

ANOTACIÓN DEL *ENTREMÉS DEL NIÑO Y PERALVILLO DE MADRID*, DE QUEVEDO

María Seoane Dovigo
Universidade da Coruña

Los entremeses de Quevedo no han recibido la misma dedicación que otros géneros de su producción. Sin embargo estas piezas merecen atención, tanto por su importancia en el conjunto de la obra quevediana como por su contribución para la evolución del género. El entremés que anotamos muestra abundantes ejemplos de los elementos con que Quevedo renueva este género: la incorporación de un amplio abanico de tipos, heredados algunos de la tradición literaria (tanto escrita como oral), además de su peculiar técnica en el dibujo de los personajes, encaminada a destapar sus vicios ocultos, uniendo lo cómico con el fustigamiento de la falsedad (Asensio 1965).

El *Entremés del Niño...* toma como marco para el desarrollo de la trama los pasos de los cuentecillos tradicionales: el niño que abandona el hogar, la madre que da los últimos consejos, el encuentro con un personaje (Juan Francés) que servirá de guía en el nuevo espacio de la Corte y la prueba final en su encuentro con las busconas, en la que el niño demostrará que ha aprendido tanto de los consejos de su madre como de los testimonios de los distintos tipos cortesanos, delincuentes ejecutados por el único brazo de la justicia en Madrid: las mujeres. Las principales dificultades de comprensión que el anotador deberá aclarar proceden, por una parte, de las referencias al contexto histórico y cultural de la época (la caracterización de tipos cortesanos o la mención de hechos puntuales, casi simultáneos a la producción de la obra anotada) y, por otra, de las peculiaridades léxicas de la pieza: la abundante utilización de léxico de germanía, las creaciones léxicas y las dilogías constantes.

REFERENCIAS CONTEXTUALES

1. Los tipos tradicionales.

- JUAN FRANCÉS

Juan Francés es uno de los muchos juanes de la tradición oral española, en muchas ocasiones asociados a la ingenuidad o a la condición de maridos consentidores (Juan

Blanco). Otros juanes entran en el campo semántico del juego (Juan Bolay, Juan Grajo, Juan Tarafe, Juan Trócado, etc.). *Juan Francés* designa en el lenguaje de germanía al ‘pícaro mendicante; tomado de los peregrinos que venían de Francia y se dedicaban a vagabundear por la Península pidiendo limosna’ (Alonso Hernández 1977). Los franceses aparecen en otras obras de Quevedo asociados a oficios bajos, como ocurre en el cuadro “Los tres Franceses y el Español” de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*:

Venían tres Franceses por las montañas de Vizcaya a España: el uno con carretoncillo de amolar cuchillos y tijeras por babador; el otro con dos corcovas de fuelles y ratoneras; y el tercero con un cajón de peines y alfileres (Quevedo 1987, p. 271).

Covarrubias recoge esta imagen del francés en su definición del término ‘gavacho’:

Ay unos pueblos en Francia, que confinan con la provincia de Narbona [...] a estos [llamamos] nosotros gavachos [...]. Esta tierra debe ser mísera, porque muchos destos gavachos se vienen a España y se ocupan en servicios baxos y viles, y se afrentan quando los llaman gavachos. Con todo esso buelven a su tierra con muchos dineros y para ellos son buenas Indias los reinos de España.

- EL SASTRE

En las letras del Siglo de Oro sastres y zapateros comparten un mismo destino: cometen los mismos pecados de engaño y robo, pecados gracias a los cuales se van enriqueciendo, llegando en ocasiones a entrar en la categoría de hidalgos, pecados por los cuales han de ir a parar en el infierno” (Chevalier 1982, p. 96).

Con esta caracterización aparecen en “El licenciado Vidriera” y “El coloquio de los perros”, de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el *Guzmán de Alfarache* (I, II, 4) o *El Criticón*. En la obra de Quevedo también encontramos ejemplos de este tratamiento satírico del tipo:

Y otro le decían [al sastre]. Viendo que negaba haber sido ladrón, qué cosa era despreciarse de su oficio (“El Sueño del Juicio Final”, Quevedo 1991, p. 102).

Con los versos “Lanzada de sastre izquierdo / el corazón me atraviesa” (vv. 101-102) este sastre se acusa a sí mismo de judío: la alusión a la *lanzada* enseguida nos recuerda a la recibida por Cristo en la Cruz (Juan 19, 31-37).

- EL TABERNERO

La tradición folclórica atribuye al tabernero el vicio de enriquecerse a costa de aguar el vino. La sátira contra este tipo se puede rastrear tanto en la poesía como en la prosa burlescas de Quevedo. Sírvanos de ejemplo los siguientes pasajes:

Mandándose ha pregonar / que digan, midiendo cueros, / '¡Agua va! los taberneros, / como mozas de fregar" (Quevedo 1992, 87; 15-18).

Los taberneros, de quien, cuanto más encarecen el vino, no se puede decir que le suban a las nubes, antes que bajan las nubes al vino, según le llueven, gente más pedigüeña de agua que los labradores ("Taberneros", Quevedo 1987, p. 218).

No sólo en obras de creación literaria, sino también en relaciones de sucesos de la época, hallamos noticia de este hábito extendido entre los taberneros:

Va de vino. Cuatro tabernas han puesto de lo precioso, a 30 cuartos, y de lo ordinario, a 16; infinitas, con grandes penas al que lo aguare. Parece no ha de tener remedio, y sin que lo puedan prevenir, volverán las aguas por donde solían ir (Barrionuevo 1968-1969, aviso XLVI, I, p. 102).

- EL ESCRIBANO

El folclore relacionado con los ministros de justicia es más pobre que el de otros tipos. Se reduce a unos pocos refranes y a un manojo de cuentos que nos repiten que conviene desconfiar de la equidad y honradez de los jueces, escribanos y abogados. La tradición folclórica señala que la vara de la justicia se dobla con facilidad, obedeciendo a la ley del encaje o a la fuerza del cohecho, y favoreciendo siempre a los poderosos (Chevalier 1982). Así lo comprobamos en el siguiente aviso de Barrionuevo:

El mes de mayo pasado, en tierra de Valladolid, junto a Medina del Campo, fue un escribano a hacer algunas diligencias por aquellos lugares. Convidóle uno a una liebre, y en otro lugar a una pajarilla de puerco, y habiéndole regalado todo cuanto los dos pudieron, se lo pagó denunciándolos al uno, por haber cazado en tiempo vedado, y al otro, de haber muerto al puerco sin pagar derechos, haciéndoles costar lo que no tenían. Caso raro, cierto y ingratitud grande (Barrionuevo 1968-1969, aviso CCXX, II, p. 194).

No son pocos los ejemplos de sátira de este tipo en Quevedo:

Sólo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y que vía un escribano que no le venía bien el alma ("Sueño del Juicio Final", Quevedo 1991, p. 95).

2. El mundo teatral de la época.

- EL ANUNCIADOR DE COMEDIAS.

El personaje de Antonio-Alvillo aparece caracterizado (con sus cartelones de comedia y papeles de confitura) como anunciador de comedias, oficio menospreciado dentro del mundo teatral y de la sociedad en general, desempeñado en la mayoría de los casos por pícaros, esclavos o niños. Su cometido era colocar los carteles de las comedias en las puertas de los dos corrales de Madrid y en postes de la puerta de Guadalajara, la Plaza Mayor, Santa Cruz y la Plazuela del Ángel, así como tañer el atambor para llamar a la gente a ver las funciones (Reyes Peña 1993).

- LA REPRESENTACIÓN DE *EL ANTICRISTO*.

Los versos 157 y siguientes dan noticia de un acontecimiento teatral de la época: la representación de *El Anticristo*, comedia de Ruiz de Alarcón, “cuyo estreno fue memorable tanto por los huevos podridos de los enemigos del mejicano como por la osadía de Luisa Robles encaramándose por la maroma” (Asensio, 1965 p. 233).

Más adelante (vv. 177-180) se hace referencia a la separación de dos hermanos valencianos, uno de ellos *autor* de la compañía que representó esta pieza (Juan Bautista Valenciano). Su hermano Juan Jerónimo se separó de la compañía para volverse autor en 1622 (Asensio 1965, pp. 233-234). Jugando con el nombre de la comedia que resultó tan silbada, *El Anticristo*, el Niño supone que a ésta tendrá que seguir necesariamente otra sobre el Juicio Final, que, puesto que estará consagrada a los dos hermanos valencianos, representará dos juicios, por lo que se habrá de llamar *Los juicios parecidos*. Los versos 162-163 se refieren al hábito de silbar en el teatro, hábito comentado por Deleito y Piñuela:

Parece que hasta 1613 no se generalizó el uso de silbar en el teatro; pero desde entonces fue cosa frecuente, haciéndolo la veleidosa mosquetería sin contemplación alguna para el prestigio de los comediógrafos. Muchos primates de la escena, tales como Tirso o Alarcón, tuvieron que sufrirlas. A veces se preparaban de antemano tales expresiones hostiles por antipatía personal o malquerencias e intrigas de unos dramaturgos contra otros. Alarcón, por el grave delito de ser corcovado, y porque su talento competía con el de Lope (ídolo de la escena que no admitía que le hicieran sombra), era el más castigado con las silbas injustas en sus estrenos, urdidas por los innúmeros amigos y aduladores del Fénix [...].

Y no fueron sólo silbidos los que tuvo que soportar el ilustre y profundo comediógrafo. Al estrenar su grandiosa concepción *El Anticristo*, los *reventadores* (que diríamos en el lenguaje de hoy echaron en las candilejas un aceite tan pestífero, que hizo huir a los espectadores e impidió concluir la representación (Deleito y Piñuela 1988, pp. 186-187).

DIFICULTADES LÉXICAS

1. Léxico de germanía.

A lo largo de todo el entremés hay un amplio repertorio de palabras y frases relacionadas con el mundo de la prostitución, ininteligibles para un lector medio contemporáneo.

- Como es común en los cuentecillos tradicionales, la Madre dota al Niño de un amuleto (vv. 22-24). La comicidad de este pasaje se basa en la diología de la expresión “dar perro muerto”: podemos entenderla en sentido literal, lo cual nos llevaría a imaginar una escena sumamente grotesca, o dentro del léxico de germanía, en que esta expresión significa ‘negarse un cliente a pagar a la prostituta con que se ha acostado’ (Alonso Hernández 1977).

- Con el “amigo [...] dispuesto a guardarte las espaldas” (vv. 32-34) la Madre se refiere a “los *guardianes* o *guardapostigo*, mozos encargados de guardar la puerta de la mancebía” (Alonso Hernández 1977). El Niño debe preferir conservar el dinero, que corre mayor peligro, a proteger o guardar las espaldas, frase relacionable con las expresiones *hacer espalda* y *espalda de par en par*, definidas, respectivamente, como ‘lo que hace el verdugo cuando azota a los delincuentes por las calles de la ciudad’ y como ‘la espalda del reo, cuando sufre el castigo de azotes, que va “abierta” sin ropa, “de par en par abierta” (Alonso Hernández 1977).

- El niño utiliza el término *campanilla* (v. 41) como sinónimo de ‘dij’; se refiere, por tanto, al amuleto que le proporciona la Madre. Pero el texto nos permite otra lectura, sobre todo a partir de la expresión *tocar la campanilla*: ‘En tiempos pasados se usó en Castilla, echar a los muchachos ladroncillos una argolla al cuello, con una puente sobre la cabeza, para que fuesen sentidos y conocidos, atento que por su poca edad no se les podía castigar hinchendo las penas de las leyes, y la traían a la voluntad de la Justicia’ (Covarrubias). El Niño prefiere pasar como ladrón entre las busconas a ser robado.

- Juan Francés se ofrece como guía de la Corte para evitar que el Niño acabe ajusticiado en el Peralvillo, ‘un pago junto a Ciudad Real, adonde la Santa Hermandad haze justicia de los delinquentes que pertenecen a su jurisdicción, con la pena de saetas’ (Covarrubias). El Niño, anunciando ya el buen sentido que lo salvará al final del entremés, señala a las auténticas ejecutoras de la “justicia” del Peralvillo de la Corte: las busconas. En los versos 91-96 se refiere, de forma burlesca, a los distintos modos de “ajusticiamiento” a las que pueden ser sometidas las víctimas de estas “señoras”. La utilización de léxico de germanía es un procedimiento cómico para entender este pasaje. La forma de ajusticiamiento más común en el Peralvillo, según Covarrubias, era el asaeteamiento, pero hay otras formas más propias del arte de las busconas. *Decir daca* es expresión que significa ‘pedir como lo hacen las busconas’; *tomar* tiene la doble acepción de ‘embarazar, preñar’, y también ‘robar o hurtar; referido sobre todo al arte de busconas y tomones’ (Alonso Hernández 1977). La calificación de *buidos* (‘agudos’) y *penetrantes* ratifica la voluntad de asimilación entre el oficio de las prostitutas y el ajusticiamiento de los delincuentes que persigue Quevedo con estos paralelismos

léxicos. Las “técnicas” de las busconas quedan confirmadas en el verso final; *tiendear* es una creación léxica del autor tomada de la expresión germanesca *abrir tienda*, que tiene el significado de ‘prostituirse una mujer o hacerse cortesana [...]’. Instalarse una prostituta en un lugar fijo’ (Alonso Hernández 1977).

- Los distintos tipos cortesanos que aparecen a lo largo del entremés culpan a las busconas de su ruina. Todos ellos aparecen en escena ajusticiados con sus propios instrumentos de trabajo:

a. El sastre con las varas de medir y las tijeras: cosió sus prendas con agujas envenenadas y recibió como castigo ser a su vez envenenado, “enherbolado”, con sus propias varas, “sesmas” (vv. 103-106).

b. El tabernero con sus ollas y pucheros, términos que encubren una dilogía que también implica léxico germanesco: *olla* significa ‘Vasija grande de barro’ y ‘Prostituta iniciada, con una cierta experiencia sin ser vieja. Se toma en sentido metafórico del refrán que dice “Primero seas olla que cobertera” aludiendo a que antes de ser alcahueta (COBERTERA) la mujer debe ser OLLA, en sentido literal, y en sentido figurado, prostituta, que son los pasos contados para llegar a la alcahuetería’ (Alonso Hernández 1977); *cobertera*, a su vez, significa ‘Cierta forma de plato llano, de hierro, cobre o tierra, con que se cubre la olla’ (Covarrubias) y ‘La prostituta jubilada que se convierte en celestina o protectora de prostitutas jóvenes y que las “cubre o tapa”, para disimular ante la justicia, con el nombre de sobrina’ (Alonso Hernández 1977).

c. El escribano es ajusticiado con la pluma y el *sepan* (vv. 137-140); ambos términos encubren también una dilogía: la *pluma* es el instrumento de escritura y el medio de castigo impuesto a las alcahuetas. ‘A las alcahuetas acostumbran desnudarlas del medio cuerpo arriba y, untadas con miel, las siembran de plumas menudas, que parecen monstruos, medio aves, medio mugeres’ (Covarrubias). En este caso son las propias terceras las que “empluman” al escribano. En cuanto a *sepan*, se define en el léxico de germanía como ‘cicatriz en la cara, generalmente provocada por arma blanca’ o, bajo su variante *sepancuantos* como frase con la que el que en los castigos públicos publicaba el delitopor el que el reo era condenado’ (Alonso Hernández 1977).

- El dominio de las busconas sobre la justicia de la Corte queda fuera de toda duda en los versos “que el soplillo de los mantos/ se ha pasado a las Audiencias” (vv. 147-148): la expresión *torcer soplillo* significa en el argot de germanía ‘practicar la vida y el oficio de las busconas que solían cubrirse la cara y la cabeza con un manto de tela muy delgada y transparente (manto de soplillo), para llamar la atención de los hombres que intrigados y sospechando tenérselas con “una belleza”, eran engañados más fácilmente” (Alonso Hernández 1977).

2. Personificación de la bolsa

La bolsa, metonimia por dinero, está dotada de animación a lo largo de todo el texto: es ella quien recibe los ataques más crueles de las busconas. Para que no se “descalabre” y, por tanto, muera, como le sucede a todas las bolsas que visitan la Corte (vv. 197-225), el Niño la rodeará de todo tipo de cuidados. En este pasaje la bolsa se ve condenada al infierno de las alcahuetas, las busconas y los ladrones de la Corte, personajes que no dejan de roer hasta los huesos lo que queda del cadáver de las bolsas: no dejan escapar nada de dinero (vv. 209-210). La *bolsicalavera* (v. 198) se muestra como la representación del cultivado tópico del *memento homo* (expresión latina que designa normalmente la calavera que invita a la meditación). En este caso, se presenta como ejemplo, ante las bolsas más ricas, de lo que pueden llegar a ser si no se cuidan de todos los tipos que desfilan a lo largo del entremés, especialmente las mujeres.

En la aclaración de los pasajes oscuros de este entremés hemos comprobado que las dificultades provienen, en gran medida, de la utilización constante y variada del argot de germanía, elemento de comicidad fundamental de la pieza. No es superfluo que, a modo de conclusión, reflexionemos sobre la utilización del lenguaje coloquial y de germanía en la obra de Quevedo. En el prólogo a su *Cuento de cuentos* considera así el empobrecimiento de la lengua:

Yo, por no andar rascando mi lenguaje todo el día, he querido espulgarle de una vez en esta jornada, donde yo solo no tengo qué hacer. Y en este cuento he sacado a la vergüenza todo el asco de nuestra conversación, que si no tuviere donaire ni mereciere alabanza, no carece de estimación el trabajo en recoger tan extraños desatinos. Ahora va este papel haciendo lugar a obra más de veras, en que trataré (no sé si tan docto como desvergonzado) que no sabemos deletrear nuestra cartilla ni razonar con la pluma (Quevedo 1975, p. 172).

A lo largo de todo este prólogo critica el uso de frases coloquiales y vulgares. Hacia el final del *Discurso de todos los diablos*, al que Quevedo se refiere como “Esta es de mis obras la quintademonia, como la quintaesencia” (Quevedo 1932, p. 202), se ratifica en la ridiculización, por su pobreza expresiva, del lenguaje coloquial a través del personaje del herrador, cuya intervención es suficientemente significativa:

En esto conoceréis que yo me entiendo solo, pues preguntándome quién soy y mi oficio y habiéndolo dicho claro, no me habéis entendido. Yo soy aquel desdichado *Yo me entiendo* que anda en el mundo paladeando confiados, disculpando necios y entreteniéndolos bellacos. Si me reprehenden los vicios, digo que *Yo me entiendo*; si me aconsejan en los peligros, *Yo me entiendo*; si me tienen lástima en los castigos, siempre

soy *Yo me entiendo*. Yo soy el coloquio entre cuero y carne y el profiado entre sí; y como yo me entiendo y no quiero entender a otro, ni que me entienda nadie, todo lo yerro, y este es mi oficio. Y la dueña no sabe lo que se dueña, pues dice que no hay bestias donde hay *Yo me entiendo*, que es todos los arres y joes con la capa negra (Quevedo 1932, p. 213).

Se critica también al *poeta de los pícaros*, quien se defiende atacando a otros poetas: los entremesistas, los escritores de autos y, sobre todo, los poetas que escriben a la manera de Góngora, a los que se refiere con las siguientes palabras:

¿Es mejor andar gastando auroras en las mejillas [clara alusión a los versos 105 y 106 del *Polifemo*] y perlas en lágrimas, como si se hallasen detrás de la puerta; y estando España sin un real de plata, gastarla en fuentes y en cuellos torneados [...]? ¡Pues lo hacen con el oro! A carretadas lo echan en cabellos, como si fuera paja, donde no aprovecha a nadie [etc.] (Quevedo 1932, p. 215).

Según Lía Schwartz, “la poesía vulgar es objeto de sarcásticas burlas porque es ilícita, porque transmite voces que en la estructura social de la España del siglo XVII no tenían derecho a producir un discurso. 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” (Schwartz 1986, p. 57). Más adelante la propia autora pone de relieve que “la teoría del discurso poético que Quevedo desarrolla en algunos escritos no coincide con su praxis satírica. El lenguaje popular y las formas de literatura tradicional que tanto desprecio le inspiraron se recuperan hoy en sus obras. Ya lo habían descubierto los compiladores del primer diccionario de la Real Academia que registraron muchas veces como vulgarismos ciertas palabras y expresiones porque aparecían en una sátira quevedesca” (p. 71). Los entremeses son ejemplo de este uso literario de voces vulgares. De todos modos, la aparente incoherencia entre teoría y praxis poética acerca del lenguaje popular en Quevedo es una cuestión que merece un estudio más atento desde los demás escritos poéticos contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO HERNÁNDEZ, J. L. (1977): *Léxico del marginalismo español del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad.
- ASENSIO, EUGENIO (1965): *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- BARRIONUEVO, JERÓNIMO (1968-1969): *Avisos, 1654-1658*, ed. A. Pua y Melia, Biblioteca de Autores Españoles, 221-222, Madrid, Atlas.

- CHEVALIER, MAXIME (1982): *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Edi-6.
- CORREAS, GONZALO (1924): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE (1979): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner.
- DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ (1987): *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza.
- DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ (1988): *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza.
- Diccionario de Autoridades* (1963): Madrid, Gredos.
- Diccionario de la lengua española* (1992): Madrid, Real Academia Española.
- MADROÑAL DURÁN, ABRAHAM (en prensa): "Juan Francés, vida entremesil de un personaje literario", en *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro*, (Alcalá de Henares del 22 al 27 de julio de 1996).
- QUEVEDO, FRANCISCO DE (1976): *Obras*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ribadeneyra.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE (1932): *Obras completas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE (1975): *Obras satíricas y festivas*, ed. José M^a Salaverría, Madrid, Espasa-Calpe.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE (1981): *Obra Poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, vol. IV.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE (1987), *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE (1992): *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra.
- REYES PEÑA, M^a DE LOS (1993): "Los carteles en el teatro del Siglo de Oro", *Criticón*, 59, pp. 99-118.
- SCHWARTZ LERNER, LÍA (1986): *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Universidad de Navarra.