nombre por la especificación del mismo sustantivo que designaba de modo genérico 'el sitio ameno adornado de árboles, que suele estar cerca de las ciudades, y sirve de diversión y paseo' (Aut). Es muy común la mención del Prado como zona de recreo en el momento. Véase en especial el casamiento alegórico de la Calle Mayor con el Prado en el entremés de Quiñones de Benavente que recibe este mismo nombre (Vid. H. E. Bergman 1991, pp. 92-99).

⁶ *lugarteniente de casado*; nos encontramos ante una metáfora de genitivo que relaciona elementos difícilmente combinables en el plano de la lengua común. La transgresión lingüística en la que se basa la audacia de esta imagen radica en «una contradicción entre lo sintagmático y lo paradigmático en una solidaridad léxica» (Vid. L. Schwartz 1986, p. 34). Nos encontramos ante un sustantivo, «lugarteniente», que es modificado por un sintagma preposicional, «de casado», con el que mantiene una incompatibilidad semántica. Así pues, el lector ha de establecer una relación forzada entre el núcleo y modificador del sintagma. Es necesario transponer el significado de «lugarteniente» -'el sujeto a quien [...] da el poder y autoridad para ejercer algún ministerio' (Aut)- al terreno de las relaciones matrimoniales para entender la alusión al cornudo consentido.

⁷ *mas que no tenía / madre, suegra ni tía, / tuvo culebra*: en esta alusión a la «caída» (Génesis, 3, 1-7) se encierra una agudeza que pone al descubierto, una vez más, la genialidad del conceptismo quevediano. Mediante este juego verbal se exprimen las correspondencias que se hallan entre los dos elementos que se suceden en el discurso: «madres, suegras y tías» y «culebra». La correspondencia radica en que tanto el primer grupo de términos como el segundo concepto son agentes que incitan al pecado. Del mismo modo que la culebra insta a Eva a desobedecer a Dios, también las «viejas» -como grupo genérico- incitan a las jóvenes casadas a la infidelidad conyugal. Así, al presentarnos el autor la culebra y las viejas en un mismo plano, nos obliga a actualizar todas las evocaciones negativas de la vieja como alcahueta. (Vid. nota final 3).

⁸ *la madre se las pide y se las come*: es éste un ejemplo de un recurso estilístico recreado hasta la saciedad a lo largo del siglo XVII. Se trata de una silepsis o dilogía (cfr. L. Carreter 1984, p. 24, y L. Schwartz 1987, p. 29) en un zeugma, figura que Lausberg denomina «zeugma semánticamente complejo» (Vid. Lausberg 1979, II, pp. 155-158). Como podemos observar, en esta oración existe un elemento léxico dilógico -«roscas»- incluido en un zeugma que «sirve, gramaticalmente, para una economía de vocablos» y se produce «cuando no repetimos una palabra que está lógicamente presente» (Vid. L. Carreter 1984, p. 27). Nótese lo rebuscado de la asociación verbal y de conceptos que presenta esta expresión: es necesario relacionar la anáfora «las» con su antecedente, «roscas», completando su sentido y referencia con el sintagma «de cualquier moscatel que asome» para llegar al carácter dilógico de la reproducción anafórica de «roscas». Es decir, que «las» en el verso 37 apunta ya a uvas y no a las roscas que hace la culebra.

⁹ *pide toda fruta humana*: de nuevo nos encontramos ante una metáfora que necesita del ingenio del lector para ser descifrada. Mediante esta imagen se ponen en relación dos términos que pertenecen a clases léxicas distintas y que designan conceptos difícilmente comparables (léase L. Schwartz 1986, pp. 35-99). No obstante, la red isotópica que predomina en los primeros versos del entremés: viejas \ culebra \ pecado, en dialéctica con el contexto semántico más inmediato, nos permite identificar esa «fruta humana» con las jóvenes sometidas a la alcahuetería. Destaquemos además el juego de palabras que mantiene «fruta» -en su significado léxico- con «manzana» (vs. 38). Observemos también cómo esa relación antitética entre «pedir» y «dar» (vs. 38), todo ello en dos oraciones paralelísticas casi perfectas. Esta serie de «cruces semánticos» subrayan la identificación de las viejas alcahuetas con la culebra del Edén (Vid. nota final 7). Recuérdese a este respecto la observación de J. O. Crosby sobre las «Tías, Madres y Suegras» como «'trinidad' que se ocupaba de vender a las muchachas» (J. O. Crosby 1994, p. 438).

¹⁰ *Gran Turco*: personaje recurrente en la obra de Quevedo, a quien le dedica el cuadro XXXV de *La Hora de Todos* (Vid. J. Bourg *et al.* 1987, pp. 295-306). Véase también la composición satírica 685 (en J. M. Blecua 1971, p. 127, vs. 123), donde se nos revela la identidad del personaje; «El gran Turco Solimán» (el subrayado es nuestro). Este dato que nos ofrece Quevedo nos hace interpretar la referencia del sintagma como alusión al enemigo por antonomasia, sin que apunte a un referente real. Pues el sultán otomano coetáneo de Quevedo no es ni Solimán I, ni Solimán II; sino Murat IV. Coincidimos con los editores de *La Hora de todos* en que lo que prevalece en esta expresión es el «color local» y su sentido figurado frente al sentido referencial de la misma (Vid. J. Bourg *et al.* 1987, nota 477, p. 295).

¹¹ Vid. Daniel 13. Pasaje en el que Dios salva a Susana mediante la intervención de Daniel.

¹² Vid. Daniel 6. Pasaje en el que Dios permite que Daniel salga ileso de un foso de leones por haberles cerrado la boca.

¹³ vs. 95-104: se lleva a cabo una inversión paródica de la oración o plegaria. Llama la atención la incoherencia de las imprecaciones con referencias bíblicas y el motivo tan trivial y cómico de las mismas: el deseo de Muñoz de verse libre de viejas. Comenta L. Schwartz cómo en esta inversión paródica Quevedo está enmarcándose en un tópico conocido de la tradición satírica. Tanto Juvenal como Marcial habían tratado ya el tema. Pero, es necesario tener en cuenta, al lado de la influencia clásica, el interés que desde la Contrarreforma despierta el modo en que se debe orar a Dios. (Vid. Bataillón 1991, pp 168 y ss.) las diatribas entre «recogidos» y «dejados» sobre este tema en auge que solía acusar la influencia de Erasmo. (Vid. L. Schwartz 1987, pp. 204 y ss.). La plegaria es un motivo que trata Quevedo con cierta insistencia. Así podemos encontrar muestras en el «Sueño del infierno» (Vid. I. Arellano 1991, pp. 232-235) donde el narrador acusa a «las corvas almas» de no saber pedir a Dios lo que deseaban por desconocer el código de la plegaria dirigiéndose «con oración logrera y ruego mercader [...] a Dios, y le pedistes cosas que de vergüenza de que otro hombre las oyese aguardábadas a coger solos los ruegos» (Vid. loc. cit.). La sátira de la plegaria gravita siempre en la inadecuación entre el discurso emitido -debido al tema o al estilo- y el interlocutor al que se dirige.

¹⁴ *Y en el tiempo de calzas atacadas / entró en encamisadas*: nos encontramos ante un equívoco debido a la doble significación del término «encamisar». Puede aludir a un modo de vestir que consiste en traer 'sobre el vestido la camisa' (Aut) relacionado semánticamente con las «calzas atacadas», siendo ésta moda posterior a la de la encamisada. Las «calzas atacadas» son un atuendo que ridiculiza con frecuencia Quevedo, consistía en una `vestidura que cubría las piernas y los muslos, que se usaba antiguamente, y se unía a la cintura con agujetas' (Aut). Véase a propósito de esta voz el comentario de Ignacio Arellano en el «Sueño del Infierno» nota a pie 139 (Vid. I. Arellano 1991, p. 197). Pero, como es propio de Quevedo, el término «encamisadas» es plurisignificativo, también designa `Cierta fiesta que se hacía de noche con hachas por la Ciudad en señal de regocijo, yendo a caballo...' (Aut). Observamos cómo este significado se relaciona con el campo semántico al que pertenece el juego de cañas, para el que ha sido propuesto el pretendiente de Oromasia. En los juegos de palabras con términos dilógicos se enriquece la interpretación de la secuencia porque además del significado que consideramos más pertinente -en este caso el relacionado con el campo semántico del vestir- siempre se agolpa en la mente del lector u oyente ciertos rasgos de los otros significados posibles del término.

¹⁵ *a narices como humo*: éste es otro ejemplo que demuestra que la intratextualidad es una constante en Quevedo, como en la mayoría de los escritores. Encontramos esta misma imagen en el *Entremés de la destreza* (vs. 18); «Es para la destreza pestilencia, / pues por cualquiera cosa / se te subirá el humo a las narices», (en *Obra poética*, IV, p. 104) No hace falta insistir en lo ingenioso de la imagen, que expone la necesidad que tiene Lobón de tratar con dueña, comparada con el hecho de respirar el humo esparcido en el aire mediante la frase «dar a narices». Expresión en la que se juega con el significado metafórico de obligatoriedad y con el significado léxico de «narices» permitiendo la comparación entre «dueña» y «humo».

¹⁶ *naguas vivas*: ingenioso apodo con que Quevedo designa a las dos mujeres que atormentan a Lobón. El apodo es un «breve relámpago del ingenio» (Vid. E. Correa Calderón 1988, II, p. 146), muy habitual en la caricatura satírica. Para un exhaustivo análisis del mote, su origen -relacionado con la oralidad- y su evolución, léase M. Chevalier (1972, pp. 134-155 especialmente). El campo semántico al que apunta esta imagen, «naguas vivas», es muy del gusto del autor. A poco que nos asomemos a sus composiciones satíricas, nos encontramos con frecuentes referencias a la ropa interior de la mujer por lo exagerado de la misma. Es ésta, en muchas ocasiones, lo que destaca de su indumentaria, permitiendo la alusión metonímica a quien la lleva. Son imágenes caracterizadas por su gran iconicidad. Introducen -según L. Schwartz

(1986 pp. 59 y ss)- el doble filo de la denuncia y la comicidad. Así ocurre en nuestro pasaje. Pero, permítasenos señalar otros dos sumamente significativos por la agudeza que encierran. Nos referimos a la «Buscona con guardainfante», en *La hora de todos* (Vid. J. Bourg *et al.* 1987, pp. 177-179), y el conocido sotteto encabezado «Si eres campana, ¿Dónde está el badajo?» (Vid. J. O. Crosby 1990, p. 349), donde se incluye un breve y clarificador comentario sobre las «faldas» de las mujeres en la época.

¹⁷ *Oromasia de Brimbronques*: la onomástica en la sátira en general, y en la de Quevedo en particular, suele provocar un efecto inmediato en el lector. Normalmete, un extrañamiento, que en el caso de «Doña Oromasia Brimbronques» es ya destacado por Muñoz mediante el comentario de la agresividad fónica del apellido que «merece alabarda» (vs. 175). No es el único caso de antropónimo llamativo por la fonética, o por el significado léxico que algún morfema del mismo actualiza. Añadamos al ejemplo del *Entremés del marido pantasma* el de «Doña Bárbara» -de *El entremés primero de Bárbara* y de la *Segunda parte del entremés de Bárbara* (Vid. J. M. Blecua 1981, pp. 19-36)- y «Justa» -de *El entremés de Diego Moreno* (*loc. cit.*, pp. 37-56)-. Es superfluo explicar que en estos antropónimos se juega con el significado léxico de sus adjetivos homónimos. El primero califica el comportamiento de la manceba que intenta sacar dinero a los hombres vendiendo «a pares las futuras sucesiones» (Vid. *Entremés del marido pantasma*, vs. 20). El segundo ironiza con el actuar de la esposa adúltera de Diego Moreno. Al lado de esta onomástica, que remite al carácter o condición del sujeto, tenemos otros casos en los que los antropónimos son términos que hunden sus raíces en el legado folklórico arrastrando consigo un estereotipo determinado. Citaremos algunos de los más llamativos del «Sueño de la muerte». En cuanto a la onomástica femenina mencionemos a Doña Fáfula», «Marizápalos» o «Mari Rabadilla». Con respecto a los nombres masculinos de características similares a los anteriores destaquemos a «Perico de los Palotes», «Pateta», «Joan de la Calzas Blancas», «Pedro Pordemás», «el Bobo de Coria», «Pedro de Úrdemales» o «Cochitehervite» y «Trochimochi» (Vid. I. Arellano 1991, pp. 388 y ss.). Estos últimos merecen los comentarios que I. Arellano les dedica en las notas; 411 -para los tres primeros- y 451, 452, 453, 454, 455 y 407, 405 -para los últimos-.

¹⁸ *ratones*; en la época, el temor a los ratones es un elemento denotador de la distinción de la dama. Motivo que recupera a menudo Quevedo en sus sátiras para aludir a la hipocresía de algunas mujeres. Recordemos que en *El aguacil endemoniado* se satiriza a una vieja de setenta años que intenta competir en el infierno con las jóvenes para conquistar a los hombres. Quevedo la presenta en los siguientes términos: «y se quejaba de dolor de muelas porque pensasen que las tenía, y con tener ya amortajadas las sienes con la sábana de sus canas y arada la frente, huía de los ratones y traía galas, pensando agradarnos a nosotros» (Vid. I. Arellano 1991 pp. 106-107). Léase al respecto la nota 167 que I. Arellano adjunta al pasaje mencionado. Aquí se aportan ejemplos extractados de obras del momento que ilustran la repulsión que provocaban en las mujeres estos animales. Nos interesa destacar el hecho de que Oromasia intente demostrar que no es «melindrosa» negando el asco que suelen provocar los ratones. Esto no hace más que coadyuvar a su autorretrato satírico, pocas imágenes se nos ocurren más asquerosas que Oromasia trayendo por «arracadas» dos ratones. Recordemos que el ratón es el animal que simboliza por excelencia la putrefacción e inmundicia. Léanse las observaciones que hace I. Arellano sobre la génesis de estos animales en la nota 105 del «Juicio final» (Vid. I. Arellano 1991, pp. 89-133).

¹⁹ *que no ando por la villa, y antes quiero / que ande la villa por mí al retortero*; este equívoco redundante en el retrato presentado por Oromasia de sí misma cuando dice «Y tengo hambre canina de maridos» (vs. 179). Al tiempo que niega su afición al paseo en el verso 197 (Vid. ejemplos del tópico de la mujer que pasea en M. Chevalier 1982, p. 79), expone su deseo de ser pretendida por los galanes de la villa. La agudeza de estos dos versos descansa en la dilogía del término «villa»; que en el primer verso está empleado en sentido literal y el segundo es una referencia metonímica a los hombres que viven en ella.

²⁰ *confites*: 'Cierta cofección o composición que se hace de azúcar en forma de bolillas, de varios tamaños, lisos o con piquillos' (Aut). Lo que pretende Oromasia mediante este verso es desvincularse de otro de los tópicos que en el momento se le achacaba a la dama: ser golosa. Muchos dichos populares recrean este gusto de la mujer por la comida (Vid. M. Chevalier 1982, pp. 55-56), que se relaciona directamente con el gusto de la vieja por el vino. Quevedo satiriza en numerosas ocasiones este tópico. Lo vemos claramente en la *La segunda parte del entremés de Diego Moreno*, (Vid. J. M. Blecua 1981, p. 49, vs. 100-110); Doña Justa se niega a comer los dulces que Gutiérrez le trae alegando que no ha de comer cosas dulces quien tan amarga quedó por la muerte de su marido, prefiere el consuelo del vino y el jamón, y deja el agua para las casadas y las que tengan algún tipo de contento.

²¹ *más quiero oro potable que una polla*; recrea Quevedo el conocido tópico de la mujer pediguëña. Ya lo habíamos visto en la vertiente de la mujer que pide coche (Vid. nota final 4). En este caso, Doña Oromasia pide dinero. Lo expresa mediante una llamativa sinestesia -«oro potable»- lexicalizada en la época con el significado de 'moneda que se da de una mano a otra' (Aut). Es éste un tópico muy tratado en la sátira del momento. Un ejemplo significativo lo encontramos en el entremés de Quiñones de Benavente *La capeadora, Segunda Parte*, donde dice Gusarapa: «No hay un mes que achaque no tenga / para pedir y sacar / vestido, coche o merienda» (Vid. H. E. Bergman 1968, p. 87, vs. 132-134). En el caso que nos ocupa, el posible contenido dilógico del término -que también puede aludir figuradamente al vino (cfr. *Diccionario de Autoridades*)- queda limitado por el contenido del verso siguiente, en el que se alude al «censo», y que nos hace entender el sintagma mencionado en su significado literal.

²² *¿Eres doncella, o eres ya viüda?* léase M. Chevalier (1982, p. 86) para ver un breve itinerario del tratamiento de la viuda en la literatura del siglo XVI y XVII. El comentario de Quevedo se sitúa en la moda satírica del momento. Le pregunta a Oromasia -que representa la mujer alegre que desea contrarar matrimonio- si es doncella o viuda porque esta última «trata [...] de sustituir al finado cuanto antes, sea escogiendo amante, sea, más frecuentemente, volviéndose a casar» (loc. cit. p. 86). Por lo tanto, la actitud de Oromasia podría coincidir con la de los dos tipos anteriores, porque serían similares.

²³ *maridos en letra*; obsérvese cómo el quiasmo de «letras de marido» (vs. 205) y «maridos en letra» (vs. 206) subraya la dilogía del término. Éste puede aludir a cartas -como parece que ocurre en el primer verso- o simplemente a grafemas -a lo que parece apuntar en la segunda referencia-.

²⁴ *a las comedias puedo prestar bodas*: este verso pertenece al nutrido grupo de las referencias satíricas del momento a los disparates -sobre todo argumentales- de las comedias. En Quevedo las chispas jocosas en este sentido son muy abundantes. Hemos entresacado algunas de las más destacadas y significativas por lo relevante del tema. Una de estas notas la encontramos en «El alguacil endemoniado»: «Mas los que peor pasan y más mal lugar tienen [en el infierno] son los poetas de comedias, por las muchas reinas que han hecho, las infantas de Bretaña que han deshonrado, los casamiento desiguales que han hecho en los fines de las comedias» (Vid. I. Arellano 1991, p. 149). E insistiendo en lo mismo, en «El sueño del infierno» Doña Fáfula comenta las observaciones que le hacía a su marido -poeta de comedias, autos y entremeses- para llamar su atención sobre los disparates en los que se sustentaban estas piezas dramáticas (Vid. I. Arellano 1991, pp. 389-392). Junto a estos disparates argumentales, otros motivos satirizados con gran virulencia por Quevedo son los relacionados con la génesis de las comedias y entremeses (Vid. ejemplo en I. Arellano 1991, p. 391). Obsérvese que las referencias señaladas aluden a la «maraña» en que desemboca el hilo argumental de las comedias y entremeses debido a la necesidad de garantizar el suspense de las mismas. En esta línea se sitúa la referencia a los diecisiete maridos que Doña Oromasia podría prestar a las comedias.

²⁵ *El dulcísimo capuz, / el bendito sombreroñ, / la bien venida bayeta, / el bien fingido dolor*: un motivo que critica constantemente Quevedo es la hipocresía social que se hace patente, entre otras muchas circunstancias, en el luto de los viudos. Es lo que se transparente en las palabras de Lobón y en otras alusiones similares a ésta que podemos encontrar en «El mundo por de dentro», donde se pone de relevancia constantemente cómo la hipocresía ha sustituido a todos los valores morales. En este sueño se describe un entierro: «Detrás seguía larga procesión de amigos que acompañaban en la tristeza y luto al viudo que, anegado en capuz de bayeta y devanado en una chía, predido el rostro en la falda de un *sombrero* [...] iba tardo y perezoso» (el subrayado es nuestro) (Vid. I. Arellano 1991, p. 489). Se retoman los mismos elementos que en el *Entremés del marido fantasma* -el capuz y sombreroñ- como símbolo externo de un luto efectista e insincero, que encubre la ausencia de dolor ante la pérdida del cónyuge. Con este motivo entramos de lleno en el conflicto entre realidad y apariencia que tanto obsesiona a Quevedo. Para una comparación entre la «paranoia» quevedesca entre el ser y parecer y el desengaño típico del momento, léase Iffland (1983, II, pp. 202 y ss.

²⁶ *con ayuda de un dotor*: es muy común en la sátira el tema del médico que ayuda a poblar los cementerios (Vid. B. Sánchez Alonso 1924, p. 127). Tenemos muestra de ello en la insistencia con que aparece en la obra literaria de Quevedo. Recordemos el primer cuadro de *La Hora de todos*, donde en cinco líneas se condensa el retrato del médico asesino; «se hayó de verdugo perneando sobre un enfermo» (Vid. J. Bourg et al. 1987, p. 163). No menos significativo resulta la composición 5 de *Poesía varia* (Vid. J. O. Crosby 1994, p. 54). Se trata de un epitafio donde habla la Muerte de un médico: «Médico fue, cuchillo de natura/ Causa de todas riquezas mías / [...] Y aun con ser Muerte yo, no se la diera, / Si dél para matarle no

aprendiera». Nos hemos limitado a señalar dos muestras donde aparece el tópico del médico asesino porque I. Arellano (1991, p. 99, n. 35) ofrece una nutrida lista de ejemplos con varias referencias bibliográficas sobre el tratamiento de este personaje en la sátira española en general. En nuestro entremés se da a entender que la intervención, probablemente quirúrgica («me quitaron a navaja», vs. 238), del médico para vencer el ataque de «Unas pocas tercianas» (vs. 236) fue decisiva para librar a Lobón de «la esposa persecución».

²⁷ *me quitaron a navaja / la esposa persecución*: comenta M. Chevalier (1982) que esta «solución» de matar a la mujer, se inserta dentro de las prácticas defensivas del hombre ante el peligro que encarna su esposa, y se recrea frecuentemente en los corrales. «Pero esta es solución teatral que no aconseja nunca el cuento, y de la que se burla el refranero» (loc. cit., p. 72). En la segunda parte de esta nota nos interesa destacar cómo el atributo «persecución» que se adjunta a «esposa» minimiza el rasgo [+ humano] denotando una cierta cosificación que es típica del género satírico (Vid. L. Schwartz 1986, pp. 55-58).

²⁸ *heredera pienso ser / sin duda seré heredero*: observemos cómo Quevedo iguala en hipocresía a los hombres y mujeres. Esto se demuestra en las actitudes que Oromasia y Muñoz mantienen en las siguientes intervenciones. No son más que dos buenos vecinos de la calle mayor del mundo, llamada Hipocresía, en la que casi no hay nadie que no tenga «sí no una casa, un cuarto, o un aposento» (Vid. I. Arellano 1991, p. 486). En cuanto a Oromasia, señala M. Chevalier (1982, pp. 86 y ss.) cómo su deseo de enviudar responde al tipo de viuda alegre que llenaba los cuentecillos populares. Y deja atrás una realidad social de penurias y necesidades económicas que movían a las viudas a nuevos matrimonios. Lógicamente, este conflicto no se trasluce en los entemeses por su esencia literaria. En la pieza que nos ocupa, nos encontramos con dos prometidos que piensan, cada uno por su parte, en las compensaciones económicas y en la tranquilidad que les brindará la muerte del otro. Esta recreación del deseo de enviudar de los cónyuges lo encontramos en numerosas ocasiones a lo largo de la obra satírica de Quevedo. Citemos algunos ejemplos: en el «Alguacil endemoniado» (Vid. I. Arellano 1991, p. 164) comenta uno de los condenados sobre las mujeres que «nos tienen enfadados y cansados, y a no haber tantas allí no era muy mala la habitación del infierno. Díramos para que enviudáramos, en el infierno, mucho». También encontramos en «El mundo por de dentro» alguna referencia a la hipocresía del llanto de la viuda que emite «sollozos estirados, embutidos de suspiros, pujados por falta de gana» (Vid. I. Arellano 1991, p. 289).

²⁹ *yo que lo vi, que lo sé, que lo digo*; a lo largo de esta secuencia encontramos una referencia a la lírica tradicional que tanto Quevedo como Gracián critican constantemente, achacándole falta de consistencia literaria. Vemos cómo en la intervención final de Lobón, contestando a los músicos, se exagera, casi sacrificando la coherencia, el efecto de recurrencia que suele caracterizar las manifestaciones literarias populares. No obstante, el hecho de que aparezca en el marco de un género menor como es el entremés quita relevancia a la crítica y hace que leamos estos últimos versos como un elemento cómico más. Sobre el ideal expresivo de Quevedo y sus ideas acerca del gongorismo y el tradicionalismo, léase el capítulo titulado «Dialectos sociales y poética barroca» (en L. Schwartz 1987). Aquí se destaca que para Quevedo «las clases no educadas están confinadas al silencio o deberían estarlo, ya que cuando adoptan el discurso oficial se arriesgan a ser consideradas culpables de usurpación. Sólo los privilegiados tienen derecho a asumirlo.» (loc. cit. p. 57).

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS, EMILIO (1994): *Gramática española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ALARCOS, EMILIO (1955): «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivium*, V-VI, pp. 31-38.
- ARELLANO, IGNACIO (1991):, *Los Sueños*, Madrid, Cátedra.
- ASENSIO, EUGENIO (1965): *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- BATAILLON, MARCEL (1991): *Erasmus y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BERGMAN, HANNAH. E. (1968): *Entremeses*, Madrid, Anaya.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL (1971): *Obra poética*, Madrid, Castalia, vol. III.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL (1981): *Obra poética*, Madrid, Castalia, vol. IV.

- BOURG, JEAN, PIERRE DUPONT Y PIERRE GENESTE, (1987): *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, Cátedra.
- CORREA CALDERÓN, EVARISTO (1988): *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1980, 2 vols.
- CROSBY, JAMES O. (1994): *Poesía varia*, Madrid, Cátedra.
- CHEVALIER, MAXIME (1975): *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid.
- CHEVALIER, MAXIME (1982): *Tipos cómicos y folklore*, Madrid, Edi-6.
- CHEVALIER, MAXIME (1992): *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1979, 3 vols.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO Y ANTONIO AZAÚSTRE GALIANA (1993): *Indices de la poesía de Quevedo*, Barcelona, PPU y Universidade de Santiago de Compostela.
- IFFLAND, JAMES (1983): *Quevedo and the Grotesque*, London, Támesis Books, 2 vols.
- JAMMES, ROBERT Y MARIE THÉRÈSE MIR (1993): *Glosario de voces anotadas en los 100 primeros volúmenes de Clásicos Castalia*, Madrid, Castalia.
- LAUSBERG, HEINRICH (1976): *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1984): *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra.
- MARCHESE, ANGELO Y JOAQUÍN FORRADELLAS (1994): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- REY, ALFONSO (1985): *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo, invidia, ingratitud, soberbia y avarizia*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Santiago.
- RIQUER, MARTÍN DE (1979): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979.
- SÁNCHEZ ALONSO, B. (1924): «Los sátiros latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española*, XI, pp. 113-153.
- SEANTAURENS, JEAN (1984): *Seville et le Théâtre de la fin de Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Bourdeax, Atelier Nationale de reproduction de Thésés, Presses Universitaires de Bourdeaux.
- SCHWARTZ, LIA (1986): *Metáfora y Sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus.
- SCHWARTZ, LIA (1987): *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, EUNSA.
- YNDURÁIN, DOMINGO (1991): *El Buscón*, Madrid, Cátedra.