



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El tejido lingüístico y literario de los entremeses de Luis Quiñones de Benavente

Beatriz Brito Brito



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.

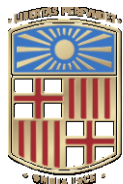
Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.

TESIS DOCTORAL

El tejido lingüístico y literario de los entremeses de Luis Quiñones de Benavente

Beatriz Brito Brito



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

2022



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

El tejido lingüístico y literario de los entremeses de Luis Quiñones de Benavente

Programa de doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y
Culturales. Línea de investigación «Tradición y originalidad en
la literatura española e hispanoamericana»

Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación
Facultad de Filología

Beatriz Brito Brito

Directora: Dra. Diana Berruezo Sánchez

A José Manuel, Beatriz y Sara



Agradecimientos

La experiencia que me ha aportado la trayectoria de la presente investigación ha sido posible por numerosas personas, que me han apoyado, ayudado y facilitado todo lo que fui necesitando. Desde el ámbito académico, quisiera agradecer de corazón el trabajo y la sabiduría que tanto me aportó siempre la Dra. Rosa Navarro Durán, pues sin ella esta tesis doctoral no hubiera sido posible; su pasión por la literatura de la Edad de Oro, sus sabias indicaciones y su actitud optimista siempre han sostenido mis motivaciones y curiosidades. Junto a ella, agradezco enormemente la atención y dedicación tan valiosa de la Dra. Diana Berruezo Sánchez, sin cuya confianza constante en mí y su generosa disponibilidad en los tiempos no hubierso sido posible llegar hasta el final. Ambas son faros que me han iluminado los caminos para investigar. Agradezco también las experiencias que me aportó el Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación de la Universidad de Barcelona, desde el que fui muy bien acogida. Asimismo, quisiera mencionar al Dr. Carlos Alvar y al Dr. Abraham Madroñal por darme tan cálida y fructífera acogida en la Universidad de Ginebra durante mi estancia de investigación en 2015. De ambos y, especialmente de Madroñal, aprendí útiles consejos y orientaciones provechosas para mis investigaciones.

En el ámbito personal, quisiera dar las gracias de corazón al apoyo y amor infinitos de mi familia, mis padres José Manuel y Beatriz, mi hermana Sara, mi tía Alicia, sin los cuales no hubiera podido embarcarme en esta experiencia y terminarla. También mi pareja y amigos son pilares fundamentales que me han ayudado a sostener la aventura desde el cariño y la complicidad. A todos gracias.

RESUMEN

El presente trabajo pretende contribuir a la mayor comprensión del lenguaje de Luis Quiñones de Benavente en sus bailes y entremeses, compuestos y representados en las primeras décadas del siglo XVII. Como dramaturgo célebre y reconocido tanto en su época como en la actualidad, demostró ser un ingenio que aprovechó la tradición literaria, popular y folclórica para explorar innovaciones en sus textos dramáticos. Su producción literaria ha sido estudiada por algunos especialistas, sobre todo desde motivaciones que buscan confirmar la autoría y cronología del amplio repertorio de sus piezas breves. Las consideraciones sobre los recursos verbales y retóricos han sido planteados parcial o genéricamente, de tal modo que la presente tesis doctoral arroja luz sobre los distintos fenómenos empleados por el autor toledano, a partir de una fundamentación teórica, una terminología, una metodología y una clasificación, que ofrecen la posibilidad de organizar y esclarecer el conjunto de constelaciones de significados e interpretaciones presentes en estos textos.

Las disciplinas de la Lingüística Semántica, Pragmática y la Retórica clásica proporcionan conceptos y teorías que permiten abordar los mecanismos que compuso Quiñones de Benavente para hacer reír. De este modo, los signos, las palabras, los enunciados, los actos de habla, las enunciaciones, los significados, las designaciones, la intencionalidad, las inferencias y las interpretaciones son en esencia los elementos que articulan el proceso expresivo y comunicativo en cada réplica, secuencia y escena de las piezas benaventinas. Son, por tanto, los objetos que se examinan en este trabajo, puestos en relación con los contextos escénicos, el espectáculo y el público como aspectos que completan el lenguaje materializado en la acción sobre el tablado.

La estilización que adquiría el lenguaje barroco provoca que a menudo los textos del corpus estudiado presenten dificultades para realizar propuestas de su difusión o divulgación. El ovillo propio de las estrategias de la estética conceptista de la época se suma, en este caso, al género breve del teatro y a la tradición satírica y burlesca, que constituye un amplio entramado de temas, motivos, tópicos, anécdotas, personajes y todo tipo de referencias. Comprender el modo en que Quiñones de Benavente se nutre de estos materiales lingüísticos y literarios para elaborar sus propias creaciones verbales favorece la recuperación de un valioso patrimonio teatral hispánico. Al mismo tiempo,

aporta planteamientos y datos que ayudan a conocer más el funcionamiento del lenguaje barroco en general. Así pues, el análisis del lenguaje que teje la comicidad de las obras de Quiñones de Benavente ofrece unos textos más accesibles y, con ellos, la posibilidad de que sean más ampliamente considerados en los repertorios de producciones teatrales actuales.

Palabras clave: Quiñones de Benavente, entremeses, bailes, lenguaje, Barroco, teatro breve, comicidad.

ABSTRACT

This paper aims to contribute to a better understanding of the language of Luis Quiñones de Benavente in his dances and *entremeses*, composed and performed in the first decades of the 17th century. As a famous and recognized playwright both in his time and today, he proved to be an ingenuity who took advantage of the literary, popular and folkloric tradition to explore innovations in his dramatic texts. His literary production has been studied by some specialists, especially from motivations that seek to confirm the authorship and chronology of the wide repertoire of his short pieces. Considerations about verbal and rhetorical resources have been raised partially or generically, in such a way that this doctoral thesis sheds light on the different phenomena used by the Toledo author, based on a theoretical foundation, terminology, methodology and classification, which offer the possibility of organizing and clarifying the set of constellations of meanings and interpretations present in these texts.

The disciplines of Semantic Linguistics, Pragmatics and Classical Rhetoric provide concepts and theories that allow us to address the mechanisms that Quiñones de Benavente composed to make people laugh. In this way, signs, words, statements, speech acts, enunciations, meanings, designations, intentionality, inferences, and interpretations are essentially the elements that articulate the expressive and communicative process in each replica, sequence and scene of the Benaventine pieces. They are, therefore, the objects that are examined in this work, related to the scenic contexts, the show and the public as aspects that complete the language materialized in the action on stage.

The stylization that the baroque language acquired often causes the texts of the studied corpus to present difficulties in making proposals for its dissemination or dissemination. The tangle of the strategies of the conceptualist aesthetics of the time is added, in this case, to the brief genre of theater and to the satirical and burlesque tradition, which constitutes a wide network of themes, motifs, topics, anecdotes, characters and all kinds of references. Understanding the way in which Quiñones de Benavente draws on these linguistic and literary materials to elaborate his own verbal creations favors the recovery of a valuable Hispanic theatrical heritage. At the same time, it provides approaches and data that help to learn more about the functioning of

baroque language in general. Thus, the analysis of the language that weaves the comedy of Quiñones de Benavente's works offers more accessible texts and, with them, the possibility that they are more widely considered in the repertoires of current theater productions.

Key words: Quiñones de Benavente, *entremeses*, dances, languages, Barroco, brief theater, humour.

Donde, si perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar, si siempre no te acompaña quien te allegue placeres, diga donaires, tanga canciones alegres, cante romances, cuente historias, pinte motes, finja cuentos, juegue a naipes, arme mates

Sempronio en La Celestina de Fernando de Rojas

Y entonces se inventó la escritura. Y las palabras se separaron de la boca y el oído. Y el espacio que antes llenaban, uniendo a quien pronunciaba y a quien escuchaba, se quedó vacío.

Ángela Segovia, «El vado de la lírica».

*no de otra suerte el Alma, que asombrada
de la vida quedó de objeto tanto,
la atención recogió, que derramada
en diversidad tanta, aun no sabía
recobrase a sí misma del espanto
que portentoso había
su discurso calmado,
permitiéndole apenas
de un concepto confuso
el informe embrión que, mal formado,
inordinario caos retrataba
de confusas especies que abrazaba*

Sor Juana Inés de la Cruz, El sueño.

ÍNDICE

Introducción	13
Capítulo 1. Luis Quiñones de Quiñones de Benavente o la <i>risa nueva</i> de sus entremeses	35
1.1. Las festividades y leyendas como tradiciones utilizadas en la escritura benaventina.....	46
1.2. La metateatralidad y la ruptura de la ficción dramática.....	49
1.3. La metateatralidad y la ruptura de la ficción dramática.....	78
1.4. El análisis del tejido semántico, pragmático y retórico de los bailes y entremeses.....	91
Capítulo 2. La creatividad léxica y el ingenio idiomático	102
2.1. De «carimayada» a «adueñarse»: el neologismo por composición y derivación.....	104
2.2. De «zurumbático» a «laso, leso, liso y lucio»: las <i>jitanjáforas</i> y otros disparates.....	133
2.3. De <i>paremia</i> a <i>paremia trastocada</i> : la parodia idiomática.....	148
2.3.1. De «lengua de tarabilla» a «callen barbas y hablen uñas»: las unidades fraseológicas y paremiológicas.....	148
2.3.2. De «algún portento» a «algún podenco»: las prevaricaciones idiomáticas.....	159
Capítulo 3. El entramado retórico	170
3.1. «De la prosa ahorre, / si no quiere que así la desaforre.»: las dilogías.....	174
3.2. De «espantajo» a «ganás fiambres»: la antonomasia conceptista.....	185
3.3. De «Zaranda» a «Revesa»: los nombres propios burlescos.....	215
3.4. Del <i>gusto</i> y <i>gasto</i> a los <i>cachivaches</i> de moda: otros enjambres retóricos.....	258
Capítulo 4. El plurilingüismo	294
4.1. El remedo de otras lenguas.....	296
4.2. Los latinismos.....	308
4.3. Las variedades del español en la burla.....	314

4.3.1. Lo coloquial: el hablar por inercia en Las civilidades.....	315
4.3.2. Lo culterano y lo cortesano: el lenguaje extravagante en <i>Los vocablos</i>	326
4.3.3. Lo profesdional: cuatro máscaras de oficio verbales en <i>Los cuatro galanes</i>	330
4.3.4. La germanía: el habla del hampa en tres entremeses.....	353
Conclusiones	362
Bibliografía consultada y citada	372

LISTA DE ABREVIATURAS

- Aut.* *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, edición en línea.
Enlace: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Colección* Cotarelo, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. facsímil de la original de 1911, Madrid Bailly-Baillièrre, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2000.
- Correas* Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, RAE, 1924.
- DLE* *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, edición en línea. Enlace: <https://dle.rae.es/>
- DPEJ* *Diccionario Panhispánico del español jurídico*, Real Academia Española, edición en línea. Enlace: <https://dpej.rae.es/>
- Tesoro* Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979.

INTRODUCCIÓN

Luis Quiñones de Benavente es un ingenio de la «palabra dramática» y un artífice de significados lingüísticos en la literatura española del siglo XVII. En su obra utiliza con agudeza la potencialidad semántica, pragmática y retórica de las palabras que construyen su entramado dramático y, con ese andamiaje, da rienda suelta a la experimentación lingüística generalmente asociada a fines humorísticos y satíricos. No obstante, la crítica especializada no ha valorado suficientemente la innovación del dramaturgo toledano cuya producción ha quedado eclipsada, en gran medida, por otros ingenios áureos. Ahora bien, un análisis detallado de las piruetas verbales de Quiñones de Benavente, como el que se realiza en el presente trabajo, da cuenta de una creatividad similar a la de maestros del lenguaje, como Francisco de Quevedo. Como se mostrará a lo largo de este estudio, el dramaturgo toledano utilizó con éxito fenómenos retóricos que penetran en la naturaleza lingüística de las palabras, en su sintaxis interna, en su morfología gramatical y léxica para promover la risa a su público.

El objeto de estudio constituye el entramado lingüístico y literario de piezas dramáticas breves de Luis Quiñones de Benavente. En concreto, se examinan las formas que tejen un lenguaje al servicio de la finalidad más esencial del teatro breve, esto es, provocar la risa. Sin embargo, siendo este objeto un espacio acotado de observación y análisis, es utilizado como vías para comprender mejor el lenguaje barroco. Mi principal motivación ha sido siempre la de entender la expresividad con que se materializó la literatura en este periodo. Además, mi formación en teorías semánticas, pragmáticas y retóricas me han llevado a descubrir las imbricaciones de dichas disciplinas con los textos literarios de la época, cuyo análisis permite, por un lado, desentrañar eficazmente el funcionamiento lingüístico construido por las plumas creativas de la época, por un lado; y atender a la recepción de los textos y las repercusiones socio-literarias, por el otro. De estas consideraciones se desprende el tema central de la presente tesis doctoral definido como el lenguaje barroco a través de la obra dramática de Quiñones de Benavente.

La literatura burlesca y satírica son exponentes claros que permiten atender al objetivo de comprender los procedimientos y efectos del lenguaje barroco, puesto que

son estéticas donde el humor estimula la agudeza de ingenio en una sociedad española que, además, demanda cambios e innovaciones ante el agotamiento de ciertas tendencias de escritura. A finales del siglo XVI y comienzos del XVII, hacer reír supone cada vez un mayor reto, por lo que se impone la necesidad de buscar nuevas fórmulas. La «burla lingüística» se convierte así en principal instrumento de la risa, «por cuanto en este momento de nuestra historia literaria la utilización del lenguaje alcanza sus más altas cotas» (Arellano, Escudero, Madroñal 2001: 60). La actitud de experimentación verbal intrínseca a este período literario estiliza, complejiza y, en definitiva, enreda ovillos lingüísticos que requieren de un análisis detallado para descodificar su potencial, como se realiza en esta investigación. Es un lenguaje que cobra acción e impacto inmediato en el teatro, por lo que se adhiere a su vez a los intereses del ocio. Y es que en esta época entretener es una de las claves que fundamentan el éxito de la literatura llevada al tablado barroco y los géneros dramáticos burlescos son los moldes idóneos para dicho ocio, para propiciar el consumo de los espectáculos. Y junto a la fiesta, también lo son para la sátira, pues, estas piezas construyen ficciones en donde la deformación y la caricatura toman cuerpo físico y se juzgan, como el comportamiento de los murmuradores, el amor codicioso o el abuso de modas cortesanas, encarnados en las criaturas representadas. No por ello predomina la intención moralista o la reacción crítica, al contrario; pero sí existe un juicio de tipo cómico, que implica, por un lado, la superioridad de los espectadores que miran y juzgan para reírse; y, por otro, el reflejo de una vida cotidiana llevada a la parodia y la caricatura ridícula¹.

Dentro de la literatura burlesca y satírica se ha elegido el teatro breve como espacio literario donde se manifiesta esta estilización de los recursos cómicos de manera concentrada, debido al espacio y al tiempo breves que delimitaban la escritura del dramaturgo, así como su ejecución en una escenificación. Este estado comprimido de elementos lingüísticos y literarios de índole humorística ofrece retos para el investigador². En la historia del teatro breve barroco, Quiñones de Benavente constituye el máximo exponente de esta expresividad renovada, de tal manera que la obra del autor

¹ Sobre la posible sátira moral y la autocensura en la obra de Quiñones de Benavente véanse Bergman (1965:67-75), Madroñal (2008: 229), Arellano, Escudero, Madroñal (2001: 48).

² Asensio (1971: 16), Profeti (1988: 36).

seleccionado para este trabajo supone ricas vías para arrojar luz en fenómenos del lenguaje barroco.

Para comprender la risa verbal en la obra benaventina debemos considerar el universo cómico de estas piezas breves, constituido por motivaciones sociohistóricas inherentes al espectáculo barroco de Madrid, ciudad donde compuso y representó sus obras el dramaturgo toledano. Desde estas motivaciones hay que entender que se codificaron expresividades y acciones de la sociedad en los moldes burlescos de la ficción y pasaron a ser formalizaciones puramente literarias³. Dichas fórmulas tendían a ser transgresoras con el marco moral sociológico, en virtud del carácter instintivo y material que estimulaba los contenidos y los temas de este teatro breve. Aunque, como ya advirtió Borque, «no son mecánicamente trasvasables a nuestro teatro las indagaciones de Bajtín sobre Rabelais, ni la *Aut.omática* explicación en claves carnalescas» (Díez Borque, 1987: 69), no deberíamos desterrar del todo en cualquier estudio sobre estos intermedios las ideas de Mijail Bajtin acerca del realismo grotesco y ridículo (Bajtin, 2003). La degradación, la deformación, lo carnalesco, lo corporal, escatológico o erótico, la inversión de valores y la actitud materialista, entre otros prismas de la risa, son las raíces que sostienen este subgénero dramático y que forman parte de la larga tradición de la que se nutre Quiñones de Benavente. Asimismo, la hilaridad puede conllevar resortes de transgresión de un código sociológico delimitado en las formas del espectáculo permitido, de tal manera que traspasar en algo las líneas morales establecidas acarrea constantemente los intentos de censura y prohibiciones puntuales en la historia del teatro breve, como ha estudiado ampliamente la crítica especializada⁴. Estas notas esenciales sobre las circunstancias del ámbito teatral madrileño ubican históricamente las piezas breves del Autor toledano.

Concretamente, se han seleccionado bailes y entremeses del dramaturgo, pues su especificidad, como se verá, permite profundizar en las creaciones lingüísticas objeto de la presente tesis. Cabe matizar el término *entremeses* que figura en el título de este

³ «Por los entremeses benaventinos podemos enterarnos de la vida urbana del siglo XVII, pero no hay que creer a pie juntillas que lo que se nos muestra es la vida misma, tal cual», aclara Madroñal (2019: 166).

⁴ Sobre la moralidad, el marco ideológico y las cuestiones de censura en el teatro breve, véase especialmente Cotarelo (1997), Vitse (1988), Madroñal (2012), Cañas Murillo (2012), De la Granja (2006), Urzáiz y Cienfuegos (2009), Huerta Calvo (1995, 117-123).

trabajo, que puede asociarse a las obras denominadas por el propio autor como «entremeses representados» para distinguirlos de los «entremeses cantados»⁵. Sin embargo, me acojo aquí a la raíz estética de lo *entremesil*, que, en cierto modo, quiso mantener Quiñones de Benavente en la clasificación mencionada de estos dos subgéneros (el entremés y el baile dramático), para la publicación de la única colección de piezas impresa en cuya preparación él estuvo implicado, la *Jocoseria*⁶. Con las palabras *entremés*, *entremesado* o *entremesil* me refiero a lo largo del trabajo al conjunto de componentes que han conferido a modalidades del espectáculo, como el baile, una nueva identidad teatral. La acción, los personajes, el diálogo hablado — *representado* como indican las acotaciones originales de la citada colección—o cantado, elementos propios del entremés, se entretajan con los otros particulares del baile, la jácara y la loa, dando lugar a nuevas modalidades híbridas del espectáculo. En concreto, en los bailes llamados *entremesados* o *dramáticos* se mezclan dichos componentes del entremés con la coreografía, parte esencial, y la música, que incluso podía afectar al texto⁷. Así pues, el hibridismo del baile surge con la inclusión de lo *entremesil*. Entre los subgéneros híbridos, se ha seleccionado el baile, que, junto con el entremés, nos aporta materiales suficientemente acotados para el propósito del trabajo.

El corpus primario de este estudio, por tanto, incluye, en primer lugar, los entremeses y bailes recogidos en *Jocoseria: burlas veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*⁸. Se trata de una colección de piezas breves que con toda seguridad fueron compuestas por el Autor toledano. En segundo lugar, como actualmente disponemos de ediciones críticas de autoría benaventina confirmada, el corpus incluye también las piezas que aportan formas textuales relevantes para determinados temas, como los nombres propios Monillo o Talega en *Entremés nuevo de*

⁵ Denominación plasmada en la edición de la *Jocoseria* (Madrid, 1645). Cotarelo también hace uso de esta terminología distintiva (2000: CLXIV).

⁶ Véase Gómez Sánchez-Ferrer (2014). Para más valoraciones sobre la *Jocoseria*, véanse Asensio (1971: 165-166), Bergman (1965: 61-65 y 275-364) y (1968: 12-14), Madroñal (1994), (2008: 232-233) y Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 42-80).

⁷ Véanse Madroñal (2019: 169-170), Cotarelo (2000: CLXV), Merino Quijano (1971: I, 156), Di Pinto (2018).

⁸ Recopilada por Manuel Antonio de Vargas e impresa por Francisco García Arroyo en Madrid, en octubre de 1645.

los sacristanes, o la dilogía que el verbo *dar* ofrece para la burla en el *Entremés de los ladrones y el reloj*, entre otros aspectos extraídos de *Lo que pasó en una venta*. Por último, algunas obras atribuidas a Quiñones de Benavente contienen elementos importantes para las preguntas que quiere responder la presente investigación, por lo que se han incluido *Los sacristanes burlados*, *Los mariones*, *Los ladrones y Moro Hueco y la parida*, *Las damas del vellón* y *Las nueces*. Las fuentes del corpus textual de las piezas del dramaturgo que utilizo para el trabajo son las siguientes: *Entremeses completos 1. Jocoseria*, edición de Ignacio Arellano, Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2001; Madroñal, Abraham, *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, estudio, prólogo y edición crítica, Kassel, Reichenberger, 1996; Celsa Carmen García Valdés, *Antología del entremés barroco*, edición crítica de cuatro obras de Quiñones de Benavente: *El retablo de las maravillas*, *Las civilidades*, *Los sacristanes burlados* y *El mago*, Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi, pp. 261-332, 2003; Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas*, edición facsímil con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2000⁹.

Estas referencias muestran, en parte, que el centro de interés de los estudios sobre la obra dramática de Quiñones de Benavente ha sido fundamentalmente la historia de los textos. La escasa conservación de la producción dramática del autor ha dado pie a una larga tradición investigadora dedicada a tratar de poner fechas a las composiciones, a trazar una cronología de su escritura y sus representaciones, y, en fin, a completar la lista de obras seguras del escritor¹⁰. Esta importante labor ha dado como resultado estudios y las ediciones críticas de piezas seguras y atribuidas, cuyas introducciones y

⁹ Para referenciar las citas extraídas de las obras del autor toledano, indico el número de versos, a excepción de las procedentes de la edición de Cotarelo, para las cuales empleo la referencia bibliográfica abreviada con las páginas en que aparecen. Por ejemplo, Cotarelo, 2000: 321-322 y vv. 40-62, para el resto de fuentes de las ediciones utilizadas.

¹⁰ Asensio (1971: 125-134), Bergman (1956), (1972), (1965: 159-448), García Valdés (2003: 59-63), Arellano, Escudero, Madroñal (2001: 60-78), Madroñal (1996b: 54-85), (2019: 187-171 y las informaciones introductorias de los entremeses editados), (2013).

notas al pie contribuyen a la historia de los entremeses y bailes benaventinos¹¹. Fuera de la *Jocoseria*, las posibles piezas breves de Quiñones de Benavente se diseminan en diferentes fuentes que no garantizan la autoría por más que incluyan su nombre. La fama del dramaturgo dio pie a que, como en el caso de otros ingenios áureos, se usara su nombre de una manera comercial para atraer la atención de lectores, compañías y público. De ahí que la crítica haya dedicado investigaciones a la delimitación del corpus y que, gracias al gradual conocimiento y acceso a la obra del autor, se haya incluido a nuestro dramaturgo en las antologías del teatro breve de la Edad de Oro¹². Asimismo, el mejor acceso a los textos ha permitido que los estudios literarios hayan investigado el contexto de su producción, especialmente las relaciones de Quiñones de Benavente con ingenios, personajes y textos de la época¹³. En concreto, se ha prestado atención a la animadversión de Quevedo hacia el toledano, a través de las censuras que se han ido desvelando a la luz de los testimonios literarios aportados¹⁴, así como a las reescrituras del dramaturgo, desde *Las civilidades* y *El retablo de las maravillas* hasta los romances¹⁵. Por último, el personaje de Juan Rana, el actor Cosme Pérez y sus relaciones con Quiñones de Benavente como principal dramaturgo que esculpía las escenas para que aquel le diera vida sobre el tablado, también han sido objeto de estudio en el panorama crítico actual sobre las representaciones áureas¹⁶.

Teniendo en cuenta, pues, que la delimitación del corpus dramático del escritor ha sido, necesariamente, la vía principal de estudio de los investigadores, y que los estudios literarios se han decantado por cuestiones contextuales, el lenguaje cómico de

¹¹ Rosell (1872-1874), el número VII de *Letras Españolas* de la editorial Voluntad (1925), Bergman (1968), Blecua (1956), Andrès (1991), Madroñal (1996a) y (1996b).

¹² Antologías editadas por Cotarelo (2001), Julià Martínez (1944), Cesco (1959), Bergman (1970), Pérez Sánchez y Muñoz Calvo (2001), García Valdés (2003), Madroñal (2012), Buezo (2012: 93-106).

¹³ Fernández-Guerra (1876: 370).

¹⁴ Chevalier (1991: 220-226), Bergman (1975), Madroñal (1993, 1996b: 27-40, 2018), Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 36-40).

¹⁵ Bergman (1961, 1965: 275-448), J. Sáez (2017), Madroñal (2019: 159).

¹⁶ Cotarelo (2001: CLXIII), Asensio (1971: 166-171), Serralta (1990), Madroñal (2008: 231, 2012), Sáez Raposo (2004, 2005a y 2005b)

Quiñones de Benavente ha quedado más desatendido por la crítica¹⁷. De ahí la necesidad del presente trabajo. Partiendo de un corpus cada vez más definido y de estudios de contexto que permiten entender mejor la obra del toledano, esta tesis aporta una mayor comprensión de la estética lingüística y la poética verbal de Quiñones de Benavente y, en definitiva, ofrece una vía de conocimiento para entender el lenguaje barroco.

En general, los estudios sobre lenguaje de Quiñones de Benavente han atendido sobre todo a valoraciones generales acerca de los méritos que hicieron de este ingenio un innovador famoso en su época y reconocido como maestro del teatro breve posteriormente. En efecto, en las publicaciones contemporáneas que desarrollan características de su producción dramática hallamos observaciones que suelen resumir sucintamente algunas creaciones lingüísticas del autor. La terminología aplicada para ello responde a conceptos genéricos entendidos dentro de un vocabulario extendido sobre el humor, pero que dista mucho de corresponder a léxicos técnicos, rigurosos, en virtud de los mecanismos verbales específicos que designan. Por ejemplo, se emplean términos como «juego», «chiste», «pulla», «acrobacias lingüísticas», «agudezas», que, si bien son correctos y proceden de la tradición de la investigación literaria cómica, me parecen insuficientes, resbaladizos en su semántica, para señalar procedimientos diversos que requieren de una atención más pormenorizada y una designación más adecuada y particularizada, en relación a cada uno de estos fenómenos¹⁸.

Las explicaciones sobre la obra dramática benaventina se limitan con frecuencia a los temas realistas y los alegóricos, los contenidos, los objetos de sátira, los personajes y las estructuras¹⁹; y tienden a presentar clasificaciones según dichas estructuras, los

¹⁷ Ya Madroñal señaló la necesidad de estudiar el lenguaje del dramaturgo toledano: «Además de los trabajos de Martín Fernández [1999-2001], convendría un estudio completo de la lengua de Quiñones y sus recursos literarios; una especie de diccionario ejemplificado que nos permitiera conocer mejor sus usos.» (Madroñal, 2016: 168)

¹⁸ Para estas valoraciones generales o menciones acerca del lenguaje de Quiñones de Benavente véanse notas a la edición de Rosell (1872-1874), Cotarelo (2000: LXXIV), Asensio, (1971: 146-148, 162-164 y 171-173), Bergman (1965: 93-115), la introducción y notas de la edición realizada por Andrès (1991), Madroñal (2001, 2008: 230, 2019: 163), Arellano, Escudero, Madroñal (2001: 49-60).

¹⁹ Véanse Asensio (1971: 134-143 y 166-171), Bergman (1965: 77-90), Madroñal (2019: 163-168, 173-176), García Valdés (2003: 63-72)

tipos sociodramáticos o los temas²⁰. Salvo algunas excepciones, los comentarios lingüísticos sobre la obra del toledano no suelen profundizar en determinados mecanismos lingüísticos, como los equívocos, juegos de significado en «pocas palabras» o en tiradas de réplicas; las *jitanjáforas* o también denominado «lenguaje lúdico»; los nombres propios o la «onomástica burlesca»; los neologismos; los apodos conglomerados, los motes, las pullas; la censura de variedades lingüísticas del español —conocidas como dialectos—, entre las que suelen destacar el sayagués, el vizcaíno y la germanía, así como la parodia de las jergas profesionales, del español llamado vulgar (el empleo de frases hechas, muletillas o bordoncillos) y el culterano y cortesano; la burla de las diferencias culturales que provocan la prevaricación lingüística o idiomática, y el remedo de otras lenguas (el habla de negros, el italiano, el portugués, el latín macarrónico)²¹.

Las excepciones a esta tónica general incluyen los análisis específicos de Martín Fernández, «La innovación lingüística en Luis Quiñones de Benavente» (1999, 2000, 2001), centrados, en general, en un estudio minucioso de fenómenos verbales. Sus objetos de estudio se limitan a «la formación neológica de palabras, y las metabasis y cambios de subclase gramatical» (1999: 268), que atienden a parámetros puramente morfológicos, con análisis de carácter gramático y léxico, pero sin reflexiones que los relacionen con otros aspectos de la lingüística o con la sociedad en que actuaban los recursos estudiados. Asimismo, entre las excepciones también contamos con una tesis de licenciatura llevada a cabo por M. Ricartí Rami en ca. 1972 (Universidad de Barcelona), *Primera aproximación a la lengua de los entremeses de Quiñones de Benavente*, en la que se plantean objetivos similares a los que aquí presento y una estructura que intenta integrar procedimientos cómicos en categorías gramaticales y

²⁰ Véanse Huerta Calvo (1985), Madroñal (2019: 164-165).

²¹ Destaca la «Rebusca literaria. Sobre los entremeses de Benavente, sacados nuevamente a luz por D. Cayetano Rosell», un apéndice de Julio Monreal que se añade a la edición de Rosell en el segundo volumen (1874: 366-375), donde Monreal comenta palabras o enunciados y corrige muchas de las conclusiones, dudas o lagunas anotadas por Rosell en la edición. Sin llegar a reunir por completo las formas textuales de las piezas breves, suponen un corto compendio de deducciones semánticas que entran en el juego filológico de pulir cada vez más sus interpretaciones. Asimismo, para breves comentarios sobre los fenómenos lingüísticos mencionados, véanse Bergman (1965: 93-115); Arellano, Escudero, Madroñal (2001: 49-60), Chevalier (1992: 225-226).

otros fenómenos lingüísticos. Su interesante acercamiento puede aportar pinceladas que se aproximan a nuestro cometido, pero sigue siendo escaso el análisis minucioso, el estudio más exhaustivo de las relaciones semánticas, pragmáticas y retóricas que Quiñones de Benavente teje en sus obras. También destaca el artículo más reciente de Amado Román, «Notas sobre parodia lingüística en “Los cuatro galanes” de Luis Quiñones de Benavente» (2022), en donde el autor analiza determinados significados de tecnicismos especializados en los distintos campos profesionales que se parodian en el entremés que recoge el título. En concreto, este estudio aporta observaciones valiosas sobre el aprovechamiento semántico de palabras de jergas profesionales para la hilaridad, pero se centra solo en una de las piezas del Autor toledano y en uno de los recursos lingüísticos, la parodia de léxicos del registro profesional utilizados inadecuadamente en contextos y temáticas coloquiales y cotidianos. Es decir, se dedica a una sola pieza breve y a un solo aspecto del lenguaje cómico de Quiñones de Benavente, muy alejado del alcance que se propone la presente tesis.

En este estudio nos adentramos en el entramado lingüístico de las obras seleccionadas de Quiñones de Benavente teniendo en cuenta diferentes modos de abordar un estudio del lenguaje humorístico en la literatura. Nos alejamos de planteamientos generales²² y nos centramos en investigaciones cuyo epicentro es la producción literaria de un autor o una obra concreta, que plantean metodologías enriquecedoras para nuestro estudio. Entre ellas caben destacar, primero, el trabajo específico sobre el lenguaje de Lope de Rueda de E. Veres, «Los juegos idiomáticos en la obra de Lope de Rueda» (1950), que analiza pormenorizadamente elementos del plurilingüismo y los recursos de los trastrueques lingüísticos en el teatro de Rueda y, además, aporta interesantes ideas acerca de las motivaciones culturales del Renacimiento que sostenían ese tipo de ridiculización lingüística; segundo, la tesis de Teysser, *La langue de Gil Vicente* (1959), que ofrece fundamentos esclarecedores del tejido lingüístico de Gil Vicente; y, por último, el trabajo «Lenguas en la escena: el plurilingüismo en el teatro prelopesco», de E. Canonica (1996), que señala el panorama de variedades del español en la literatura dramática antes de la comedia nueva.

²² Senabre (1998), Perinián (1979), Recoules (1975 y 1976), Huerta Calvo (1988).

Fuera del ámbito del Siglo de Oro existen estudios sobre la expresividad lingüística de autores cuyos enfoques han servido de base para la presente tesis. Por ejemplo, Carlos Arniches dio lugar a estudios dedicados a su lenguaje literario que nos da la posibilidad de hacer un paralelismo con nuestro Autor toledano. Arniches, autor de sainetes de finales del siglo XIX y principios del XX, fue considerado como famoso ingenio que modeló en su teatro breve el costumbrismo y el hablar madrileño, el popular y folclórico, además de transmitir a su sociedad formas peculiares del español que pasaron de la escena a la cotidianidad real de su público²³. Fue el gramático Manuel Seco quien examinó el lenguaje de Arniches desde los enfoques fonológico, morfológico, gramaticales y léxicos. De este modo, aplicó sus teorías y su manera de entender el lenguaje general al análisis de las formas textuales de los sainetes. Este enfoque metodológico puede servir de referencia para clasificar las formas textuales (los fonemas, las categorías gramaticales, los tipos de significado) y construir un discurso descriptivo detallado de la lengua literaria utilizada por el dramaturgo. No obstante, para mi propósito, la perspectiva semántica debe completarse con la pragmática y la retórica, entendidas como una red que ofrece aquellas palabras, enunciados y actos de habla ejecutoras de la risa, de tal manera que es necesario abrir las puertas de la gramática y la lexicología (la semántica) a estas otras dos disciplinas lingüísticas, más cercanas al hablar literario y dramático.

La metodología semiológica o la semiótica para el estudio de obras literarias ha recibido críticas de quienes desconfían de su eficacia en la profundización de su contenido y contexto histórico, pues este tipo de análisis requiere de una valoración «histórica, biográfica» (Ezquerro, 1988: 52)²⁴. No obstante, esta perspectiva ha dado excelentes resultados aplicados a una obra dramática aurisecular, como es el estudio de Penas Ibáñez, *El lenguaje dramático de Lope de Vega* (1996), donde convergen varias

²³ Trinidad (1969) y Seco (1970).

²⁴ Baste recordar un curioso debate desarrollado en el v Coloquio del GESTE (10-12 de marzo de 1988) (Críticon, 42, 1988: 51-52) sobre la ponencia de Milagros Ezquerros, donde describía precisamente de manera semiológica *La cueva de Salamanca* de Cervantes. César Oliva Olivares, J. M. Ruano de la Haza, M. Martínez, L. García Lorenzo, Victor Dixon y Marc Vitse no terminaban de ver la utilidad de este enfoque analítico. Señalaron algunas carencias del trabajo de la profesora con varias objeciones, para concluir en la misma opinión de que constituía una metodología incompleta.

disciplinas para indagar en el tejido verbal loresco. Este enfoque, en conversación con los demás explicitados en estas páginas, enmarca el análisis de la presente investigación, ya que plantea un modelo metodológico riguroso basado en una amplia concepción filológica que abarca también el plano «estilístico, el retórico y el semiológico» (Penas Ibáñez, 1996: 16). Es evidente que la semiótica literaria y, más concretamente, la teatral contiene un entramado de significados propio. Desde una doble óptica semántica y semiológica, Penas Ibáñez desarrolla un análisis cuantitativo y cualitativo de elementos lingüísticos de treinta comedias, escogidas con un criterio cronológico y temático. Asimismo, realiza una recopilación pormenorizada de datos que le conducen a plantear la dramaturgia de Lope en los periodos seleccionados «como su idiolecto» (Penas Ibáñez, 1996: 17). Los rasgos propiamente semánticos, vinculados a las unidades clásicas de la retórica, son los que más se acercan a los objetivos de nuestro trabajo, puesto que entre los semiológicos incluye, desde la terminología de C. S. Peirce, elementos como iconos, índices o símbolos, que se alejan de nuestros objetivos.

Esta tesis también bebe de los análisis lingüísticos que se han llevado a cabo sobre Cervantes y el *Quijote*²⁵, especialmente los dedicados a aspectos concretos como las denominadas *prevaricaciones idiomáticas*²⁶, la retórica²⁷ y la paremiología²⁸. Asimismo, resultan de utilidad las investigaciones sobre *La Celestina*, concretamente las de Álvarez Moreno, «*Celestina*» según su lenguaje (2015), acerca del pensamiento que sobre el lenguaje existía en las circunstancias históricas de la obra y sobre lo que él denomina «contienda semántica» (2015: 175), que aplica al tejido retórico y procesos de significados desde postulados epistemológicos, ontológicos, éticos y políticos. Sin embargo, esta perspectiva filosófica, así como la noción de conflicto lingüístico se alejan de los planteamientos que aquí buscamos delimitar en los textos estudiados de Quiñones de Benavente.

La presente tesis quiere analizar los actos de habla en las piezas de Quiñones de Benavente, como los «cultismos semiológicos, deícticos lingüísticos, elementos socio-culturales, tópicos culturales, topónimos y gentilicios» (Penas Ibáñez, 1996: 59). En

²⁵ Spitzer (1955), Ernesto Delgado (2000).

²⁶ Alonso (1948), Zucker (1973).

²⁷ López Grigera (2006).

²⁸ Ortiz de Urbina, Sevilla Muñoz y Sevilla Muñoz (2005).

concreto, tenemos el objetivo de colmar una laguna en los estudios benaventinos sobre denominaciones más detalladas de los repliegues semánticos, pragmáticos y retóricos que se anudan en la tradición entremesil y en el peculiar ingenio del dramaturgo toledano. «Siempre hemos hecho semiología sin saberlo, siendo así algo dudosa la utilidad de esta nueva metodología», decía Dixon (1988: 52), con razón, pues la descomposición semiológica de elementos de una obra por sí sola es la primera tarea de la crítica literaria. Resulta ser una parte fundamental de un análisis exhaustivo de un texto. Ahora bien, al examen de elementos fragmentados de su unidad debe seguirle el retorno necesario a la composición original, al todo, para que cada forma lingüística analizada recobre su espacio, su contexto y, junto a lo estudiado, alcance su sentido completo. De ahí la importancia en nuestro estudio de las relaciones con las intenciones que tuviera Quiñones de Benavente para elaborar un mecanismo verbal cómico, su manifestación en una escena y su recepción en el público. El lenguaje del Autor toledano es y hace, por lo que necesita entenderse también vinculado a procesos pragmáticos.

Por lo tanto, partiendo de esta base de estudios dedicados al lenguaje en la literatura y en el teatro, el enfoque de este trabajo se centra en una metodología filológica y estilística con el objetivo de iluminar, de una manera ordenada, concreta y completa, los fenómenos de la expresividad verbal de los bailes y entremeses seleccionados de Quiñones de Benavente. El análisis del entramado verbal se realiza con perspectivas lingüísticas que nos brindan una red conceptual desde la que observar, valorar y analizar los procedimientos utilizados por el dramaturgo. Como decía Maria Grazia Profeti a propósito del teatro breve, «la posibilidad de reír queda patrimonio de la filología» (1998: 40). Es por ello que la filología se convierte en medio esencial para desentrañar el lenguaje cómico de nuestro escritor. A su vez, en este estudio convergen distintas disciplinas de la lingüística, junto con la retórica, para examinar dicho lenguaje como tejido en que se imbrican formas verbales puestas al servicio de conmover al afecto de la risa. Examinamos el tejido verbal del toledano, por tanto, como unidades fonéticas y semánticas; como actos de habla; y como tropos y figuras de la elocuencia. De ahí que la semántica, la pragmática y la retórica sean los tres campos analíticos que sustentan las cuestiones acerca del modo en que Quiñones de Benavente construye una expresión cómica.

Las corrientes y disciplinas lingüísticas que fundamentan teóricamente mi estudio son numerosas y van desde la filosofía del lenguaje a la lexicografía, pasando por la retórica, semiótica, semiología y pragmática. Todas ellas las utilizo puntualmente como herramientas especializadas que iluminan aspectos concretos del entramado verbal de Quiñones de Benavente. En primer lugar, este estudio bebe de los postulados filosóficos de Wilhelm von Humboldt, que dieron lugar a un nuevo paradigma en el pensamiento sobre el lenguaje, vinculado a las tendencias historicistas del siglo XIX y la idea nuclear de la denominada *enérgeia*, entendida como la actividad lingüística que realmente existe, esto es, «el acto de hablar»²⁹. Desde esta postura, «la forma de la lengua muestra ser una abstracción construida por la ciencia» (Humboldt, 1900: 67) y no un ente vivo, impulsado y desarrollado por la «fuerza espiritual» (Humboldt, 1990: 66-67). El pensador alemán define las nociones que interesan en esta investigación: los conceptos de forma, estructura, relaciones, unidad y proceso vivo. En segundo lugar, se tienen en cuenta las corrientes de la filosofía del lenguaje que parten de Humboldt, como las de Croce, Vossler y Spitzer, cuyas teorías conciben el lenguaje literario como producto de la actividad viva de una comunidad o un sujeto individual³⁰. En tercer lugar, el presente estudio también busca herramientas en las raíces teóricas heredadas de la tradición idealista, como describieron Amado Alonso y Dámaso Alonso³¹. Por último, prestamos especial atención a los principios estructuralistas que dominaron a principios del siglo XX y que influyeron en la metodología analítica de los estudios estilísticos de la literatura. Por ejemplo, la concepción estructuralista de Saussure y el pensamiento de Coseriu intervienen en las explicaciones lingüísticas que se exponen en esta tesis³². De forma secundaria, pero importante, la retórica clásica, especialmente la clasificación y definición que aporta, sirve para profundizar en los mecanismos de la elocución cómica del Autory, para ello, me baso en el modelo de Lausberg para la terminología y maneras de organizar las figuras y tropos de la elocuencia³³. Por lo tanto, el andamiaje teórico del presente estudio busca el equilibrio entre las raíces filosóficas

²⁹ Humboldt (1990: 64-65).

³⁰ Croce (1997), Vossler (1929); Vossler, Spitzer, Hatzfeld (1942); Spitzer (1961, 1980).

³¹ D. Alonso (1969) y A. Alonso (2008).

³² Saussure (1991), Coseriu (1977a, 1977b, 1978, 2000).

³³ Lausberg (2003).

idealistas y las estructuralistas, e imbrica las nociones del paradigma humboldtiano con otras corrientes estructuralistas. De esta manera, se puede analizar la creatividad verbal del dramaturgo toledano como un hablar vivo, como un constante impulso de formalizaciones de procesos elocuentes agudos. En sus textos conservamos así la *materia* de su lengua humorística³⁴, un hablar estampado en la escritura y en la imprenta que nos deja una fotografía de una posible *enérgia* benaventina³⁵.

El fundamento teórico de la tesis se complementa con la pragmática, o dicho de otra manera, la rama de la lingüística que se ocupa especialmente de la actividad del hablar. La tradición analítica anglosajona ha contribuido con importantes postulados en los estudios del lenguaje literario desde una perspectiva pragmática. Para el presente trabajo resultan de utilidad las teorías de Austin y de Searle acerca de los actos de habla ilocutivos o performativos, aquellos que suponen una acción, es decir, lo que hace el hablante al emitir este tipo de actos de habla. La clasificación en actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos nos permite reconocer los tres niveles de la producción de un texto y de su interpretación, es decir, el nivel de emisión de un enunciado, el de la fuerza ilocutiva o intencionalidad y, por último, el del efecto de un acto de habla en el receptor, que también *hace* una acción al recibirlo³⁶. Es interesante tener en cuenta las reflexiones que expresó Derrida en relación a las posturas de Austin y Searle, por cuanto señalan la importancia de incluir la actuación y el lenguaje retórico en todos los fenómenos del habla, más allá de las enunciaciones en un acto comunicativo³⁷. En este trabajo no aplico en su totalidad los planteamientos de Derrida sobre la llamada *deconstrucción* en el pensamiento lingüístico, que dieron lugar a la tradición *postestructuralista* continental, puesto que también utilizo metodologías analíticas imprescindibles para el análisis de los textos aquí seleccionados. Considero que dicho

³⁴ Humboldt (1990: 70).

³⁵ Como teorías de la lingüística semántica también aportan perspectivas valiosas (1974), K. Bühler (1985), L. Hjelmslev (1971-1972 y 1987), Jakobson y Halle (1973), R. Trujillo (1976), S. Ullman (1990), M. Morera (1989, 1994, 1999), M. Trapero (1996), A. Manzanares (2006-2007, 2004-2005, 2007), entre otros.

³⁶ Austin (1962 y 1970), Searle (1975 y 1980).

³⁷ Para la discusión entre el filósofo francés Derrida y el estadounidense Searle, véase Derrida (2018); para las relaciones entre las ideas de Derrida y las de Austin, véase Jerade (2020).

análisis permite descomponer y examinar partes de una unidad, para regresar a ella finalmente y comprender la trascendencia en significados, interpretaciones, acciones y en la configuración de un lenguaje literario³⁸.

Desde el punto de vista de la semántica, la presente tesis se nutre de varios planteamiento teóricos, como los que explico a continuación. Atendiendo a la concepción lingüística de Bühler, las unidades semánticas formalizan dos tipos de significado, el gramatical y el léxico³⁹. Este designa objetos del mundo (sus clases, sus propiedades y sus procesos o acciones), mientras que aquel señala conceptos *estructurantes* que dan orden a esas cosas dentro de una lengua. He aquí dos tipos del signo lingüístico: el signo gramatical, el morfema, y el léxico, el lexema; dos de las unidades lingüísticas que analizo en las estrategias cómicas de las piezas benaventinas. Asimismo, dentro de la semántica es necesario distinguir entre significación y designación, dicotomía que da la medida de los recursos burlescos basados en la relación entre un significado y sus diversos sentidos⁴⁰. El significado de una palabra es el resultante de los significados parciales de los signos y se establece a partir de los tres principios generales de la sintaxis: la coordinación, la determinación y la predicación. Esta significación siempre tiende hacia el mundo y hacia el otro. Así pues, el hablante intenta vincular el signo lingüístico con algo de la realidad, emplea algo que está formalizado en su lengua y lo relaciona con un objeto (físico, sensitivo, intelectual, emocional, etc.). Esta vinculación no es otra cosa que la designación, el acto por el que se establece una relación entre el signo y la realidad, el acto donde interviene verdaderamente la libertad del hablante –en el caso de este estudio, la de Quiñones de Benavente–, pues de un mar de significados y significantes se elige uno, el que se quiere, para aludir a una cosa. En ese momento se produce el juicio de la adecuación, en que el hablante o el autor, juzga si un signo es adecuado para designar algo. A partir de este juicio surgen los sentidos retóricos de la sátira y la parodia que dan lugar a la risa

³⁸ Para las teorías acerca de estos conceptos pragmáticos, véanse también J. C. Anscombe y O. Ducrot (1978)), Dan Sperber y Deirdre Wilson (1986).

³⁹ Bühler (1985).

⁴⁰ Sobre los significados y la designación, véanse Manzanares (1993, 2004).

en la comedia burlesca y en los intermedios dramáticos. Además, el acto de designación produce las verdaderas creaciones ingeniosas que provocan sentidos metafóricos, equívocos, imágenes, metonimias, símbolos; todo ello en virtud de la imaginaria cultural de las gentes que, en esos años del siglo XVII, contemplaban a carcajadas las piezas de Quiñones de Benavente.

En definitiva, las nociones semánticas, pragmáticas y retóricas que articulan esta tesis están debidamente aplicadas al teatro de Quiñones de Benavente. La articulación teórica permite observar cómo en sus obras breves se desarrolla un diálogo interno entre los personajes y una comunicación entre estos y el espectador. Es decir, las piezas teatrales muestran representaciones de actos de habla, recreaciones ficticias de fuerzas *illocutivas* que conducen a conclusiones inferidas mediante la implicación contextual, que contiene todas las premisas necesarias para interpretar el texto. Además, dicho andamiaje teórico nos permite comprender la posible fuerza ilocutiva o intencionalidad del Autor para los actos de habla estudiados. En sus piezas interviene el problema entre la argumentación lógica y la discursiva, en tanto que aparecen en continua tensión para establecer conclusiones o efectos contextuales contradictorios, es decir, la interpretación de un enunciado parte del conocimiento del mundo inmediato (el de los espectadores) para dirigirse a una serie de conclusiones que franquean la lógica y lo previsible, desvían expectativas y ofrecen inferencias transgresoras ante esquemas retóricos esperados. El espectador, a partir de los supuestos establecidos en la dinámica de la comicidad propia del teatro breve, calcula automáticamente las conclusiones desde un punto de vista estrictamente discursivo, ajeno a la lógica, y alcanza a experimentar la extrañeza y la sorpresa en nuevos giros de humor creados por Quiñones de Benavente. De ahí que los fundamentos teóricos de este trabajo se aplican al análisis de morfemas, lexemas y la sintaxis semántica, así como al de la enunciación, el enunciado y su interpretación.

En cuanto a las herramientas lexicográficas que permiten rastrear las significaciones que se entrelazan en el entramado verbal de Quiñones de Benavente, la tesis parte de los instrumentos propios de los estudios de la literatura aurisecular: por un lado, el *Diccionario de la Lengua Española* y, por otro, para atender al rigor histórico del registro de acepciones más cercano a la época del autor, el *Tesoro de la lengua*

castellana o española de Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades*⁴¹. En concreto, para recuperar las referencias contenidas en las paremias, hago uso, fundamentalmente, del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* de Correas (1924) y otro compendio de Francisco Rodríguez, *Todavía 10.700 refranes más no registrados por el maestro Correas* (1941). Por último, para desentrañar los sentidos del español *encriptado* de la germanía, acudo al *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* de J. L. Alonso Hernández (1977), al *Diccionario de Germanía* de C. Alonso Hernández y B. Sanza Alonso (2002) y al *Tesoro de villanos (diccionario de germanía)* de M. I. Chamorro (2002). El uso de herramientas lexicográficas en esta tesis tiene como fin comprender las dimensiones, los prismas y, en fin, los estratos integrados en una palabra o un enunciado, en los bailes y entremeses de Quiñones de Benavente.

Se han seleccionado y analizado casos textuales extraídos de las escenas atendiendo al criterio de mayor relevancia. Para la selección, las piezas han sido analizadas en su estructura dramática, de tal modo que ha sido conveniente observar la articulación en escenas, secuencias y transiciones, una tarea que permite valorar los esquemas rítmicos de las acciones dramáticas que ejecutan los argumentos de las obras; más aún en las estructuras dramáticas de los bailes entremesados. Junto a la métrica, ha sido importante considerar el transcurso de las intervenciones de los personajes para ubicar correctamente las formas textuales (palabras, enunciados, etc.) interpretadas en la escena, en su contexto dramático y argumental. Leer las piezas de Quiñones de Benavente con el conocimiento de cómo están funcionando los esquemas rítmicos y métricos ha ayudado a encajar los otros elementos escénicos (escenografía, indumentaria y objetos) y la música, que participan de la ridiculización, del retrato satírico o de la acción.

Todo el andamiaje teórico que sirve para entender el entramado lingüístico y literario de los bailes y entremeses de Quiñones de Benavente conlleva dos procesos de análisis. El primero corresponde a la delimitación de las estructuras dramáticas de las

⁴¹ En las citas de las definiciones registradas por ambos diccionarios de la Real Academia Española empleo las abreviaturas siguientes: *DLE* para el *Diccionario de la Lengua Española*; y *Aut.* para el *Diccionario de Autoridades*. Para el resto de referencias lexicográficas menciono únicamente el apellido del autor por considerarlas precisamente lexicográficas, cuyas entradas están ordenadas alfabéticamente.

piezas, siguiendo la configuración dramática de las escenas, las secuencias y las transiciones de la acción. Estas atienden a los diferentes elementos deícticos que marcan unas y otras, tales como las entradas y salidas de personajes, mediante acotación o réplica, y a la métrica misma que también establece puntos de división, variación de la estructura. El segundo proceso consiste en el análisis exhaustivo de determinadas formas textuales, aquellas que toman relieve en la dinámica jocosa, bien como parte de la trama, bien como elemento ridiculizador de un personaje, costumbre, tradición o actitudes generales. Dichas formas se clasifican en los mecanismos lingüísticos más utilizados por el Autor toledano, en los cuales podemos establecer un hilo argumental que trata de responder preguntas sobre su expresividad.

Para llevar a cabo ambos procesos de análisis son de inestimable ayuda los repertorios bibliográficos sobre el Siglo de Oro. Los fondos y archivos de diversas bibliotecas suponen un importante caudal de documentación. Además de los manuscritos y las ediciones críticas de la obra teatral de Luis Quiñones de Benavente, son imprescindibles las ediciones de obras literarias que forman parte de la tradición precedente al dramaturgo y de las que corresponden en algún aspecto con su estética particular. Sin duda, los estudios sobre el teatro breve de la Edad de Oro, la literatura áurea satírica y burlesca, la comicidad en el teatro y la cultura popular de la época suponen el pilar teórico literario en que se asientan los análisis de esta tesis. Los documentos históricos, pertenecientes al periodo de finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII, así como los diccionarios o vocabularios relativos a dicha etapa también son medios imprescindibles para la búsqueda de definiciones, sentidos y caracterizaciones de las diversas referencias textuales, vinculadas a los procedimientos analizados.

Estos análisis del presente trabajo tienen el afán de resolver dificultades para entender el lenguaje barroco y, más aún, el de unas obras cuyo humor ha quedado fosilizado de tal modo que, en la mayoría de sus escenas, no quedan apenas huellas suficientes para comprender la totalidad de sus sentidos y, mucho menos, poder llegar a reírnos. Es muy difícil hacerlo a un golpe de lectura y lo es más todavía a golpe de vista y oído en teatros actuales. Para acceder a más contenido y más capas de comicidad, tan atada irremediadamente a su tiempo inmediato, es necesaria la observación, la búsqueda de relaciones histórico-sociales, literarias y lingüísticas, las inferencias que

podamos rescatar, que nos lleve a una reflexión de cómo era ese lenguaje vivo sobre el tablado de Quiñones de Benavente. A su vez, debemos preguntarnos hasta qué punto la risa del teatro de nuestro dramaturgo es patrimonio únicamente de la filología⁴². ¿Podría serlo también de la sociedad española actual? Son cuestiones que pueden surgir en compañías de teatro actuales si se plantean escenificar una de las obras del Autor toledano, y más aún si eligen hacer un repertorio del mismo. Pueden contar con los textos conservados, los seguros y atribuidos, y con algunos datos con los que pueden trazar algunas interpretaciones. Pero, sin duda, se encontrarían con numerosos pasajes que tendrían que modificar o desechar. Por suerte contamos con producciones teatrales que se han dedicado a representar intermedios, normalmente entremeses, como la Compañía Nacional de Teatro Clásico y la Cía Ron Lalá⁴³ o la Compañía Corral de Comedias de Almagro⁴⁴. Quiñones de Benavente ha sido tímidamente considerado en estos repertorios contemporáneos, si tenemos en cuenta la popularidad que tienen los entremeses de Cervantes entre las producciones. Acaso el escueto repertorio de Quiñones de Benavente en los montajes teatrales recientes se deba a las dificultades de entendimiento en la preparación de la versión o en los denominados *trabajos de mesa* de actores y directores, al lenguaje inaccesible o al humor ya petrificado en el olvido, y, por tanto, a creer imposible realizar una puesta en escena que, incluso, conecte con el público actual y que sea capaz de hacerlo reír. Se hace necesario preguntarse qué finalidad tendría rescatar en los escenarios bailes y entremeses de nuestro escritor: ¿entretener, divulgar aspectos culturales, conmover juicios históricos, sociológicos o emociones tenues de humor? A mi modo de ver, responde siempre a los mismos objetivos culturales que sustentan las producciones del teatro clásico. La conservación y

⁴² Recordemos la reflexión de Profetti (1685: 40), desde la cual podríamos considerar nuestra labor en esta investigación comparada a la de la arqueología.

⁴³ La penúltima producción que ha llevado a cabo la Compañía Nacional de Teatro Clásico junto con la Cía. Ron Lalá está dedicada a la figura entremesil de Juan Rana y, por consiguiente, al género que le enriqueció la fama. En este espectáculo podemos apreciar referencias a obras de Luis Quiñones de Benavente.

⁴⁴ Desde hace años, la Compañía Corral de Comedias de Almagro ha llevado a este municipio, durante numerosas ediciones de su Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, piezas breves de diversos autores, entre los cuales, solía figurar Luis Quiñones de Benavente en algunos entremeses como *La generosa paliza* o *El sueño del perro*.

la difusión del patrimonio teatral español pasaría también por incluir en los espectáculos obras valiosas, de calidad literaria y ejemplares del lenguaje barroco.

El estado actual del repertorio escogido generalmente nos lleva también a considerar que la selección que pasa a los escenarios actuales no contiene una muestra suficiente ni generosa del talento de Quiñones de Benavente, del que debería existir un canon más amplio, aunque representativo, de su producción dramática. Su ingenio sobre todo verbal es una suerte de epíteto en las menciones que de él se hace en los estudios contemporáneos. Sin embargo, esta percepción de ser «cima del entremés» (Asensio, 1971: 124), no traspasa a los espectáculos; no ha sido posible recuperar suficientemente sus méritos, aquellos que nacieron para el teatro. ¿A qué se debe esta carencia? Insisto en señalar el principal obstáculo, el lenguaje, sobre el cual la presente tesis contribuye a clarificar y entender para lectores y espectadores modernos.

Teniendo las producciones del teatro benaventino y su inclusión en el canon literario como horizonte de expectativas, los siguientes cuatro capítulos de la tesis se plantean e intenta resolver cuestiones ligadas a la lengua utilizada por el dramaturgo. El primer capítulo establece las coordenadas en que se sitúa Quiñones de Benavente, con unas breves notas biográficas y las características esenciales de su poética dramática. A continuación, se centra en aspectos de su estética y escritura, de las que destaca el hibridismo como signo fundamental, tanto para las modalidades entremesiles que creó (loas, mojigangas, bailes y jácaras entremesadas) como para la disolución de las fronteras entre realidad y ficción. Es este último aspecto el que me lleva a preguntarme de qué manera utiliza el autor la metateatralidad que comunica el espectáculo y la compañía teatral con su público. «Buen conocedor de la vida de los cómicos» (Madroñal, 2019: 157), fue un hombre consciente también de los límites del humor de su tiempo y de las demandas de espectadores a quienes servía, especialmente del rey, al que le debía su sustento económico incluso hasta el final de sus días (Madroñal, 1993: 337 y 338).

El segundo capítulo lleva a cabo un análisis de las formas lingüísticas que pertenecen a dos procesos creativos de Quiñones de Benavente: por un lado, la creatividad léxica de palabras mediante la derivación y la composición, y de enunciados ininteligibles, bien por ser disparates lúdicos sin significados (las denominadas *jitanjáforas*), bien por ser palabras en español unidas en una sintaxis incomprensible,

que vuelve a dar lugar a momentos escénicos de confusión, y de risa, por no entender los enunciados. Por otro lado, se analizan las unidades paremiológicas y las llamadas prevaricaciones idiomáticas. En estos dos aspectos de la lengua, que corresponden a un nivel idiomático, se examinan de qué modo utiliza el autor las formas lexicalizadas, de estructura y significados rígidos, aplicadas en las escenas íntegramente o transformadas. El análisis de determinados casos supone un medio para responder a preguntas fundamentales acerca de la creatividad semántica y las repercusiones pragmáticas de las expresiones idiomáticas. ¿Cómo aprovecha la capacidad de entendimiento de sus espectadores para introducir neologismos de efecto cómico? ¿En qué medida era un tema recurrente en la escritura de Quiñones de Benavente la preocupación por la incompreensión de la lengua, es decir, de disparates fonéticos, de palabras, de enunciados? ¿De qué modo le interesaba utilizar la falta de adecuación comunicativa de expresiones a referencias y contextos discordantes? ¿Cómo aprovecha los efectos de incompreensión por parte de los alcaldes rústicos o los simples que trastruecan lo dicho por sus burladores? Al mismo tiempo, me pregunto cómo conecta con la memoria de paremias del público a la hora de entrelazarlas en sus textos.

En el tercer capítulo estudio la relación entre las estrategias verbales de Quiñones de Benavente y las capacidades interpretativas del público. Me detengo en aquellos fenómenos en que el dramaturgo aprovechó el conocimiento de los espectadores para identificar, a golpe de oído, marañas u ovillos de significados, es decir, tropos y figuras retóricas humorísticas. Explico los recursos más relevantes del entramado retórico de la escritura benaveninta, de tal manera que se puede valorar la capacidad del autor de sacar utilidad jocosa de dilogías, de antonomasias conceptistas, de nombres propios y de determinadas constelaciones semánticas a partir de otras figuras y tropos.

Finalmente, el último capítulo da respuesta a las funciones que tenían las variedades del español (los registros, el coloquial y el culto, y las jergas, la profesional y la germanía), así como las lenguas extranjeras en el discurso humorístico de Quiñones de Benavente. Este capítulo analiza el remedo de lenguas extranjeras, el latín macarrónico y las formas de sátira que utiliza para parodiar el español fraseológico (las llamadas muletillas, bordoncillos, etc.), el lenguaje culterano, el especializado de determinados oficios y la germanía. El capítulo profundiza acerca del alcance que toma

la preocupación del autor por la inadecuación pragmática de estos tipos de actos de habla, es decir, la distancia jocosa que emerge cuando se utilizan palabras y enunciados en contextos discordantes, alejados de la semántica de dichas expresiones.

La dificultad del lenguaje no solo estriba del hecho que sea un continuo ovillo lingüístico, propio de la estética conceptista del Barroco, sino también y, especialmente, porque se trataba de un hablar anclado y sustentado en la maraña de referencias históricas, sociales, de una realidad cotidiana que tan lejos nos queda. Se entiende que el efecto y el éxito que tenían estas obras de Quiñones de Benavente había que buscarlos en parte en aquella cercanía, en aquel referir directo a las vidas de los espectadores, quienes identificaban inmediatamente metáforas, romances, costumbres cotidianas, los problemas de las modas, de la delincuencia y de los amoríos corrompidos en el dinero. La risa estaba asegurada, con el añadido, por supuesto, de las innovaciones que generaban nuevos chistes a partir del material popular y folclórico conocido. A todas estas dificultades y, sobre todo, a clarificarlas, se dedican las páginas que siguen a continuación.

Capítulo 1. Luis Quiñones de Benavente o la *risa nueva* de sus entremeses.

*En el fondo suprimió la acritud brutal ó
amargura sarcástica de los rasgos satíricos
por una ironía mansa, una burla decorosa,
amable y transigente, que recrean el espíritu
y excitan suavemente la risa.*

Cotarelo, *Colección...*, 2000: LXXIV

La trascendencia que tomaron las innovaciones de Luis Quiñones de Benavente en el teatro breve caló en la fama y reconocimiento desde su época contemporánea tanto entre la intelectualidad madrileña como en la vida cotidiana del resto de estamentos sociales que asistían al teatro (Madroñal, 2019: 157). En su época se le conocía como Luis de Quiñones de Benavente y se ganó la admiración y el afecto de sus compañeros escritores. Lo halagó Juan Pérez de Montalbán señalando el éxito de sus piezas predominante en relación a las comedias en donde se introducían:

El Licenciado Luis de Quiñones de Benavente no ha escrito comedias, pero ha hecho tantos bailes y entremeses para ellas que podemos dezir seguríssimamente que a él se le deve la prosecución y logro de muchas, el alivio y adorno de todas, porque en esta parte ha sido solo por la gracia natural, ingenio florido, donaire brioso y agudeza continua de que le dotó el cielo.⁴⁵

⁴⁵ «Índice de los ingenios de Madrid», editado por M. Grazia Profeti (1981: 571). También está en la edición *princeps* de *Para todos. Ejemplos morales, humanos, y divinos. En que se tratan diversas ciencias, Materias, y Facultades...* (Madrid, 1632). Es ejemplo citado por los especialistas de Quiñones de Benavente: Bergman, 1965: 17; Madroñal, (1996); y Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 35).

Tirso fue amigo íntimo suyo, lo trató con frecuencia en Toledo y fue quien probablemente lo animara a componer entremeses en Madrid, adonde se traslada Quiñones de Benavente en 1617⁴⁶. En *Los Cigarrales de Toledo* (1624) Tirso incluye algunos bailes de nuestro autor toledano, del mismo modo que en su *Segunda parte de comedias* (1635) introduce entremeses atribuidos a él, como *Los coches* y otros, como piezas de la serie de *Los alcaldes encontrados*. Asimismo, lo elogia en su comentario a la representación de su comedia *El vergonzoso en palacio*: «los bailes, de Quiñones de Benavente, sazón del alma, deleyte de la naturaleza y en fin prodigio de nuestro Tajo»⁴⁷. Pero la alabanza más recordada en la investigación benaventina es la que expresa el mismo Tirso en la segunda parte de *Tanto es lo de más como lo de menos*, donde describe los méritos y éxitos de su amigo Quiñones de Benavente acumulados durante más de diez años: «Confírmenla los teatros / gozosos y deleitables / por más de nueve o diez años / que tienen en pie a la risa/ a los gustos con descanso.» (vv. 512-516); incluso señala la cifra que ha servido de orientación para considerar la historia de la producción dramática del Autor toledano, que habría escrito en aquel momento «al pie de trescientos» (v. 517). También se le debe a este fragmento de la comedia de Tirso la lista de títulos de piezas que suponen valioso testimonio para delimitar la cronología y los títulos del corpus teatral de Quiñones de Benavente⁴⁸.

Vélez de Guevara también tuvo estrecha relación con nuestro dramaturgo, tal y como se puede comprobar en las composiciones laudatorias que le dedica en los preliminares de la *Jocoseria*. Asimismo, D. Hurtado de Mendoza lo halaga en su famoso *Entremés del examinador Miser Palomo* (1619), entre otros escritores que dan

⁴⁶ Para la biografía de Benavente consúltese Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (1965); Madroñal, «En torno a la *Jocoseria*» (1994); el capítulo dedicado al dramaturgo en la *Historia del teatro breve en España*, escrito por Madroñal (2008: 229-248); «Vida y versos de Luis Quiñones de Benavente» (1993), su edición de *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente* (1996a); Arellano, Escudero y Madroñal, título, (2001: 15-36); y Lobato, «El testamento de Luis Quiñones de Benavente» (1992).

⁴⁷ Tirso, *Cigarrales de Toledo* (Barcelona, 1631: fol. 37r).

⁴⁸ Estos y otros testimonios han ofrecido datos para elaborar la biografía de Benavente y configurar la historia de su producción dramática. Véanse Cotarelo, *Colección...* (2000: LXXVIII); Bergman, (1965: 41-58), Madroñal (1994); (2008: 229-248), (1993), (1996); Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 15-36).

cuenta del reconocimiento de sus virtudes como dramaturgo. En concreto, es antes conocido como músico, coreógrafo y escritor de bailes, desde que, a su llegada a Madrid, entabla fructíferas relaciones con los poetas de la Academia de Medrano, donde también participa, y se le identifica como poeta de bailes⁴⁹. En efecto, en un principio, era más conocido por sus composiciones en este género y sus dotes para la música y la coreografía. Ya en su ciudad natal, en Toledo, se dedicó a la creación de los bailes y en Madrid siguió con la composición de la música y los bailes que daban fin a los entremeses de otros autores; hasta que comienza a escribir él mismo entremeses en la década de 1620⁵⁰. De hecho, era conocido como músico de guitarra: lo menciona Suárez de Figueroa en *Plaza universal* (1615) y lo identifica Lope como compositor de seguidillas en su *Sátira segunda contra Torres Rámila* (1618). Rápidamente se ganó la admiración del rey Felipe IV, cuyo apoyo favoreció su éxito y su supervivencia económica hasta el final de sus días⁵¹. Así gozó del apoyo del monarca y del público «al menos hasta el año 1640, como él mismo declara» (Madroñal, 2019: 158), pues «abandona el teatro justamente a finales de los años 30 y se dedica únicamente a las capellanías que atendía en casa de Don Diego de Contreras y a obras de piedad» (Madroñal, 2019: 158).

Al mismo tiempo, recibió la animadversión de otros poetas, especialmente Quevedo, cuyas censuras al dramaturgo toledano han sido detalladas por varios estudiosos⁵². A su vez el propio Quiñones de Benavente también lanzó sus críticas a

⁴⁹ Madroñal (2008: 229), (1993) y (1996).

⁵⁰ Hasta ese momento aparece Benavente relacionado con los bailes, nunca con los entremeses, como explica Madroñal: «Parece que compone los tonos de los bailes que acompañaban los entremeses, pero poco después decidió intentar componerlos él mismo, actividad que debió de empezar en la década de 1620» (Madroñal, 1993: 336-337). Véanse Madroñal, «Vida y versos de Luis Quiñones de Benavente» (1993; *Nuevos entremeses* de Luis Quiñones de Benavente (1996a); su edición de los *Entremeses* de Benavente (2019: 158), así como Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 15-35).

⁵¹ Para una amplia documentación sobre sus circunstancias vitales, profesionales y de enfermedad, véanse los trabajos citados de Madroñal (1993), (1992) y Lobato, «El testamento de Luis Quiñones de Benavente» (1992).

⁵² Se ha demostrado que Quevedo critica a Quiñones de Benavente en su *Perinola* (Fernández Guerra, ed. de *Obras don Francisco de Quevedo y Villegas* 1876: vol. I, 370) y otros escritos cuya relación es

Quevedo en su entremés *El murmurador*, además de caricaturizar a Ruiz de Alarcón en *Los sacristanes Cosquillas y Galeote*⁵³ y de satirizar la costumbre culterana de muchos escritores, como hace en *Los vocablos*. Con todo, es Quevedo quien nos deja un interesante testimonio que da la medida del triunfo de Quiñones de Benavente en la escena teatral y la vida madrileña, a través de las alusiones que hace en *El entremetido, la dueña y el soplón* (1627) sobre sus tonos y versos estaban ya en boca de todos, hasta de las fregonas y los lacayos, como explica Madroñal (2019: 160).

Quiñones de Benavente fue hábil lector de su tiempo y astuto en escoger determinadas obras valiosas para reescribirlas, total o parcialmente. Su labor de elaboración y adaptación a su estilo entremesil de dichos textos lo demostró en el entremés de *Las civilidades*, procedente del *Cuento de cuentos* de Quevedo; en *El retablo de las maravillas*, versión propia del original homónimo de Cervantes, *Don Satisfecho, el moño y la cabellera*, compuesto a partir de una relación de la época⁵⁴. Reescrituras que se añaden al virtuosismo que manifestó en la incorporación de numerosos textos folclóricos y populares (cancioncillas, paremias, etc.) en sus piezas teatrales breves. Más allá de ser mero imitador, «elabora sus obras y las adapta dramáticamente» (Madroñal, 2019: 159). Su vida profesional como compositor de piezas breves para el teatro empieza en 1610 y acaba en 1640, como el mismo dramaturgo expresa⁵⁵.

El estudio sobre la figura y obra de Quiñones de Benavente ha recibido una atención crítica renovada a mediados del siglo XX, momento en que empezó a recuperarse su valor como autor que reinventó todo un género dramático y sus modalidades. La experimentación que aportó en estas piecillas cómicas dio lugar a toda una transformación en sintonía con las inquietudes y la estética barrocas. Es por ello que se ha comparado con la creación de la comedia nueva que Lope de Vega

explicada por Madroñal en «El “poeta de los pícaros”, figurilla quevedesca con trastienda teatral» (2018), y también por Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 36-40).

⁵³ Para la caricaturización que hace Quiñones de Benavente sobre Ruiz de Alarcón véase Bergman, (1954).

⁵⁴ Véase Madroñal (1996a: 259-261).

⁵⁵ Así lo demostraron los datos aportados por Bergman («Para la fecha de *Las civilidades*», 1956) y por Madroñal (1994).

estampó en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), como giro que impulsó una nueva forma de concebir el teatro y que generó diversos caminos de exploraciones desde ese punto de partida, los otros géneros derivados.

Sin que llegara a elaborar su propia poética dramática, Quiñones de Benavente ha recibido la alta consideración de inventar *un arte nuevo de hacer entremeses*, hasta el punto de tomar este enunciado para agregarle un *epíteto épico* al autor, como ingeniosamente hizo Abraham Madroñal (2019: 161)⁵⁶. En una suerte de diálogo con esta estima y reconocimiento hacia el poeta toledano, recupero aquí esta analogía con el *arte nuevo* de Lope y, sin reproducir exactamente el epíteto, pongo el foco en una posible denominación que comprenda los elementos constituyentes de una nueva concepción del teatro breve, esto es, un género nuevo, como la configuración de la comedia nueva. Como género propio podría llamarse *entremés nuevo* o *teatro breve nuevo* —con el término *entremés* como signo de identidad de la escritura benaventina. En la presente tesis he optado por subrayar la sustancia que está en el fondo y que sostiene este género entremesil: la risa. Hacer reír como objetivo de todos los mecanismos reescritos y los que se incorporan nuevos, así como la mecha que enciende el ingenio para renovar estos intermedios. Evidentemente, es importante considerar otras motivaciones e intereses que pueden integrar la escritura de Quiñones de Benavente, como cierta ideología moral dentro del marco del pensamiento y la literatura satírica. De ahí que utilice, la expresión *risa nueva* para nombrar las causas y finalidades de su labor dramaturgica, así como la afección que le dio la fama; principio, fin y trascendencia: una risa nueva.

De este modo, son diversos los elementos que permiten definir y estudiar la dramaturgia de Quiñones de Benavente como un género nuevo, propio y peculiar, en el teatro breve. Un concepto que es nuclear en todo el engranaje *benaventino* es el de *hibridismo*. Esta tendencia de aunar y mezclar es signo también de la escritura barroca, que, como todo signo de expresividad, tendía a estilizar y complejizar los recursos empleados en el Renacimiento. Ya entonces, desde una actitud humanista, existía la tendencia de conformar obras mediante el entramado de combinaciones de formas

⁵⁶ Existe otro ejemplo que también juega con la comparación lopesca: el trabajo de Alberto Romero Ferrer, «Ramón de la Cruz o el arte nuevo de hacer sainetes: “pensar como los sabios y hablar como el vulgo”» (2017).

existentes. Más concretamente, el material que por devoción humanista se recuperaba y conservaba, de cualquier raíz (folclórica, culta, antigua, etc.), era un tesoro de donde ir tomando palabras, metáforas, tópicos, motivos, leyendas y episodios populares, retratos de personajes, nombres propios, símbolos y tantísimos procedimientos retóricos para nutrir los textos que nuevamente se escribían. Se trata del fenómeno de la reescritura, de la que Quiñones de Benavente también se nutrió. La imitación compuesta (la *Imitatio auctoris*) era labor intrínseca de la educación humanista y en el Barroco seguía siendo el ejercicio literario esencial y que, ya entonces, trataba de explorar hacia ovillos de intertextualidades buscando la manera más sofisticada en cada ocasión⁵⁷.

Al detenernos en las formas en que compone Quiñones de Benavente, empezando por este componente híbrido con el que entrelaza modalidades teatrales diversas —la música, la danza y, por supuesto, ya dentro del texto, una multitud de extractos de la cultura literaria popular y culta—, podemos concluir que es una personalidad que se sitúa entre los escritores que habían cultivado una formación esencialmente jesuita. Ya Madroñal apunta a esta posibilidad de que fuera alumno de los jesuitas (1996: 3-26), de lo que se desprende la consonancia de haber asimilado la función de los intermedios (la *praefatio iocularis* y la *actio intercalaris*; respectivamente, la loa y el entremés después) en los entre actos de las obras jesuíticas (que podían tener entre cinco y tres actos), que se representarían en el colegio donde se formó. Además, como señala también Madroñal, la primera composición lírica que se conoce del autor fue un soneto que escribió en la Justa toledana celebrada en 1609, dedicada a San Ignacio de Loyola, en su beatificación⁵⁸.

Esta posible circunstancia nos da la medida de las raíces educacionales con las que escribió Quiñones de Benavente. En ellas el hibridismo y la reescritura se instauraban como claves metodológicas en la educación, que eran continuación, a su

⁵⁷ Conviene tener presente la labor del Grupo de Investigación *Hibridismo literario y cultura áurea* (HÍLICA), que inicia su andadura en el año 2017 y un año después está validado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades). Contamos con una primera publicación que reúne valiosos análisis sobre determinados casos de hibridismos literarios en obras áureas: el monográfico «En los márgenes del canon: hibridismo literario y cultura áurea», coordinado por Elena Martínez Carro e Inmaculada Osuna (2021).

⁵⁸ Está publicado en *Floresta espiritual* de 1613: ff. 167 r y v.

vez, de la doctrina de la *Imitatio auctoris* que implementaron importantes humanistas, como Erasmo de Rotterdam, Juan Luis Vives, Miguel de Salinas, entre otros⁵⁹. Recuérdese la relevancia de las técnicas vinculadas al *codex excerptorius* o cuaderno personal para el compendio de lugares comunes, esto es, todo aquel texto (palabra, enunciado, etc.) que llamara su interés y pudiera reutilizarlo en sus composiciones. Sin olvidar las publicaciones impresas de repertorios de citas para escribir o para la erudición.

La formación del dramaturgo toledano es una cuestión destacable, pues nos ayuda a valorar mejor las coordenadas en que se sitúa su escritura, el conjunto de características literarias que cultivó y que compartía con aquellos otros intelectuales que se ejercitaron con metodologías similares (o iguales, según el caso). De este modo, resulta lógico concebir a Quiñones de Benavente dentro de las inquietudes creativas que exploraban hacia nuevas combinaciones de géneros, de figuras y tropos. Destaca, por ejemplo, el hecho de que ya los colegios jesuitas fomentaban una tipología teatral, germen de la configuración de la comedia nueva y del *entremés nuevo* o *risa nueva*: la polimetría, el enredo, una puesta en escena con música y bailes, el personaje del gracioso, el ejercicio retórico, etc.⁶⁰. Integrar tantas formas diversas de lenguaje literario, dramático, musical y escénico no se hace extraño, pues, en la mentalidad de un poeta con este tipo de educación, que apreciaba este nivel de invención y con un atrevimiento admirable para reescribir y romper tradiciones (a la hora de fundir géneros teatrales), del mismo modo que hizo Lope de Vega con la comedia.

Si durante las lecturas de las piezas dramáticas de Quiñones de Benavente sostenemos la hipótesis de que existía un posible *codex excerptorius*, propio y /o complementado con lugares comunes de algunas de aquellas enciclopedias (florilegios o

⁵⁹ En las siguientes obras plantearon las indicaciones para la lectura y asimilación del conjunto de materiales textuales a través de la elaboración del *codex excerptorius*: Rotterdam, *De copia verborum et rerum libri duo* (1525); Juan Luis Vives, epístola a Charles, hijo del conde inglés William Blount (1523) y *De Disciplinis libri XX* (1531); Miguel de Salinas, *Rhetorica en lengua castellana* (1541).

⁶⁰ Para la bibliografía dedicada al teatro escolar jesuítico, consúltense L. F. Martínez Quevedo (2014), C. González Gutiérrez (1996 y 1998) y J. Menéndez Peláez (2004-2004); además de los estudios exhaustivos, para profundizar, especialmente, J. Menéndez Peláez (1995) y C. González Gutiérrez (1997).

polyantheas)⁶¹, en su experiencia como lector, se nos puede aparecer el dibujo de una red de intertextualidades impregnando, y atando, el contenido de las acciones, los personajes y la dramaturgia de dichas obras.

No obstante, no podemos invalidar la hábil agudeza propia de la pluma de Quiñones de Benavente, puesto que en ese *atar* los elementos de la red o los pespuntos de la tela interviene siempre su criterio de elección, colocación y seguramente el cálculo de sus efectos en el público. Además, junto con esos cuadernos y enciclopedias para imitar y reescribir, también contaba con otro recurso que utilizaba con el mismo fin, esto es, su propia curiosidad y atención en la actividad cotidiana, en la escena real de la vida madrileña, en las necesidades de las circunstancias que motivaban una representación. Así pues, el dramaturgo se nutre de cuatro hilos lingüísticos imbricados, correspondientes a las tradiciones literarias. En primer lugar, el más esencial, el realista, por reflejar cierta vida cotidiana y memoria de la cultura popular y culta inmediata; en segundo lugar, el cómico, el estímulo básico, la otra cara de la moneda de sus contenidos realistas y seña de identidad del género. En este último habría que localizar los recursos propios de la expresividad grotesca y la parodia. Seguidamente, el lenguaje satírico, que refiere ideas, actitudes, costumbres y tradiciones desde la agudeza crítica y la ridiculización. He aquí la imbricación perfecta entre la sátira, la comedia y el realismo que provocan juntos los efectos hilarantes y de reprobación moral, si seguimos la tesis de Bergman (1965). Por último, la retórica conceptista desempeña la función instrumental perfecta con que discurrir las puntadas de los tres tipos de hilos estéticos y trazar el producto final estilizado, en virtud de la técnica de su pluma arraigadamente barroca.

En los géneros más vinculados con la vida cotidiana, popular, folclórica de la realidad palpable, la ficción de la lengua hay que entenderla como resultado de dicho proceso, en donde observamos la forma en que se han reescrito las variedades sociolingüísticas del español, de índole diastrático y diafásico, que pretenden designar dicha realidad cercana. Cabe aquí el concepto del realismo como estética, en este caso, como literaturización de dichas variedades, que ha modelado determinados vocablos, enunciados, fonemas y multitud de significaciones, espejismos de un hablar real,

⁶¹ Véanse los trabajos de López Pozas: 2006, 2008, 2011, 2014, 2014-2015, 2016.

coloquial, cotidiana o popular, que no lo refleja necesariamente. Por tanto, considero importantes los testimonios literarios como documentos complementarios para ahondar en la historia de la lengua española y sus tradicionales; fueron una base esencial en la historiografía, hasta que esta se empezó a prestar atención al hablar vivo mediante los materiales orales, especialmente a partir del siglo XX y muy especialmente con las investigaciones pragmáticas y sociolingüísticas del siglo XXI. Creo que en parte la historia del español es una historia literaria (Senabre, 1998: 10-11). A través de los textos benaventinos sí podemos extraer información que nos proporcionan reflexiones acerca del español que se materializaba en un estilo literario puesto al servicio de la experiencia de la risa en el espectáculo. Con todo, sigue vigente el enfoque de la lengua literaria como un producto del hablar artístico, en ese grado designativo diferente al hablar general, pues la elección de los elementos del sistema lingüístico atiende a otras motivaciones, a otras finalidades, adheridas a las exigencias de una semántica especial, la propia del tejido artístico.

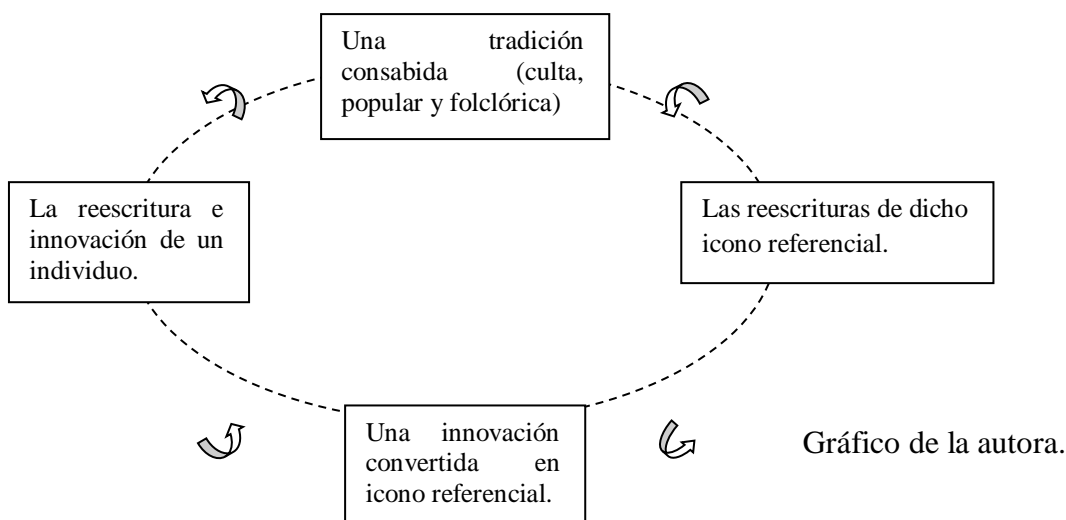
En el sistema concreto de los géneros realistas satíricos y burlescos, existe toda una codificación de temas, motivos, tópicos, términos, referentes, etc. que configuran una estampa literaria burlesca, jocosa, satírica del español. El resultado es un material inmenso —siempre vivo por la actividad creativa, innovadora, de cada escritor que lo va nutriendo y enriqueciendo— aprovechado, utilizado y, en fin, reescrito por todos aquellos que quisieran construir una obra cómica. Se trata del *topicario* de la literatura satírica que hay que entenderlo como todo un sistema propio, con sus esquemas, reglas y formas, paralelo al sistema del español real, no literario. Asimismo, de él se desprenden otras modalidades o variedades de géneros literarios particulares que a su vez codifican o tipifican elementos propios del lenguaje, tal y como ocurre con el lenguaje *entremesil*, el aplicado en el teatro breve español (Urzáiz, 2013).

Es en este sistema particular del lenguaje entremesil en donde debemos ubicarnos para observar el lenguaje de Quiñones de Benavente en sus piezas dramáticas. A él hay que situarlo en el sistema general de la literaturización de referentes y de la lengua en el Barroco, y, por tanto, en aquellas exploraciones o experimentaciones hacia las formas más complejas y difíciles de la retórica barroca. Sin olvidar que, junto a esta estilización aguda del lenguaje, el humor se vuelve otro instrumento imprescindible en

los géneros satíricos y burlescos. Y, por último, debemos acotarlo en las coordenadas de ese lenguaje entremesil.

Es importante reivindicar esta expresividad verbal como arte que provocaba la risa junto con la música y las estrategias escénicas de los actores completarían el espectáculo humorístico final. A todo ello es imprescindible añadir otro elemento inherente al humor escénico que también supo aprovechar nuestro autor. Se trata del componente popular que implica la participación del espectador. En los parámetros aristotélicos del reconocimiento, catarsis o superioridad, en que se situaría el público en los distintos géneros dramáticos, se hallaría la memoria popular. Es esta la que permitiría consolidar el alcance de un chiste escénico o un juego lingüístico, puesto que, acudiendo a referencias consabidas, la magia de la risa brotaría en el recuerdo de ese tipo, costumbre, nombre, frase o anécdota para acabar recreado en la caricaturización, deformación o transgresión proyectada en la escena. Desde los más clásicos prevaricadores, como Torres Naharro y Gil Vicente, pasando por su maestro Lope de Rueda y la majestuosidad de Cervantes y Lope de Vega, entre tantos, los ingenios auriseculares eran conscientes de este componente cultural. Así pues, también en los procesos creativos de las sátiras o parodias, transitando siempre lo irreverente ridículo, era esencial hallar la conexión con las memorias populares de sus espectadores. Y, del mismo modo, reclamar la atención de las lentes más cultas.

Del mapa de temas, motivos y tópicos de los que se nutre nuestro autor debemos trazar un camino de unión con la tradición satírica. Ubicadas en las coordenadas de aquellos años y dentro de la orografía propia de la estética barroca, la sátira y la parodia son dos conceptos que nos permiten ir situando el comportamiento de la risa en las piezas breves y, especialmente, en los entremeses y bailes benaventinos. Para valorar la utilización de determinados temas, motivos y tópicos, es importante tener en cuenta la iconicidad popular (y en la mayoría de los casos folclórica) la escritura particular que hace de ella Quiñones de Benavente. Creo conveniente tener claros ambos aspectos y recordar que se retroalimentan en un circuito de reescrituras constantes, tal y como podríamos concebir en el siguiente esquema conceptual:



Lo consabido tiene una naturaleza convencional, de acuerdo social tácito de elementos culturales compartidos por una comunidad. En el mundo que nos atañe, podríamos denominarlo *campo referencial satírico o paródico* de carácter idiomático, propio y peculiar de una comunidad concreta, las partes de la sociedad partícipes de las primeras décadas del siglo XVII español. Y estas partes poseen a su vez sus grupos y matices; en general, podríamos distinguir una comunidad popular y folclórica y otra intelectual. Ambas actúan de manera imbricada en el desarrollo y cultivo de dicho campo referencial.

Por consiguiente, este campo referencial se circunscribe a un campo social e histórico concreto, por lo que es idiomático y sincrónico, propio de un organismo sociológico, en cuyos parámetros interviene una lengua y una red de significados icónicos que comparten. La iconicidad es la fisonomía resultante de este conjunto de referencias consabidas. Y como tal es empleado por el uso particular de un individuo, sea en la cotidianidad oral, sea en la escritura. En el caso del empleo literario, advertimos una confección concreta de un autor que deja estampa o testimonio de elementos icónicos pasados por su ingenio.

La presencia de la tradición satírica, una especie de *codez excerptorius entremesil* dificulta, en ocasiones, la fijación de la autoría de obras anónimas o de paternidad dudosa basándose en estudios sobre los motivos o lugares comunes, e impide asimismo determinar si un entremesista copiaba o no a otro cuando encontramos una escena o un chiste muy parecidos en obras de ambos. Incluso, junto con ese caudal

conocido de tópicos, existen otras circunstancias que influyen en la versión de los textos. Por ejemplo, los comediantes podrían modificar el texto o la escena para acomodarlo a lo que creían que podría tener más éxito entre el público. Se debe llevar a cabo la labor de cotejo con el resto de obras entremesiles de autores coetáneos a Quiñones de Benavente, para discernir aquellas prácticas textuales o escénicas comunes introducidas por las compañías de las variantes singulares de nuestro autor. Hallamos así tres planos que intervienen en los textos benaventinos: el primero, ese topicario entremesil como fuente general del que van bebiendo todos los dramaturgos; el segundo, lo que vendría a ser el topicario de los cómicos, consistente en aquellos elementos recurrentes que usarían si lo creían oportuno; y el último, el topicario singular y particular del autor de un entremés.

1.1. Las festividades y leyendas como tradiciones utilizadas en la escritura benaventina

Desde estas consideraciones sobre la tradición literaria y las aportaciones propias del autor toledano, hay que tener en cuenta la característica del hibridismo en diversos aspectos de su escritura dramática, ya que supo combinar las imágenes, las ideas, las personas, las costumbres, las creencias, las festividades y las preocupaciones de las gentes de su inmediatez con el enorme tesoro literario que acumularía en su acostumbrada labor como lector o buscador de sentencias y argumentos. Sin duda, de nuevo debemos ubicar esta actitud erudita e inventiva (atención a la literatura y a la realidad inmediata) dentro de los parámetros de los escritores áureos y, más especialmente, de los que se dedicaban a la literatura burlesca, especialmente a la sátira.

Con respecto, a las fiestas populares, hallamos ingeniosas recreaciones de las más célebres en las piezas benaventinas. Por ejemplo, la festividad de la noche de San Juan es motivo recurrente en el marco de algunos argumentos de bailes dramáticos, antecedentes de mojigangas, como *Las dueñas*. La actividad festiva de las carnestolendas es otra fuente de temática y de recursos cómicos para la composición de piezas de nuestro dramaturgo, siguiendo la tradición de este género breve enraizado

precisamente en la tradición del carnaval⁶². En efecto, es imprescindible partir de que el carácter carnavalesco está en la esencia de la estética del teatro breve y en ocasiones despuntan técnicas provenientes de aquel juego, como ocurre con el entremés *Los mariones* y que desarrolla el motivo de la inversión de roles amorosos. *El abadejillo*, que guarda relación con el *Baile de gallos*, es el máximo ejemplo en la producción de Quiñones de Benavente de una acción entremesil tejida con el tema y las actividades concretas del carnaval. En esta pieza la burla de cuatro mujeres a González está engarzada con el tiempo de carnestolendas, la fiesta, los manjares y las actividades tradicionales. Esta pieza de nuestro autor se suma al conjunto de creaciones teatrales que recogen y concentran referencias concretas a las prácticas acostumbradas en esas fechas en Madrid, como ocurre en *Las Carnestolendas* de Calderón⁶³. Los motivos carnavalescos aparecen en la escritura del autor toledano, bien articulando un entremés completo como *El abadejillo*, bien referenciados de manera diseminada en distintas piezas. Por ejemplo, la dicotomía metafórica de picaño / caballero, nociones coexistentes y no opuestas durante el tiempo de carnaval (*El abadejillo*, vv. 13-25); los entretenimientos de propinarse golpes, «porrazos», con «maza»; el lanzamiento de «tizne» (ceniza), «salvado» (harina), «naranjazos» y «huevo huero», o de agua a los hombres, como las aguas sucias que le tiran las burladoras a Don Pasquín en *La maya*; la gula frenética asimilado en la metáfora de la guerra (*El abadejillo*, vv. 29-45); la persecución de perros que acaban en manteos (*El abadejillo*, v. 56)⁶⁴, entre otros. Además, había una consciencia de que esos tiempos de festejo concurren las *trápalas* y tretas de mujeres pedigüeñas y burladoras, como así sentencia el ayudante del maestro en el *Baile de los gallos* (2000: 830) —una circunstancia que se repite en *Las mayas*—. Este, un maestro interpretado por el gracioso saca provecho económico del famoso

⁶² Para entender al campo referencial carnavalesco, es preciso consultar el ensayo de Caro Baroja, *El carnaval* (2006), sin olvidar los trabajos de estudiosos anteriores, como Deleito y Piñuela, *También se divierte el pueblo* (1954).

⁶³ Para la atribución a Calderón de *Las Carnestolendas* véanse los datos recogidos por Lobato en su edición del *Teatro cómico breve* del autor (1989: 431), así como las consideraciones de Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 623).

⁶⁴ El motivo del manto del perro de carnaval es utilizado por los escritores áureos, como en Cervantes en *El Quijote* o Mateo Alemán en *El Guzmán*.

juego de correr gallos en carnaval, práctica que se escenifica con cien niños, los gallos, el rey d gallos y el cardenalito⁶⁵: «Tápala, tapa, tápala, tapa, / tápala, tapa, / tantan, tan, / a correr los gallos / los muchachos van.», dicen las mujeres anunciando el juego al final de este baile.

Otra festividad que destaca en la escritura dramática de Quiñones de Benavente es la de las mayas en entremés mencionado *La maya*. Se trata de una tradición que se remonta a la Edad Media y que pervive en la actualidad en varias regiones. La tradición consiste en que el primero de mayo de cada año se elige a una niña o joven para exhibirla en un altar, acompañada de un grupo de mujeres, las cuales piden dineros para ella. Todo un ritual para dar la bienvenida a la primavera⁶⁶. Sobre las tablas el autor toledano escenifica este día en que en las calles madrileñas abundan las mujeres que aprovechan el ritual tradicional de la maya para pedir y robar: «¡Para la maya, que es linda y galana!», pide Doña Salpullida (v. 76). Un embuste conocido ya por las víctimas como Don Pasquín, que sufre la situación y sabe esquivar en este entremés a las burladoras disfrazadas: «Maya aquí, maya allí ¡donoso talle!; / Mayando está en Madrid cualquiera calle.» (vv. 65-66).

Asimismo, las leyendas formaban parte también del material folclórico utilizado por Quiñones de Benavente. Un ejemplo son los motivos que giran en torno a la leyenda del Pozo Airón, como encontramos en una escena de *El borracho* (v. 194). El Soldado le roba al viejo barbero al mismo tiempo que va narrando un cuento donde aparece esta referencia tradicional del topónimo Pozo Airón que pertenece a múltiples lugares de la

⁶⁵ Para la práctica de correr gallos de Carnestolendas y su relación con la figuración eclesiástica, véase Baroja (2006: 77-94 y 342).

⁶⁶ Para todo lo referente a la fiesta de las mayas véase Palencia y Mele, *La Maya. Notas para su estudio en España* (1944). Actualmente pervive, generalmente asociado a la fiesta religiosa de las Cruces en regiones de Cataluña y en localidades como Sevilla, Voto (Cantabria), Burgos, Colmenar Viejo y El Molar (en Madrid), Olivenza (en la provincia de Badajoz), algunos pueblos de la comarca de la Sislea en Toledo. En Almería, por ejemplo, según un testimonio oral, en el marco de las fiestas de las Cruces, se solía practicar la actividad de las mayas, que, precisamente, consistía en en que vestían a una niña con ropas viejas de madre o mujer adulta, con el pelo ornamentado; se sentaba a la criatura en el alféizar de una ventana hacia la calle, enmarcada en un altarcillo muy adornado y a los transeúntes se les pedía para la maya: «Una perrillica pa' la maya». Existe la variante en otras poblaciones de ser la maya una figura de madera o un tronco, como ocurre en Galicia, Castilla y León, Cantabria.

Península Ibérica y en torno al cual existen algunas leyendas asociadas a simas y pozos, cuyo principal motivo es la desaparición en las aguas de una mujer hermosa⁶⁷.

Estos ejemplos de actividades y referencias folclóricas dan muestra de la materia diversa del que se nutrió Quiñones de Benavente para elaborar argumentos de obras completas, enmarcar la estructura de otros o introducir alusiones que den ocasión a caracterizar a algún personaje o a un momento cómico. En estas reescrituras dramáticas podemos advertir un tipo de hibridismo temático que encaja en la estética propia del teatro breve y su realismo grotesco propio articulado por elementos populares y folclóricos. En esta tradición Quiñones de Benavente aporta sus propias experimentaciones e innovaciones en la recreación de tales materiales, que demuestran un dominio destacado en la combinación de motivos y tópicos. Desde sustratos tradicionales del teatro breve, supo encajar una rica diversidad de hilos para crear nuevas mixturas: «Este hibridismo entre teatro y música, entre tradición e innovación, entre poderosa herencia y el genio individual es lo que hace rebrotar el teatro breve y elevarlo hacia cotas de las que ya no se podrá pasar» (Madroñal, 2008: 230).

1.2. La metateatralidad y la ruptura de la ficción dramática

La educación jesuíta, la pluralidad de fuentes, la *imitatio auctoris* y la composición híbrida, con la música y el lenguaje verbal como destacados elementos combinatorios, conforman bases importantes que caracterizan la creatividad dramática de Quiñones de Benavente, quien, entre bambalinas, estira de los hilos que mejor conviene a la pieza, al público y al lugar de representación. De la misma manera trata de conectar dichos hilos de sus ficciones con la realidad de las compañías teatrales y los espectadores. Esta conexión nos lleva a considerar otro ejercicio de hibridismo que

⁶⁷ Bergman explica que es una laguna de Cuenca, «sobre la que hay varias leyendas, entre otras la de un tal don Bueso que tenía veinticuatro mujeres y las echó al pozo Airón para quedarse con sus joyas» (1968: 123). Sobre esta leyenda, sus orígenes y sus rasgos geográficos, véanse Salas Parrilla, «Nuevos datos y documentos acerca de Airón, dios prerromano de los pozos» (2006) y García Alonso, «De etimología y onomástica. Deo Aironi y Pozo Airón» (2010).

mezcla el teatro con la vida, es decir, el fenómeno de la *metateatralidad*, ya muy unida a la naturaleza de las piezas breves, y muy ingeniosamente aprovechada por Quiñones de Benavente.⁶⁸ Se han relacionado los momentos *metateatrales* con la consciencia de género que poseían los dramaturgos, por la cual estos los incorporaban al juego escénico:

El recurso del metateatro es un buen ejemplo de «autoconciencia», polifacético guiño al espectador frente al que se representa lo extraordinario con visos de verosimilitud, al que hay que guizgar y alimentar, entretener y adoctrinar, engañándole con el disfraz de una cotidianeidad venida a más. (Di Pinto, 2013: 2).

Se trata de una consciencia literaria que entronca con la tradición del teatro cómico y su contacto con su realidad inmediata, pero también está vinculada con la mentalidad inherente a la experiencia teatral, y artística en general, que vivía la sociedad española en aquellos tiempos. La ruptura de la ficción dramática y la comunicación directa con el espectador se afianzaba en un momento en que se interiorizaba la percepción metafísica de la vida como teatro y la del espectáculo del teatro dentro del teatro, dos relevantes tópicos barrocos⁶⁹.

El juego de las apariencias, los espejos, los desengaños, las censuras morales o sociales (como la dirigida a determinadas modas), el continuo recelo hacia el otro o la otra, la burla, el embuste, el disfraz, etc. son elementos que, materializados sobre el tablado, se desprenden a su vez de una psicología sociológica particular. Todo ello discurría dentro de una ficción humorística breve. Sin embargo, la consciencia social

⁶⁸ Para la *metateatralidad* en la comedia y el entremés véase el monográfico *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, «Monográfico sobre metateatralidad» (núm. 5, 2011).

⁶⁹ Podríamos establecer relaciones de lo *metaliterario* con una actitud general de la cultura barroca, ejemplificada en la maestría de Mateo Alemán, con su *Guzmán de Alfarache*, y, por supuesto, de Cervantes, en su forma metaliteraria más lograda en la segunda parte del *Quijote*. Como afirma Sáez Raposo, «El concepto de la vida como un teatro en el que predomina lo aparente alcanza en ese momento su punto de mayor significación.» (2011: 30), que bien podría extenderse a la creencia de la vida como *ficción*. Así, el traspaso entre realidad y ficción o literatura puede hacerse frecuente. Como nos recuerda, el propio especialista, Richard Hornby explica este fenómeno derivado de una «actitud cínica» con la que la sociedad sobrevive en circunstancias tan negativas (1986: 45-47).

profunda de todos esos aspectos de desilusión y desconfianza desborda en algunos instantes dicha ficción y hace que sea causa también de que, de repente, un actor o una actriz señalen explícitamente, desde una posición externa, la escena, la representación, el espacio teatral, el público o los actores y *autores*.

De este modo, señalar directa y explícitamente todas estas prácticas e ideas (desde la vida como un teatro, pasando por la falsedad, la apariencia y la supervivencia a través del engaño o el recelo, hasta el teatro dentro del teatro) es consecuencia de la confluencia entre realidad, por un lado, y ficción, literatura y teatro, por otro. Es en este último en donde tal unión se hace más palpable a todos los sentidos. Por ejemplo, en las loas, el discurso *metateatral* es inherente, causa y fin, a su existencia, por lo que no será este su elemento novedoso. Sin embargo, los apartes en el resto de variedades dramáticas breves, como en todo el teatro, son enunciados utilizados como clásicas interpelaciones directas al público.

En la evolución de estas otras modalidades surgen más formas de comunicación con las que hacer partícipe a la audiencia. Son de gran provecho cómico las intervenciones en que determinados personajes tipo se autorretratan o expresan su conflicto o situación; con la presencia de todos, los otros tipos teatrales y el conjunto de espectadores. Así, se presentan Luisa y Josefa antes del diálogo en *La puente segoviana*: en la primera parte, «Yo soy una segoviana, / dama de tan luego talle...» (vv. 1-2) y «La Puente soy Toledana, / que ciñendo a Manzanares...» (vv. 9-10), respectivamente; y en la segunda, «Yo soy el lagar, señores, / de las uvas el contraste, / la primera cuna del vino / y el solar de su linaje.» (vv. 1-4) y «Doña Cuba soy, señores, / que en lo hinchado y arrogante / doy a entender que soy algo, / y suelo ser un vinagre.» (vv. 9-12). Aquí se presenta cada figura de la pieza con las señas correspondientes a cada topónimo. El viejo loquero en la primera de *El martinillo* se presenta con el mismo presente *soy*: «Yo, que soy quien dellos cuida, / con este criado vengo / recogiendo los furiosos, / ya que a todos no hay remedio.» (vv. 5-8). Son presentaciones dirigidas directamente al público, de tal manera que aquí las figuras no actúan integradas en una ficción dramática, sino que explícitamente muestran la evidencia de estar en una escenificación y explican quiénes son o qué van a hacer.

En la gran producción de Quiñones de Benavente podemos encontrar más ejemplos sobre la interacción directa de los personajes con el público, que desempeñan

la función fática de contribuir a una mayor comunicación e integración de este en la ficción entremesil. Por ejemplo, el Doctor desarrolla su discurso en el inicio de *Las civilidades*, en donde bien podríamos apuntar un soliloquio, pero, dada la posible elocuencia y oratoria con que lo articularía, más bien cabe imaginar un monólogo hacia el público. Destaca la manera en que los espectadores pasan a formar parte del grupo social acusado por el personaje, que censura su lenguaje *fraseológico*, mediante el vocativo «hablantes de poquito» y las segundas personas en plural de los verbos usados: «No hay que hacer burla, hablantes de poquito; / que no sabéis hablar, por Dios bendito; / [...] Aqueste, ¿no es lenguaje de los diablos? / Pues mirad si decís estos vocablos» (vv. 6-7 y 24-25). En este ejemplo, los vocativos y las interrogaciones tienen una función conativa y juiciosa (una fuerza ilocutiva que pretende influir en el público mediante la acusación o el juicio, esto es, la sátira). Además, hay varios ejemplos que ilustran un proceso de censura del lenguaje coloquial fraseológico (una variedad diafásica y diastrático del español, cuya expresividad se basa en fraseologismos, denominadas también como muletillas o bordoncillos), que es el núcleo temático del entremés, siguiendo la obra original en la que reescribe, *Cuento de cuentos* de Quevedo. En esta escena de arranque de la pieza de Quiñones de Benavente encontramos las acusaciones satíricas de este hablar fraseológico a través de preguntas y respuestas que tratan de razonar, cínicamente, las expresiones fijas que satiriza: «¿Por qué a un hombre que tiene mala lengua / le llamas mal hablado?... / [...] ¿Qué será de pe a pa y una sed de agua? / ¿Qué es estarse erre a erre, aunque le pese? / [...]» (vv. 9-10, 16-17).

En el entremés cantado *La paga del mundo* asistimos a una convocatoria, un llamamiento a escena, a la ficción, a donde todos, incluidos los espectadores, debían acudir: «Vengan los sirvientes del mundo, vengan; / que quiere, que gusta de pagar sus deudas.», «Oíd, oíd, oíd, / sabandijas de Madrid.», «Notad, notad, notad, / figurillas del lugar.» (vv. 1-6). Con estos otros vocativos, «sabandijas de Madrid» y «figurillas del lugar», el autor muestra la irreverencia humorística hacia sus espectadores, quienes acaso recibirían tales apelativos desde la complicidad cómica de formar parte del conjunto de figuras que serán juzgadas por el mundo en el entremés cantado. De este modo, podríamos suponer que, a pesar de la provocación irreverente, el público pasaría a estar asimilado a la acción dramática como parte del colectivo de *sabandijas* y

figurillas; la identificación con estas queda estimulada desde el principio explícitamente gracias a esta interpelación jocosa.

Más manifiesta y personalizada interpelación a la audiencia hacen Cosme Pérez y Josefa en los arranques de sendas partes de *El guardainfante*. En ambas escenas podemos ver ejemplos de metateatralidad, en la medida en que los personajes se dirigen directamente al público a través de vocativos más identificativos con partes de este, como los mosqueteros o la cazuela. En la primera es Juan Rana quien se dirige a los mosqueteros para erigirse como alcalde único y eterno, y recriminarles que permitieran que Beatriz interpretara a la alcaldesa en *La visita de la cárcel*:

Canta. Señora mosquetería,
escuchá a vuestro Juan Rana.

Representa

¿Yo no so alcalde perpetuo?

¿Vos no me distis la vara?

Canta

Pues ¿cómo en ausencia mía
consentís que una muchacha,
en la audencia de Avendaño,
me usurpe mis alcaldadas?

Representa

¿Beatricilla se me atreve,
y siendo alcaldesa falsa,
entre ella y los presos me hacen
trampantojos las risadas? (vv. 1-12)

En una secuencia paralelística en la segunda parte, Josefa se dirige a las mujeres de la cazuela del corral de comedias, les recrimina que consintieran que Juan Rana la maltratara y les advierte su venganza, hacerse pasar por él. Ello da lugar a la burla en que Josefa imita a Juan Rana: es espejo o sombra y acaba tomando poder como alcalde que ordenar que lo prendan.⁷⁰

⁷⁰ Este tipo de burla, como las desarrolladas en *Los muertos vivos* o las más ridículas del *Entremés de los dos ladrones y el reloj* y el *Entremés nuevo de los sacristanes*, nos dan muestra del sentir barroco aludido, movido entre la incertidumbre de la realidad, la confusión de la identidad, el creerse muerto, la

Canta Señora cazolería,
escuchad vuestra Jusepa.

Representa.

¿Yo no só buena falduda?
Vos ¿no me distis la muestra?

Canta.

Pues ¿cómo en agravio mío
consentís a un hombre o bestia,
que en la plaza del teatro
me corra en guindaleta?

Representa.

Juan Rana se me atreve,
y siendo alcalde badea,
me quiere hacer trampantojos
mi esparto, paja y ballena? (vv. 1-11).

Otro tipo de interacción con el público, con el consecuente efecto de que este quede integrado en la acción de la pieza, es el que encontramos en aquellas réplicas de quienes anuncian o reiteran el motivo por el que salen a escena en celebración de alguna fiesta en la que incluyen a todos los participantes (reales y escénicos), como ocurre en algunos bailes. El caso más llamativo es el de *Las dueñas*, donde se subraya que todos absolutamente quieren ir a festejarla noche de San Juan en el estanque del Buen Retiro: «¿Qué sabandija se queda / la víspera de San Juan, / sin ir al río, si hay río, / y sin ir al mar, si hay mar?» (vv. 1-4), «Ninguno, que todos la quieren gozar...» (v. 5), «No es mucho que todos la quieren gozar...» (v. 11), «Esta noche alegre del señor San Juan.» (estribillo). Sin duda, este recurso y su efecto son consecuencia de la composición de esta obra basada fundamentalmente en la música y la fiesta tradicional, de tal manera que los elementos dramáticos puestos de relieve conducen a una forma de mojiganga.

Junto a este procedimiento de *metateatralidad*, se producen otros que tienen que ver con la designación de referencias concretas provenientes de un género breve (el entremés), de un tipo sociodramático (sacristán de autos sacramentales), de acciones

desubicación del yo ante la supuesta visión de su alma (¡Válame Dios!, ¿si me he muerto, / y esta es mi alma que anda en pena?, vv. 73-74, dice Juan Rana al escuchar a su doble representado por Josefa en esta segunda parte de *El guardainfante*), etc.

habituales sobre el escenario (degollado de comedia). Estos son los recursos *metateatrales* más literarios, que demuestran una mayor consciencia y asimilación en qué medida estaban asentados géneros, personajes o escenas tipificadas en la vida teatral cotidiana de espectadores y de dramaturgos.

En el entremés *Los maldicientes* podemos percibir de qué manera estaban ciertas costumbres e imágenes del teatro integrados en la vida cotidiana. Cuando Estefanía, desatada en sus murmuraciones, habla de su marido, al que creen todos un santo pero lo relaciona ella a tantas comodidades y placeres que vive rutinariamente. Así la ficción del tablado nos devuelve a la realidad de la representación teatral: «duerme la siesta y vase a la comedia» (v. 78). Este mismo entremés nos brinda otra ocasión cómica que pone de manifiesto, de una manera fugaz, el grado de asimilación de determinadas acciones físicas que se reproducían en las escenas, ya convertidas en iconográficas para los espectadores. Tal es el caso del degollado de comedia, una imagen que pasaba de la ficción sobre el tablado a un enunciado coloquial, en forma de colocación fraseológica, con que se trata de comparar a alguien en la realidad con tal icono de la acción escénica: *Parecer degollado de comedia*, explicado en el *Autoridades* como una expresión enunciado que señala a «la persona que se halla en postura que solo se le alcanza a ver de la garganta arriba, porque embaraza se descubra lo restante del cuerpo alguna cosa que tiene delante de él. Viene de que en las Comedias en que se representa haber degollado a alguno, le manifiestan en esta disposición.». Así, entre las críticas múltiples que los personajes del entremés hacen a diversos usos y costumbres de las gentes (figuras satíricas), Estefanía se mofa bien de los chicos que van al estribo de un coche: «...penas / alcanza con las barbas al estribo / donde, si no se empina y lo remedia, / parece degollado de comedia.» (vv. 35-38).

En *Lo que pasó en una venta* Tristán nos trae otra alusión *metateatral* iconográfica a la práctica escénica, en concreto, la actitud de los actores nuevos en una representación:

¿A mí atarme?, pues ¿soy perro?
¿Soy yo cuchillo de venta,
soy representante nuevo
que sale atado al tablado (vv. 240-243)

Después de reñir con el ventero, Tristán intenta levantarse pero se cae porque Teresa le había atado a la silla. En su enfado se compara con estas metáforas tan propicias para la sátira. Y una de ellas (la de los dos últimos versos) acaso aluda a la inexperiencia o inseguridad del actor que empieza en la profesión y, por ello, apenas tiene movimiento escénico. Jocosa es también el siguiente tipo con quien tampoco ve coherencia con su situación, pues no debe estar atado y, por tanto, no es nada de lo que nombra: «o soy poeta moderno, / que está atado al consonante? (vv. 244-245). En este caso, se trata de una metáfora *metaliteraria*. En la acción del entremés y dentro del discurso comparativo con que se expresa el burlado Tristán se introduce la referencia teatral que probablemente tendrían todos los asistentes integrada como elemento propio de un espectáculo. De esta manera estarían codificadas en la memoria determinadas acciones o tendencias escénicas entre los espectadores, aunque también es muy probable que Benavente aprovechara estas imágenes escénicas fácilmente reconocibles para hacerlo formar parte de un lenguaje coloquial y de una retahíla de metáforas hiperbólicas o antonomasias.

El tópico de carácter *metateatral* *Theatrum mundi* aporta más casos en que se ilustra cómo el dramaturgo toledano introduce en sus textos referencias al teatro o al espectáculo. En un mundo alegórico pueblan los entes sociodramáticos, cuyos rasgos o actitudes concretas se condenan. Estos se presentan ante el mundo o son mostrados por él. En el marco estructural de desfile de figuras cabe la concepción del mundo como teatro, donde se representan obras, las vidas, en este caso, comportamientos que por ser reprobables deben ser censurados y expulsados. En ocasiones, las alusiones a la representación son explícitas y en otras percibimos lo teatral a través de determinados vocablos. Todo se ilustra desde el tratamiento teatral y así lo podemos analizar en tres entremeses cantados del autor: *La paga del mundo*, *La muerte* y *El martinillo* (segunda parte).

Podemos establecer, como mínimo, cuatro elementos comunes y fijos en estos bailes que contienen el tópico. Primero, el Mundo, aparece con una determinada caracterización que se señala y justifica y, además, siempre se presenta a sí mismo con sus apelativos correspondientes, según los rasgos que se pongan de relieve; y con la misma fórmula, «Yo soy el mundo...». Por consiguiente, el Mundo siempre aparece *figurado* en un molde que contiene ideas principales asociadas al mundo —

evidentemente, son conceptos anclados al siglo XVII— y, sobre todo, al transcurso de la vida en él. En *La paga del mundo* este se define como el desengaño, concepto inherente al espíritu barroco y que aquí se materializa con la caracterización que muestra el gracioso:

Sale el gracioso con un mundo que le cerca toda la cara, y detrás una máscara con barba y cabellera de viejo, y desde el cerebro hasta las piernas lleno de espejos, y en la espalda uno grande.

El motivo del desengaño queda plasmado en la doblez del rostro y los espejos, objetos que reflejan la hipocresía, las apariencias y las verdades, en las que caerán los personajes que se irán mirando en este Mundo que, puesto delante de ellos, les desvelará su verdadera identidad corrompida. Podemos palpar aquí ya la moralidad que acompaña a la parodia y la sátira, además de los motivos propios de su contemporaneidad, en las piezas de Benavente. Con este juego léxico de equívocos se expresa el Mundo:

Yo soy el mundo; y en lo que hago,
arañando parece que halago;
mas si me vuelvo, soy desengaño,
que halagando parece que araña. (vv. 23-26)

Todos los que padecen los castigos del mundo se desengañan, por un lado, porque este no les pagará lo que piden, y, por otro, porque se percatan de sus defectos morales, su verdadera identidad inmoral. Todos son tratados por *figurillas* y el mundo las sentencia con la verdad: «Si el mundo las enfermó, / el desengaño será su doctor.» (vv. 133-134).

En *La muerte* el juez es la Muerte, interpretada por Bezón, y el Mundo es quien le muestra las figuras que irán pasando. Este lo encarna Rufina y la condición de mujer entra como parte de la caracterización, debido a otros motivos barrocos, estos son, la inconstancia, la impermanencia, la variación. Como es sabido, por razones sociológicas y psicológicas enmarcadas en la tendencia general de aquellos siglos, la mujer estaba vinculada a tales características:

Yo soy el mundo, señores,
figurado en una hembra,
pues por lo inconstante y vario,
no hay quien más se le parezca. (vv. 18-21)

En la segunda parte de *El martinillo* aparecen las nociones de *volcar* y *hundir*, es decir, la consideración del mundo como aquello que tuerce las vidas u opiniones haciéndolas caer; o que les inclina o dobla la buena moral haciéndoles perder la rectitud; y aquello que sumerge en las profundidades, confunde u oprime; aparece como una bola que rueda, como indican, y advierten de sus efectos, las mujeres que hablan al principio (probablemente el personaje iría con una indumentaria y un movimiento que reflejaría esta bola que rueda): «Ténganse en buenas, / que el mundo es bola y rueda.», «Que no hay quien le pare.», «Que no hay quien le tenga.» y «Y como una bola rueda.» (vv. 9-10 y 13-15). Y aparece este rodar inconstante e imprevisible: «Yo soy el mundo, / que todo lo vuelco y todo lo hundo.» (vv. 16-17). De nuevo, son ideas vinculadas a la mujer, pues tal era el prototipo sociológico de aquellos momentos: «Si ando siempre entre mujeres. [...] / Dime con quién andas / y diréte quién eres.» (vv. 22-24). En este baile hallamos una insistencia especial en hacer recaer en ellas la superpoblación de locas:

JOSEFA Martinillo nos entró
 en vuestra casa por fuerza.
MUNDO No había entonces guardainfantes,
 y ocupaban menos tierra.
LUISA ¿Tanta ocupamos ahora?
MUNDO Tanta, que hasta en la comedia
 la mitad de lo que cabe
 ha mermado la cazuela. (vv. 25-32).

Asimismo, las mujeres también están señaladas como la corrupción o deterioro moral del mundo en *La paga del mundo*: «Quien a mí me echa a perder / son los coches y las hembras...» (vv. 31-32). El aspecto físico y conceptual del mundo, salvo en el caso de *La muerte*, cuenta con el apoyo de otras actrices que reaccionan cuando lo ven:

MUJER 1ª Si es el mundo como vos,
 no hace mucho quien le deja...
MUJER 2ª Qué harto desengaño es
 una cara como esa. (*La paga del mundo*, vv. 27-30)

JOSEFA Si es el mundo el que miramos. —¿Oyes?
 En bellaco mundo estamos. —Cierto.

LUISA Si es el mundo este que vemos. —¡Hola!

¿Oh! ¿qué mal mundo tenemos! —¡Fuego!

[...]

JOSEFA ¡Cruel figura es el mundo!

(*El marinillo*, segunda parte, vv. 18-21 y 33)

De esta manera, queda reforzada la pintura del mundo con determinados rasgos puestos de relieve, que de algún modo, tiñen y anticipan los juicios y sentencias de la revista de figuras del baile.

En segundo lugar, las otras figuras son las sabandijas, los personajillos que pueblan el mundo, que lo ocupan y lo mal habitan, pues los que desfilan muestran actitudes de excesos, de necedad o engaños y estafas, por los que no son merecedores de nada (ni de estar ni de recibir la paga del Mundo): «sabandijas de Madrid» (*La paga del mundo*, v. 4), «Son tantas las sabandijas» (*La muerte*, v. 22), «Salga toda sabandija» (*El martinillo*, segunda parte, v. 43). Estas figuras son convocadas al evento empleando vocativos que revelan apelativos, paráfrasis más bien (sintagmas apelativos) que los retratan con otros trazos, además de llamarlos sabandijas: «sirvientes del mundo», «figurillas del lugar», «Quijotes aventureros, / que del mundo sois la mancha, / y sólo vivís en él / contentando a Sancho Panza...», «Una tropa de figuras» (*La paga del mundo*, vv. 1, 6, 13-16 y 96); «¡Representantes del mundo!», «¡Gentecilla sobrada en el mundo!» (*La muerte*, vv. 1 y 50).

Advertimos los matices del servicio que estas figuras le hacen al mundo, la alusión quijotesca de entenderlas con las actitudes de Sancho y la imagen directa del tópico del mundo como teatro. Estos ejemplos nos llevan al tercer elemento relevante que comparten estos mundos alegóricos de los bailes citados: el castigo o la expulsión. El primero es el que ejecuta en *La paga del mundo*: el viejo adicto al juego lo lleva a la cárcel de Corte, a la alcahueta la castiga con azotes; al chismoso hace que le den una cuchillada en la cara; a la mujer que gozó de salir, de fiestas y encuentros sexuales la envía al hospital de San Antón. El castigo del resto de personajes se queda en la acusación de *figurilla* y los otros derivados.

La expulsión se lleva a cabo en los otros dos bailes. En *La muerte* es esta la que danza —es evidente la fuente del motivo en *La danza de la muerte*— y expulsa, y el mundo quien va presentando a cada figura: «que a los mal entretenidos / hoy por justicia los echan.» (vv. 24-25), es decir, se expulsa a aquellos que demoran sus asuntos o

resoluciones. Esta intención u objetivo es expresada por la Muerte, interpretada por Bezón:

Yo vengo a esa comisión,
como alguacil de la tierra,
a sacar a la otra vida
los que en esta no aprovechan.
Traigo las enfermedades
por corchetes que los prendan,
y desocupado el mundo
los lleven dél muchas leguas. (vv. 26-33)

El mundo continúa siendo el espacio que ocupan estos personajes que malviven. Él le pregunta qué busca en él y la Muerte le responde: «Los que sobran en el mundo, / para echallos del país.» (vv. 40-41). Por desaprovechar la vida sobran en el mundo y hay que sacarlos, echarlos. Y así se irá repitiendo la misma fórmula en las condenas de cada una de las cinco figurillas del baile; en ella la Muerte sentencia «Salga de la tierra» y la actriz que interpreta a cada tipo explicita la causa de su condena: «Salga fuera del mundo quien tiene y siega.» (cierto avaricioso), «Salga el que se confía de cal y arena» (el arruinado no precavido), «No estén más en el mundo los que le afrentan.» (el hombre que se comportaba y se ornamentaba como lo hacían las mujeres de la época⁷¹), «¿De qué sirve en el mundo quien no le aumenta?» (un viejo que se casa con una niña), «Hoy le acierta la cura quien se la yerra.» (el que provoca una riña para que lo hieran, abrir una querrela y exige indemnización para desistir en el pleito). Esta sentencia se repite en eco por todos.

En el inicio de la segunda parte de *El martinillo* Josefa deja claras las circunstancias en que se hallan y por las cuales el mundo expulsará locos de su casa:

⁷¹ Es preciso puntualizar que estos comportamientos, asociados a lo femenino, en el hombre suponían una afrenta hasta hace pocos años y, desafortunadamente, siguen siendo ofensivos en algunas sociedades actuales. Para profundizar en el tratamiento cómico de los motivos de la heterodoxia sexual (afeminamiento, travestismo y homosexualidad) en el teatro breve, en relación con las ideas sobre la sexualidad del Barroco, véanse P. Restrepo (2000) y R. Martínez (2011). Sobre las interacciones culturales y sociológicas entre las prácticas homosexuales y la literatura, en concreto, en poemas determinados de F. de Quevedo y el entremés *El marión*, consúltese A. L. Martín (2008).

La triste casa del mundo
de bote en bote está lleva,
de los locos que ha metido
Martinillo dentro della. (vv. 1-4)

Hace referencia a la primera parte donde Martinillo, el criado del loquero, reclutó locos para enclaustrarlos. Ahora hay en exceso; tal es la sátira del clásico tópico de la locura del mundo⁷². Y es el criado quien mostrará al Mundo las figurillas: «Salga toda sabandija, / que embaraza y no aprovecha.» (vv. 43-44), es decir, la que estorba por su actitud. Aquí los personajes son parientes que por el modo en que se relacionan entre sí son tomados por locos dignos de expulsarse. Y al final de cada secuencia se repite también la fórmula de sentencia, precedidas por las exclamaciones insistentes, «¡Martinillo!», «¡Mi amo!» y «Échale fuera»: «Salga quien por sus años sus hijos niega» (v. 50, la madre que se hace pasar por hermana de su hija), «Salga, y desenruine la parentela» (v. 56, el tópico del cuñado invalidado), «Salga tía, y los diablos carguen con ella» (v. 62, acaso la tía alcahueta), «Salga quien quiere dote y horro de suegra» (v. 78, quien pretende estar libre de la suegra y tener dote al mismo tiempo de su hija), «Desavahen el mundo las bachilleras» (v. 74, la hija que no sigue consejo de su padre viejo y agobia el mundo). A todos ellos se añaden seis vendedoras de enfermedades: «No estén más en el mundo las que le enferman» (v. 83). El final de este baile es muy peculiar en tanto que se cierra con la aparición de otro mundo, otra alegoría, adonde pueden ir a refugiarse o salvarse los expulsados: el Nuevo Mundo, las Indias: «Si del mundo os han arrojado... / [...] Nuevo mundo en mí habéis hallado.» (vv. 84 y 86). La alegoría se duplica a favor de los motivos relacionados con la emigración a América, el enriquecimiento que allí se podía lograr y el regreso a España donde se gastaba. De la expulsión moralista pasamos a la emigración por causas económicas. El Mundo viejo les advierte a sus habitantes que el nuevo realmente les hará daño. Y el nuevo, las «señoras indias», introduce la idea de la riqueza: «No oye a pobres la gente rica» (v. 94). A continuación, se suceden las réplicas en virtud de la música y el baile, por lo que la lógica semántica queda en un segundo plano. En la secuencia que sigue ambos

⁷² Este tópico encierra diversos matices que son necesarios tener siempre presente, según se atienda a una corriente u otra de la tradición: la locura quijotesca o la estulticia erasmiana, por ejemplo.

mundos dan las pinceladas del circuito del oro y la plata de América; los españoles hacen extraer estos materiales nacidos de las Indias, su cuna, y son llevados a España, donde finalmente se gastan, se mueren (vv. 96-103). Y el cierre consiste en que las cuatro mujeres le piden dineros al Nuevo Mundo y en un estribillo que repite la tradicional alternancia entre *no* y *sí*, con un eco folclórico adaptado:

JOSEFA Dar, prestar, enviar y fiar
 todo es dar.
MUNDO VIEJO No es dar.
NUEVO MUNDO Sí es dar.
LUISA No tiene razón.
JOSEFA Sí tiene razón,
 porque ánade, pato, ganso y ansarón,
 cuatro cosas suenan, y una sola son. (vv. 113-119)

Se añade a estas reiteraciones propias de la música final, cuatro galanes cruzan las peticiones de las cuatro mujeres anteriores con lo mismo que piden los parientes que habían salido en el baile, la hija, la madre, la tía, el yerno y el cuñado. Todos acaban cantando con una reverencia, pidiendo perdón y con dos últimos versos que recogen la frasecilla folclórica «porque ánade, pato, ganso y ansarón, / cuatro cosas suenan, y una cosa son.» (vv. 138-139).

Por último, un cuarto elemento que comparten estas tres piezas es la referencia al teatro. En el inicio de *La muerte* encontramos un ejemplo modélico del empleo de las referencias teatrales, esto es, la *metatrealidad* como resorte de la acción entremesil. El motivo tradicional de la danza de la muerte ya conforma una estructura y una escenografía que nos sitúa en un espacio teatral. Desde la primera escena de la pieza asistimos a la materialización del tópico del *theatrum mundi*, donde los habitantes son actores de un gran teatro y la vida la comedia misma. El mundo el espacio teatral, escenario y circunstancias; y el juez es la muerte. El primer verso ya sitúa al público rápidamente en este juego:

RUFINA Representantes del mundo!
TODOS ¿Quién da voces?
RUFINA Escuchad
 una grande novedad.
TODOS ¿Qué novedad, camarada? (vv. 1-4)

Y así comienza el cruce entre los actores, su relación profesional puesta de relieve sobre las tablas con el vocativo «camarada», y la alegoría que dialogará con las sabandijas de carne y hueso dibujadas como corresponde al género, con la gracia ridícula de las figurillas. Observamos la indicación explícita del momento del espectáculo en que se introduciría este baile entremesado:

RUFINA Que al cabo de la jornada
 sale la Muerte a bailar. (vv. 5-6)

Y para su baile se entiende que la Muerte debió ensayar y lo hace en casa de su hermano, según la mitología:

ANTONIA ¿Dónde la vista ensayar?
RUFINA En casa del Sueño, hermana. (vv. 7-8)

De este modo, la unión entre esta escenificación alegórica sobre el mundo como teatro, la hora de la muerte de sus representantes y el momento escénico de este baile, establece la presencia de lo teatral en la acción en ambas direcciones, la alegórica y la física del tablado y el momento de su representación, probablemente en el Corpus de 1637 (Bergman, 1965: 321-323):

RUFINA ¿Qué se espantan que baile la Muerte, si cuando llega
 no hay quien tantas mudanzas haga en la tierra?
TODOS ¡Afuera, afuera, afuera,
 que a bailar empieza! (vv. 14-17)

Asimismo, la representación alegórica del mundo se entrelaza con la metáfora de la casa de los locos en la segunda parte de *El martinillo*, como hemos visto. El espacio de locos se convierte en el mundo mismo, poblado, en exceso, de dementes. La mención directa al teatro se encuentra en una de sus réplicas, cuando el Mundo justifica la sobrepoblación que ocupa la tierra, pulla directa a las mujeres locas. De todos los asistentes a la comedia, la mitad de la capacidad de la tierra está ocupada por estas mujeres de la cazuela:

LUISA ¿Tanta ocupamos ahora?
MUNDO Tanta, que hasta en la comedia
 la mitad de lo que cabe

ha mermado la cazuela. (vv. 29-32).

En el caso de *La paga del mundo* la vinculación con el teatro la debemos buscar en el empleo del concepto de *figura* con el juego morfématco de sus derivados: «figurilla», «figurón», «figuraza» y «figurero». Estas formas son el enlace que nos conecta la ficción con la representación escénica o el concepto teatral de los personajes, con su tratamiento grotesco propio del género.

Además de este tópico del *theatrum mundum*, los espectadores podían ser objetos de sátira alguna escena. En *Casquillos y la Volandera*, Doña Justa (la Volandera) retrata al novio con el que ha acordado casarse por conveniencia, Don Babilés (Casquillos) como un buscavidas:

don Babilés se llama, entretenido
en las casas de juego, hombre de asiento,
de banco delantero en la comedia,
de estos que tienen ya el hacer por gala
que sea la comedia buena o mala. (2000: 686).

Nótese la dilogía en «hombre de asiento»: ‘hombre cuerdo, prudente y maduro’ y a la vez ‘hombre ocioso que en el corral de comedias toma un banco’. El estar sentado, en este caso, en la primera fila de bancos del corral connota el carácter holgazán de Casquillos. Además, se añade la actitud exigente de los espectadores que, como los mosqueteros, juzgan el espectáculo, la comedia, y determinan así el gusto general y su calificación, buena o mala.

Quienes ejercían fuerte poder en el éxito o el fracaso de un espectáculo eran los mosqueteros. Estos eran los espectadores del patio en el corral de comedias y en tal denominación, *mosqueteros*, se incluía las reacciones escandalosas que solían expresar si algo no les gustaba de la representación. La exigencia era tal que entre los comediantes había temor de su juicio tanto durante la representación como en el comienzo si tardaba, como apunta Zabaleta (1983). Desde los ojos del protagonista, podemos imaginar las actitudes más habituales o, por lo menos, las que desea criticar el autor en su mirada selectiva. Pero no había ninguna duda de que los mosqueteros de la comedia eran un tumulto que generaba bullicio y tensión para los representantes, tal y como indican numerosos testimonios literarios de la época. Hay que tener en cuenta que siempre la posibilidad de que tal griterío de mosqueteros procediera de la claqué, que

acudía al espectáculo con el soborno de algún amigo o enemigo del dramaturgo, para favorecer el interés de aquel otro.

Entre las menciones que designaban los momentos del espectáculo, estos individuos no podían faltar. La palabra *mosquetero* se usaba en distintas variantes para referir esta experiencia tan desagradable: por ejemplo, se empleaban las formas derivadas en un participio, *mosqueteado* y en un calificativo *mosqueteril*. Y para indicar mayor gravedad de sus enojos, se pasaba de un sustantivo que designa un individuo a un colectivo que refiere un grupo de mosqueteros, esto es, *mosquetería*. Los ruidosos mosqueteros son recordados en el entremés *Los muertos vivos* de Quiñones de Benavente. Aquí Juan Rana se cree muerto debido a la burla de su hermana. Se trata de la estrategia de verse dos amantes, la hermana de este y un galán. Este también fingido muerto le dice a Juan Rana que está en el infierno y no en el cielo, y que está ahí con él, este se enfada y se defiende de haber sido bueno y, por tanto, no estar en el infierno porque «...Juan Rana ha sido un santo, / pues sufrió a los mosqueteros». (v.202- 203).

Aquí ser un santo está asociado al martirio del ruido de los mosqueteros, tortura que sufrían los actores y actrices y que aluden a tantos ejemplos de la literatura *metateatral* de la época. La algarabía exaltada de los mosqueteros que se materializaba en todo género de instrumentos estridentes («carracas, cencerros, ginebras, silvatos...») pasaba a ilustrarse con la simbólica y resumida referencia a los silbos. En dos loas de Quiñones de Benavente advertimos estos silbos como parte inherente a los mosqueteros. En la *Loa con que empezó Lorenzo* escuchamos a Bernardo decir que ve a estos individuos:

A los mosqueteros
que en el pico de la lengua
tienen ya los silbos puestos. (vv. 68-70)

Confluyen las acciones habituales de estos espectadores en tres palabras, «pico», «lengua» y «silbos», en las que podríamos percibir una correlación: la boca que canturrea o grita, la lengua que dice las exigencias y los silbos como representante del bullicio. En la *Loa que representó Antonio de Prado* al referirse Fruto a los nombres de los miembros de la compañía de Prado menciona el castigo sin remedio de estos mosqueteros: «...si matan, / a silbos cualquier comedia.» (vv. 91-92). El dramaturgo toledano nos ofrece la variante *mosquetería*, que eleva el significado de *mosquetero* a la

categoría de grupo, conjunto o, incluso de actividad; tales son los posibles semas que contiene el sufijo *-ría* en los sustantivos. En la segunda parte de *La capeadora* Gusarapa consigue que salga Arrumaco de su casa, pero este aparece en escena con dos escopetas en las faldriquetas. A partir de ambas armas aparece una dilogía en que conviven dos designaciones, que podemos interpretar como una dilogía referencial porque ambas comparten determinados semas léxicos, si bien las referencias designadas cambian en matices. Gusarapa al ver la exagerada protección de Arrumaco dice: «¿Hay figura como esta? / ¿Para qué es tanto mosquete?» (vv. 62-63). Los objetos que lleva Arrumaco y la palabra «mosquete» («Arma de fuego antigua, mucho más larga y de mayor calibre que el fusil, que se disparaba apoyándola sobre una horquilla», *DLE*) nos sitúan en el punto de partida de este breve ovillo de equívocos, articulados por dos referencias principales, las armas y la tensión de ambos personajes del entremés, por un lado; y los mosqueteros del teatro, por otro. Incluso podría apreciarse un tercer sentido que enriquecería la dilogía, pues en «mosquete» también resuena *mosquear* o *mosqueo*, que, pasado a la forma *mosquete*, señala la desconfianza, el enfado o el recelo. Esta última interpretación se desprende de una posible fusión de dos léxicos diferentes, de distinto origen (*mosquete* del italiano *moschetto* y *mosquear* de un derivado del vocablo *mosca*), dos miembros de una dilogía léxica. En la expresión del entremés conviven ambos significados. A continuación, se enredan estos con la referencia al teatro. Después de explicarse Arrumaco por excederse en sus precauciones, le contesta Gusarapa lo siguiente, con indignación por la dificultad que tendrá para tener una conversación:

¿Pues soy yo comedia
que con la mosquetería
tengo de ponerme en temas? (vv. 68-70)

Se trata de una personificación de la comedia, el conjunto de la compañía, que suele porfiar con los mosqueteros o, por lo menos, sufrir sus enfados. La palabra «temas» señala una de las acepciones que cierra la alusión a esta experiencia, en el teatro y a la puerta de la casa de Arrumaco: «porfía, obstinación o contumacia en un propósito o aprehensión» (*Aut.*). Desde el mismo doble sentido de equívocos referenciales, el teatro y la tensión de ambos personajes, él le puntualiza que será más bien entremés:

No será sino entremés
que se acaba, si se acerca,
con baile de perdigones
y música de escopetas. (vv. 71-74)

El condicional deja clara la advertencia a Gusarapa, «si se acerca»; en tal caso sucederá lo mismo que al final del entremés, el famoso final en baile y música. Los complementos de estos dos nombres completan el juego de equívocos: «de perdigones», nos lleva a los granos de plomo de la munición de caza (*DLE*), una metonimia resultante de la evolución de su origen perteneciente a la ‘perdiz nueva’ o «en la caza a la perdiz macho que ponen para reclamo» (*Aut.*). Por su parte, «de escopetas», hace referencia al sonido de sus disparos. Ambos tipos de bala, los perdigones y las de las escopetas, provocan esta analogía con el baile, acaso por los saltos que haría quien intenta esquivar los perdigones o simplemente estos en el aire y cayendo, y con la música, el estruendo de las escopetas.

Otros elementos del espectáculo referenciado explícitamente en las obras benaventinas eran el Buen Retiro y las circunstancias populares de la fiesta de San Juan. El Buen Retiro en Madrid constituye un espacio teatral fundamental para las representaciones cortesanas, con la presencia de los reyes. Inaugurado su Palacio en 1634, se pusieron en escena obras de Quiñones de Benavente entre 1635 y 1639, como mínimo, disfrutadas así por la aristocracia y la monarquía⁷³. La producción literaria que desarrolló Quiñones de Benavente vinculada al Retiro está estudiada y documentada⁷⁴:

⁷³ Es interesante conocer los detalles de la evolución de las fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro y para ello contamos con la actividad excelente del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual* (referencia PGC2018-098699-B-100) dirigido por Francisco Sáez Raposo en la Universidad Complutense de Madrid. Una producción muy importante generada en dicho proyecto es el monográfico «La actividad teatral cortesana en la España del Barroco» (2020), coordinado por el mismo doctor Sáez Raposo. Este mismo especialista nos ha dejado valiosos estudios en la bibliografía fundamental sobre los espacios escénicos y dramáticos del teatro áureo; véanse Sáez Raposo (2014a, 2015b; el capítulo de *Historia del teatro breve en España* «Arte escénico y teatro breve en el siglo de oro», 2008, especialmente) y al que habría que añadir el trabajo de Shergold (1967). Asimismo, véanse otros análisis genéricos y específicos de Sáez Raposo (2014b, 2013, 2021), entre otras contribuciones.

⁷⁴ Véase Madroñal (1996).

En efecto, es un escritor muy activo en la participación literaria de este espacio del Retiro, pues contribuye con poemas burlescos en certámenes y Academias celebradas en este espacio real. Gusta a todos e incluso al rey, quien además estimó ayudarlo en esos años y en los últimos de su vida, en que el escritor se retira del teatro, enfermo y pobre. Su éxito había llegado a estas alturas reales lo mismo que su querido personaje Juan Rana, quien también recibió limosnas de Felipe IV. Asimismo, escribe sus bailes y entremeses para representar en este lugar, por lo menos, desde 1635 hasta 1639 (Madroñal, 1996).

Una importante consecuencia de que las piezas del autor toledano estuvieran en el repertorio de las compañías que representaban en este Palacio real era el tipo de producción escénica y la escenografía con que se realizaban sus puestas en escena. Se producían acorde con la intención que acompañó el teatro en el Buen Retiro, la de lucir estos espectáculos con las mayores ostentaciones artificiosas, en los mecanismos arquitectónicos e de ingeniería, las vestimentas, etc., y desarrollar así lo que se denomina el teatro de invención. Por consiguiente, destaca que nuestro dramaturgo exhibiera allí sus acciones entremesiles, de tal manera que estaban enmarcadas por este lujo y magnificencia «que nos hablan del aprecio del arte de Quiñones por parte de la corte y los propios monarcas.» (2019: 55)⁷⁵.

Dentro de los parámetros que suponía realizar una puesta en escena en este Palacio del Buen Retiro, que lo hacían distintivo en relación con los elementos que constituían las que se hacían en un corral de comedias —el tipo de escenografía particular, el público, las limitaciones o posibilidades del espacio físico, entre otros aspectos que condicionaban las decisiones dramáticas y escénicas— los bailes y entremeses incorporaban en su ficción referencias vinculadas directamente a este espacio cortesano y las circunstancias temporales; en concreto, la fecha y el motivo de un festejo. De esta manera, Benavente sigue estas exigencias esperadas en estos montajes e integra a todos los espectadores en la participación de la escena mediante este tipo de alusiones. El festejo de la noche de San Juan parece ser la fecha predilecta

⁷⁵ Según Madroñal, a propósito de una de las obras representadas en el Buen Retiro, *El mago*, «no se puede entender sin considerar los fastuosos gastos suntuarios con que se adornó el recién creado palacio del Retiro, a cuyo cargo se anotaron las sucesivas partidas de gastos secretos, reflejados puntualmente por el secretario Villanueva con la anuencia de Felipe IV y otros cronistas de la época.» (2019: 55).

para la representación de teatro breve en el Retiro con la presencia de los reyes. En varias ocasiones hallamos la referencia explícita del contexto de la fiesta de San Juan en sus escenas y, especialmente, en aquellos entremeses cantados cuya acción dramática se sitúa plenamente en este festejo, de tal manera que la noche y el espacio cortesano se convierten en los resortes argumentales, por el contenido que se desarrolla; estructurales, por el marco en que se organiza; y cómicos, en tanto que también son materiales para el tejido lingüístico y escénico para el humor. Así pues, estos tres elementos están articulados y condicionados por la noche de San Juan. Incluso se percibe en estas obras el prestigio y la estima que se guardaba acerca de tal fiesta y sus circunstancias, es decir, hacia los espectadores cortesanos, nobles y reyes. Por tanto, era frecuente escenificar alguna forma de encomio del Retiro y de sus espectadores.

De ahí que las referencias a la representación sean frecuentes a lo largo de la pieza, del mismo modo que las percibimos en los entremeses representados durante el Corpus, junto con los autos sacramentales. Podríamos deducir que este tipo de referencias *metatetrales* aparecen en estos casos motivadas por las circunstancias mismas de la fiesta tradicional que se celebra. Condiciona tanto la festividad que enmarca el espacio dramático de la obra, el circunscrito a la ficción entremesil, y determina en muchas ocasiones los personajes, los temas, las estructuras argumentales y, en fin, el entramado de la acción y el escenográfico. Por consiguiente, de la misma manera, también determina los recursos cómicos en el lenguaje: los campos semánticos, las alusiones a actividades y objetos concretos del festejo, la expresividad de las figuras teatrales, ecos de cancioncillas populares, etc.

Tres piezas destacan cuya acción y espacios dramáticos se sitúan en el Retiro y en la noche de San Juan: *Las dueñas* (representada probablemente en 1635⁷⁶) *El mago* (representada en 1637) y *Los mariones*⁷⁷. Y, como es esperable, sendos espacios dramáticos son reflejo de su espacio escénico y en él está trabado el resto de elementos de la acción. En general, podríamos interpretar una tendencia de llevar al Retiro bailes *entremesados* organizados mediante la estructura de los desfiles de figuras, de lo que se

⁷⁶ Véase la explicación de los editores de la edición de 2001: 523, así como el trabajo de Bergman (1965: 289-293).

⁷⁷ De hecho, en el Ms. 15105 figura el título *Los dos mariones y noche de San Juan* (ver Bergman, 1965: 419) y de estas tres piezas mencionadas esta es el único entremés no cantado.

desprende la peculiar morfología de la acción dramática y de los personajes pincelados con los rasgos caricaturescos esperados. Asimismo, podríamos deducir que el tema nuclear de estas piezas es el festejo en la noche de San Juan o la preparación de la fiesta, que articula las variantes argumentales que trazan cada uno de estos bailes. Todos estos motivos, establecidos por el condicionamiento de la noche sanjuanera y el Retiro como espacio del espectáculo, los hallamos en obras como *El mago* y *Las dueñas*.

No obstante, encontramos esta fiesta también configurada con una fórmula distinta en *Los mariones*, entremés atribuido a nuestro autor y que despliega un enjambre de parodias en torno a la tradición del amor cortés, encarnada en la ingeniosa inversión de sexos, pues los sujetos del amor aparecen trastocados, como se sabe. Francisca y María están enamoradas de dos jovencitos recatados, que permanecen protegidas al cuidado de su madre, y desesperan porque esta les dé casamiento. Las escenas contienen acciones y réplicas que reproducen exageradamente los tópicos del amor, la hermosura femenina, las intrigas nocturnas, el atrevimiento de los amantes que entran en su habitación, el temor de ser descubiertos por el padre, la aparición de este y el desenlace con el ritual correspondiente de la petición de manos y el consentimiento para casarse, incluida la unión de los criados, la graciosa Catalina y el paje de la madre. Hasta los nombres propios de los amados están invertidos con los cómicos masculinos Don Quiteria y Don Estefanío.

San Juan aparece mencionado en varias ocasiones. En la primera escena los músicos que lleva cada una de las mujeres amantes entonan la fiesta:

MÚSICO 1°	Noche de San Juan alegre...
MÚSICO 2°	Noche alegre de San Juan...
MÚSICO 1°	Que al cantar el brindis haces...
MÚSICO 2°	Que haces brindis al cantar...
MÚSICO 1°	Si me das favor y ayuda...
MÚSICO 2°	Si ayuda y favor me das...
MÚSICO 1°	Hoy tendrán mis penas fin...
MÚSICO 2°	Hoy fin mis penas tendrán. (2000: 595).

Reiterados versos casi en eco, debido a las alteraciones que hace el segundo músico, adelantando la última palabra. Esta microsecuencia musical es motivo de riña entra ambas damas, quien las apacigua Catalina, con la que aclaran no son rivales de un

mismo hombre sino de dos amados distintos. Y esta criada llega para avisarlas de que tienen oportuna ocasión de ir a ver a sus amores, con esta mención a la fiesta sanjuanera, marco, espacio y tiempo dramático del aposento de estos dos hermanos:

Ahora bien, un gran gusto quiero daros,
y es, que hasta su aposento he de llevaros,
donde esta noche de San Juan, quejosos
de que su madre ha dado en descuidarse,
hacen una oración para casarse. (2000: 595).

En la escena en que ellos precisamente preparan su oración, escuchamos la alusión, de nuevo a la fiesta cuando Don Estefanía enumera los elementos que se incineraron para sahumarlo para evitar el mal de ojo, pues según se quejan ambos hermanos de ser objetivo fijo de las miradas de las damas: «Híceme sahumar después en casa / con hierbas de San Juan, con azabache, *Herbatum*, carne momia y peonía, / sin que pasase viernes, que es mal día, / y aun no me aproveché. (2000: 596). Y remata esta escena a escondidas la oración con que pretenden conseguir casamiento este par de supersticiosos:

«Noche del señor San Juan,
donde las toman las dan.
Señor San Juan, ponte en medio,
porque mi madre me ponga remedio.» (2000: 596).

Invoca don Quiterio así al santo con frases populares jocosas, con la alusión al amor pedigüeño del segundo verso, en una graciosa inversión del conocido refrán *donde las dan las toman*. Aunque también podemos tener en cuenta la versión de la paremia *dando y tomando*: «En Valcolchán, las toman y las dan» (Correas). Asimismo, el mozo desesperado le pide al santo que intervenga en su ruego y necesidad («ponte en medio»). Por último, don Estefanía cierra el entremés con los correspondientes casamientos y el anuncio del baile final, con una rememoración al final a palos tradicional en este género de teatro. Cuando Catalina le agradece haberla unido al criado de los mozos con un «Beso tus manos», le dice aquel: «No, no me las beses, / que también hay quien dé en los entremeses. / Báilese y dése muestras del contento.» (2000: 598). Acaso con tales imperativos se subraya la obligatoriedad ridícula del mecanismo repetido de festejar así el final de un argumento entremesil; acaso cabe también cierto eco de sátira a los finales

de las comedias áureas que cumplían con el desenlace de celebración. Con esta referencia a los intermedios teatrales, se dan por terminadas las menciones al marco circunstancial de la noche de San Juan y, al final de una manera más explícita, con el señalamiento del presente del público.

En los bailes dramáticos *Las dueñas* y *El mago* asistimos a la escenificación paródica de la celebración de la fiesta sanjuanera. El primero presenta un desfile de carácter costumbrista, mientras que el segundo desarrolla el motivo del viaje mágico que muestra realidades o personajes satíricos. En *Las dueñas* el argumento se sustenta en el acudir al Retiro determinados grupos socio-dramáticos y el dibujo jocoso e hiperbólico de la congregación de todos ellos en el estanque. En *El mago*, la fiesta y su preparación en Madrid es el asunto y estímulo del resto del argumento, en tanto que el recorrido fantástico que les hace dicho mago es para reunir a las figuras y llevarlas al Retiro, en fin, para que dos rústicos alcaldes preparen la fiesta. En cualquier caso, los motivos sanjuaneros que tienen en común estas obras son, por un lado, el mínimo marco del espacio dramático establecido por la noche de San Juan y que dentro de la ficción se hace explícito por la mención que expresan los personajes. Por otro, la referencias *metateatrales* o *metarrepresentativas* señaladas anteriormente, así como aquellas específicas del contexto festivo que señalan actividades concretas, acostumbradas, tradicionales y, en fin, reconocibles en su desarrollo en tal fiesta, como es el uso del coche, los paseos o la alusión a los contratos de los trabajadores, que solían pedirse y realizarse en la fecha de San Juan.

El vehículo suculento aparece en el arranque de *Los mariones*, de tal manera que en los dos primeros versos queda estampada la imagen de la noche sanjuanera vinculada al coche. Así dice María: «¡Oh noche de San Juan, alegre noche, / en que anda desvelado todo coche!» (vv. 1-2). Esta personificación forma parte del conjunto de parodias amorosas; y siendo el inicio, nos sitúa a todos en las coordenadas de la fiesta unida a este amor ridiculizado. Un escenario y marco temático que completa Francisca, la otra enamorada: «Oh noche de San Juan, alegre y fresca, / que en el río das caza más que pesca!» (vv. 3-4).

También es mencionado el coche en la segunda parte de *La capeadora* justamente en convivencia con la mención a la fiesta de San Juan. Se trata de la escena en que desfilan los meses del año: cuando aparece Julio, vestido de segador, recoge sus

propias peticiones, como lo hacen en la escena el resto de meses, «[...] pide coches / y meriendas para el río». Para enfatizar el carácter tradicional, obligatorio y esperado de tal actividad, ir en coche y merendar en el río, usa la comparación con otra costumbre practicada en junio, hacer los contratos a los trabajadores en San Juan:

Es es Julio, el segador,
que, como si fuera oficio
para San Juan, pide coches
y meriendas para el río. (vv. 176-180).

Creo más conveniente la interpretación dada por los editores de la fuente utilizada, quienes anotan estos versos con el sentido de que «'Julio pide coches y meriendas, como si fuera un segador que pide trabajo en San Juan, como si fuera oficio para San Juan» (2001: 451). A mi parecer consiste en un símil que encaja en la dualidad alegoría / ente real, esto es, Julio / segador; por lo que no parece una confusión por parte de Benavente, como plantea Deleito y Piñuela (1988: 48), tal y como recogen los editores citados.

Desde el comienzo de *El Mago* volvemos a situarnos en la noche de San Juan, con el gracioso paralelo entre el grupo de actores centrados en festejar y la pareja de alcaldes rústicos, interpretada por Juan Rana y Bezón. El baile arranca con la llamada del público que asistía a la representación en este sitio real, para anunciar la llegada de la gran noche, mediante la reproducción adaptada de la letrilla popular sobre el alba de San Juan. El actor Juan Matías abre la primera escena señalando el Retiro como vocativo del llamamiento al público, que hace Ambrosio, para anunciar la llegada del día de San Juan, cambiando la «señora mía» de esta canción popular: «Despertad, señora mía, / despertad, / porque viene el alba / del señor San Juan». Así queda en el baile:

JUAN MATÍAS Despertad, los del Retiro,
 despertad...
AMBROSIO Que amanece el alba
 del señor San Juan. (vv. 1-4).

Después de que estos intercambien un diálogo absurdo compuesto de prevaricaciones idiomáticas e intercambio de pullas, justo después de amenazarse con pegarse con sus varas, sale Josefa cantando (préstese atención en el contraste con dicho

diálogo que era representado, es decir, no cantado) con el mismo tono de loa que el inicio (imaginemos el contraste entre la expresividad y presencia de ambos grupos de personajes sobre el escenario): «Oíd, alcaldes, oíd, / que hoy es San Juan en Madrid» (2001: 607). Suspende así la actriz la acción de golpearse de ambos brutos («Quédense los dos con las varas levantadas») y, tras la prevaricación por traducción al catalán del nombre del santo y los trastrueques fonéticos en boca de los dos rústicos («Pues, señora, errado se han, / que en nueso puebro es San Joan», vv. 55-56), les manda así Josefa: «que al Buen Retiro llevéis / fiestas, danzas, bailes, juegos, / para mañana en la noche» (vv. 60-62). El mandato es recibido por ambos alcaldes como artificio, el cual se entendía como trabajo y fruto de la hechicería, la magia, la brujería u obras de demonios. A continuación, el mago les anuncia su intención de hacerles un recorrido por España para reunir, irónicamente, «lo más notable y lo más nuevo» (v. 78) para llevarlo al Retiro y preparar rápidamente, a través de la magia, la fiesta:

No quiero
sino llevaros a ver
lo más notable y más nuevo
de las ciudades de España,
para que carguéis con ello
y lo llevéis al Retiro
en menos de cuarto y medio
de hora. (vv. 77-83).

Al final, ambos alcaldes mandan al Retiro cada grupo de figuras que han desfilado durante el desarrollo de la obra:

COSME Fieras del Sotillo,
 vayan al Retiro
BEZÓN Locos, puente y agua,
 al Retiro vayan. (vv. 248-251)

He aquí la alusión directa al público y la diversidad de sujetos que juzgarían esta pieza. Es interesante la manera en que se enlaza la idea de la acción, donde los alcaldes rústicos debían llevar al Retiro «lo más notable y más nuevo / de las ciudades de España» (vv. 77-78). Al final, con el juego de la cancioncilla reconocible por el público, llevan también el baile, como las figurillas.

En 1635 (Bergman, 1965: 289-293) fue representado el baile entremesado *Las dueñas*, donde se entrelazan numerosos ecos de canciones populares llevados al festejo de San Juan celebrado en el Buen Retiro, de nuevo este espacio cortesano unido a esta fiesta. En el inicio del baile el estanque donde se festeja es comparado con el río y el mar que le faltan a Madrid; entiéndase que el primero atiende a la hiperbólica alusión al Manzanares, cuyos epítetos y antonomasias siempre refieren su escasez. Como en todas las escenas que aclimatan el espectáculo en la atmósfera de la víspera de San Juan y en el Retiro, resultan irremediables las continuas alusiones al espacio de representación y todos los elementos relacionados (como la tramoya, v. 20, entre tantos otros referentes). En *Las dueñas* asistimos también a un desfile, pero este se da solo motivado por el festejar la *noche alegre* de San Juan en el estanque. Aquí acuden seis grupos de figuras que graciosamente van poblando el tablado con sus características satíricas correspondientes. Y son estas las que van llenando dicho estanque, mezclándose entre sí. Locas, portuguesas, labradoras, viejos, dueñas y un negro literario van interviniendo en sendos turnos, expresando las señas y motivos asimilados a su figura en la tradición. He aquí otro elemento propio de las actividades celebradas en la noche de San Juan, el estanque. Cada secuencia de figuras señala el estanque, resorte argumental así de la acción dramática de la pieza. «Al estanque, al estanque, mozas» (v. 33) arranca Peral vestido de loco, que recuerda a las voces de los vendedores, como referencian los editores de la fuente utilizada: «A la feria, niñas», «A la rica tienda», «Mozas hermosas, / comprad fruta nueva», «A las avellanas /mozuelas galanas», (Frenk, 1987, números 1180, 1186, 1188; en 2001: 252). Y además reitera las referencias al teatro: «¡Qué teatro tan solemne! / ¡Qué tramoyas tan vistosas!» (vv. 37-38), que redundan en el tópico encomio al Retiro, al público cortesano y hasta los monarcas, como escenario de la fiesta sanjuanera. En efecto, los reyes Isabel de Borbón y Felipe IV coronan la pintura final que los actores dibujan en los cantos finales. El estanque queda convertido en un cielo y las deidades son Belisa y Fileno, los respectivos monarcas. Y siguiendo la analogía divina entre el paraíso celeste y el espacio de representación en el Retiro, ambos reyes están acompañados del «ángel bello» (v. 134) Baltasar Carlos, el príncipe; y está completado por los astros, lunas y soles, que corresponden a la nobleza ilustre. Todas estas metáforas están encadenadas mediante la estructura de pregunta y respuesta en forma paralelística, y enmarcada por dos réplicas de Bernarda que contienen este

texto idéntico: «Todo el mundo se admire, viendo / que el estanque se ha vuelto cielo.» (vv. 129-130 y 139-140); en medio van preguntando Josefa, Marín, Luisa y una niña por los seres divinos y celestes y todos los representantes son los que pronuncian las respuestas que señalan a los espectadores homenajeados.

Asimismo, es necesario añadir otra referencia a la noche de San Juan en este entremés cantado, esta vez, bíblica, que se entrelaza de nuevo con el estanque. Se trata del río Jordán, donde el santo bautizó a Jesús en el episodio bíblico. Es mencionado en la secuencia donde aparecen los viejos, «cuadrilla Matusalén» (v. 92), apelativo apositivo con que los llama uno de ellos; y acuden al Retiro en este baile próximo al final. Aquí los actores asimilan el estanque al Jordán, no solo por su asociación a la fiesta, sino también por las propiedades atribuidas a este río, capaz de rejuvenecer a sus bañistas: «en él os remozaréis.» (v. 94), en que resuena cómicamente, por paronomasia, *os remozaréis*.

El mismo escenario de la noche de San Juan es espacio temporal y espacial, el Buen Retiro, como veíamos en el comienzo de *Los mariones*. De nuevo, la referencia al estanque como río y al encuentro amoroso, sexual, de la fiesta. Seguidamente, estas amantes les piden a los músicos que toquen y que canten para sus amores pretendidos, Don Quiterio y Don Estefanío.

Una referencia destacada en el lenguaje *metateatral* utilizado por Quiñones de Benavente es la de los sacristanes de entremeses. El sacristán Zaranda le lanza la siguiente pulla a Tarabilla, el otro sacristán, en su enfrentamiento burlesco al inicio de *Los sacristanes burlados*: «Sacristán de la legua, tú me irritas, / y ¿de sólo mirarme no tiritas?» (vv. 1-2). Hallamos en este caso una referencia a los históricos comediantes de la legua, acaso por insultar al otro sacristán que iría de Corpus en Corpus como figura de entremés. Se trata del retrato que hace Zaranda de la figura del sacristán (aunque se refieren uno al otro, ambos se dibujan a sí mismos como si estuvieran ante un espejo). La fiesta del Corpus era otro lugar frecuente de los entremeses (algunos más jocosos que los acostumbrados, Celsa Valdés, 2003: 294), también entre las jornadas de los autos sacramentales. Los sacristanes habitaban generalmente este espacio de festejo religioso en consonancia con el interés cómico desde lo profano, encarnando la parodia y la sátira anticlerical. De ahí que esta primera escena de *Los sacristanes burlados* nos sitúe en la realidad de la representación de este intermedio sobre un carro del Corpus.

Los insultos de ambos personajillos trazan el dibujo *metateatral* de estos espectáculos. Nos trasladamos rápidamente a la realidad de la representación desde ese vocativo del primer verso: «Sacristán de la legua». Con estas palabras contesta Tarabilla:

Oigan, oigan, ¿conmigo tan valiente,
sacristán de los autos solamente?
Pues sois de tabla en días semejantes,
tarascas, sacristanes y gigantes,
y el autor te sustenta doce meses,
porque haya sacristanes de entremeses,
¡vive Cristo!, si arranco de aquí un necio
que le he de tirar por menosprecio. (vv. 3-10).

El vocativo que cierra la interrogación que le lanza Tarabilla es el que inicia el conjunto de descalificaciones que invalidan a Zaranda y su dignidad profesional; ser sacristán solo de los autos lo anula como tal en el verdadero oficio. Por ello, es valiente y sacristán de mentira, de teatro y de entremés. Observemos los dos argumentos que añade a continuación. Por un lado, lo asocia a todas las figuras propias del Corpus, entre ellas la famosa sierpe que aún podemos encontrar en algunas ciudades españolas en la procesión⁷⁸. El sintagma «de tabla» subraya la cotidianidad y el carácter obligado y previsible de dicha función del sacristán en esta fiesta. Correas anota que *de tabla* alude a «las cosas que se hacen sin alteración; como en las iglesias, que los oficios están puestos en una tabla; por seguros y fijos». Por otro lado, el segundo argumento enfatiza todavía más este destino previsible del sacristán del Corpus: el *autor* de la compañía es el que lo mantiene durante el año con el objetivo de poder representar entremeses de sacristanes, como si fuera una bestia o animal que mantener para el servicio teatral. Se une así la ficción con la realidad, con el instante que estarían viviendo los espectadores del entremés. No rompe del todo con la ficción pero sí la conecta con la realidad.

⁷⁸ Según el *Diccionario de Autoridades*, la tarasca era la «figura de sierpe, que sacan delante de la procesión del Corpus, que representa místicamente el vencimiento glorioso de nuestro señor Jesucristo por su sagrada muerte, y pasión del monstruoso Leviatán», *Diccionario de Autoridades*; era una de las representaciones del mal en esta festividad.

Este conjunto de ejemplos ofrecen una muestra del modo en que Quiñones de Benavente introduce referencias del espectáculo o de la actividad teatral, con una función *metateatral*. En ellos nos podemos dar cuenta del hibridismo benaventino que aprovecha la ruptura de la realidad y la ficción del teatro, gracias sobre todo al humor de las piezas breves. Como bien sentencia Elena Di Pinto, «los tres “ingredientes” principales del trabajo dramaturgico del siglo XVII son la reescritura, el metateatro y el hibridismo.» (2013: 2) y así lo demostró el autor toledano en su experimentación dramaturgica y en la expresividad lingüística.

1.3. El hibridismo en las modalidades del teatro breve: *lo entremesil* como componente aglutinador

El estallido que supuso la formulación de una comedia nueva abrió vías para la experimentación con otras variedades *satélites* y el encaje de los intermedios teatrales estaba dado en la preceptiva teórica. Pero hay que ir a la práctica dramaturgica y escénica de estos últimos para darnos cuenta de sus cambios, su cada vez mayor *literaturización* en algunas modalidades, así como su constante contacto y fusión con otras formas del humor carnavalesco, la fiesta y un folclore vivaz.

Sin detenernos aquí en la genealogía de estos géneros y modalidades breves⁷⁹, es importante recordar la integración de estos géneros en los espectáculos del siglo XVI por parte fundamentalmente de Lope de Rueda. Las piezas breves entraron, como una gran

⁷⁹ Para la caracterización, clasificación y tipologías del teatro breve véanse, principalmente, E. Asensio (1971); C. Buezo y N. Plaza Carrero (2008: 63-119); en el mismo volumen, F. Sáez Raposo (2008: 31-61) y, más específicamente sobre Benavente, A. Madroñal Durán (2008: 225-253); J. M. Díez Borque (1983); J. Huerta Calvo (ed. 1988, 1996, 2000, 2001); M. J. Martínez López (1997); L. García Lorenzo (ed.) (1988). Para el material bibliográfico consúltese la *Bibliografía descriptiva del teatro breve español. (Siglos xv-xx)* (2013) de Agustín De La Granja y María Luisa Lobato.

parte de la teatralidad, en la configuración nueva de la producción del teatro hacia los finales de ese mismo siglo: la acotación de los espacios, los exteriores, los corrales o los palacios; la profesionalización de las compañías; la creciente reglamentación de un sistema controlado; y la formulación de cierta poética dramática que trataba de delimitar las líneas dominantes en el espectáculo, que en cierta medida alimentaba dicho control en los *postceptos* y la recepción de los espectáculos. En esta evolución del teatro breve el dramaturgo toledano supone un ingenio imprescindible para la nueva configuración de sus modalidades, que dejó una nueva identidad en estas piezas, una nueva manera de componerlas y de recibirlas en el espectáculo.

De este modo, son dos vertientes las que nos pueden ayudar a ubicar las variaciones de Quiñones de Benavente, estas son, el espectáculo y el lenguaje dramático o poesía dramática. Además, su producción se sitúa en la actividad de un teatro profesional. En ese ámbito cada vez más sistematizado y comercial, las inquietudes por la novedad dominaban: compañías y poetas buscaban nuevas posibilidades para producir y abastecer el consumo de teatro. En efecto, esta exploración era constante, de tal manera que todo aquel que quisiera participar de este nuevo teatro profesionalizado, se veía motivado a hacer propuestas atractivas conformadas a partir de la exploración de posibilidades; de nuevas relaciones asociativas de materiales, conceptos, temas y personajes; o de nuevos ovillos conceptistas.

En tal efervescencia de planteamientos teatrales nuevos hay que situar la también inquieta actitud de experimentaciones con la fusión de géneros, modalidades y materiales; tanto para las comedias y autos como para las formas breves. Nótese que tal hibridismo dominaba en cierto modo el lenguaje, los materiales socioculturales y las fórmulas dramáticas. Es en este *escenario* del teatro barroco en el que debemos ubicar a nuestro escritor, y no considerarlo aislado en sus innovaciones, tanto lingüísticas como de los géneros. Se trataba de una práctica habitual la de entrelazar elementos diversos y construir misceláneas o géneros fronterizos. Un claro ejemplo es su contemporáneo Antonio Castillo Solórzano, quien compuso con una agudeza similar

para trabar formas de distinta naturaleza literaria, como advertimos en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632)⁸⁰.

La valiosa labor singular de Quiñones de Benavente está en la manera en que hizo sus propias fusiones y en los resultados extraordinarios que, además, dejaron los caminos abiertos para los dramaturgos posteriores. Así pues, en una práctica constante de mixturas, nuestro Autor supo aprovechar los tipos de loas e intermedios existentes, entrenándose primeramente en el baile, así como todo aquel material acumulado (entre su cartapacio personal, los florilegios y su realidad cotidiana) para romper en cierta medida los límites rígidos de las distintas modalidades del teatro breve y afinar más la red de referencias literarias y folclóricas. Atendiendo en este apartado a las primeras, fue agudo en reelaborar nuevas fórmulas para las loas, los bailes, las jácaras, las mojigangas y los entremeses. Añadió así más variedad a la tipología conocida de estos intermedios y lo hizo en varios aspectos.

Es preciso tener consciencia del amplio espectro que el espectáculo barroco seguía proporcionando a la sociedad, como continuidad con la imbricación que del espacio de la fiesta y el del teatro se practicaba durante el siglo XVI. Creo conveniente no caer en la mirada reduccionista que percibe y valora únicamente los géneros dramáticos canónicos, como los que integran el conjunto del teatro breve, sino que debemos incluir la existencia de aquellas otras manifestaciones que se encontraban en la frontera de la tipología canónica y al margen de la más pura actividad lúdica y festiva (donde subyacen siempre las raíces carnavalescas y otras folclóricas); aquellas «órbitas concéntricas de más a menos» que «que van apartándose progresivamente» del «núcleo central de teatralidad plena, constituido por los géneros canónicos» (Díez Borque, 1988: 104).

Sin adentrarme en detalle en el problema que empezaba a ser objeto de estudio gracias sobre todo a los caminos que fue abriendo Díez Borque (1986, 1987 y 1988) en la investigación, sí me parece de rigor desterrar aquí la falsa pureza genérica que existía en la multitud de manifestaciones breves de la escena. Es necesario desde mi punto de

⁸⁰ Para desarrollar más sobre la escritura híbrida en esta obra de A. Castillo Solórzano, véase Arredondo (2006).

vista para afilar el bisturí con el que desentrañar los textos benaventinos y las significaciones que estos han adquirido para la escena española.

Quiñones de Benavente formaba parte de aquella población que tenía integradas las diversas formas fronterizas (entre el puro teatro y la pura fiesta) en la experiencia de la teatralidad de los inicios del siglo XVII. Primero en su entorno toledano y después, para el resto de su vida, en el madrileño, Quiñones de Benavente fue testigo, y en ciertos matices partícipe, de aquella realidad que «fue mucho más bullente, rica, compleja, mezclada, variopinta, irregular de lo que muestra el panorama reducido de esos géneros canónicos y de lo que nos transmite la denominada, en exclusiva, literatura dramática» (Díez Borque, 1988: 103-104).

La pretendida fusión de variedades de índole escénica parecía una pulsión habitual que empujaba a los más inquietos en la experimentación teatral. Quiñones de Benavente utilizó para ello la literatura y la música, inclinaciones acaso derivadas de su educación jesuita, e impulsadas por sus habilidades como compositor. Para ello seguramente tuvo en su acervo como lector y erudito las manifestaciones breves cómicas que discurrían en esa frontera entre lo canónico y la vida lúdica y festiva, a saber, las prácticas de los matachines, juguetes teatrales, tonos humanos, coloquios, bodas. Del mismo modo, como poeta incluiría las destrezas que se realizaban en las dramatizaciones y teatralizaciones de villancicos, canciones, coplas, romances, letrillas, así como las actividades de carácter teatral de los ciegos y los juglares⁸¹. Al examinar las piezas breves de Quiñones de Benavente, nos percatamos de que en ocasiones nuestro escritor incorpora en una secuencia o una escena ecos de un coloquio dramatizado, de un tono humano. En muchas de sus piezas podríamos imaginar la puesta de una escena donde dos tipos sociodramáticos recrean cierta danza de matachines, luchando con palos y vejigas o mojigangas.⁸²

Evidentemente, de manera plena en algunas obras hallamos los respuntes de romances y letrillas que tejen, íntegramente o en forma de parodia, las réplicas y van armando la comicidad trabadas con el argumento (el caso más llamativo es el de *Los*

⁸¹ Para la multitud de variedades teatrales fronterizas, véase la clasificación que propone Díez Borque (1988: 106).

⁸² En la presente tesis dejo a un lado las experimentaciones igualmente híbridas que se desarrollan en toda la actividad literaria aurisecular, ciñéndome al terreno acotado del teatro.

planetas), mediante el empleo de rimas de versos ajenos y la copia de algunos concretos (normalmente dos al final de la estrofa, como ocurre en algunas loas); la fragmentación de pares de versos de un romance en dos estrofas, como hace en *Don gaiteros*; la intercalación de una seguidilla citada o parodiada en una tirada de romance (como en ambas partes de *La puente segoviana*)⁸³.

Sin llegar a ser imbricaciones completas de la historia, la anécdota o la acción dramática, otros romances, canciones, coplas y villancicos entran dentro del entramado de manera aislada, como objeto o juguete particular donde focalizar una ridiculización humorística. En estos casos se encuentran las coplas y los villancicos burlescos, reelaborados con elementos folclóricos y populares, puestos en boca del sacristán satirizado en su talento poético. También sirve de justificación la clásica petición de un personaje (o todos) a otro para que cante, como hallamos en *Los órganos y sacristanes*.

Esta es la principal razón por la que el autor introduce también sin trabazón métrica una jácara o una canción cantada al tono de jácara, como veremos. Cuentos y leyendas también aparecen en forma dramatizada como estrategia de un objetivo de algún personaje burlador o engañador de otro, víctima, como hace el soldado en *El borracho*. Asimismo, Quiñones de Benavente utiliza las tradiciones populares con las prácticas concretas vigentes y consabidas de la vida y las costumbres de la sociedad madrileña de aquellas primeras décadas del XVII (para este caso contamos con la teatralización emblemática en la producción benaventina de *Las mayas*, por ejemplo).

De entre todas estas vías de mixturas de prácticas y textos de diversas fuentes, y tan sumergidas en las actividades y la recepción del espectáculo barroco, destaca una por encima de todas y que entraba de lleno en la ficción escénica de los intermedios. Me refiero a la fiesta por cuyo motivo se realizaban las representaciones en un espacio cortesano. Por ejemplo, una fiesta como la de San Juan era motivo que nutría y sostenía el núcleo estructural y los objetos y sujetos satíricos de un baile dramático, como hemos visto en los ejemplos citados.

También podemos encontrar zonas fronterizas para la inventiva de nuevas fórmulas de loas, jácaras, bailes, mojigangas y entremeses, donde hallamos elementos

⁸³ Bergman desarrolla con rigor el análisis de los procedimientos y las características con que Benavente entrelazaba obras del romancero en «El romancero en Quiñones de Benavente» (1961).

de este tipo de fusiones de aquellas manifestaciones u *órbitas concéntricas* fronterizas. Estas se adhieren a los dos polos, los géneros breves canónicos y las prácticas lúdicas y festivas. Mezclados estos tres tipos de materiales, Quiñones de Benavente fue configurando un nuevo panorama de variedades.

En general, poetas, compañías y espectadores situaban sin problema cada modalidad, tanto las que innovó Quiñones de Benavente como las otras ya existentes anteriormente. Las loas y los bailes estaban instaurados en los espectáculos como inicios e intermedios. Las jácaras, por su parte, estaban integradas en sus comienzos sobre todo en la poesía culta y en la práctica especialmente de los ciegos que recitaban y acaso dramatizaban pliegos que contenían estos romances de la germanía, de tal manera que versos y tonos formaban parte del reconocimiento popular; hasta el punto de que ha alcanzado una multiplicidad importante de subtipos, como analiza E. Di Pinto (2010, 2013, 2014) para el caso de las jácaras: jácaras poéticas, musicales, teatrales y de sucesos.

La presencia del teatro breve en el espectáculo teatral suponía momentos de entretenimiento, la inclusión del público en cierto grado de participación, el descanso de las tramas y los códigos de la comedia y los autos. De entre estas piezas breves, el entremés adquirió una autonomía creciente desde que se desgajó como paso de una comedia en las obras de Lope de Rueda. Ya convertido en intermedio se asentó como un género principal en aquellos entre actos y fue el que encabezó la tendencia hacia la estilización y la complejización barrocas de un género que ya tenía cierto prestigio literario dentro de las producciones teatrales.

Precisamente fue el entremés el elemento aglutinador de las otras formas en las propuestas de Quiñones de Benavente, de ahí que haya regido los inicios y la mayoría de los estudios del teatro breve en general. Con la denominación de *entremés* se ha pretendido abordar la genealogía y la evolución de este género, con sus diálogos correspondientes con otras manifestaciones folclóricas, literarias y dramáticas, dentro de España y con sus relaciones con otras regiones de Europa⁸⁴. Con características propias

⁸⁴ Son numerosos los trabajos específicos que han nutrido y nutren la investigación sobre el entremés como género dramático; destaco los más relevantes, dejando aquí aparte los numerosos estudios dedicados a autores concretos y su obra: Asensio (1971), De la Granja (1994), Madroñal (1996a, 1999), Martínez López (1997), Huerta Calvo (1985, 1996, 2000, 2001, dir. 2008), Lobato López (2006, 2007).

y peculiares, el entremés se define y gana autonomía, al tiempo que se le reconoce como obra de ficción completa en sí misma, acotada y, por tanto, como el intermedio teatral con más componentes literarios y dramáticos. La clave, en mi opinión, está en la acción dramática y su argumento, es decir, el modo en que este discurre en la configuración de una escritura literaria con forma dramática, en un universo de ficción, muy lejos de la propuesta en una loa, en la que se desvanece en su contacto directo y continuado con la realidad de la representación y los espectadores, pues se sitúa fuera del universo de ficción literaria, sin desterrar por ello los recursos literarios propiamente.

El concepto de *lo entremesil* nos permite establecer un hilo de unión entre el resto de variedades compuestas por Quiñones de Benavente; y, además, genera el apellido literario *entremesado*: el baile entremesado, la loa y la jácara entremesadas. En las siguientes líneas señalaré las principales innovaciones que el autor toledano introdujo en las diversas modalidades del teatro breve, la loa, la jácara y el baile.

En primer lugar, la loa adquiere en la escritura de Quiñones de Benavente una forma dialogada, donde hay atisbos de acción de los personajes en tanto que se replican, de tal modo que deja de ser un simple monólogo de presentación. Ya en la época estos preludios servían para que los poetas lucieran su agudeza, además de introducir y alabar las obras dramáticas. La novedad que aportó Quiñones de Benavente fue «dar un nuevo aire a este tipo de obras, imbricando en ellas la esencia del entremés» (Madroñal, 2019: 178). Los elementos del diálogo y la acción que giran en torno al reto del dramaturgo a la hora de presentar una loa original con el mismo contenido de presentación de la compañía.

En segundo lugar, Quiñones de Benavente innova también en las representaciones de la jácara, originalmente un romance cantado, dedicado a contar historias y anécdotas de jaques y rufianes; un género extendido entre pliegos de cordel en el siglo XVI y cultivado por Quevedo en sus composiciones cultas. En la escena barroca, estas jácaras se introducen como intermedios, donde se cantaban o escenificaban argumentos y diálogos de personajes del hampa. El gusto por la forma dramatizada, en buena medida innovada y fomentada por Quiñones de Benavente, se incrementó cada vez más, lo que hizo que se consolidara esta modalidad de jácara entremesada.

Seguidamente, dentro de esta morfología diversa de base entremesil, destaca el baile, que, junto con el entremés propiamente, es el objeto de estudio en el presente trabajo. El género tradicional del baile experimentó también un proceso de emancipación de otros espectáculos teatrales o intermedios, como en obras renacentistas, en el auto sacramental primitivo, en comedias y al final de los entremeses. El éxito que generaban estos momentos de baile promovió que este se desgajara de las otras obras y pasara a ser «intermedio aislado» (Madroñal, 2019: 170-171). Este proceso de separación se le ha atribuido a Quiñones de Benavente, desde que el editor de la *Jocoseria*, Antonio de Vargas, lo señalara como poeta que resucitó en España la «ditirámica imitación», género dramático que contiene «música, tripudio y verso» «todo junto» en una pieza teatral (2001: 116). Estos componentes están imbricados con la acción dramática del entremés, lo que permite concebir la nueva fórmula del Autor toledano con esta música, danza y métrica con el diálogo y con las estrategias que los personajes escenifican para lograr sus objetivos dentro de la ficción. En la dedicatoria a Don Mario Mastrillo Beltrán (caballero napolitano que en 1644 se había hecho residente de Claudia de Médicis), Vargas elogia la agudeza del Mecenas por:

haber advertido Vuestra Señoría curiosamente en la novedad de sus bailes, que por un camino de nadie pisado y de pocos entendido, resucitó en España una especie de la poesía, de las cuatro en que Aristóteles la divide, olvidada o jamás aprendida de los españoles, que es la ditirámica imitación, como en su *Poética* enseña, hecha en verso, música y tripudio, diferente por esto de la tragedia y de la comedia, que aunque en una y otra se halla música, tripudio y verso, es cada cosa distinta; mas en la ditirámica está todo junto: añadiendo a esta novedad perfección tan suma, que si no excedió a los antiguos, desespera de su imitación a los venideros, al mezclar lo útil de advertimientos morales con lo dulce de invenciones graciosísimas, sirviendo estas sales tanto para preservar la corrupción de las costumbres que reprehendían, cuanto para sazonar el gusto de quien deleitaban (2001: 116).

En definitiva, así como hubo una práctica de desgajar los pasos de Lope de Rueda de las comedias para intercalar en otras o para representarse sueltos, también pudo haberse visto forzado el mismo fenómeno evolutivo en el baile, con la diferencia

de que a este era necesario añadirle la acción entremesil y que así su canto y baile atendieran no solo a una composición musical sino también a un conflicto propio de tipos o figuras del teatro breve. Teniendo en cuenta ese antecedente del entremés (los pasos), no es extraño suponer que habría ya intentos de prácticas de una especie de baile entremesado. En efecto, desde los inicios del siglo XVII ya se estaba desarrollando el baile dramático, como documenta Madroñal (2019: 172). Sin embargo, la habilidad destacada de Quiñones de Benavente para integrar de manera atractiva la coreografía, la música, la danza, la acción y el lenguaje entremesiles contribuyó a que el baile entremesado fuese demandado como intermedio predominante, «hasta el punto de que en la década de 1630 el ingenio toledano prácticamente no representa entremeses sino bailes dramáticos» (Madroñal, 2019: 172).

El resultado de esta forma híbrida del baile dramático sobre el tablado es una escenificación cantada en su mayor parte —hay pasajes representados, es decir, no cantados, como se indican en las acotaciones de algunas piezas— de acciones concretas de los personajes. Por ejemplo, en *La paga del mundo* el Mundo les paga a las figurillas que van saliendo «servicios de tantos años», que en realidad son vicios censurados; el alcalde en *La visita de la cárcel* visita a las figurillas que desfilan; la muerte y el tiempo hacen lo propio en *La muerte y El tiempo*, según los tópicos de la danza de la muerte y el paso del tiempo —colocados con agudeza de manera consecutiva en la publicación de la *Jocoseria*, 1645—; las ladronas juegan y roban en ambas partes de *El talego*, etc. Por consiguiente, el baile dramático es un proceso de dramatización a través de una dramaturgia entremesil que va confiriendo al baile una forma dramática singular, muy diferente a los acostumbrados anteriormente. El tejido que sustenta una cierta identidad de baile dramático responde a la siguiente característica: la permanente presencia de la música con su canto y baile que recorre toda una acción dramática; esta se canta, se baila y en algunas pequeñas partes se puede hablar; todo se mueve en un conjunto armónico atendiendo a los ritmos musicales y a los propios de las acciones que se van sucediendo. No se desarrolla un asunto sobre las simples mudanzas de los bailarines, ni la letra de bailes o danzas populares o puesta como mero apoyo de los movimientos. En los bailes de Quiñones de Benavente prevalece la complejidad de esa trabazón de conflicto entre tipos o figuras, de texto cantado en una estructura métrica y una música,

que además se baila⁸⁵. Resulta imposible medir con exactitud la delimitación de formas breves que comparten este mismo tejido. Ya Gaspar Merino Quijano, en su tesis sobre los bailes dramáticos del siglo XVII, incidía en que «es imposible diferenciarlos (al baile del entremés) tajantemente. De aquí lo híbrido del género» (1980: 165). El mismo Gaspar Merino se pregunta: «¿Hay un punto exacto en el que una pieza pasa de uno a otro género? ¿Cuál es ese punto? Pues bien, ese punto no es medible, reducible a números. Oramos globalmente y por subjetividad, intuición; de aquí las posibilidades de equívocos y variantes que vienen dándose en bastantes piezas de estas.» (1980: 166). No obstante, desde la premisa de la hibridez, sí podemos observar el grado en que se pone de relieve *lo entremesil* y darnos cuenta de que se diversifican aún más estos bailes en subtipos, especialmente a través de algunos casos determinados, como el desfile, la mojiganga y bailes con acción entremesil.

Primero, la estructura de desfile se engarza con lo entremesil, especilmante en varias piezas de Quiñones de Benavente⁸⁶: *La paga del mundo*, *La muerte*, *El tiempo*, *La visita de la cárcel*, *El martinillo* (primera y segunda parte), y *La verdad*. Segundo, la mojiganga, que, en sus manifestaciones propiamente dramáticas y no parateatrales, se sitúan algunos bailes entremesados de Quiñones de Benavente, sin que este le atribuya tal denominación, aunque probablemente sí fuera entonces consciente de que contribuía en gran parte a la construcción de una nueva modalidad teatral⁸⁷. Entre un marcado costumbrismo, una mínima acción y el protagonismo de la música, que condiciona hasta la propia estructura dramática, compuso esta nueva forma breve, una mojiganga dramática incipiente (Buezo, 1993: 95-102), que dio lugar a una producción exitosa entre autores como Calderón, Vélez de Guevara, S. Aguado, Suárez de Deza, Bances Candamo, L. Merchante, F. de Castro, entre otros. La pieza de *Los planetas* es la

⁸⁵ Para profundizar en el baile dramático, baile *entremesado* o entremés cantado, veáanse Gaspar Merino, *Los bailes dramáticos del siglo XVII* (1980) y Madroñal (2019: 169-176).

⁸⁶ Para las denominaciones tradicionales de las estructuras del entremés véase Huerta Calvo, *El mundo nuevo de la risa* (1995: 49-66).

⁸⁷ Para la clasificación y análisis de la mojiganga, véase Catalina Buezo, *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro* (vol. I, 1993; vol. II, 2005). En concreto, el segundo volumen aporta una interesante tipología atendiendo a su evolución, en la que señala a Quiñones de Benavente y *Los planetas* como mojiganga *avant la lettre*, de tipo dramático para carnaval (2005: 9).

muestra más reconocida, de autoría segura, de «claro anticipo del género» de la mojiganga (Buezo, 1993 y 2005)⁸⁸. Pero, caben otras igualmente seguras que ofrecen suficientes rasgos distintivos para poder encajarlas dentro de los moldes de una mojiganga dramática. Tales son los casos de ambas partes de *La puente segoviana*, *El casamiento de la Calle Mayor con el Prado Viejo*, *Las dueñas* y *El mago* en sus dos partes. Como se convirtieron en modalidades breves exentas, las mojigangas dramáticas se tratan como composiciones ya desgajadas del baile; aquí me permito incluirla en esta mínima clasificación para entenderlas dentro de la producción dramática de Quiñones de Benavente. Tercero, los bailes donde predomina la acción entremesil son los que se acercan a una estructura dramática de un entremés, si bien la organización musical sigue siendo la que articula la pieza. Con todo, el foco temático está puesto en conflictos de burla, sátiras de tipos sociodramáticos y de modas en la vestimenta y ornamentos, y situaciones costumbristas de la vida cotidiana. Escenas marcadamente entremesiles construyen las dos partes de *El talego* y *El guardainfante*, *La dueña*, *El doctor*, *Las manos* y *cuajares*.

Así pues, Quiñones de Benavente fue el dramaturgo que impulsó este cambio en el baile y consiguió éxito con su fórmula. No obstante, como ocurre con toda la obra del dramaturgo toledano, los bailes tampoco se conservan en su totalidad; en la *Jocoseria* citada únicamente aparecen los compuestos en 1628 y 1638 (con la excepción de *Las civilidades*, del cual se cree que fue escrito hacia 1609 o algo antes, 2001: 64), por lo que se desconocen los primeros bailes del dramaturgo. Lo que sí sabemos es que las circunstancias eran las óptimas y que Quiñones de Quiñones supo aprovecharlas. Los bailes sufrían la decadencia de la dinámica de los bailes que se limitaban y se encerraban en sí mismos y, por tanto, su transformación era inevitable, sino también en la medida en que los recursos musicales ya estaban lo suficientemente desarrollados para avanzar y dejar atrás las melodías simples y monótonas tradicionales. Había una necesidad latente a finales del siglo XVI y principios del XVII de renovar el baile, pues por entonces era un mero fragmento cantado y bailado sin ningún elemento dramático

⁸⁸ Si bien es cierto que E. Asensio ve en *Los refranes del viejo celoso* un precedente de la mojiganga (1971: 226).

que se encontraba totalmente agotado incluso por su misma música, que también se iba quedando atrasada ante los avances melódicos y armónicos.

Del mismo modo, el autor toledano se atrevió a dar rienda suelta a la composición de la música de las partes bailadas de sus entremeses, en su mayoría los finales, que ya se fundían con el contenido del resto de la pieza, sin ser un mero apéndice ajeno a este; y, lo más revolucionario, se atrevió a componerla para la totalidad de una pieza dramática, como el baile o la mojiganga. Quiñones de Benavente hizo posible que los mecanismos literarios del entremés se extendieran a los ritmos propios del canto, el baile y su base musical. Compuso los textos (con sus argumentos, sus tipos o figuras, sus motivos populares y cultos, con las extraordinarias piruetas verbales, etc.) y creó también su música. El público de la época enseguida tomó conciencia de esta gran novedad y del talento que se iba desplegando en estas producciones. Bastaría con recordar los testimonios de los ingenios contemporáneos⁸⁹, así como las famosas palabras del recopilador y editor Manuel Antonio de Vargas en los preliminares a la *Jocoseria* (1645). Por consiguiente, la recitación de una loa, el romance declamado de una jácara o la simple danza de un baile fueron agotándose en el gusto del público, en un momento en que los dramaturgos de la corte buscaban nuevas fórmulas para satisfacerlo y los oportunos años en que Quiñones de Benavente llega a Madrid y ofrece sus propuestas híbridas, cuya base se nutre de su talento como compositor musical y como dramaturgo de entremeses.

89 L. V. de Guevara en la «Aprobación» en la *Jocoseria*: «que nadie en el mundo no solamente no le ha imitado, sino que solos lejos y sombras de su pluma no se ha atrevido a rastrear, siendo el más singular ingenio en esta provincia de cuantos ha tenido España (2001: 105).

1.4. El análisis del tejido semántico, pragmático y retórico de los bailes y entremeses

El lenguaje no es, en primer término, empleo, sino creación de significados y, por tanto, tampoco es simplemente producción de signos materiales para significaciones ya dadas, sino que es creación de contenido y expresión al mismo tiempo. Pero la creación de significados es conocimiento y el unirlos a tales y cuales significantes, es decir, el transformarlos en contenidos da 'signos', es un modo de fijarlos y hacerlos objetivos; por consiguiente, puede decirse que el lenguaje como enérgica es, en un solo acto, conocimiento y forma de fijación y objetivación del conocimiento mismo.

Eugenio Coseriu, *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*, 1977: 26-27.

Que el lenguaje no es «empleo, sino creación de significados» (Coseriu, 1977: 26) lo demostró Quiñones de Benavente en su arte de la «palabra dramática» (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 49). Es con ella con la que da rienda suelta a su agudeza de ingenio para crear contenidos de humor y sátira a través de todos los niveles de formas lingüísticas, a saber, fonemas, monemas, palabras, enunciados, proposiciones (predicaciones) y oraciones. En su experimentación verbal hallamos procesos que se pueden entender desde los conceptos filosóficos que sobre el lenguaje desarrollaron algunos estudiosos, basados en fundamentos aristotélicos. Me refiero a las ideas de *logos semántico* y *logos apofántico*. El primero ha sido explicado como el lenguaje que crea significados y el segundo como el denominado lenguaje proposicional⁹⁰.

⁹⁰ Estos conceptos proceden de determinadas corrientes de la filosofía del lenguaje, especialmente las estructuralistas, que provienen a su vez de las teorías de Aristóteles (*Tratados de lógica, Órganon*, «Sobre la interpretación», 1995: 25-81). Para profundizar en la noción de logos semántico véase E. Coseriu (*Principios de semántica estructural*, 1977), que a su vez se remonta al paradigma lingüístico de W. von Humboldt (cuyos principios y explicaciones están recogidos en su obra *Sobre la diversidad de la*

Desde un pensamiento puramente lingüístico, la escritura de Quiñones de Benavente responde a la principal característica que define el logos semántico como creación de significados mediante formas de una lengua, el español. En este sentido, sus textos nos ofrecen un material relevante de significados que podemos poner en relación con el funcionamiento propio de la lengua como sistema lingüístico (Coseriu, 1989: 11-113) y las capacidades expresivas del dramaturgo⁹¹.

Con respecto al lenguaje proposicional o el logos apofántico, es, en primera instancia, el que se desprende de una expresión que afirma o niega una verdad; es el que contiene un pensamiento lógico, pragmático y / poético. En este aspecto del lenguaje, la unidad expresiva es la proposición y no la oración lingüística, correspondiente al logos semántico. Se distingue así de una forma lingüística que contiene un significado; en su caso, se trata de la realización concreta, en el habla, de dicha forma que posee un contenido proposicional e implicaturas pragmáticas (lo que refiere y predica un acto de habla, por un lado; y la información implícita que se infiere del mismo, por otro)⁹².

estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad, 1990). Para la argumentación acerca del logos apofántico, consúltese los ensayos de M. Heidegger (*El ser y el tiempo*, 2002).

⁹¹ La distinción entre lengua y habla (*langue y parole*) fue consolidada sobre todo a partir de la teoría de Ferdinand de Saussure expuesta en su famoso *Curso de lingüística general* (1991), del que parten las distintas perspectivas estructuralistas posteriores, como la aquí mencionada de E. Coseriu, desarrollada en diversos trabajos, como *Principios de semántica estructural* (1977), *Gramática, Semántica, Universales. Estudios de lingüística funcional* (1978), *Lecciones de lingüística general* (1981), *El hombre y su lenguaje* (1985), «Semántica estructural y semántica cognitiva» (1990) o *Teoría del lenguaje y lingüística general* (1989). También podríamos nombrar otros autores estructuralistas cuyos principios se basan en los planteamientos de Saussure y que incluso ampliaron la dicotomía del lenguaje con otros conceptos, que enriquecía la concepción del lenguaje con nuevos esquemas de sus elementos constituyentes, más allá de la lengua y el habla, como Peirce (*La ciencia de la semiótica*, 1974), K. Bühler (*Teoría del lenguaje*, 1985), L. Hjelmslev (*Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 1971; *Ensayos lingüísticos I y II*, 1972 y 1987), Jakobson y Halle (*Fundamentos del lenguaje*, 1973), R. Trujillo (*Elementos de semántica lingüística*, 1976), S. Ullman (*Semántica. Introducción a la ciencia del significado*), entre otros.

⁹² Con esta explicación, E. Coseriu relaciona ambos conceptos aristotélicos (el logos semánticos y el apofántico):

Considerado en su realidad histórica, el lenguaje es logos semántico que, en los actos del hablar, presenta ulteriores determinaciones: es decir que, sin dejar de ser semántico, es,

De este modo, la realización práctica de una oración se materializa en una proposición —también se ha denominado a esta proposición *enunciado* en los estudios pragmáticos—, que, atendiendo a los planteamientos de J. L. Austin, trascienden, además, lo estrictamente declarativo (el señalar la veracidad de una proposición). Así pues, este lenguaje apofántico es el existente en los actos de habla, que pueden ser de diversos tipos, según las clasificaciones teóricas y que, al mismo tiempo, poseen contenidos posposicionales⁹³ y no significados.

Tener en cuenta estos conceptos, asentados en la tradición de los estudios de semántica y pragmática, permite tener una mirada filosófica ante el lenguaje de los bailes y entremeses de

Quiñones de Benavente. Ello ofrece la posibilidad de comprender mayores matices de significados e interpretaciones en las palabras, los versos y entrelazados retóricos. Asimismo, aporta una perspectiva diferente de estos textos, en la medida en que pueden entenderse desde sus formas lingüísticas (de naturaleza semántica) —la *forma formans*

además, fantástico (poesía), apofántico (expresión lógica) o pragmático (expresión práctica). Y, naturalmente, no es ‘ajeno’ a ninguna de estas tres formas, puesto que las contiene a las tres como indiferenciadas. No lo es porque existe sólo en actos orientados fantástica, lógica o prácticamente, y porque cualquier expresión puede considerarse bajo uno cualquiera de estos tres aspectos: la semánticidad es el rasgo constante y definitorio del lenguaje pero la pura semánticidad no se da nunca concretamente y se deslinda sólo por exigencias de la investigación (Coseriu 1982: 246-247).

⁹³ A partir del primer acercamiento teórico relevante sobre los actos de habla que realiza J. L. Austin (*Palabras y acciones*, 1971) surgen las distintas tendencias que se centran en establecer clasificaciones y definiciones de los mismos, así como de las maneras en que estos refieren, señalan (la idea de deixis) o *actúan* (los actos realizativos, por ejemplo) y de qué modo se interpretan, se infieren o afectan al receptor y al proceso comunicativo. Fundamentalmente, son nociones desarrolladas ampliamente por J. Searle, *Actos de habla* (1980), «Indirect Speech Acts» (1975a), «A Taxonomy of Illocutionary Acts» (1975b), *Expresión and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts* (1979); H. P. Grice, *Studies in the way of words* (1989), «Presupposition and Conversational Implicature» (1981), «Logia and Conversation» (1975); Lyons, *Semántica* (1980), *Lenguaje, significado y contexto* (1983), *Linguistic Semantics. An Introduction* (1995); L. R. Horn, «Implicature» (2003); Barton, *Non-Sentential Constituents* (1990); D. Sperber y D. Wilson, *Relevante. Communication and Cognition* (1995).

del pensamiento de Humboldt (1990)⁹⁴—, y desde su materialización en actos de habla —la *forma formata* de Humboldt y las unidades mínimas de la comunicación, como planteó Searle, 1969: 25-26) —.

La denominación de «palabra dramática» que los editores de la *Jocoseria* atribuyen al lenguaje benaventino (2001: 49) nos conduce a pensar que los actos de habla de las escenas de sus piezas presentan una dimensión apofántica o proposicional especial, puesto que, sus características pragmáticas atienden a la literatura y a la acción del teatro. De ahí la importancia de concebir este lenguaje como manifestación verbal *escenificada* —un hablar escenificado— en una ficción teatral, a través de la escena, el personaje, la acción y el espacio. Acaso por este motivo podríamos considerar la posibilidad de denominar sus actos de habla como *escenas de habla*, si seguimos el empleo metafórico empleado por los editores de la *Jocoseria* (2001: 49).

Así podríamos aunar la perspectiva filosófica con la literaria, en concreto, con la comicidad del teatro burlesco y satírico de este Autorbarroco, «cumbre del entremés» (Asensio, 1971: 124).

Ahora bien, como filóloga que imagina una representación de *Los planetas*, por ejemplo, me pregunto qué significados y qué finalidades lingüísticas y literarias entrañan los siguientes versos:

BERNARDA	Y dice la Luna:
LUNA	Zurubi trapigo rostripisuna.
BERNARDA	Y el Sol la ⁹⁵ responde:
SOL	Trópico líbico zas pirilonde.
BERNARDA	Y Marte replica:

⁹⁴ A lo largo de su ensayo *Sobre la diversidad...* (1990, Humboldt discurre acerca de las nociones de *fuera espiritual humana* y la dicotomía *ergon* ('obra o producto' de la lengua) / *enérgeia* ('actividad' o el hablar del lenguaje). En concreto la dualidad *formans formans* (el signo o forma lingüística que pertenece a una lengua) / *forma formata* (la expresión resultante de haber designado, en un acto de habla, un referente de la realidad con una forma o unidad proveniente de la lengua) es tratada en su trabajo titulado «Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus», *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*, v (A. Leitzmann et al., eds), De Gruyter, Berlín, 1968, pp. 364-475 (*apud* Di Cesare, *Wilhelm von Humboldt y el estudio filosófico de las lenguas*, 1999: 42 y 68).

⁹⁵ Este *la* manifiesta un ejemplo notable del laísmo, poco frecuente, que en ocasiones aparece en los textos de Quiñones de Benavente.

MARTE Gilibu trastigo pele Marica.
 BERNARDA Vulcano se queja:
 VULCANO Chumba cachumba tustús ciroseja.
 BERNARDA Mas Venus repite:
 VENUS Gravi parotide cras chiribite.
 BERNARDA Si Venus se queja, respóndola⁹⁶ así,
 por todos los dioses que faltan aquí:
 Mariña calambu falala,
 bebe zurumbático zas pitití. (vv. 91-104)

En este diálogo entre la Luna, el Sol, Marte, Vulcano y Venus, narrado por Bernarda, se alternan enunciados españoles reconocibles y otros que no pertenecen a nuestro sistema lingüístico ni a otro de otra lengua. ¿Qué se están diciendo estas figuras celestiales? Como mínimo, sí quedan claros los modos y comportamientos de sus expresiones: la Luna dice, el Sol responde, Marte replica, Vulcano se queja y Venus repite. Pero, ¿qué significa «Trópico líbico zas pirilonde»? Y sobre todo, ¿cómo se entienden estos personajes entre sí con tales vocablos?

De estas cuestiones se desprenden las ideas de *significado*, *intencionalidad* del escritor y del hablante, y *efectos* entre los personajes mismos y los generados en el público que los contempla. De este modo, surgen los planteamientos acerca de la semántica, la pragmática, la lógica, la poética y la trascendencia sociológica que encierran estos enunciados citados, así como el conjunto de textos benaventinos analizados en el presente trabajo.

Ya E. Asensio advertía en las piezas de Quiñones de Benavente que «las contiendas verbales no responden a movimientos de pasión, sino a exuberancia retórica, que en lugar de culminar en violencia física, se agota en violencia de lenguaje, en cascadas de imágenes e insultos» (1971: 146), de tal manera que el conflicto dramático de sus bailes y entremeses se convierte en conflicto verbal, como sucede en la discusión que mantienen los planetas en el ejemplo citado o, como veremos, en los frecuentes

⁹⁶ De nuevo el laísmo con el mismo verbo *responder*.

enfrentamientos de personajes rivales que se lanzan insultos y se propinan con palabras⁹⁷.

Para acercarnos a estos aspectos del entramado discursivo que compone nuestro dramaturgo para sus personajes podríamos aplicar la tricotomía que desarrolla Austin en su teoría filosófica del lenguaje, a saber: el acto locutivo, la acción de decir algo; el acto ilocutivo, la acción que se realiza al expresar algo; y, por último, el acto perlocutivo, la que se realiza como consecuencia de decirlo (Austin, 1962: 138-146). Con estos términos se ponen de relieve la función dramática, de acción y escena, que tienen los mecanismos lingüísticos utilizados.

Son tres tipos de realizaciones (Austin, 1962: 138-146) que están contenidos en un mismo acto de habla, pues ocurren a un mismo tiempo. Ello nos lleva al concepto de *enunciados realizativos* (*performative utterances*, Austin, 1970: 219-220), que para las escenas de Quiñones de Benavente propongo concebir no como oposición a los *enunciados constataivos* o *declarativos* (Austin, 1970: 129), sino como característica presente en todos sus enunciados, en la medida en que todos suponen o producen una acción. Tienen así un carácter *ejecutivo*, pues en el mismo instante en que se pronuncia una palabra, enunciado u oración cómicos se está ejecutando la acción de ridiculizar, burlar, parodiar o satirizar. Por consiguiente, en cada pirueta o golpe humorístico creado por Quiñones de Benavente se está ejecutando una acción de naturaleza poética y sociológica, fundamentalmente, pues realiza un proceso literario, además con elementos sociales (populares, folclóricos). Asimismo, es una acción intencional⁹⁸, la materialización —y más propiamente escenificación— de una intención, del mismo modo que también conlleva una acción consecuente, el efecto de la risa.

Toma mayor fuerza el sentido de *palabra dramática* o de *escena de habla*, denominaciones que se extienden así a toda forma lingüística y todo acto de habla⁹⁹,

⁹⁷ Los golpes con palabras como *doctor* o *boticario* aparecen en algunos entremeses, como en *Los sacristanes burlados*, como veremos.

⁹⁸ Para las nociones de acción e intención véanse las teorías de Parret, «Pragmatique philosophie et épistémologie de la Pragmatique: Connaissance et contextualité» (1980), Ducrot, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación* (1984), Leech, *Explorations in Semantics and Pragmatics* (1980).

⁹⁹ Para la relación y unión intrínseca entre forma lingüística (semántica) y acto de habla (pragmática), véase Searle, *Actos de habla*, 1980: 27-29.

respectivamente. Ambos, forma y acto se realizan a un tiempo en los tres aspectos mencionados (acto locutivo, acto ilocutivo y acto perlocutivo), a los que están asociados, respectivamente, el significado, la fuerza ilocutiva o intencionalidad y los efectos, en nuestro caso, hilarantes.

Ahora bien, ante este tipo de lenguaje dramático debemos incluir el hecho de que este solo existe en una ficción elaborada por Quiñones de Benavente. De ahí que la fuerza ilocutiva y los efectos que percibirían los espectadores son obra del escritor: es él quien lleva a cabo una acción paródica, ridiculizadora o satírica; y es él quien diseña el mecanismo y calcula las expectativas y los efectos en el público.

Desde esta perspectiva teórica podremos observar el modo en que experimenta procedimientos que van desde los extremos de palabras inventadas e incomprensibles en cualquier lengua, hasta los neologismos y diversos juegos retóricos. La perplejidad, lo imprevisible, la sorpresa, la incomprensión, la percepción de un hablar inútil son las reacciones que tendrían los espectadores, del mismo modo que, como cómplices, asistían los otros personajes a tales golpes de ingenio y de disparates, como bien observamos en la reacción de un actor y la autora de la compañía que representaba esta mojiganga citada, *Los planetas*, en un instante metateatral de cariz sociológico durante la misma escena:

TAPIA ¿Qué junta y qué lengua es esta?

AUTOR Ni es romance ni es latín.

MARTE Las juntas de los doctores
 yo entiendo que son así.

AUTOR ¿Para qué la hablan los dioses?

MARTE Sólo para hacer reír. (vv. 105-110)

Como Marte sentencia, la finalidad en este lenguaje ininteligible es hacer reír y esta es la esencia del *logos cómico* —otra traslación o *traducción*, en este caso, del concepto filosófico de Aristóteles— de Quiñones de Benavente, que se une a la finalidad general del lenguaje, crear designaciones y significados¹⁰⁰; y a las concretas

¹⁰⁰ Se trata de un crear existente en el acto inconsciente del hablante que elige una forma lingüística para vincularla a un referente, esto es, el proceso de la designación que, en términos de Hjelmslev (*Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 1971), va de la forma a la sustancia. Es a su vez un acto que se

del acto de habla, comunicar o hacer común ideas o acciones, por un lado, e influir o afectar de algún modo al destinatario. Son precisamente estos objetivos los que están presentes en el entramado cómico que plantea el dramaturgo en su escritura. Especialmente, la motivación estética y pragmática está por encima de la lógica en la mayoría de los casos. Aunque quizá podríamos advertir una lógica particular articulada por los mecanismos del humor y que funcionaba con éxito en la comunicación con los espectadores.

En efecto, los textos de sus bailes y entremeses responden a relaciones lógicas, cuyas raíces proceden de la realidad más terrenal y cotidiana, que acaban tomando forma literaria, dentro de otro universo, el recreado y tipificado del teatro breve y los géneros burlescos y satíricos. Me refiero al dibujo estampado de dicha realidad que plasma unas características determinadas, asociadas a vicios y excesos sociales (la codicia, la falsedad, la hipocresía, las modas, la mentira o la burla para robar o reír, etc.).

Así pues, pasando de la realidad a la ficción del teatro, en las piezas analizadas hallamos un tejido lingüístico y literario de las piezas donde pueden observarse distintos prismas que actúan en el juego del lenguaje benaventino. Primero, la forma semántica propiamente, esto es, el significado de un sustantivo, una locución, un nombre propio, un sintagma, entre otras unidades textuales, que crea el autor. En este proceso de creación primero designa y después lo convierte en forma, lo formaliza, tal y como sucede con el proceso semántico de las lenguas, según determinadas corrientes estructuralistas del pensamiento lingüístico¹⁰¹.

Segundo, la lógica es la que podemos extraer en las interpretaciones de dichas formas en relación a otras, dentro del discurso dramático y vinculadas también a los elementos escénicos no verbales (la escena, el espacio, la indumentaria, la música, etc.). La estructuración propia y peculiar de los paradigmas utilizados por nuestro escritor —

dirige hacia otra finalidad más esencial en el sujeto lingüístico o hablante, la de conocerse y conocer (Coseriu, *El hombre y su lenguaje*, 1985).

¹⁰¹ Nuevamente, aparecen aquí las ideas de designación (*forma formata, sustancia, habla o acto de habla*) y significado (*forma formans, forma, lengua*). Para el concepto de la formalización de los significados, véanse especialmente las obras citadas de Humboldt (1990), Saussure (1991), K. Bühler (1985), Coseriu (1977, 1985, 1989 y 1990).

las relaciones lógico-semánticas entre la lengua y los referentes que designa— atiende a un material referencial real, pero sobre todo son fruto de un código literario desarrollado por la tradición. Es desde aquí donde tanto Autor como espectador se sitúan para comprender la lógica cómica de una escena; es desde la experiencia que ambas partes tienen de la tradición del teatro breve, y del lenguaje burlesco y satírico, cómo interpretan también nuevos golpes o piruetas verbales, que mirados desde otro lado, desde una lógica racional no literaria, resultarían absurdas, ininteligibles o simplemente disparatadas.

Tercero, en los significados y las interpretaciones lógicas están implicados aspectos de la pragmática, activos en el proceso de elaboración y efecto de este lenguaje cómico. Las motivaciones que podemos apreciar del autor para construir un golpe de humor debemos enlazarlas con los destinatarios, con las funciones conativa y fática de la comunicación¹⁰². Elaborar un mecanismo de humor con los signos, las palabras o los sonidos supone una consciencia de la recepción en el espectador de cada una de las fases de dicho procedimiento. El proceso general de un acto de habla cómico en los casos textuales de la obra de Quiñones de Benavente, contiene los siguientes aspectos. Por un lado, percibimos la intención de activar un estímulo al espectador y unas expectativas determinadas, a razón de la información consabida por todos que entronca con la tradición y los esquemas acostumbrados en el género. Por otro, es muy relevante cómo acaba dicho proceso, esto es, el final que requiere un efecto hilarante, el golpe de risa que, en su mayoría, es fruto de la desviación de las expectativas planteadas por el Autor, por tanto, de un resultado imprevisible. He aquí las causas o motores y los efectos de cada recurso cómico utilizado por Quiñones de Benavente¹⁰³.

Por último, un prisma que toma especial relieve en el entramado lingüístico y literario es el poético. La estética barroca y, concretamente, la expresividad conceptista son el instrumento con que el dramaturgo da forma a los significados, las

¹⁰² Las funciones comunicativas del lenguaje también fueron objeto de filósofos del lenguaje en las tendencias estructuralistas; destacaron las clasificaciones y definiciones explicadas por K. Bühler (*Teoría del lenguaje*, 1985) y R. Jakobson (*Ensayos de lingüística general*, 1975).

¹⁰³ Estas cuestiones tienen relación con las corrientes teóricas que se han dedicado a la Estética de la Recepción; véanse los estudios que integran el volumen *Estética de la recepción*, coordinado por Antonio Mayoral (1987) y el clásico trabajo de Gauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1992).

interpretaciones lógicas y las estrategias pragmáticas. La dificultad, el enredo, el laberinto y, en fin, una red que conforma una retórica y una elocuencia asentada en una estética, para la que, como veremos, Quiñones de Benavente aporta interesantes innovaciones que contribuyen a la construcción de lo que pretendemos entender como lenguaje barroco.

Para abordarlo es preciso también aplicar el concepto de *sintaxis* en su sentido amplio, ‘relación’, en el conjunto de estos cuatro prismas (el semántico, el lógico, el pragmático y el poético), para comprenderlos durante el análisis totalmente imbricados o unidos, actuando, cada uno desde su ángulo y función, en el proceso de humor de una expresión concreta.

En efecto, para extraer interpretaciones acerca del tejido verbal de las obras breves de Quiñones de Benavente, es preciso tener en cuenta las relaciones semánticas, lógicas, prácticas y poéticas que tendrían en su composición y, especialmente, sobre el tablado. De esta manera es posible acercarnos con mayor rigor a las intenciones de nuestro escritor, a los efectos en su público y a su trascendencia histórica. De algún modo, en la lectura de estas piezas se hace palpable la idea de que Quiñones de Benavente poseía una consciencia certera de su tradición literaria y las coordenadas sociológicas en que se movía como poeta de bailes y entremeses.

Estas últimas se establecen como lenguaje histórico concreto, el español de las primeras décadas del siglo XVII, y como otro aún más particular, el habla ejecutada dentro de un acto, una escena, por los sujetos ficticios (personajes interpretados por los actores y las actrices) y los destinatarios reales (el público)¹⁰⁴.

Así pues, a continuación, analizaré la manera en que Quiñones de Benavente crea determinadas palabras (formas semánticas), que entran en el juego humorístico a través de los actos de habla, donde toman relieve significativo. Es preciso concebir el denominado *tejido semántico y pragmático* como el conjunto de signos, palabras y enunciados empleados por Quiñones de Benavente en continua relación entre sí y con los referentes contenidos en los mismos y en los sujetos hablantes (los representantes y

¹⁰⁴ Se trata de los diferentes planos en que se manifiesta el lenguaje, el plano universal, el histórico o de una lengua y el sujeto hablante (el individuo o la comunidad lingüística). Véanse Coseriu, *Principios de semántica estructural*, 1977; *Lecciones de lingüística general*, 1981; *Teoría del lenguaje y lingüística general*.

el público). He aquí una red de conexiones en este extramado textual donde todo significa (nivel semántico), se interpreta (nivel pragmático) y tiene un efecto (niveles pragmático, sociológico y literario¹⁰⁵).

Del mismo modo, nos centraremos en la dimensión retórica que implica igualmente palabras, aunque se extienden a otros niveles textuales (sintagmas, frases y oraciones). En el entramado propiamente retórico hallamos la clásica *fictio*, los *tropi* y las figuras como instrumentos de índole literaria para hacer reír. Estos términos proceden de la perspectiva clásica de la retórica literaria, especialmente, la centrada en la denominada *elocutio* (que «traslada al lenguaje las ideas halladas en la *inventio* y ordenadas por la *dispositio*», H. Lausberg, 2003: 9)¹⁰⁶.

Este discurso elocutivo de los bailes y entremeses de Quiñones de Benavente toman relieve en su parte de *ornatus* o la parte elocutiva más efectiva basada en la función de deleitar al destinatario, y es donde se agrupan los siguientes tipos de recursos: la mencionada *fictio*, «la formación de palabras nuevas [...] por razones de *ornatus* (Lausberg, 1991: 55), esto es, los neologismos. Los *tropi*, en singular *tropus* o tropo, el procedimiento que responde a la categoría modificadora de la *inmutatio* o sustitución de elementos por otros externos al discurso (Lausberg, 1991: 16-17). De este modo, un tropo es entendido como la palabra puesta en lugar de otra (no modifica la palabra sino que la sustituye), de tal modo que desplaza o traslada a esta y aporta o comunica una nueva significación (Lausberg, 1991: 57-61). En este grupo están las metáforas, la metonimia, la sinécdoque, el énfasis, la hipérbole, la antonomasia (el enunciado que sustituye al nombre propio con un apelativo o una perífrasis para referirse al mismo sujeto), la ironía y la perífrasis (el mecanismo que «consiste en expresar el contenido de una palabra mediante varios términos», que bien lo encarece, bien lo define sin nombrarlo léxicamente (Lausberg, 1991: 89).¹⁰⁷

¹⁰⁵ En efecto, las consecuencias de este lenguaje alcanzan el nivel literario en la medida en que los méritos lingüísticos que conservamos de Quiñones de Benavente nos permiten entender mejor el lenguaje barroco manifestado en el teatro breve.

¹⁰⁶ El análisis retórico de los textos benaventinos siguen la terminología y la clasificación establecida por Heinrich Lausberg en su *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 2002.

¹⁰⁷ Remito a los apartados sobre los tropos que dedica Lausberg en su *Manual de retórica literaria* (Lausberg, 1991: 61-93).

Por último, las *figurae* o figuras pertenecen, sobre todo, a las otras categorías de las modificaciones del discurso mediante la *adiectio* o «agregación de un nuevo elemento o de varios nuevos elementos», la *detractio* o eliminación de elementos, la *transmutatio* o la transposición, el cambio de lugar de uno o varios elementos (Lausberg, 1991: 13-16), la ordenación sintáctica; y las que están relacionadas con el público (las *sententiae* frente al público). En este conjunto de figuras se hallan los recursos basados en la repetición (anadiplosis, anáfora, epífora, poliptoton, retruécano, paronomasia), la acumulación (enumeración, polisíndeton, los epítetos o apelativos burlescos que se adhieren al nombre propio), estructuras paralelísticas, el zeugma, el asíndeton, los cambios de orden sintáctico (el hipérbaton), las interrogaciones, exclamaciones.¹⁰⁸

El recurso de la dilogía o el equívoco, uno de los más frecuentes en la literatura áurea y, especialmente, en la escritura de Quiñones de Benavente, podría comprenderse como una figura de comprensión o *silepsis*, en cuyo contenido semántico existen dos significados al mismo tiempo, por lo que *comprime* dos significados no emparentados semánticamente en primera instancia. Se relaciona con el recurso del zeugma complejo explicado por Lausberg; en concreto, el zeugma de complejidad semántica que tiene un aprovechamiento intencionado (1991: 155)¹⁰⁹, esto es, la omisión del vocablo duplicado para señalar sus dos significados. Se opta, así, por emplear una sola palabra que concentre ambos.

En definitiva, partiendo de esta teoría y perspectiva de conjunto y después de haber analizado las unidades lingüísticas y retóricas que Quiñones de Benavente utiliza en sus bailes y entremeses, se puede ofrecer una clasificación que tiene en cuenta las características más relevantes y las muestras expresivas más efectivas en la comicidad. Primero, atenderemos a la innovación de neologismos, a través de la derivación y la composición, por un lado; y las creaciones léxicas de carácter lúdico, por otro. Seguidamente, nos detendremos en el funcionamiento de determinados tropos correspondientes a dilogías, metáforas, metonimias, calambures y alegorías.

¹⁰⁸ Veanse las secciones del manual citado de Lausberg dedicadas a las figuras retóricas: 1991: 93-301.

¹⁰⁹ La dilogía o la *silepsis* no aparecen en la clasificación de *figurae elocutionis* expuesta por Lausberg. Lo más cercano es la alusión al término *silepsis* en el apartado sobre solecismos por número (1991: 43). No obstante, sí ha sido objeto de estudio de la tradición de la Retórica.

Capítulo 2. La creatividad léxica y el ingenio idiomático

¡Oh qué habla!, ¡oh qué gracia!, ¡oh qué juegos!, ¡oh qué besos! Vamos allá, volvamos acá, ande la música, pintemos los motes, cantemos canciones, invenciones, justemos, qué cimera sacaremos o qué letra.

Celestina en La Celestina de Fernando de Rojas

En la órbita de la estética burlesca y satírica del siglo XVII y su lenguaje barroco circulaban ya las búsquedas y los aciertos de nuevos vocablos y las modificaciones morfemáticas. El mayor exponente en estas innovaciones ha sido siempre Francisco de Quevedo. La crítica especializada no ha valorado lo suficiente las piruetas verbales de Quiñones de Benavente y «[la formación de palabras] ha sido objeto de atención y encarecimiento por parte de los estudiosos con respecto a otros escritores literarios; y ha pasado, en cambio, casi inadvertido en el autor toledano.» (Martín Fernández, 1999: 268). No obstante, los textos del dramaturgo aportan creatividad léxica y gramatical muy en los niveles quevedianos, con buena dosis de ingenio propio y con calidad literaria propia no siempre reconocida por la crítica. Bergman alude a esta inventiva léxica, con determinados ejemplos representativos que ilustran cómo Quiñones de Benavente «mezcla en los equívocos vocablos acuñados para el propósito.» (Bergman, 1965: 96). Como se demostrará en las siguientes páginas, el dramaturgo toledano utilizó con éxito fenómenos retóricos que penetran en la naturaleza lingüística de las palabras, en su sintaxis interna, en su morfología gramatical y léxica para conmovier a la risa a su público.

En concreto, este apartado analizará el interior de las palabras, los laberintos lingüísticos de sus lexemas y morfemas, dentro de las coordenadas de la escritura conceptista. Para ello, parto de los fundamentos de la semántica expuestos por Karl Bühler en su *Teoría del lenguaje* (1979), según los cuales el concepto *semántico* comprende el significado léxico y el gramatical. Asimismo, me baso en las nociones

pragmáticas de los actos de habla desarrolladas por John Searle en *Actos de habla* (1968) mencionados anteriormente.

Esta base teórica plantea una metodología singular, en la medida en que contribuye a una manera nueva de estudiar el lenguaje cómico de Quiñones de Benavente. Desde ella propongo poner en valor los signos y otras formas lingüísticas utilizados por el autor, y materializados en los actos de habla de las escenas, primero en dos dimensiones, a saber: la semántica (sus significados) y la pragmática (sus contenidos proposiciones, sus fuerzas ilocutivas, sus efectos perlocutivos).

Al mismo tiempo, utilizo la terminología de M. Isabel Martín Fernández en el estudio de la formación de palabras aplicado a la práctica de Quiñones de Benavente. Este trabajo simplifica los procesos de composición y derivación, en virtud de los términos relevantes creados por el autor, y estudia la metátesis y cambios gramaticales¹¹⁰.

Aunque los trabajos de esta investigadora aportan valiosos datos y explicaciones semánticas y sintácticas, considero necesario atender también al contexto escénico de la réplica, al personaje y a la acción de la pieza teatral. De esta manera, podemos observar la unidad de los elementos que intervienen en la comicidad y, en fin, en la *sintaxis* y las relaciones del entramado que produce la risa, en la unidad de redes que relacionan las palabras, los enunciados y los actos de habla.

En las siguientes páginas expongo la clasificación del análisis de estos elementos, partiendo de los mecanismos neológicos y vinculándolos a la escena a la que pertenecen y en la que cobró vida su hilaridad.

Por razones de claridad expositiva, en esta sección del capítulo se encontrarán varias tipologías de neologismos. En primer lugar, aquellos que están formados por procesos de composición y derivación, por ejemplo, la unión de un sustantivo y adjetivo (como *cariexentas*) o de un sustantivo y un sufijo (*protogarra*, por ejemplo). En segundo lugar, los neologismos por cambios de categorías gramaticales, que trasladan un tipo de palabra en otro, por ejemplo, *endueñarse*. En tercer lugar, los neologismos sonoros, que tienen una función satírica y lúdica y se construyen de dos maneras: por un

¹¹⁰ Remito a este trabajo de M. Isabel Martín Fernández, «La innovación lingüística en Luis Quiñones de Benavente, en tres partes (1999, 2000 y 2001).

lado, con una ordenación peculiar, acumulativa de palabras existentes, aunque en registros lingüísticos específicos (como los enunciados que satirizan el uso coloquial y el culterano del español: *cananillas*, *tris tras*, *cochite hervite* o *un sátrapa opulento*); y, por otro, con la acumulación de palabras inexistentes en cualquier lengua, las denominadas *jitanjáforas*¹¹¹ (como *titirite*, *cuchina*, *cuchini*).

Con esta clasificación y el análisis de estos neologismos se pretende arrojar luz sobre la creación léxica de Quiñones de Benavente y, especialmente, ayudar a comprender mejor sus textos, pues a veces se pierden los matices cómicos de los entremeses al desconocer el entramado de significados que tiene una sola creación léxica.

2.1. De «carimayada» a «adueñarse»: el neologismo por composición y derivación

Dentro de los procesos de formación de palabras, que atienden a las reglas intrínsecas en la morfología del español, los estudiosos distinguen en general una base, tema simple o raíz léxica. A su vez diferencian dos tipos de mecanismos de formación, uno por adición a la base de elementos externos a ella y otro por modificación de dicha base en otros aspectos. Precisamente, la derivación y la composición responden a procesos de adición.

La derivación consiste en la adición de morfemas a la base léxica. Las posibilidades de crear neologismos mediante este recurso «tienen como posibles bases de derivación todas las raíces de significado léxico» (*La gramática descriptiva del español*: vol. III, 4309). Este apartado del presente trabajo se centra, concretamente, en la afijación, esto es, los prefijos y sufijos que como morfemas se adhieren al lexema, y

¹¹¹ Para el término y su definición, véase A. Reyes Ochoa, *La experiencia literaria y otros ensayos* (2009: 185-213).

dan lugar así a una nueva palabra. No son relevantes en la consideración del lenguaje de Quiñones de Benavente la derivación flexiva (géneros, números, personas, tiempos, etc.), pues son los juegos de afijación derivativa los que mayor aprovechamiento cómico tienen en los textos benaventinos. Estos pueden cambiar la categoría gramatical de un léxico (por ejemplo, del sustantivo *coche*, se pasa al adjetivo «cochil», como veremos).

El procedimiento de la composición constituye la añadidura a la base léxica de otra base, otro léxico. El dramaturgo toledano demostró su ingenio en las combinaciones de palabras de distintas categorías gramaticales en sus creaciones de palabras compuestas, si bien hay que considerar que en español «las posibilidades de diversidad formal que permiten los procesos de composición son más limitadas que las de la afijación.» (4334).¹¹²

El proceso de composición y derivación queda bien ejemplificado por Martín Fernández a través del sustantivo *cara* en el siguiente pasaje:

Es generosa la serie que ofrece la lengua con el sustantivo *cara* como elemento nuclear («cariacotecido», «cariancho», «caribobo», «caricuero», «carilargo», «carilleno», etc.), y la inventiva de algunos *Aut.*ores nos regala sabrosos términos nuevos. Quevedo, por ejemplo, forma el expresivo «carinynpho» (*Aut.*); «caridoliente» es «voz jocosa e inventada», afirma *Aut.oridades* con el apoyo de un ejemplo de don Francisco. (1999: 280).

Esta observación nos deja ver que los términos inventados por Quevedo han pasado a la lexicografía, en el actual *DLE*. Sin embargo, las composiciones léxicas de Quiñones de Benavente a partir de *cara* no han trascendido tan ampliamente al registro académico, como ocurre con la palabra *caridifunto*. Teniendo en cuenta que muchas de las creaciones léxicas en las tablas pasaron a la vida cotidiana por un espacio de tiempo, no sería descabellado pensar que las de Quiñones de Benavente también se usaron fuera de las tablas, a pesar de que, de momento, no se han podido documentar.

De la misma manera que las invenciones de Quevedo han quedado documentadas, podríamos pensar que el vocablo citado *caridifunto* de Quiñones de Benavente pudo

¹¹² Para la terminología y las definiciones de ambos mecanismos de formación de palabras, consúltese principalmente el tercer tomo de la *Gramática descriptiva del español. Entre la oración y el discurso. Morfología* de la Real Academia Española (1999: 4331-4338).

usarse por aquellos espectadores que asistieron a la representación del entremés *Turrana*. En él, Lucía le lanza el vocablo «caridifunto» al marido que quiere dejar porque solo le da celos y nada de comida. Al sentenciar el final de la relación, le expresa su hartazgo y le deja claro que ya no es momento de gesticulaciones dramáticas:

Aquí hizo punto:
no se me ponga ya caridifunto
ni me haga ajigolios y ademanos,
con la boca caireles ni desvanes,
lagrimita de enredo con los ojos. (vv. 4-7).

Pasaran o no la vida cotidiana, las piezas dramáticas de Quiñones de Benavente muestran varias creaciones léxicas con el sustantivo *cara*. Por ejemplo, en *El murmurador*, donde encontramos «carifalsa», un neologismo utilizado para referirse a las viejas, uno de los tipos sociales objetos de las murmuraciones, contra las que arremete Pedro, supuestamente en su defensa frente a los zoilos. En el retrato censurado destaca el maquillaje blanco que se aplican estas viejas, que él repite de las habladoras, aparece el neologismo «carifalsa» (v. 137).

Estos dos adjetivos creados por el Autor toledano, *caridifunto* y *carifalsa* funcionan como calificativo grotesco, en donde un sustantivo y un adjetivo, respectivamente se han unido al sustantivo *cara*. Adheridos ambos a esta palabra, hallamos en la forma compuesta la imagen designada de una cara de muerto y otra no verdadera u honesta. El resultado de la composición a partir de *cara* puede adquirir otro contenido si se utiliza otro término. Por ejemplo, como señala Martín Fernández, *carimirlada* (que aparece en *Don Gaiteros y las busconas de Madrid*) presenta una designación donde se subraya otra característica de una cara, esto es, gravedad y compostura. Un resultado logrado a través del matiz metonímico contenido en el participio *mirlada*: «Una redundancia enfática parece existir en *carimirlada* [...], porque mirlado-a presupone ya el primer elemento del compuesto al significar “entonado, grave y que afecta señorío en el rostro” (*Aut.*)» (Martín Fernández, 1999: 280).

El neologismo «cari-escueta» que figura en la tercera parte del entremés *Los alcaldes encontrados* prefiero no incluirlo como invención de nuestro dramaturgo, debido al problema de *Aut.*oría que acarrea la serie de *Los alcaldes*, muy bien resumido

por Bergman, 1965: 371-379. Como advierte la investigadora, no es imposible que las seis partes pertenecieran a Lope, a Tirso o a Quiñones de Benavente, al mismo tiempo que no lo es el hecho de que cada parte sea de un Autor diferente (1965: 375)¹¹³.

Sin embargo, el neologismo «cari-exentas» con que insulta Taracea a sus criadas en *El talego-niño* si es creación segura de Quiñones de Benavente. El avaricioso las acusa de «Destruidoras de la hacienda ajena» (v. 15) con multitud de apelativos y perífrasis, entre ellos este vocablo. Se trata de otra composición lexemática que parte de la palabra extendida *descaradas*, con una designación muy similar a la citada *cari-escueta*. Adelantado el lexema *cari-*, Quiñones de Benavente añade *-exentas* con una intención satírica. *Descaro* significa «desvergüenza, atrevimiento, insolencia, falta de respeto» (*DLE*) y la clave está precisamente en el prefijo *des-* como «exceso o demasía» (*DLE*), en este caso, de tener cara ('desfachatez, desvergüenza'). Con este contenido semántico podemos interpretar el término del autor, donde este sentido de 'exceso de cara o desfachatez' se enfatiza con la designación de *exento*: «libre, desembarazado de algo» y «aislado, independiente» (*DLE*), acaso libres y aisladas las criadas de las leyes de la vergüenza, el reparo, el recelo o los escrúpulos; o es tanta la cara que tienen que no le acompaña nada más, tienen una cara libre y aislada; es lo único que tienen, he aquí la hipérbole.

Semas parecidos hallamos para *escueto*: «descubierto, libre, despejado, desembarazado» (*DLE*), que en «cari-escueta» tiene una designación casi idéntica, por lo que este tipo de composiciones lexemáticas estarían en la mente ágil de Quiñones de Benavente o del Autor finalmente correspondiente a la tercera parte de *Los alcaldes encontrados* mencionada. Así pues, el «cari-exentas» atribuido a las criadas de Taracea debe entenderse como que tienen tal cara, tal desvergüenza que no atienden a ningún escrúpulo, así de libres y desembarazadas están de su propia consciencia moral.

¹¹³ La única parte de la que llega a afirmar que puede ser de Quiñones de Benavente es la sexta, por el chiste que contiene, desarrollado en su poema ganador en la Academia burlesca de 1637 al asunto «Doze redondillas que digan la razón por qué las beatas no tienen unto, y si basta la opinión del Doctor Juan Rana para que sea crea» (1965: 377). Señala impedimentos para atribuírselas al poeta toledano y este detalle para asociarlo a su escritura.

En el entremés *La maya*, destaca, con el mismo lexema y un participio, cuyo contenido gramatical es adjetival, la creación léxica «carimayada»¹¹⁴. Es un neologismo que le escuchamos a Testera, una de las cuatro damas que pretenden merendar a través del robo, como tal era la costumbre en la fiesta de la maya, cuando se llenaba Madrid de estas muchachas pidiendo para la maya y burlándose de los transeúntes. En la obra de Quiñones de Benavente Doña Testera anuncia la burla para la cual ella misma hará de maya, disfrazada de novia y, entusiasmada, exclama: «¡Hola! mirad si estoy carimayada» (v. 50). La palabra *maya* engendra un juego muy bien aprovechado por Quiñones de Benavente en todo entremés. Extraído de la vida cotidiana de esta fiesta, nuestro autor lleva la costumbre al teatro. Como sátira acierta a fundir en una palabra ambos aspectos de esta actividad conocida, es decir, el robo y la fiesta. Efectivamente, en *mayar* Quiñones de Benavente construye una dilogía (una palabra que contiene dos significados comprimidos), con la que crea el poliptoton (la derivación flexiva, es decir, la resultante del añadido de morfemas flexivos diferentes a una misma raíz léxica) «mayando». Así, va resonando a lo largo del entremés dilogías léxicas y gramaticales con el verbo (*mayar*) y el sustantivo (*maya*).

La constelación de significados que despierta el neologismo todavía va más allá y nos permite ver otros sentidos en la palabra «carimayada». Para ello, hay que tener en cuenta, por un lado, que *mayar* significa ‘maullar’, que nos conduce al término *gato*, seguramente de origen germanesco, que designa al «ladrón ratero, que hurta con astucia y engaño» (*Aut.*), lo mismo que «hurón»; por otro, que la maya es la chica disfrazada de novia para la que piden las demás. Por tanto, en la pieza se entiende así la acción de estas gatas: maullar, mayar, hacer de maya y robar. Es a través del contenido semántico del verbo cómo se vinculan ambos referentes y queda latente el engaño y la delincuencia de estas mayas.

¹¹⁴ En relación a este neologismo, Martín Fernández ofrece la siguiente información: «Ya veremos en su momento cómo a partir del sustantivo «maya» puede derivarse el verbo **mayar* y, por tanto, **mayada*, conforme se observa en el neologismo *carimayada* (C., 540) con la cara transformada en la de una maya, lo que presupone la actitud femenina de sonsaca que repetidamente se encuentra en estas piezas.». Y añade una cita de Senabre en su trabajo «El lenguaje del entremés»: «Según esto, ¡vive Cristo / que es la desmayada ella / y yo soy el agostado!» (1999: 280).

Testera señala su rostro para enseñarles a las demás y subrayar su caracterización de maya («¡Hola! mirad si estoy carimayada», v. 50). El verbo, fundido con el sustantivo precedente, aparece en participio y en función de adjetivo; alude, pues, al modo de fingir ser maya, con el embuste de ser ladrona.

Las creaciones léxicas de Quiñones de Benavente no se restringen a las composiciones con *cara*, sino a las innovaciones que inventa con otros lexemas como *boca*. En *El murmurador*, se describe a la viuda como «boquifruncida». Con la adaptación gráfica correspondiente, de *boc-* a *-boqu* para adaptarlo a la vocal cerrada *i-*, a este lexema se une *-fruncida*. Y es en este adjetivo donde hallamos un enredo de equívoco, relacionado con sus designaciones y con el sintagma «repulgada de faz», donde *fruncida* y *repulgada* redundan en el gesto arrugado de la boca y el plegado del rostro¹¹⁵.

Más bocas apreciamos en los versos iniciales del *Baile del Aceitunero*, donde el sustantivo *boca*, con la adaptación *boqui-*, está unido, esta vez, a *dulces* y *picantes*. La *manjarblanquerna* y la *mondonguera* gritan sus productos, con un juego de metáforas burlescas, dirigiéndose a su público, muy bien diferenciado:

1^a Cortesanos boquidulces,
manjar blanco es el que vendo.

2^a Plebeyos boquipicantes,
el que vendo es manjar negro. (*Colección*, 2000: 822).

Siguiendo con designaciones al cuerpo, como la cara y la boca, Quiñones de Benavente utiliza otra base léxica referente al físico, el pelo, en el entremés *Los coches*. Nótese el empleo del cuerpo para crear insultos entre los personajes con los cuales quedan ridiculizados. En la riña que tienen las dos damas del citado entremés, que compiten por su hermosura al inicio de la pieza, Doña Aldonza le lanza el siguiente vocativo a Doña Quiteria: «Óigame, Pelinegra» (*Colección*, 2000: 653). Y es aquí donde reluce este neologismo a partir del sustantivo *pelo* y el adjetivo *negra*. Doña Quiteria se defiende y reivindica con soberbia el color blanco de su piel; Doña Aldonza, astutamente, señala su pelo negro en contraste con tanta blancura de la cara y añade que, más bien, le parece pelo tintado (*Colección*, 2000: 654). Tal gracia podría alcanzar la

¹¹⁵ Véase el apartado sobre las dilogías donde se explica con más detalle ambas palabras.

palabra inventada por Quiñones de Benavente, «pelinegra» si tenemos en cuenta esta dependencia elocuente.

Por consiguiente, el Autor toledano satiriza elementos corporales mediante la composición a partir de una base léxica designadora de una parte de la cabeza (cara, boca y pelo) y otra palabra que refiere un estado (difunto) o cualidad (exenta, mayada, fruncida, dulce, picante y negra). El resultado es un nuevo término («caridifunto», «cariexentas», «carimayada», «boquifruncida», «boquidulces», «boquipicantes» y «pelinegra») con una nueva significación que integra los matices semánticos de ambos vocablos. El efecto cómico es logrado gracias a la fuerza léxica que desprende la unión de ambos léxicos, complejizando y enriqueciendo sendos significados. Al mismo tiempo, la trascendencia humorística se materializa en la escena a través del acto de habla de los personajes que pronuncian estos neologismos en los contextos concretos, donde el público visualizaría y entendería el encaje de estos en la acción dramática, lo que estimularía su risa finalmente. El carácter imprevisible del empleo de estas palabras compuestas en una réplica acentúa las posibilidades de esta reacción.

Los recursos creativos de Quiñones de Benavente, no obstante, no se limitan a este único proceso, sino que también incluyen los mecanismos de derivación, especialmente el construido con la unión de prefijos y sufijos al lexema, cuyo efecto cómico es similar a los neologismos compuestos. La diferencia en relación con el proceso de composición es que, en estos casos de derivación, no se unen significados léxicos (las referencias y los contenidos representativos de la realidad sistematizados en una lengua), sino que a un contenido léxico se añaden morfemas de significado gramatical (la información que organiza los referentes en géneros, números, personas, espacios, distancias, tiempos, etc.)¹¹⁶, de tal modo que producen en su unión una significación, una interpretación pragmática y un efecto con matices en ciertos aspectos distintos a las formas compuestas. En las formas derivadas el contenido léxico es el mismo, pero cambia el contenido gramatical y, así, la designación del hablante y la inferencia del destinatario en el acto de habla o *escena de habla*.

¹¹⁶ Para la distinción de ambos tipos de significado, el léxico y el gramatical, véase la explicación que desarrolla K. Bühler en su ensayo *Teoría del lenguaje* ().

Un caso muy ilustrativo de este proceso semántico y pragmático es «protogarra», un neologismo que aparece en el entremés *Lo que pasó en una venta*¹¹⁷. En él Marina, Catalina, Teresa y Juana se mofan del ventero porque roban ellas en la venta, como harán en la burla de la pieza a Tristrás. De este modo, se suceden imágenes que aluden a esta costumbre de robar expresadas mediante léxicos de la lengua encriptada de la germanía, «gato», «garra» y «uñas» (vv. 9-12, 23-26, 62-65 y 67-68), que están asociados a los apodos germanescos del ladrón y a su actividad.

En el momento en que salen a escena Juana y Catalina ambas saludan al ventero con dos vocativos en forma de apelativo propio, apodos como nombres propios, una suerte de epítetos épicos de sus hazañas para el robo: «Buenas noches, seo Ladrillo / de las salas del infierno.» y «Buenas noches, seo Garduño, / protogarra deste yermo.» (vv. 62-65). Se re refieren a él como ladrón supremo y añaden dos antonomasias que redondean su maldad: es ladrón del infierno y la mayor ganzúa de la venta. Es interesante tener en cuenta que el espacio dramático de la venta queda dibujado como un lugar inhabitado para delinquir, el idóneo para robar y burlar, un «infierno» y un «yermo»¹¹⁸.

La perífrasis antonomástica que le lanzan estas mozas al ventero contiene nuestra palabra, «protogarra». Es el resultado de la composición del prefijo *proto-* («Indica prioridad, preeminencia o superioridad», *DLE*) y *-garra*. Este sustantivo indica la mano (en los diccionarios académicos, ‘la mano del hombre’), vinculada al carácter animal (‘con uñas corvas, fuertes y agudas’, *DLE*), que nos lleva a la acción concreta de hurtar, pues las uñas, las bien formadas para tal labor, son repetidas también por Juana, advirtiéndole al ventero desconfiado: «Si no lo cree el ventero, /

¹¹⁷ Es imprescindible partir de los problemas que aún encierra la autoría y la fecha de composición de esta pieza. Impresa en *Flor de entremeses* (1657), atribuida a Luis de Belmonte, me parece muy conveniente tomar la precaución indicada por A. Madroñal: una colección «nada fiable, porque atribuye a Juan Vélez una pieza de la *Jocoseria* (1645)» (2019: 87). Tiene bastantes afinidades con el manuscrito de *El ventero*, atribuido a Quiñones de Benavente (descrito por Harold G. Jones de la Biblioteca Vaticana), pero también determinadas diferencias por contener este manuscrito elementos aragoneses. En cualquier caso, puede ser muy probable lo que el especialista afirma sobre el haber utilizado el dramaturgo un entremés anterior, como *Lo que pasó en una venta* o *El ventero*, para escribir *El remediador*, «en el que Juan Rana se luzca» (2019: 87).

¹¹⁸ Para el desarrollo de la venta como espacio dramático, véase González Cañal (2020).

callen barbas y hablen uñas.» (vv. 67-68), es decir, hablen sus actos mismos robando¹¹⁹.

Así va hilando Quiñones de Benavente la actitud de estas figuras burladoras, a sí mismas retratadas. En general, *garra* ha sido asociado al ladrón en las referencias a hechos del hampa. Quevedo lo utiliza unido a un término derivado de otro aún más germanesco, *murcio* ('ladrón') en la jácara «Villagrán refiere sucesos suyos y de Cardoncha» (1990: 1133-1137). En el total de veintiocho versos vocativos, con que llama a los jaques y valentones para contar la historia de Villagrán y Cardoncha, la voz lírica de esta composición los denomina «murciégalos de la garra» (v. 25), esto es, 'ladrones' y, en concreto, los que hurtan en la nocturnidad. En la escena entremesil de la venta Catalina llama a Juana ganzúa o ratera superior de la venta, en una forma derivada que plasma una hipérbole dirigida a la una actitud soberbia de ladrona que tiene Juana.

Si tenemos en cuenta la dificultad que entraña el lenguaje conceptista, un análisis detallado de la formación de estos neologismos, a través de su morfología, permite entender con mayores matices los textos de Quiñones de Benavente. Conocer en profundidad los significados que contiene la palabra *protogarra* ayuda a comprender las implicaciones pragmáticas de la ficción de la escena, así como la recepción que experimentaría el público. En este caso, este neologismo expresa el trazo contundente del retrato satírico del ventero ladrón y estimula la percepción receptora de un espacio dramático, la venta del entremés, donde también discurren comportamientos germanescos, la delincuencia.

Si la palabra *protogarra* resulta de una derivación por prefijación, también encontramos creaciones por sufijación en la escritura del autor toledano. En concreto, destaca el procedimiento basado en la unión un nombre propio al sufijo *-ada* que aparece en la misma pieza de *Lo que pasó en una venta*: «Téngale, que es un Nerón / y una neronada temo.» (vv. 74-75), dice Teresa huyendo del ventero, que enfadado va tras ella después de que ella se burlara por las estafas y robos que suele hacer.

Un caso emblemático de derivación por prefijación y sufijación en un neologismo es la que nace del vocablo *dueña*, tan querida figura de la literatura

¹¹⁹ Es una modificación del dicho popular «Callen barbas, y hablen cartas» (Correas).

burlesca, empezando por Quevedo¹²⁰. Ser dueña implica, satíricamente, transferir, trasladar o contagiar su carácter, de ahí que Quiñones de Benavente extraiga de este efecto grotesco derivaciones a partir del lexema del sustantivo, transformados así en verbos. Multitud de matices contiene su comportamiento tan desdeñado, conformando una figura aborrecida por todos, incluso en vergüenza de sus inexplicables pretendientes rivales, como Bernardo (Pilongo) y el Vejete (Pierres) en *La dueña* de Quiñones de Benavente. Así, Pilongo y Pierres se han enamorado de una dueña y, por tanto, se han *adueñado*, como dice Pilongo: «el alma que la he entregado, / tan adueñada la tengo» (vv. 9-10).

Su alma se ha asimilado al de la dueña y así se comporta como ella. En la palabra «adueñada» el prefijo *a-*, el morfema de participio *-ad-* y el morfema flexivo (de género femenino) *-a* se han adherido al léxico *dueña*. En esta relación semántica de signos (lexema y morfemas) hallamos el significado resultante que alude a la figura dueña, como he mencionado, y al mismo tiempo remite a las connotaciones existentes en el término «dueño», que añade explícitamente el Autor dos versos después: «que ya anda conmigo en chismes / por parecerse a su dueño». (vv. 11-12).

De este modo, Quiñones de Benavente introduce el neologismo y realiza un juego dilógico, pues pone de relieve una doble significación del lexema *dueñ-*: por un lado, en su forma femenina, designa la figura grotesca de la dueña; por otro, en su forma

¹²⁰ Ejemplos de recreación burlesca de las dueñas en Quevedo pueden leerse en el *Sueño del infierno*: «allí penaban las mujeres que en el mundo se volvieron en dueños. Así supe cómo las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas del infierno, porque las dueñas ni son carne ni pescado, como ellas.» (1998: 143); en Quintañona en el *Sueño de la muerte* el autorretrato que caricaturiza esta figura (1998: 245-247) ha trascendido como estampa burlesca de las dueñas, una pintura que termina en el lenguaje: «Antes quiero estarme entre muertos y vivos pereciendo, que volver a ser dueña. [...] Solo os pido, así os libre Dios de dueñas (y no es pequeña bendición)*, que para decir que destruirán a uno dicen que le pondrán cual digan dueñas, mirad lo que es decir dueñas, ruégote encarecidamente que hagas que metan otra dueña en el refrán y me dejen descansar a mí, que estoy muy vieja para andar en refranes, y querría más andar en zancos, porque no deja de cansar a una persona andar de boca en boca.» (1998: 247). *He cambiado el cierre del paréntesis, que en la edición citada llega hasta «decir dueñas», porque no creo comprensible que el inciso explicativo sea el objeto directo completo de «pido», sino más bien lo referente a «así os libre Dios...» (1998: 247).

masculina, refiere al señor y amo de la amada, a quien sirve el enamorado en la tradición literaria del amor cortés. Resulta importante subrayar la función semántica que realizan los morfemas flexivos y sus significados gramaticales, pues, unidos al mismo lexema, modifican su significado léxico, de tal manera que da lugar a dos contenidos léxicos distintos. Al mismo tiempo, estos mezclan dos evocaciones con un efecto cómico: por un lado, la figura de la dueña (con todas las características satíricas de la tradición); y, por otro, el recuerdo del motivo amoroso de la tradición trovadoresca.

En otra ocasión Quiñones de Benavente saca provecho de la derivación y el cambio de sustantivo a verbo, pero con un prefijo distinto y el añadido del pronombre *se*: se trata de la creación *endueñarse*. Así, en el baile o mojiganga *Las dueñas* encontramos este neologismo en una cadena de poliptoton, es decir, de derivaciones en las diferentes formas verbales del infinitivo, siempre con el pronombre *se*. El significado que crea Quiñones de Benavente con este verbo derivado expresa otro sentido grotesco que encarece las características burlescas de las dueñas, esto es, su capacidad de contagiar e impregnar aquello que tocan o pisan.

En la escena de este baile dramático salen cuatro actores disfrazados de dueñas para sumarse al estanque donde se celebra la noche de San Juan en el Buen Retiro. Cuando se incorporan al estanque, aparecen las reacciones de los otros personajes, donde se manifiesta esta invención del verbo derivado *endueñarse*, desplegado como poliptoton:

TREVIÑO	¡Hola, que se endueña el estanque!
TODOS	¡Hola, que endueñándose va!
	[...]
TODOS	¡Hola, que endueñándonos va! (vv. 99-115)

La sonoridad de las palabras *endueña*, *endueñándose* y *endueñándonos* conduce a una asociación proposicional (de índole pragmática) con el vocablo existente *endeñarse*, ‘infectarse, enconarse una herida’ (*DLE*). Esta relación de palabras podría producirse en la percepción de los espectadores, como efecto medido por la fuerza ilocutiva de Quiñones de Benavente, quien tendría la intención de colocar en la mente del espectador este significado conocido (el de *endeñarse*), relacionado con una infección, una inflamación e irritación, para que este lo asociara a la situación de mezclarse con las dueñas en el estanque y contagiarse así de sus males y defectos

satirizados. Podría considerarse esta creación lingüística como una paronomasia de intención burlesca, con la que el autor aprovecha astutamente la palabra conocida y la trastoca con el añadido de la vocal *-u-*.

Estos son casos de neologismos formados por la derivación que modifica la categoría gramatical de *dueña* y la convierte en verbos. Con este mismo mecanismo de derivación, el dramaturgo toledano vuelve a transformar este léxico en el entremés *La dueña*, pero no para crear verbos sino para inventar otro sustantivo con matices semánticos distintos. Así, de *dueña* forma *dueñez*, cuyo sufijo *-ez* aporta un cambio de categoría semántica, en la medida en que señala la abstracción del lexema al que se une, *dueñ-* (que tiene un significado de carácter concreto). En consecuencia, la palabra nueva no se refiere al individuo designado por *dueña* sino al conjunto general del género de dueñas y, por tanto, a un concepto abstracto. Se tiene que tener en cuenta que, en principio, este sufijo forma «sustantivos abstractos femeninos» e «indica la cualidad expresada por el adjetivo del que deriva» (*DLE*), como *lucidez*, *escasez*, *calidez*, *rapidez*, *delgadez*, etc. Con este vocablo expresa el viejo Pierres su enamoramiento en el citado entremés *La dueña*:

¿Qué llamarada es aquesta?
¿Qué dueñez es la que emprendo
en tiempo que por justicia
piden la huesa mis huesos? (vv. 21-24)

De estos versos se interpreta que el vejete se enamora en un momento tan tardío que sus huesos piden, por obligación, «por justicia», ir a la tumba, en la paronomasia que desdobra ambos referentes, la muerte y la vejez.

El eco de las dueñas lo encontramos en un insulto que les lanza el ventero a las dos ladronas en *Los que pasó en una venta*. Después de que Catalina y Juana lo saludan con metáforas germanescas, como hemos señalado, este les advierte: «Hablen mejor, jotidueñas.» (v. 66). Acaso sea este vocablo resultado de componer el sustantivo *jota* con *dueñas*, donde el primero puede aludir a la insignificancia («muy poco o nada», cuando está el sustantivo negado, *DLE*) o al «potaje de bledos, borrajas y otras verduras sazonadas con hierbas olorosas y especias, rehogado todo en caldo de la olla» (*DLE*), en referencia a un potaje, un «conjunto de varias cosas inútiles mezcladas y confusas» (*DLE*), en este caso, de dueñas. He aquí otro procedimiento de creación de palabras que

utiliza Quiñones de Benavente a partir del mismo sustantivo *dueña*, y de la misma figura satírica. En la forma *jotidueñas* hallamos la composición de este vocablo con el sustantivo mencionado *jota*.

Otra composición que forma el autor con *dueña* es *diablidueña*, palabra que se encuentra en el entremés *La dueña*, donde la dueña dispustada por el vejete y el galán elige finalmente al primero, a Pierres, porque tiene dineros y, sobre todo, un coche. Durante los requiebros que se hacen ambos, el otro rival, el joven Pilongo, sufre celos y cuando lo explicita expresa este neologismo, como apelativo dirigido a la dueña (v. 53).

En la unión *diablo* y *dueña* se concentra las connotaciones relacionadas no con los semas malignos, específicamente, sino con los que giran en torno a aquello que molesta, desagrada, perturba y cansa de estas dueñas¹²¹.

Entre las múltiples posibilidades de composición que aprovecha Quiñones de Benavente está la unión de dos adjetivos, como es el caso de «anchifrentona», expresado por Pedro en el momento en que desahoga improperios contra los chismosos, cuando describe a una mujer calva. Y entre todos los apelativos y paráfrasis que la dibujan está este adjetivo: «[...] ¿qué te importa / que doña Gazmia sea anchifrentona?» (vv. 58-59). He aquí la hipérbole para la imagen de la calvicie, pues al tener mucha frente se le añade el énfasis de la anchura.

El *Entremés de los ladrones y el reloj* nos ofrece la posibilidad de entender los dos procedimientos de derivación y composición a partir de otra palabra, el verbo *besar*. En la pieza la Moza Marica enreda a un simple para hurtar a los transeúntes. Con el objetivo de ganar su confianza y que le sirva de cómplice o medio para sus embustes, Marica le hace reverencias, donde el beso se hace verbo en el juego enfático de la anáfora retórica y articula el resto de asociaciones semánticas, como la costumbre besar las reliquias de los santos. Del mismo modo, el besar articula ingeniosos neologismos.

En primer lugar, destacan las formas «rebieso» y «tarabeso», que pronuncia el gracioso bobo en una enumeración con un polisíndeton: «beso y rebieso y «tarabeso» (v. 62), que acentúa el efecto fonético y semántico producido por la derivación a partir

¹²¹ En el *Sueño de la muerte* ni los diablos quieren a las dueñas, como dice Quintaño, la *protodueña*: «y hasta ahora no se han atrevido los diablos a recibirlas, diciendo que andamos ahorrando penas a los condenados y guardando cabos de tizones, como de velas, y que no habrá cosa cierta en el infierno» (1988: 245).

de *beso*. Ambos neologismos están formados por el prefijo *re-* y el sustantivo *tara*. Para el primero, con el significado de repetición, se aplica una paronomasia de la forma verbal con el añadido de la vocal *i*, que tal vez tuviera un motivo puramente lúdico. En el segundo hallamos la composición con este sustantivo que nos conduce al «Defecto físico o psíquico, por lo común importante y de carácter hereditario» y a la «mancha que disminuye el valor de algo o de alguien» (*DLE*). También debemos tener presente la connotación que registra el *Autoridades*: «La parte de peso, que se rebaja en los géneros, o mercancías, por razón de la caja, saco, o cosa semejante, en que vienen incluidos, o cerrados». Acaso del *beso* que da señala una parte que se descuenta, aunque la asociación puede ser algo rebuscada. Se trata este de un caso muy particular de composición, en tanto que a la forma verbal le precede un sustantivo.

Más complicada parece la interpretación de este verbo *beso* en primera persona del singular como sustantivo, debido al entramado sintagmático del pasaje, puesto que si se entiende como sustantivo quedaría la oración ausente de predicación y, por tanto, suspendido su completo sentido. Si mantenemos su predicación, comprendemos un contenido más coherente y cómico. Además, conservamos así su consideración como acto de habla realizativo, con implicaciones humorísticas de mayor interés pragmático.

En efecto, trabadas con este recurso retórico, las palabras creadas, «rebieso» y «tarabeso», están expresadas en un acto de habla realizativo o ejecutivo de manera más explícita que el resto de actos de habla de los textos benaventinos, en los que habíamos considerado un carácter general realizativo o de acción. En este caso, el simple realiza la acción que predica con la pronunciación de esos verbos. Y en tal acto locutivo (la acción de pronunciarlos) existe un acto locutivo, pues en él ejecuta la acción que significa cada predicación, cada verbo derivado, esto es, el simple la besa cortés y exageradamente. Aquí este le responde a Marica con una acción y unos verbos jocosos al mismo tiempo. Su consecuencia o efecto generado es el denominado acto perlocutivo, que en esta escena se manifiesta en la victoria de Marica en tanto que ha logrado el objetivo de engañar y engatusar a este bobo¹²².

¹²² Para los términos, las definiciones y clasificaciones de los actos de habla véanse Austin (1962) y Searle (1969).

Ahora bien, el acto perlocutivo del verso expresado por este es relevante en otro destinatario, el público. Ciertamente, este reaccionaría siguiendo un proceso guiado en cierto modo por el texto y la interpretación actoral del simple: podemos imaginar una curva de entonación; la aliteración de /s/; una intensificación sonora de la consonante vibrante alveolar múltiple, \bar{r} , que subraya el sentido de repetición del prefijo *re-*; el eco de esta vibrante en su sonido simple, /r/; la prosodia hiperbólica; y la misma proposición realizativa o ejecutiva contenida en lexema del verbo, *bes*-¹²³. He aquí los indicadores de lenguaje *paraverbal* que conducirían a una percepción y un entendimiento por parte del público, que captaría la acción de besar como una acción hipérbolica que subrayaría la simplicidad satirizada de este personaje, que además no conoce ni comprende las leyes de la cortesía, como él mismo evidencia en su intervención donde podemos apreciar el contexto de los neologismos¹²⁴:

MOZA	Este es cortesano modo.
GRACIOSO	¡Oh!, pus si es mono cortesano beso y rebieso y tarabeso de cortesía u de asco u de lo que vos quisieréis, que no he de regatearlo. (vv. 60-65)

En segundo lugar, Quiñones de Benavente crea otro vocablo a partir de la misma base léxica *bes-* en la misma pieza del *Entremés de los ladrones y el reloj*. Se trata de «besadora» (v. 55), donde el sufijo *-dora* construye un sustantivo deverbal a partir de *besar*: el simple Pancho se lo atribuye a la desconocida Marica como encarecimiento de su cortesía:

Moza	Beso las de vuesarced,
------	------------------------

¹²³ Esta expresividad lingüística se manifestaría junto con otros signos que dirigirían la percepción del público en relación a su actitud ridícula, como los gestos y ademanes propios de este tipo teatral, el bobo, incluso su indumentaria.

¹²⁴ Para la noción del *paralenguaje* y sus características véanse Alonso Cortés «Paralenguaje y pragmática» (1998) y Poyatos, *La comunicación no verbal (vol. II: Paralenguaje, kinésica e intracción)* (1994).

beso las incultas manos,
 beso los trillados pies,
 beso los romos zapatos.

Gracioso ¿Hay mujer más besadora?
 ¿O soy yo güeso de santo,
 que para vuestos achaques
 me besáis de arriba abajo? (vv. 51-58)

La actitud hiperbólica con que Marica pretende engatuzar al bobo, así como la reacción de este materializada en la correspondencia del mismo acto cortés del besar, se manifiesta en este pasaje articulada por las poliptoton de *besar*, «beso» y «besáis», por un lado; y por el neologismo derivado, «besadora», por otro. Hay que añadir el eco sonoro que tiene «beso» con «güeso» y «vuestos».

Adviértanse los epítetos en las tres estructuras paralelísticas de los versos 52-54: «incultas manos», «trillados pies» y «romos zapatos». En estos cuatro versos se encierra una posible referencia a un personaje o una persona real, esto es, aquella relacionada con la destreza (*mano*, «habilidad, destreza», *DLE*), los pies rítmicos, apoyados en *zapatos* sin punta o filo (*romo*). Todo ello con el juicio contenido en dichos epítetos. El primero de ellos se corresponde con una errata de *incultas*, de ahí la aptitud, la agilidad o el arte que no atienden al estilo culto. El segundo alude a los esquemas rítmicos comunes y sabidos (*trillado*: «lo que es comun, y sabido», *Aut.*). En «romos» se aprecia la propiedad de «obtusos y sin punta» (*Aut.*) de unos zapatos que podrían ser metáfora de la técnica o las formas en que se asientan tales pies rítmicos, de lo que se desprende un estilo sin agudezas del ingenio.

He aquí toda una interpretación hipotética que, sin poder solucionar su *Aut.*enticidad completamente, sí deja intuida una posible crítica estampada por Quiñones de Benavente a escritores en general, particularizado en el singular de un personaje, o a un Autorconcreto. Si tenemos en cuenta el nombre de este gracioso, que encarnaría esta referencia, Pancho, se nos podría despertar la asociación con Francisco, en tanto que *Pancho* podría ser su forma hipocorística. Así, podríamos vincular el misterioso Autorcon Francisco de Quevedo. Acaso el calificativo *inculta* esté relacionado con la tendencia anticulterana de Quevedo, aunque se pierden las

conexiones lógicas de este con los otros dos adjetivos. Otra posibilidad es otro entremesista coetáneo suyo, Francisco Bernardo de Quirós, aunque habría que localizar más relaciones de críticas entre ambos dramaturgos.

Más allá de las conjeturas, llama la atención que Quiñones de Benavente haya elegido el nombre propio *Pacheco* y estos adjetivos, que acaso aplica de forma dilógica, por un lado, a los miembros del cuerpo del bobo que reverencia; y, por otro, con una sutil ironía, a elementos de la escritura literaria. En cualquier caso, la trascendencia de esta censura hipotética a un escritor se concentra en esta secuencia en que se encuentran ambos personajes, quedando cierto eco, para quienes la retuvieran en la memoria, en el resto de la acción entremesil, con las ridiculizaciones sufridas por Pancho propias de los embelecos de estas burlas.

Analizar la estructura semántica (léxica y morfológica) de los neologismos creados por Quiñones de Benavente, así como los procedimientos pragmáticos que se desprenden de estas formaciones de palabras enlazadas a los enunciados y las escenas, nos puede ayudar a comprender mejor las inferencias e implicaciones interpretativas que construiría y prepararía con consciencia literaria, para ser percibidas por su público y lograr los efectos de su hilaridad y su sátira.

CAMBIO DE CATEGORÍA GRAMATICAL

El público del Retiro, hacia 1636 o 1637¹²⁵ escucharía la jácara de *Los muertos vivos* cantada por Antonia frente al supuesto difunto Juan Rana, burlado por su hermana Isabel que quiere casarse con un galán. Este y su amante hacen creer a Juan Rana que está muerto, tras acometerle este en una riña; en los momentos en que fingen el duelo del difunto y la costumbre de cantarle y pedir dineros para enterrarlo, Antonia sale con

¹²⁵ Para Bergman fue representado en 1636, mientras que para Madroñal fue un año después atendiendo al pago del rey a Quiñones de Benavente por un entremés llevado a escena por la compañía de Pedro de la Rosa, con las actrices Isabel de Lara y Antonia Manuela (2019: 71).

los músico y canta la jácara. La risa está asegurada al ver cómo Juan Rana va reaccionando, replicando, quejándose y levantando medio cuerpo ante lo que le van cantando los otros, quienes a su vez muestran los espantos falsos de ver a un muerto hablar y bailar. Así es, al escuchar la mencionada jácara Juan Rana no puede resistirse y baile con medio cuerpo levantado.

En esta secuencia Quiñones de Benavente introduce un juego cómico basado en la definición de la jácara como género que supera a todos los diablos. El énfasis hiperbólico y percutido de la repetición de *mismo* y *misma* desemboca en la invención del verbo *mismar*, con el sentido de ‘ser la misma’:

Reviente el mismo demonio,
muera el mismo Lucifer,
calle el mismo diablo también;
porque la misma endiablada
la misma jácara es,
sin que deje de mismar
desde su misma niñez (vv. 148-152).

He aquí un neologismo formado el mecanimos de derivación que da lugar a un cambio de categoría gramatical. Se trata de un resultado lógico de este tipo de derivaciones, como ocurre con los casos anteriores citados.

En efecto, las creaciones de palabras mediante derivaciones y composiciones también implican cambios en la categoría gramatical de las bases léxicas (de adjetivo a sustantivo, de verbos con sustantivo plural a sustantivo con significado singular, etc.). A continuación, pondremos el foco precisamente en la manera en que estos procedimientos conllevan estas transposiciones de una categoría a otra, con efectos cómicos, a través de casos textuales relevantes. Este aspecto de cambio de categorías contribuye a un entendimiento más riguroso de las innovaciones lingüísticas de Quiñones de Benavente y su trascendencia en el lenguaje barroco materializado en sus piezas dramáticas.

Del mismo modo que el Autor toledano utiliza la transposición de adjetivo *mismo-a* al verbo *mismar*, también lo hace de un sustantivo a un adjetivo. En el entremés atribuido a nuestro dramaturgo *Los coches* encontramos el neologismo «cochil». En él rivalizan cuatro mujeres por Don Vinoso, dueño de muchos coches. Este

objeto suculento ha cegado el juicio de estas pretendientes y con estas palabras describe Doña Quiteria tal deslumbramiento codicioso: «Ahora bien, en oyendo lo del coche, / nos pusimos más blandas que manteca: / que en tentación cochil toda hembra peca. (Colección, 2000: 655).

Advertimos la modificación del sustantivo *coche* con la adición de la desinencia adjetival *-il*, sustituyen a su vez la vocal *-e* por la cerrada *-i-*. De este modo, se pasa al adjetivo *cochil* que se relaciona con el sustantivo «tentación», dejándonos un sintagma que acuña la sátira de este gusto femenino por los coches: una «una tentación cochil». Hay que tener en cuenta que es una forma distinta a la aceptada *cocheril* («propio de los coches y de los cocheros», *DLE*), cuyo cambio gramatical parte del lexema *cocher-*, aunque su designación también señale al vehículo. El sufijo añadido *-il* sí es el mismo. *Cocheril* lo encontramos en la sátira citada de Quevedo¹²⁶.

Hallamos otra transposición o cambio de categoría de mano benaventina: la del adjetivo *jarifa* («rozagante, vistoso, bien compuesto o adornado», *DLE*) a un adverbio mediante la adición de *-mente*, un proceso no tan llamativamente ingenioso pero sí con efecto cómico debido a este adjetivo concreto y su cadencia fonética. Lo vemos en el entremés *El murmurador*, en la escena ya mencionada de Pedro refiriéndose a las viejas que se maquillan de blanco:

que por jarifamente que la toquen,
donde llegáis los dedos descuidados,
quedan como endrina señalados? (vv. 139-141)

El verbo conjugado y el sustantivo también casan de manera muy efectiva para la risa. Como explica Martín Fernández este fenómeno de composición atiende a mecanismos existentes en la lengua y consiste en la unión de un verbo en tercera

¹²⁶ Con este gracioso enjambre metafórico expresa que uno de los coches que declaran su experiencia, cual discurso con sus condenas, haya sido interrumpido; además, con el añadido de otro neologismo maravilloso con el mismo término, «bizcoches», un compuesto con el prefijo (trastocada la v-) biz-:

Más dijera, a no atajarle
cinco bizcoches movidos,
que del susto del pregón
cocheril aborto han diso. (1990: 1017).

persona del singular (generalmente procedente de la primera conjugación) y un sustantivo en plural; el resultado es un sustantivo compuesto masculino (1999: 284).

Se trata de un procedimiento distinto al que observamos en el enunciado «Miente y tataramiente y choznomiente» (v. 13), que pronuncia el Ventero en *Lo que pasa en una venta*, cuando las mujeres lo acusan de ser ladrón. A la forma verbal *miente* se añade el prefijo *tatara-* (que connota la lejanía remota de los familiares antepasados) y el sustantivo *chozno* («hijo del tataranieta de una persona», *DLE*); así secrea un efecto de énfasis en la redundancia de la acusación de mentirosas. El verbo se atrasa y se le engarzan dos elementos precedidos que acaso evocan la trascendencia de su afirmación: es una verdad irrefutable que mienten desde los tatarabuelos hasta el hijo del tataranieta.

La fórmula de composición que explica Martín Fernández lo encontramos en varias ocasiones en los textos benaventinos. En el entremés nuevo de *Los sacristanes* podemos observar el aprovechamiento de este tipo de neologismos. En el momento en que Isabel le cuenta a Luisa que ella también se está relacionando con otro sacristán ridículo, desarrolla las antonomasias de «trasgo de bayeta», «degüella-bodigos» y «apura-vinajeras» (vv. 43-45).

Unidos por el guion (sutil elipsis, una suerte de zeugma, de la preposición *de* del sintagma anterior), percibimos los dos apelativos que, junto con el sintagma «trasgo de bayeta» componen el dibujo satírico del sacristán, en este caso llamado Talega. Es un demonio insignificante y ridículo (*trasgo*: «demonio casero, que de ordinario inquieta las casas particularmente de noche, derribando las mesas, y demás trastos, tirando piedras, sin ofender con ellas, jugando a los bolos, y con otros estruendos aparentes, que desvelan a los habitantes.», *Aut.*) con «bayeta» («tela de lana mui floja y rala, de ancho de dos varas lo más regular, que sirve para vestidos largos de eclesiásticos», *Aut.*). Come, agresivamente, los bodigos que dejan como ofrenda en las iglesias, como si fueran seres vivos a los que degollar. Y bebe hasta el final los jarros del vino de la misa.

En la misma piececilla hallamos otro compuesto resultante del mismo procedimiento: «soplavidas». Tararira anima al vecino que va con él a probar los supuestos fuelles del herrero, fingidos por Monillo y Talega. Cuando los prueba Monillo resuella: «Soplada el alma te veas / de un médico soplavidas.» (vv. 182-183). Recurre el sacristán a la creencia popular sobre los médicos, según la cual solo provocan la muerte. La imagen del soplo del alma se adhiere al soplar de los fuelles y al

deseo de muerte que expresa Monillo hacia el vecino, que maltrata su cuerpo en tal escena de engaño. La figura del médico aparece así complementada con el epíteto burlesco «soplavidas»¹²⁷. Al médico se le asigna la función de hacer expirar, inducir el último aliento del alma por el que sopla la vida; o directamente se le acusa de ‘ladrón de vidas’ (Madroñal, 1999: 177), pues en germanía se entendía *soplar* por ‘hurtar’ (en el *Aut.* figura el sentido de «hurtar, o quitar alguna cosa a escondidas»). Hay que tener en cuenta la segunda acepción del *DLE*, «Hacer que los fuelles u otros artificios adecuados arrojen el aire que han recibido», sentido literal recogido como uso establecido.

Es importante precisar que seis versos antes hay dos palabras unidas que no parecen ser fruto de ningún juego léxico sino una errata que figura, como mínimo, desde la edición manejada (de 1996). Se trata de la unión «cortecosas» que, a primera vista puede parecer otra palabra compuesta creada (verbo en tercera persona del singular y sustantivo en plural), pero que no tiene relación cómica con la réplica en que aparece, pronunciada por el padre Tararira. Este al probar y torcer al pobre Monillo, creyendo que es fuelle del herrero, dice: «Cada día hay, ¡vive Cristo! / en la cortecosas nuevas.» (vv. 177-178). No existe concordancia, sintagmática ni paradigmática, en un supuesto sintagma *la cortecosas nuevas*; menos aún en la relación con el verbo *hay*, que requiere de un objeto directo. Cabe pensar que este compuesto sea verdaderamente cosas nuevas (objeto directo), y en la corte un complemento circunstancial, por lo que la separación en *corte* y *cosas* se revelaría como más lógica dentro de la sintaxis y el significado de ambos versos. En fin, no se entiende la relación *hay nuevas* ni *en la cortecosas*, ni un posible recurso humorístico. De este modo, me parece sensato tratar este caso como una errata.

El estudio pormenorizado de composiciones léxicas como el que realizamos aquí no solo sirve para entender mejor el lenguaje dramático de Quiñones de Benavente, sino también para editarlo, dos actuaciones que necesariamente van de la mano. Especialmente si tenemos en cuenta que la dificultad de su lenguaje barroco se suma a la complejidad de la historia textual de numerosas de sus obras diseminadas, externas al volumen de la *Jocoseria*. De este modo, entender estos textos a partir de un análisis

¹²⁷ Es interesante tener presentes las variantes conocidas en el registro coloquial que integran la base del verbo conjugado *sopla-* unido a un sustantivo en plural: *soplagaitas*, *soplamocos*, *soplapollas*.

detallado ofrece la posibilidad de acceder a su contenido semántico, pragmático y retórico, fundamentalmente, tanto para leerlo como para escenificarlo en una nueva producción teatral. Y en la misma labor de comprensión y conservación de su obra, la edición constituye un trabajo esencial.

La variante sustantiva «soplavivos» aparece en otro entremés benaventino, la primera parte de *El talego*, en la secuencia en que Treviño abofetea a Bernarda y antes de que María de San Pedro le devuelva el golpe. Bernarda canta llorando y se sigue la cadena de juegos léxicos: primero en torno a «grosería» y «grueso», después a partir de *soplar*:

BERNARDA	Seca tenga la mano quien tal ha hecho!
MARÍA 2ª	Esa es grande grosería.
TREVIÑO	Pues sóplene allá lo grueso.
MARÍA 2ª	Sóplele él ¹²⁸ , que es sopla vivos.

El deseo exclamado por Bernarda nos lleva a considerar las designaciones de *seca*, más allá del estado material de los objetos. Primero, «Metafóricamente vale áspero, desabrido en el modo, o trato: y así se dice, Fulano es hombre seco, dio una respuesta seca» (*Aut.*); segundo, «tibio, poco cariñoso, despegado en los afectos, y que se explica poco en agasajos» (*Aut.*); y, por último, acaso cabría alguna asociación tenue con el «sentido místico», esto es, «poco fervoroso en la virtud, y falto de devoción en los ejercicios del espíritu» (*Aut.*).

María de San Pedro juzga también la agresión como una «grosería», palabra que da lugar a una paronomasia aprovechada por Treviño en cierto juego de equívocos entre

¹²⁸ El uso del pronombre *él* para referirse a una segunda persona, a Treviño, es frecuente en los textos áureos y en esta escena aparece desde la jácara («¿Él es el cortés mancebo?») y se extiende hasta una vez más («Sóplele él, que es sopla-vivos»), en ambos casos en boca de las mujeres (María 1ª y María 2ª, respectivamente). En general, las mujeres vecinas (las *Marías*) de este entremés tratan a Treviño de manera formal, utilizando el vocativo «señor vecino», la tercera persona verbal y el pronombre *él*. Solo Bernarda lo trata informalmente con el empleo de *vos* y sus concordantes desinencias verbales. Se refleja así las diferencias entre las relaciones sociales que se establecen en las categorías de cada personaje. Treviño tiene más categoría social y Bernarda es doctora. Para profundizar en el funcionamiento de las fórmulas de tratamiento, en concreto en las formas pronominales del lenguaje entremesil, véase Juan Manuel Pedroviejo Esteruelas (2012).

«grosería» y «lo grueso». Si bien es cierto que considero a estos equívocos con un carácter pragmático, puesto que la raíz léxica de *grosero-a* nos lleva a *grueso*.

Aquí se añade otro prisma al entramado chistoso de estas réplicas: *soplar lo grueso*. En esta secuencia existe un detalle que suma al juego cómico, relacionado con el significado gramatical. El pronombre personal *le* que aparece en «sóplenle» y en «Sóplele» es muestra del leísmo frecuente de la zona geográfica de nuestro autor. El significado y función sintáctica que tiene es ‘tercera persona del singular en objeto directo’, de tal manera que en ambos casos señala al objeto directo lexicalizado, «lo grueso»; además, el primero, con una función catafórica; y el segundo, con una anafórica.

Con «sóplenle» quizá solo se refiera a aliviar con aire la herida, «lo grueso», aunque puede percibirse algún eco con ‘robar’ en el caso de *soplar*, un sentido más relacionado con cierto matiz de la expresión «sopla-vivos». Acaso con «lo grueso» Treviño se refiera a la herida, como he indicado, o quizá al trasero de Bernarda o a su constitución obesa. El vocablo *grueso* se suele utilizar como calificativo atribuido a la parte no delgada, la gruesa, de algo; o, directamente a la gordura u obesidad de una persona. El matiz añadido comprendido en el significado de «allá», hace hincapié en el tono de la pulla soez, así como cierta dirección que trata de distanciar la atención de María de la mano, la bofetada, la cara de Bernarda, para reorientarla al trasero o a la obesidad de esta última. En cualquier caso, «sóplenle allá lo grueso» está colocado como arranque del personaje que lanza un insulto malsonante y ofensivo.

Resulta llamativa la red de nociones que aparecen en estas tres brevísimas réplicas (las tres primeras del fragmento citado): «seca», «mano», «grosería», «sóplenle» y «grueso». He aquí términos que podrían resonar sobre las tablas durante la representación acaso ligados intuitivamente y por chispazos en la recepción del público. En tales chispazos de referencias podría dispararse la relación entre *soplar* y *manos*, a través del recuerdo de la paremia *soplarse las manos* («quedar burlado en la pretensión de algo quien no dudaba de conseguirlo», *DLE*; el *Autoridades* recoge *quedarse soplando las manos* con el significado de «quedar corrido y burlado, por haberse perdido alguna ocasión, o malogrado algún intento»).

Asimismo, existe el sustantivo compuesto *soplamanos*, registrado por Correas en la expresión *Ya vienen los dos hermanos, moquita y soplamanos*, usada según él

«cuando viene el invierno y tiempo frío». La fórmula fraseológica cuenta con la variante *El tiempo de los tres hermanos: la pereza, la moquita y el soplamanos*. Xulio Viejo Fernández ha registrado otras variantes ubicadas en Asturias: «Llegaron los tres hermanos: Pinganarices, Quitamocos y Soplamanos» y «Llegaron los tres hermanos: Goteanarices, Quitamocos y Soplamanos» (2012: 408, paremia número 3394).

En esta conexión tenue podríamos conjeturar que el dramaturgo rompiera el significado rígido, fraseológico, de *soplarse las manos* o el de *soplamanos* y los fragmentara en este juego entre violencia física e insultos.

Seguidamente, María 2ª cierra estos cuatro versos de ritmo picado y le replica a Treviño que le sople él porque es «sopla-vivos», ‘ladrón de vivos’ o ‘asesino’. Conviene subrayar el sentido germanesco más evidente de *soplavivos* que señala I. Martín Fernández: «soplón o delator de delincuentes a la justicia’ (1999: 285; *apud* Hill y J.L. Alonso)¹²⁹.

Aunque más alejada de los casos que hemos analiado, queda considerar la fórmula fraseológica del juego popular que reza *sopla, vivo te lo doy, y si muerto me lo das, prenda pagarás*: lo pronunciaban las personas jugadoras «tomando en la mano un palito o cosa semejante, encendido por la punta y soplándolo [...]; y lo van pasando de unas a otras, y pierde aquella en cuyo poder se apaga.» (DLE). La conexión es rebuscada especialmente porque el léxico compuesto queda deshecho y con separación reforzada por la sintaxis (el verbo está en imperativo y le sigue una aclaración del estado en que el jugador entrega el palito encendido) y la pausa.

¹²⁹ Existe otro testimonio con esta designación, en un uso que parece lógica: se trata del final la réplica de Garay en el Entremés famoso de la cárcel de Sevilla (1617):

Mi Dios me defienda
de los soplavivos
y la corchetea
de los centenarios,
verdugo y la penca;
y alguno que canta
«cantando reniega» (1999: 408)

De hecho, los editores anotan precisamente esta interpretación: «soplones, delatores» (1999: 408).

Si bien es cierto que de esta locución, *sopla, vivo te lo doy*, se desprende una fusión del verbo y el sustantivo que da lugar al *soplavivo*, que en este caso designa a la «composición en que se iban encadenando los versos, y al final se repetían las palabras que constituían el encadenamiento» (*DLE*). Desde este punto de vista, la interpretación quedaría en un sentido parecido a ‘sóplele él, que es juego / palito encendido que va de mano en mano’ o ‘que es encadenamiento de bofetadas’. En cualquier caso, son opciones que se escapan de nuestras asociaciones más inmediatas en estos momentos.

En *El Martinillo* uno de los locos, que desfilan y se autorretratan ante el criado, Martinillo, y el Vejete, es un hombre que se ha gastado mucho en comprarse una huerta que no puede usar porque se la presa a los amigos. Se entiende la huerta, como siempre, como lugar del encuentro sexual, junto con los coches. En la fórmula con que se encierran, Martinillo pronuncia el neologismo de «compra-ruidos». Con este compuesto alude al que se ha gastado su dinero en perturbaciones o molestias, a partir de *comprar* y *ruido*, en el sentido de «litigio, pendencia, pleito, alboroto u discordia» (*Aut.*). Con el mismo proceso de composición a través de guiones, en *Las manos y cuajares* hallamos el compuesto «engaña-mentecatos» (v. 182), en boca de Rufina cuando alardea de sus habilidades como ladrona, en un juego de metáforas asociada a sus capacidades. Con este neologismo, señala el engaño de su apariencia, es decir, un engañabobos, un «engaña-mentecatos».

En estos casos de compuestos articulados por el verbo y el sustantivo se puede advertir una trascendencia cómica que acaso ofrecieran en la escena significados o evocaciones de imágenes que van más allá de ser «diatribas meramente cómicas que se lanzan los personajes», como apuntaba M. I. Martín Fernández (1999: 284)

Hallamos en estos casos de compuestos articulados por el verbo y el sustantivo una trascendencia cómica que acaso ofrecieran en la chispa de la escena significados o evocaciones de imágenes que van más allá de ser «diatribas meramente cómicas que se lanzan los personajes», como apuntaba M. I. Martín Fernández (1999: 284).

La voz *chirlín* aparece en un pleonasma de *El retablo de las maravillas* (v. 99). De sus significaciones irradian varias conexiones con posibles orígenes, con la ventaja, ingeniosa, de que cualquiera de las opciones es válida para conseguir la hilaridad; aunque con la desventaja de no poder saber con certeza cuál fue el punto de partida y de

motivación del autor. Según apunta Madroñal, Quiñones de Benavente podría haberlo compuesto a partir del diminutivo *chirlo*, ‘herida en el rostro’ o quizá de la paronomasia cómica (por el cierre de la última vocal) de *chirlón*, «que define el *Vocabulario de germanía* de Hidalgo como “el que habla en cualquier manera”» (2019: 45). Como aparece en un contexto de disparate pronunciado por el sacristán Chichota y de una escenografía grotesca que estructura este al enseñar el villancico que ha compuesto, se pierde el anclaje a un referente más sólido y coherente con el contenido de dicho villancico. Más aún si está exclamado en medio de una especie de celebración del recorrido madrileño que ha hecho en versos anteriores: «¡Chirlín, chirlín, chirlín!» (v. 98)

Tanto es así que bien podría interpretarse como una onomatopeya bufa¹³⁰, cercano al sonido percutido de platos, campanas u otro objeto que generara ese ruido sacudido para celebrar algo. También cabría considerar el diminutivo de *chirlo*, también de eco germanesco, como heridita o pequeño golpe, aunque con enorme dificultad de ofrecer una designación clara y lógica relacionada con la parroquia y el hospital.

Más allá de ambos lugares, sí podría pensarse en la voz germanesca *chirlón*, en alusión quizá al hablar sin criterio u orden («el que habla en cualquier manera»), que se extendería a la forma disparatada de todo el villancico, lo cual convertiría este pleonasma en un juego metalingüístico, señalando el sacristán su propia acción ridícula, la composición mala que le ha hecho a la mujer que se lo ha pedido. De hecho, el *DLE* recoge el adjetivo ecuatoriano *charlón*, *-na*, ‘charlatán’, que puede servir como pista de un posible reducto en el país hispanoamericano.

Ambas opciones confluyen en la forma verbal *chirlar*. Por un lado, «herir, dar cuchillada, con espada u otro instrumento cortante, que haga herida o chirlo en la cara. Es formado del nombre Chirlo» (*Aut.*), que volvería a conectarnos quizá con el antiguo hospital. Por otro, «parlar atropellada y ruidosamente, con ahínco, porfía, terquedad, cólera, bullicio, y tropel de palabras: de que se sigue que no pronunciando con perfección, resuena en el oído el eco de chir chir, de donde se deriva» (*Aut.*), que reforzaría la segunda opción de carácter metalingüístico.

¹³⁰ Véase J. Pujol i Coll, «Els vilancets de negre al segle XVII» (2015).

Pudiera imponerse más aún esta segunda designación del modo de hablar sin criterio o rigor, si tenemos en cuenta de nuevo el *Vocabulario de germanía* de Juan Hidalgo: «parlar, hablar, conversar en cualquier manera». Acaso toma más sentido humorístico entender esta paronomasia, «chirlín», si lo consideramos un recurso que pone de relieve la caricatura de la costumbre conocida de los sacristanes, esto es, la de componer villancicos insoportables. Más aún si lo unimos a la enumeración que seis versos posteriores suelta el mismo Chichota: «que ¡por vida de Chápiro, Cépiro, Nípiro, Nápiro!»¹³¹ (v. 104). No solo resuenan como añadidos fonéticos histriónicos, sino que forman parte de un reconocido estilo asociado a los nuevos bailes que estaba poniendo de moda Quiñones de Benavente¹³².

La interpretación de *chirlín*, sin embargo, no terminan aquí, lo que demuestra la riqueza léxica e interpretativa de los procesos compositivos de Quiñones de Quiñones de Benavente. Otra opción es que fuera un diminutivo de *chirle*, «insípido, insustancial» (*DLE*), más detallado en el *Autoridades*: «Metafóricamente se llama así todo lo que es de ninguna substancia, vano, o aparente», debido a su asociación con otro significado referido a la uva: «Especie de uva de vid silvestre, que no tiene substancia en el mosto, ni consistencia en el hollejo; y cuando se quieren agarrar los granos se despachurrean entre los dedos. Su vino es tan flojo, débil y de mal gusto, que se llama Agua chirle». Asimismo, está recogido el compuesto *aguachirle*: «la que está alterada, y turbia por haberse mezclado con otra cosa: y así cuando el chocolate, u otro licor está en esta forma se dice es aguachirle» (*Aut.*).

En un uso más extendido, registra el *DLE* que también designa a una «cosa baladí, insustancial, sin importancia alguna. [...] referido a obras o cualidades del ingenio». He aquí las claves que entroncan con nuestro «chirlín», que, según estas connotaciones, alude a algo insustancial, vano, sin contenido y con mucha apariencia y

¹³¹ Estos nombres están estudiados en la p. 128 del presente trabajo, así como también son mencionados en la argumentación para fechar *El retablo de las maravillas* de Quiñones de Quiñones de Benavente (p. 83).

¹³² Recuérdese la queja que Lope de Vega introduce en *La noche de San Juan* (tercera jornada) sobre estos bailes benaventinos, identificados por entonces, en 1631 con esos vocablos grotescos (lo menciona en dicha p. 83): «Cosa estraña / que ya todas las danzas en España / se han reducido a zápiro y a cépiro, / a cípiro y a ñápiro.» (vv. 355-358).

sin *sabor* del gusto del ingenio. En la forma diminutiva se subraya la ridiculización que pretende expresar, referida, claro, a su *exquisito* villancico sin sentido.

Todo ello adquiere más lógica aún si advertimos la cercanía a su vez de ese eco del hampa, «Chápiro», pues este nombre probablemente lo toma Quiñones de Benavente de su atribuido *Baile del Chápiro*¹³³, uno de los pícaros célebres de la literatura de aquella época: «un jayán hampesco, Chápiro de Antequera, en consonancia con tantos otros que, como Escarramán, estaban de moda en jácaras y bailes del primer tercio del XVII» (Madroñal, 2019: 38). Atribuido, además, al Autor toledano por las similitudes con su *Jácara de doña Isabel la ladrona (Jocoseria, 1945)*, dicho baile contiene la misma enumeración: «que por vida de Chápiro, / Cépiro, Nípero, Nápiro, / que me lo pague».

En estas dos primeras secciones del presente capítulo hemos podido examinar los principales mecanismos empleados por Quiñones de Quiñones de Benavente para crear neologismos o *fictio*, si seguimos la denominación ya mencionada de la tradición de Lausberg (2003: 55-57). En primer lugar, poseen una intensidad cómica las formas compuestas en donde vincula significados léxicos, cuya relación referencial no pertenece al uso frecuente en el español madrileño de registro coloquial de principios del siglo XVII. Este hecho hace que pronunciarlos juntos en una palabra tenga un efecto inesperado, de tal manera que la fuerza ilocutiva (que orienta en el destinatario la interpretación de su sentido en una dirección determinada) y el acto perlocutivo (el efecto humorístico en su recepción) estén producidos con éxito. Si además situamos estas voces nuevas en el contexto de la escena, en actos de habla concretos, en el lenguaje *paraverbal*, entrelazadas en las acciones y unidas a la visualización de las caracterizaciones físicas de los personajes, la trascendencia cómica de adquiere mayor fuerza y relevancia, tanto desde el punto de vista del mérito del escritor que calculó y valoró la elección y el uso de estos neologismos, como desde la perspectiva de la recepción de los espectadores.

¹³³ Existe otra versión de este baile titulada *Maripulga* (ms. Sequeira, impreso por Estepa, 1994, 271-276).

Entre estas palabras compuestas destacamos las que contienen dos sustantivos («caridifunto», «diablidueña», y «jotidueña»); las que están formadas por un sustantivo y un adjetivo («carifalsa», «carimirlada», «cariexentas», «boquifruncida», «boquidulces», «boquipicantes», «pelinegra») o viceversa («anchifrentona»). Con la función apelativa de insulto, el Autor aplica el procedimiento de unir un verbo conjugado en tercera persona del singular y un sustantivo en plural, con un guion separador en algunos casos («soplavidas», «soplavivos», «compra-ruidos», «engaña-pecados»).

En segundo lugar, las derivaciones son también un mecanismo aprovechado por el dramaturgo, del que surgen efectos distintos, debido a que ya como actos locutivos (la expresión de la palabra) contienen una combinación de significados diferente, puesto que se vinculan lexemas con prefijos («protogarra», «rebieso», «tarabeso») o sufijos que tienen significados gramaticales y modifican la categoría gramatical del lexema («besadora», «jarifamente», «choznamente»). Dentro de este último grupo de derivaciones destacan las formaciones de verbos nuevos, como «mayar» o «mismar». Un caso especial son las derivaciones a partir de *dueña*, protagonista que motiva la creación de un verbo, «endueñarse», del que se desprenden morfemas flexivos de la poliptoton que incluye el Autor («endueñándose», por ejemplo); además de las sustantivos compuestos mencionados anteriormente. Y sin que resulte un cambio de categoría, también crea modifica el tipo de sustantivo con la adición de un sufijo, como «cochil», concepto abstracto que inventa a partir del término concreto *coche*.

La voz «chirlín» analizada, además de las posibles conexiones semánticas y pragmáticas señaladas, presenta un componente importante desde la sonoridad burlesca, pues, como he mencionado, puede percibirse como una onomatopeya bufa. En consecuencia, el público podría establecer sus asociaciones interpretativas desde la lógica referencial-semántica y la inferencia pragmática, pero también estaría movido a la risa desde el plano fonético y la predisposición lúdica. Precisamente estos dos aspectos, la fonética y la actitud lúdica, nos conducen a la siguiente sección del capítulo dedicado a los neologismos, que aportan mayor entendimiento a los textos benaventinos y al funcionamiento de los mecanismos lingüísticos del Barroco.

2.2. De «zurumbático» a «laso, lesa, liso y lucio»: las *jitanjáforas* y otros disparates

Bernardo en la *Loa con que empezó Lorenzo*, caricaturiza el lenguaje de su creador, quien utiliza un lenguaje a veces incomprensible que ni los propios personajes entienden: «Del lenguaje que él no sabe / ni nosotros entendemos (vv. 125-126). Seguramente, Bernardo hace referencia a la creación de neologismos puramente acústica, que constituye uno de los rasgos esenciales de la identidad dramática de Quiñones de Benavente, pues así lo manifiestan los testimonios que señalan tales habilidades, bien para alabarla, bien para criticarla¹³⁴. En su misma escritura hallamos las huellas de tal lenguaje incomprensible al servicio del juego humorístico, las evidencias de que nadie lo entendía y su vinculación con nuestro autor.

En estas creaciones lingüísticas la interpretación de los significados y los contenidos proposicionales se vuelve más difícil si mantenemos el enfoque lógico de la semántica y la pragmática, que hemos aplicado anteriormente. Es preciso examinar estas formas como «vehículo jocoso, mero pretexto para disparatar, si del disparate surge la risa.» (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 49)¹³⁵.

Los neologismos sonoros entroncan con el lenguaje lúdico de muchas escenas y que responden, bien, a las exigencias de una caricatura concreta, ridiculizada por su hablar incomprensible, disparatada (como el sacristán en *El retablo de las maravillas*

¹³⁴ Quevedo en la *Perinola* menciona a Quiñones de Benavente y su lenguaje disparatados, sin significado, lo que lleva a pensar que ya el autor toledano era famoso por esta expresividad burlesca: «Quiñones de Benavente, diciendo a Quintiliano que se haga allá a puras matracas, que no cabe y no le deja a puros burungóngorros, móngorros, chóngorros, lugar para media declamación.»

¹³⁵ Bergman también señala el vacío semántico de estas creaciones y subraya la actitud transgresora de Quiñones de Benavente ante el lenguaje: «En su búsqueda de siempre nuevos juegos idiomáticos, Quiñones de Benavente no vacila en traspasar las fronteras del lenguaje. Su fértil inventiva crea un vocabulario inédito de combinaciones silábicas sin el menor contenido semántico.» (Bergman, 1965: 100).

por sus latinajos o su villancico); o, bien, a las estrategias que emplea un personaje para burlarse de otro (como Pilonga en ese mismo entremés o Doña Revesa y Doña Salpullida en *El talego niño*).

Existen dos mecanismos de creación de formas sin significado, atendiendo en el modo en que se aglutinan los sonidos. Por un lado, el que sigue la aglutinación de sonidos en unidades de palabras que no contienen ningún significado semántico, ni léxico ni gramatical. Se trata del procedimiento de las conocidas como *jitanjáforas*, término acuñado con éxito por Alfonso Reyes Ochoa, cuya explicación la desarrolla de manera detallada en uno de los capítulos de su famoso ensayo *La experiencia literaria y otros ensayos* (2009: 185-213). Aquí caracteriza las *jitanjáforas* desde el origen y las motivaciones que lo llevaron a atender este fenómeno y a utilizar este vocablo, extraído del fruto de uno de los poemas de Mariano Brull atrevido con el juego lingüístico, que había compuesto para que su hija lo recitara a su familia. Reyes Ochoa tomó este delicioso término para llamar a las «niñas» de Mariano Brull y para denominar a este género de poema o fórmula verbal (Reyes Ochoa, 2009: 192)¹³⁶.

Por otro lado, el segundo mecanismo es el que aglutina palabras reconocibles en una lengua y que da como resultado una secuencia sintagmática sin sentido y, por tanto, ininteligible. La acumulación de palabras en español, sin ninguna conexión paradigmática (de significado léxico) es motivo y núcleo argumental del entremés *Las civilidades*, como lo es de su fuente *Cuento de cuentos* de F. de Quevedo. En este caso es el objeto de la sátira, que pone de manifiesto la hiperbólica recopilación de expresiones coloquiales, populares, de estructura fraseológica, dichas unas tras otras revelando su sinsentido y alocado contenido en la comunicación. Debido a su carácter sociolingüístico, por ser sátira de una variedad diafásica (registro coloquial) y, probablemente, diastrática (en niveles de poco desarrollo sociocultural), el análisis de este último tipo de neologismos acústicos en *Las civilidades* está desarrollado en el capítulo cuatro de la presente tesis. También merecen una explicación aparte los casos de agrupación de latinismos deformados —bien por paronomasia, bien por su designación a referentes burlescos—, también en el capítulo mencionado.

¹³⁶ El término *jitanjáforas* es utilizado por los estudiosos en los trabajos sobre el teatro breve de Quiñones de Benavente; véase: Arellano, Escudero, Madroñal, su edición de *Entremeses completos I. Jocoseria* (2001: 49).

En esta sección se analizarán ambos tipos de mecanismos de utilización de lenguaje lúdico en la escritura de Quiñones de Benavente. Se analizarán en un primer lugar las *jitanjáforas* y, seguidamente, los enunciados cuya secuencia sintagmática no tiene significado.

Las *jitanjáforas* plantean cierto contenido proposicional, ilocutivo y, por tanto, de naturaleza pragmática. Este contenido es percibido por su forma sonora (no fonética por no ser forma de ningún sistema lingüístico, de ninguna lengua) generadora de asociaciones intuitivas con lenguas o dialectos determinados, de tal manera que su producción suele estar puesta en boca de algún personaje que imita ridículamente una lengua extranjera¹³⁷. Y del mismo modo que los trastrueques de términos que remedan, en giros paronomásicos, otras hablas literarias dan lugar a las prevaricaciones idiomáticas, así también se pueden extraer interpretaciones humorísticas de tales enunciados sonoros¹³⁸. En consecuencia, la interpretación o la inferencia de estas creaciones sonoras se genera en el personaje del bobo o simple, que intuye las similitudes fonéticas con palabras que conoce en español. Sin duda, es otro juego que participa de las estrategias cómicas de la exploración en un lenguaje laberíntico, conceptista; en este caso, dentro de los parámetros de referencias folclóricas y populares, y del registro coloquial de la realidad cotidiana y, especialmente, dentro de la principal motivación, hacer reír.

Por consiguiente, el uso jocoso de estas *jitanjáforas* bien cabe en el fenómeno de las prevariaciones idiomáticas; más concretamente, en el de los trastrueques basados en enunciados ininteligibles en ninguna lengua, por lo que el carácter *idiomático* toma un cariz más etimológico con el sentido de ‘propio y peculiar’. El procedimiento de estas ocurrencias disparatadas se basa en la aliteración de consonantes con más fuerza articulatoria (consonantes oclusivas, fricativas y vibrantes) y la repetición de sílabas, que dan lugar a una secuencia sonora (dividida en palabras), semejantes a términos españoles. Ocasión idónea para que el personaje del bobo haga gala de su caricatura y,

¹³⁷ Para profundizar más acerca del empleo de la *jitanjáfora* en el lenguaje literaria, véase R. Posada, «La *jitanjáfora* revisitada» (1973-1974).

¹³⁸ Para la caracterización y clasificación de las denominadas prevaricaciones idiomáticas, véase Varo (1950).

así, identifique tales palabras y las traduzca de un modo muy gracioso, puesto que en ningún caso concuerda con el contexto, ni, por supuesto, con ningún significado.

Se trata de los momentos que coronaron a Quiñones de Benavente como «Autorde la Naqueracuz»¹³⁹, «pontífice de los bailes y entremeses» (Madroñal, 2018: 170), y de las *jitanjáforas*, como lo describía el ensayista mexicano.

Así como este inicia sus consideraciones sobre las *jitanjáforas* con la rebeldía infantil, «iracundia contra las normas» (Reyes Ochoa, 2009: 191), Quiñones de Benavente se había sumado ya a esos atrevimientos de jugar con la lengua y el lenguaje acústico¹⁴⁰. Puro juego literario que pasaba a ser seña de su pluma y de las criaturas que de ella se desprendían y se encarnaban en el tablado. Si bien es importante matizar que la secuencia fonética sí responde a los esquemas del sistema fonológico del español, a pesar de que su vínculo con significados sea inexistente.

Este lenguaje lúdico como identidad de la escritura de Quiñones de Benavente irritaba a sus críticos y de ahí que esta expresividad disparatada fuera el principal argumento: «blanco especial de las críticas tanto de Quevedo como de Lope, precisamente por haber inventado un lenguaje particular, que nada significaba, pero que tenía mucha musicalidad» (Madroñal, 2018: 170).

En el entremés *El talego-niño* hallamos un buen ejemplo de estas prevaricaciones idiomáticas o *jitanjafóricas*¹⁴¹:

Cuchina, cuchini, cuchiha, cuchihi,

Titirite, garrote, garroti,

¹³⁹ Con el vocablo *naqueracuz* identifica Quevedo al dramaturgo toledano en *La perinola*: «alaba al autor de la Naqueracuz, como al de la Iliada o Eneida» (2014: 473). Este es un ejemplo explícito de la crítica dirigida por Quevedo a nuestro autor, que se suma a otro fragmento en que este aparece implícito, la escena del Poeta de los Pícaros del *Discurso de todos los diablos*, para el que Madroñal le atribuye, con sólidos argumentos, su identidad a Quiñones de Benavente (2018).

¹⁴⁰ Ya Reyes Ochoa señala los antecedentes de la vertiente culta del uso de las *jitanjáforas*, su «expresión propiamente literaria» (2009: 195), citando a autores como Dante, C. Suárez de Figueroa, William Blake, Lewis Carrol, R. del Valle Inclán, el conde Lautréamont, entre otros (2009: 206-210).

¹⁴¹ Considero que cualquier derivado de *jitanjáforas*, creado para aplicarlo a un uso como este recurso de Quiñones de Benavente, que, como he mencionado, conformó gran parte de su identidad literaria, su trascendencia y las irritaciones de otros, le hubiera parecido a Reyes Ochoa, como mínimo, adecuado y conveniente, si no uno de los máximos exponentes de este disparatado fenómeno.

Que titirite, cuchina, cuchini. (vv. 215-217).

Insertos en una «métrica irregular cantada» (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 202), estos vocablos son cantados por los músicos al abrir la atmósfera de maravilla que le han hecho las damas burladoras del entremés. Siguiendo el famoso motivo de la tierra de Jauja del paso de Lope de Rueda del mismo título, Doña Revesa y Doña Salpullida consiguen construirle al bobo Garrote, que lleva consigo un talego de dineros, un espacio imaginario de las Indias, idílica en manjares y riquezas. Doña Salpullida sale de reina india y, como tal, habla en sonidos que recuerdan, paródicamente, a lo que podía la gente entender o identificar de hablantes americanos en aquella época¹⁴².

Primero con los músicos y después con esta exótica reina, Garrote es víctima del sinsentido de un buen cúmulo de *jitanjáforas*, generadoras de extrañeza, incomprensión, confusión, frustración y, por supuesto, desconfianza, al pobre criado.

En esta burla se entrelazan las prevaricaciones idiomáticas, un verdadero laberinto de trastrueques valioso para recoger, no solo el mecanismo lingüístico utilizado por Quiñones de Benavente, sino también las numerosas referencias sociales, económicas y culturales que se desprenden de los enunciados de las burladoras y de las malas interpretaciones del simple. Estos trastrueques son producidos por el simple en su mala interpretación de las *jitanjáforas* expresadas por Doña Salpullida.

De este modo, al escuchar estos versos citados, Garrote se extraña: «¿Qué cochinos son aquestos?». De «*Alcaraví, comino*» extrae «¿Cominos y alcaravea?». Las paronomasias se repiten tres veces más. Salpullida dice «*Arda chicha*» y él entiende «¿Guarda chicha? / Ahora es cuando me pegan». De «*Tirilá*» interpreta un desprecio ofensivo y se defiende: «Tire allá ella / como puerca. ¡Juro a Dios...!». Por último, «*Picazula*» lo identifica con «cazuela», comida que rechaza: «No la como, no la traigan». Revesa se encarga de orientar las traducciones hacia la burla, por lo que la fuerza ilocutiva de sus manipulaciones es predominantemente ficticia y dramática.

¹⁴² Sin duda, es este uno de los entremeses más ricos de la producción dramática de Quiñones de Benavente, en tanto que concentra multitud de temas, motivos y recursos más característicos del teatro breve y del lenguaje del autor.

Se trata, pues, de un recurso de carácter lúdico que parte de un remedo fingido de supuestas lenguas extranjeras, donde caben reminiscencias fonéticas. Acaso estos momentos quedaran en eco en las mentes de los espectadores, hasta el punto de asociarse a Quiñones de Benavente, como poeta de estas retahílas sin sentido.

Empleada esta estrategia lingüística como jerga también inventada, escuchamos un buen número de otros casos en el baile entremesado *Los planetas*¹⁴³. Después del intento de enfrentamiento de Vulcano con Marte, Bernarda, actriz mediadora, narradora y representante del resto de dioses, llama a la calma. Ante el conflicto el Sol plantea juntarse «a consejo» (v. 88), para lo cual Bernarda propone: «Pues porque no nos entiendan / los hombres, en cifra hablemos.» (vv. 89-90). He aquí la función lingüística de esta jerga encriptada, *cifrada*, esto es, no ser entendidos por nadie.

De este modo, se despliegan las réplicas de los dioses en estas acústicas palabras sin significado, para las que Bernarda va dando paso:

BERNARDA	Y dice la Luna:
LUNA	Zurubi trapigo rostripisuna.
BERNARDA	Y el Sol la ¹⁴⁴ responde:
SOL	Trópico líbico zas pirilonde.
BERNARDA	Y Marte replica:
MARTE	Gilibu trastigo pele Marica.
BERNARDA	Vulcano se queja:
VULCANO	Chumba cachumba tustús ciroseja.
BERNARDA	Mas Venus repite:
VENUS	Gravi parotide cras chiribite. (vv. 91-00)

Y Bernarda remata esta secuencia:

BERNARDA	Si Venus se queja, respóndola ¹⁴⁵ así, por todos los dioses que faltan aquí: Mariña calambu falala,
----------	--

¹⁴³ Para profundizar en las características que hacen de esta pieza, *Los planetas*, un baile dramático o entremesado y, más concretamente, una mojiganga, véase Buezo (1993 y 2005).

¹⁴⁴ Este *la* manifiesta un ejemplo notable del laísmo, poco frecuente, que en ocasiones aparece en los textos de Quiñones de Benavente.

¹⁴⁵ De nuevo el laísmo con el mismo verbo *responder*.

Se trata de una secuencia que entrelaza las siguientes voces: «Zurubi trapigo rostripisuna», «líbico zas pirilonde», «Gilibu trastigo pele», «Chumba cachumba tustús ciroseja», «Gravi parotide cras chiribite», «Mariña calambu falala» y «zurumbático zas pitití». En estas *jitanjáforas*, el dramaturgo intercala algunas palabras identificables en español: «Trópico», «líbico», «Marica», «bebe» y «zurumbático» («lelo, pasmado, aturdido», *DLE*). Podríamos suponer fácilmente que las coloca a consciencia en medio de las *jitanjáforas*. De hecho, pareciera que la Luna y el Sol presentaran la situación del conflicto entre Vulcano, Venus y Marte; sobre todo, cuando escuchamos al Sol pronunciar «Trópico», en relación a *tropo* y el juego retórico de las palabras. Sin embargo, no se puede descartar la connotación con ‘tropical o calor’, que se desprende del sentido de «región de la Tierra comprendida entre el trópico de Cáncer y el de Capricornio» (*DLE*). En este caso, se trataría de un ingenioso equívoco introducido en el meollo jocosos de *jitanjáforas*.

Con la intención cómica, Quiñones de Benavente inventa palabras con reminiscencias, de reconocimiento por paronomasia de términos existentes en la lengua: «rostripisuna» evoca un neologismo por composición disparatado, a partir de *rostro*, *pis* y *una*, donde la lógica de su unión en una palabra se pierde en virtud del chiste irracional.

En «líbico», además de reconocer el gentilicio de la Libia antigua (*DLE*), también se podría intuir cierta similitud con *libido*, deseo sexual, aunque considero que únicamente a nuestro oído, pues no es frecuente su uso escrito en español en aquella época, únicamente en latín. Si bien está precedido de «Trópico», que, como he mencionado, puede aludir a la zona más calurosa del planeta y, por tanto, dar lugar a la inferencia de una libido desatada calurosamente. De «trastigo» se desprende cierto eco de otra palabra compuesta con el sentido de ‘detrás de ti’, mediante la preposición *tras* y el monema *-tigo*, procedente del pronombre *contigo*.

«Chumba cachumba» se relaciona con connotaciones eróticas, que bien pueden señalar la relación sexual entre Marte y Venus de la que se queja Vulcano, encubridor de la diosa. Podríamos imaginar cómo el actor que interpretara a Vulcano escenificaría, con determinados gestos o insinuaciones de su cuerpo, la acusación que les hace a estos

amantes, pues, inmediatamente después, añade, en medio de la furia, «tustús», un plural jocoso del pronombre *tú* dirigido a ambos individuos.

En la respuesta de Venus podemos intuir *grave* en «Gravi» y cierta prevaricación idiomática (del público y lectores) de un posible latinajo burlesco, «parotide»: ‘te paro’. Por último, con «Mariña» quizá Bernarda se refiera a *María*, es decir, María de Arteaga, la actriz que interpretara a Venus (pues como María, tal y como indica en la lista de personajes, no aparece ningún personaje en el baile). La forma «calambu» nos lleva rápidamente a *calambur*, acaso una pista para que podamos reconstruir los chistes a base de calambures. En «falala» podemos entender, por las resonancias latinas, *habla* o *hablaba*. Si afilamos el bisturí de esta interpretación, Bernarda puede que refiera la manera en que hablaba Venus, esto es, en calambur o en tropos.

Con todo, el lenguaje lúdico de Quiñones de Benavente no permite siempre descifrar sus significados y las interpretaciones cómicas. En «ciroseja», posible vocablo compuesto, no he logrado encontrar cercanía más que con *cirio*, si por aquel entonces se usaba con el sentido que recoge el *DLE*: «alboroto, jaleo, trifulca»¹⁴⁶. Y también con un dudoso *ceja*, con el cambio fonético a **seja*, aunque el encaje de ambos sustantivos en una supuesta palabra compuesta unida a los otros vocablos en esta réplica es de difícil entendimiento lógico (como también cabe en este hilo de chistes).

De hacer una suerte de traducción al español de este pasaje, trasladándolo a una interpretación *entremesil*, podrían extraerse diversas versiones de cada réplica de estos personajes. Todas aquellas opciones de inferencia en la recepción del público (de su interpretación) más cercanas a la forma textual en que aparece en la obra podrían ser válidas, si tenemos en cuenta que el procedimiento seguido por Quiñones de Benavente se basa en tomar distintos lexemas, monemas y sonidos ininteligibles para mezclarlos en un puzzle intuitivo (no muy racional). Aunque tuviera una intención concreta en su

¹⁴⁶ Descarto la forma *cirro* porque sus significados se alejan demasiado del contexto hilarante de la secuencia: «tumor duro, de naturaleza particular, que no produce dolor continuo y que se forma en diferentes partes del cuerpo» o «zarcillo» «órgano de algunas plantas para asirse a los tallos de otras», «nube blanca y ligera, en forma de barbas de pluma o filamentos de lana cardada, que se presenta en las regiones superiores de la atmósfera», Cada una de las patas de los crustáceos cirrópodos, que son flexibles y articuladas y están bifurcadas en dos largas ramas.». (*DLE*).

formación, el orden y el lugar donde colocarlos, los posibles resultados en la risa quedan abiertos, sugeridos, a plena disposición de la motivación del público a resolverlos con algunos significados o a, simplemente, quedarse con la sonoridad, cuyo poder evocador de sensaciones de por sí ya es suficiente para generar la risa.

En cualquier caso, este baile dramático adquiere una dimensión doble. Desde que aparecen en escena los personajes de los dioses hablan y se mueven y nos percatamos de que son alegorías de las figuras conocidas de entremés: principalmente, Marte es el galán¹⁴⁷; Venus, la malcasada; y Vulcano, el vejete marido cornudo. De este modo, esta secuencia contiene un conjunto de referencias, encriptadas, a las relaciones sexuales entre los amantes y los celos del viejo marido. Se une así la memoria folclórica y mitológica de aquella época con las caricaturas de los entremeses amorosos / sexuales. El resultado es el motivo entremesil del viejo celoso, encriptado, pues, en el lenguaje lúdico, así como en los extractos de romances que Quiñones de Benavente esparce y derrama en las escenas de esta obra.

Volviendo al efecto que tiene este lenguaje incomprensible de las *jitanjáforas*, en el pasaje citado de *Los planetas*, se produce, justo después, un paréntesis dramático, de personajes y atmósfera referencial-alegórica. Se trata de una breve secuencia en que Juan de Tapia (actor) y la autora (María de Riquelme) salen y expresan su extrañeza ante tales despropósitos verbales. Podemos imaginar que interrumpen la escena, interpelan a los actores y solo uno de ellos responde que todo el lenguaje críptico e incomprensible es para ridiculizar y hacer reír:

TAPIA ¿Qué junta y qué lengua es esta?

AUTOR Ni es romance ni es latín.

MARTE Las juntas de los doctores
yo entiendo que son así.

AUTOR ¿Para qué la hablan los dioses?

MARTE Sólo para hacer reír. (vv. 105-110)

Esta secuencia ayuda a entender la intención del dramaturgo, especialmente, la de satirizar, de nuevo, jergas profesionales (de doctores en este caso), así como su

¹⁴⁷ Los propios Músicos abren el baile con la mención en el primer verso de Marte como galán: «Ese dios Marte el galán» (v. 1), quedan así definidos los roles que después se van deduciendo.

gran objetivo en todas sus estrategias, «hacer reír». Se rompe la ficción creada y se introduce una supuesta realidad, la de la representación o ejecución de la obra. Un momento de cuestionamiento acerca de las acciones de los personajes (hacer una junta) y de su expresividad lingüística (las *jitanjáforas* y enunciados lúdicos), acerca de si ambos aspectos, junta y lengua, son coherentes con los personajes. Es un cuestionamiento sobre la composición del diálogo entre los planetas, el texto, la dramaturgia lógica o no de estas alegorías. Nos hallamos ante un instante de metateatralidad que subraya el juego con la ficción, la escritura del texto y el trabajo de la compañía teatral, donde una ficción de supuesta ruptura de la escenificación alegórica, se introduce en esta última ficción, que corresponde con todo el argumento del entremés cantado.

En primer lugar, el lenguaje del pasaje no encaja ni en romance ni en latín, por lo que no son parodia de estas lenguas ni de ninguna variedad concreta. Hasta tal grado de contenido ininteligible o ilógico llegan los neologismos disparatados, que sobrepasan cualquier sistema lingüístico y hasta su parodia. En segundo lugar, el primer comentario de Tapia, «¿Qué junta y qué lengua es esta?» (v. 105), es aprovechado por Quiñones de Benavente para satirizar, de nuevo, a los doctores, su costumbre de hacer consejo y de hablar en jerga ininteligible. El propio actor, supuestamente cree que lo remedan bien, en tanto que no entenderá nunca a tales doctores. En tercer lugar, queda la mención al objetivo de utilizar este recurso de las *jitanjáforas* en tal secuencia, siempre el mismo y para todo: «Sólo para hacer reír». En este *solo* queda concentrada tanta honestidad en las intenciones de nuestro dramaturgo. Acaso pudiera haberles servido a Lope o a Quevedo para situar las retahílas sin sentido benaventinas en tan sencilla motivación, de aparente inocencia, con la pureza simple de hacer juegos con el lenguaje, hasta este extremo.

Puestos en escenas con intención cómica, comprensible o no por los espectadores, los ejemplos «Zurubi trapigo rostripisuna», «líbico zas pirilonde», «Gilibu trastigo pele», «Chumba cachumba tustús ciroseja», «Gravi parotide cras chiribite», «Mariña calambu falala» y «zurumbático zas pítití» dan cuenta, por tanto, del primer tipo de lenguaje lúdico sonoro que apuntábamos más arriba. Otro tipo de neologismo sonoro es aquel que procede de un enunciado existente en la lengua, a veces también en la tradición popular, pero que está introducido en el discurso de manera inadecuada, de

tal forma que la estructura sintagmática resultante da lugar a un significado disparatado, incomprensible y cómico. Para este segundo procedimiento de creatividad lingüística me detendré en el juramento coloquial *que por vida de Chápiro, Zépiro, Nípero, Nápiro*, cuyo origen podría estar en el *Baile del Chápiro* de Benavente, según ha explicado A. Madroñal¹⁴⁸. En esta pieza aparece ese enunciado lúdico reiterado, nótese cómo se entrelaza el juramento con cada acto de habla de los personajes, así como la variante «que no vale con Chápiro...», con que incorpora la fórmula fija a sus necesidades expresivas, modificando así las palabras introductorias «que por vida de...»:

GRACIOSO	Que mi dinero cartujo, señora hermosa.
GRACIOSA	Que vaya, amigo, a Turquía por carantoñas.
GRACIOSO	No me diga, tan bibirijaina, tantos pesares, que por vida de Chápiro, Zépiro, Nípero, Nápiro que me lo pague.
GRACIOSA	No me diga, tan bibirizurdo, tantos desdenes, que por vida de Chápiro, Zépiro, Nípero, Nápiro que se la pegue.
SEGUNDA	No se haga tan bibiripobre, denos dinero.
GRACIOSO	Que por vida de Chápiro, Zépiro, Nípero, Nápiro

¹⁴⁸ La autoría benaventina del *Baile del Chápiro* está clara gracias a las conexiones con la *Jácara de doña Isabel la ladrona*: «Las relaciones que dicho baile guarda con una jácara de autoría segura de Quiñones, la de *doña Isabel la ladrona*, publicada en *Jocoseria*, nos hace vislumbrar claramente que no es otro el autor del citado baile que escoge como protagonista a Chápiro de Antequera» (Madroñal, 2018: 172). También se puede consultar la información que el mismo estudioso explica en la edición de *Entremeses de Quiñones de Benavente* (2019: 38-39).

que no lo tengo.

TERCERA Pues empeñe, tan bibiripobre,
cualquier sortija,
que no vale con Chápiro,
Zépiro, Nípero, Nápiro
la negativa.

VEJETE No se haga tan bibiripobre
con estas damas,
que por vida de Chápiro,
Zépiro, Nípero, Nápiro
que ha de pagallas.

GRACIOSO Si no entiende el lenguaje
del baile el auditorio,
que por vida de Chápiro,
Zépiro, Nípero, Nápiro
que yo tampoco (vv. 89-122).

«Chápiro, Zépiro, Nípero, Nápiro» sirve de hilo articulario, sin sentido, para una situación clásica en la que unas damas piden dinero a un hombre, en este caso un gracioso que, escarmentado, no quiere darles nada. Este se sale de su ficción y juega con la comunicación directa al público, con el que expresa complicidad en tanto que tampoco comprende nada de lo que dicen. En esta ocasión, Quiñones de Benavente vuelve a poner de relieve la sátira de su propio lenguaje, a través de metalenguaje cómico, riéndose de sí mismo y de su propia escritura. La confusión expresada por el gracioso enfatiza la hilaridad del pasaje, subrayando el evidente absurdo de su contenido. Tan repetida quedó esta retahíla de palabras y su trascendente sinsentido que como eco lo recuerda Lope de Vega en su obra *La noche de San Juan* (1631) para criticar precisamente este empleo del lenguaje, motivo de la simplificación de los bailes: «todas las danzas en España/ se han reducido a zápiro y a zépiro/ a zípiro y a ñápiro»¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Véase Madroñal, edición de *Entremeses* de Quiñones de Benavente (2019: 38).

Asimismo aparece en *El retablo de las maravillas*¹⁵⁰ de Quiñones de Benavente, en boca del sacristán tras cantar su villancico burlesco, en un momento donde nuevamente se pone de relieve el absurdo de esta enumeración de palabras sin significado y, por tanto, el efecto de no entender nada, asociado además al villancico que también es está lleno de disparates de otro tipo. El sacristán recrimina que no entienda su villancico utilizando este juramento, acaso ya frase hecha o paremia, reconocida por todos, fraguada previamente en el teatro, gracias al Autor toledano:

Si habla tantico
algún tabanico,
y mi villancico acaso le ofende,
que ¡por vida de chápiro, cépiro, nípiro, nápiro!,
que no lo entiende. (102-106)

En este mimo entremés hallamos otro ejemplo en que aparece una enumeración de palabras españolas, expresadas en una yuxtaposición donde la relación de significados queda suspendida, en virtud de la fuerza cómica de los fonemas utilizados en los juegos de aliteración y paronomasia. Pilonga en su estrategia de halagar al alcalde se explaya en esta hiperbólica enumeración de verbos, con supuestos buenos deseos, y de calificativos. El alcalde recoge el recurso para explicar su perplejidad en un nuevo deseo, con la fórmula «Dios guarde...», seguida de otra lista de verbos completados con el objeto directo, compuesto de nuevo con una acumulación de calificativos. El remate humorístico está en que este deseo que expresa el rústico alcalde va dirigido a Quiñones de Benavente y a su escritura:

PILONGA	Dios guarde, asile, propague arrulle, arrolle...
ALCALDE	¿Qué es esto?
PILONGA	Conglutine, halague, anhele, circunloquie el reverendo, raso, recio, romo, rucio alcalde de aqueste pueblo.

¹⁵⁰ Madroñal fecha la representación de *El retablo de las maravillas* en 1631, debido a la alusión que hace Lope de esos versos en *La noche de San Juan* (estrenada ese mismo año) y a que ambas obras tienen como hipotexto el *Baile del Chápiro*, de Quiñones de Benavente (2019: 38-39).

ALCALDE

Señores, ¡qué retahíla!

obra cortada tenemos.

Dios guarde, albergue, alfeñique,

alferne, archive el aspecto

laso, lesa, liso y lucio

del naquiracuso dueño. (vv. 136-147).

Esta última réplica del alcalde expresa una alusión metalingüística y metaliteraria, pues no solo se refiere a la expresividad lingüística del dramaturgo sino también a su estilo literario. La razón se halla en las dos primeras acepciones que recoge el *DLE* de «cortada»: «Dicho del estilo de un escritor: Que, por regla general, expresa los conceptos con cláusulas breves y sueltas» y «Turbado, falta de palabras». De este modo, el alcalde señala el entremés —instante asimismo metateatral, puesto que en la ficción de la escena habla de la obra dramática— como la pieza, a la que todos están asitiendo, basada en palabras salpicadas, sueltas, desgajadas de cualquier orden lógico, y escasa en cuanto a enunciados que las desarrollen o argumenten.

Con «naquiracuso dueño» sentencia el Alcalde la pertenencia de tal escritura, su dueño, esto es, su autor, Quiñones de Benavente. Este epíteto burlesco, «naquiracuso», «parece aludir al *naqueracuzza* que cita Quevedo, como propio del poeta de los pícaros en su discurso» (Madroñal, 2018: 173). El *Autoridades* registra el siguiente uso de *naqueracuzza*: «Parece que se usó en lo antiguo, para significar alguna tonadilla o baile alegre y festivo: como la voz Serení y otras semejantes»; y utiliza el siguiente ejemplo de Quevedo, precisamente: «Con qué me pagarán que a la niña que trae el cuarto de mondongo, le embarace la garganta con el naqueracuzza».

En toda la «retahíla» disparatada advertimos las aliteraciones jocosas, especialmente los sonidos líquidos de las consonantes /l/ y /r/, /rr/. Estas últimas suenan más de relieve en boca de Pílonga: «guarde, asile, propague», «Conglutine, halague, anhele, / circunloquie el reverendo», con la presencia también de /l/. Pero este fonemas aparece más exagerado en el Alcalde: «guarde, albergue, alfeñique, / alferne, archive», que envolverían la declamación de los versos en una atmósfera aún más ridícula en la pronunciación del rústico. Ya en la propia palabra «retahíla» encontramos ambos sonidos integrado. Asimismo, Quiñones de Benavente, tenía que incluir en esta frenética verborrea lúdica la paronomasia: «raso, recio, romo, rucio» y

«laso, leso, liso y lucio». Dos puñados de lista de paronomasias igualmente disparatadas en sus relaciones semánticas, pues entre sí la vinculación paradigmática (basada en los significados) se desdibuja en el absurdo para hacer reír.

Y además de los fonemas, se perciben aspectos de significado en el contenido de algunos lexemas que connotan nociones acerca de la expresividad utilizada, es decir, cierta señalización metalingüística, en alusión al ovillo conceptista, en este caso, de tanto disparate lúdico que incluso se esparce: «conglutine», «arrolle», «circunloque», «propague». He aquí las pinceladas que nos dibujan un conjunto de vocablos, reunidos, aglutinados, encerrados en un círculo y, en un oxímoron, esparciéndose, *propagándose*, en el hablar entremesil reconocible en determinados personajes de Quiñones de Benavente.

Todo ello sin olvidar la paronomasia como otro recurso protagonista de este juego, especialmente en «raso, recio, romo, rucio» y «laso, leso, liso y lucio», aunque sin dejar fuera los resultados más cultos: «halague, anhele» y «albergue, alfeñique, / alferne». Así, aliteraciones, paronomasias y cultismos (además de los mencionados, «conglutine», «circunloque», «archive») articulan este lenguaje lúdico, donde las palabras mismas no son neologismos sino su conjunción sintagmática que genera un contenido semántico ininteligible. La hilaridad en este pasaje se sustenta también la situación propicia del diálogo, pues este se produce entre una burladora y un rústico, cuyo rasgo caricaturesco más importante es su expresividad robusta y de baja competencia lingüística, por lo que en general tiene dificultades para comprender a su interlocutor. En esta escena citada la comicidad queda aún más reforzada al tratarse de un lenguaje de difícil entendimiento para todos.

2.3. De *paremia* a *paremia trastocada*: la parodia idiomática

2.3.1. De «lengua de tarabilla» a «callen barbas y hablen uñas»: las unidades fraseológicas y paremiológicas

Utilizar unidades fraseológicas, codificadas como sintagmas o enunciados lexicalizados en el acervo popular de una comunidad de hablantes es un recurso común en la literatura realista que recoge personajes muy anclados a una memoria popular. La expresividad de estos viene marcada por las funciones discursivas inherentes a las variedades de un español de principios del siglo XVII (diacrónica), de un registro coloquial (diafásica) y de niveles socioeconómicos bajos (diastrático) al menos en su origen y su uso frecuente. En general, entendemos por unidades fraseológicas las formas lingüísticas que han experimentado un proceso de codificación que ha generado una estructura articulada por palabras que adquieren cierta función similar a los monemas, es decir, funcionan dentro del enunciado como signos aglutinados cuya relación semántica resultante se comprende como una unidad de significado. De este modo, son formas fijadas en su estructura, lexicalizadas en su significado e idiomatizadas en la consciencia y competencia lingüísticas de una comunidad de hablantes.

Atendiendo a estos tres parámetros fundamentales podemos distinguir, de manera muy sintetizada, tres grados genéricos de fraseologismos: las locuciones¹⁵¹, donde la aglutinación rígida de palabras codificadas tiene mayor grado de lexicalización (por ejemplo, *por la posta*, *lengua de tarabilla*, *gentil despacho*, etc.); las colocaciones, que son enunciados lexicalizados con mayor grado de variabilidad en sus elementos constituyentes (como *tener sangre en el ojo*, *traer la mano por el cerro*, *escoger a moco de candil*, entre otras); y, por último, las paremias, que contienen mayores implicaciones semánticas en consecuencia al alto grado de lexicalización y su

¹⁵¹ También cabe el término tradicional de *lexía* para este concepto de locución, fijada y asimilada en la lexicología cognitiva de una comunidad de hablantes: «secuencia estable y fija de unidades léxicas y/o gramaticales, funcionalmente equivalente a una palabra que la lengua no posee o el habla no actualiza» (Julio Fernández-Sevilla, 1974: 21).

significado de carácter sentencioso que concentra una reflexión concreta (refranes, proverbios, adagios, apotegmas, aforismos, etc.).

En suma, son unidades lexicalizadas, cuyos elementos constituyentes son palabras con función de monemas, fijadas en una estructura estable que, en determinados casos, permite la variabilidad, la ruptura o la combinación. Funcionan en los actos de habla de registro coloquial, asociados a los niveles socioeconómicos bajos, al menos, en su uso frecuente. Su contenido semántico genera designaciones fijadas, *fossilizadas*, en la tradición y a su vez señala referencias existentes en un acto de habla, es decir, referencias procedentes del contexto, los sujetos hablantes y los objetos discursivos de estos (las ideas, los asuntos, temas, etc. designados). En el empleo de estos enunciados se vislumbra una metalingüística inconsciente y una estimación entre los hablantes del grado de adecuación de los mismos con la situación comunicativa en que se pronuncian. Determinada recopilación de estas expresiones está en el dominio o la competencia léxica de la comunidad lingüística y de ahí su naturaleza idiomática (Corpas Pastor, 1997; Martí Sánchez, 2012; Zuluaga, 1980 y 1975; Castillo Carballo 1997-1998)¹⁵².

Metidos estos enunciados fraseológicos y paremiológicos en la ficción literaria, hallamos como su máximo representante a Sancho Panza (Cantera Ortiz de Urbina, Sevilla Muñoz y Sevilla Muñoz, 2005), pero mucho tiempo antes poblaban ya los impresos y las tablas sacristanes, alcaldes, pícaros, simples, dueñas, alcahuetas, pedigüeñas y otros variados personajes literarios que se hacían eco de proverbios, refranes, dichos y demás enunciados fijos que reconocerían fácilmente los lectores y espectadores. En el tratamiento literario que realiza Quiñones de Benavente los fraseologismos y las paremias se adhieren al entramado de estrategias lingüísticas humorísticas, de tal manera que el situar una de estas formas reproducidas en un contexto determinado o el introducir variaciones que rompan su estructura y asociaciones semánticas serán las claves para validar la trascendencia cómica de su dramaturgia. Imbricados en el discurso, estas unidades fraseológicas y paremiológicas

¹⁵² En la utilización de una unidad fraseológica intervienen la creación y la reproducción, según sea la intención y elección del hablante; fenómenos que constituyen la *técnica del discurso* y *discurso repetido*, conceptos explicados por Eugenio Coseriu (1981: 297-302), o los de *lenguaje literal* y *lenguaje no literal*, ideas de Fernando Lázaro Carreter (1980: 149-171).

forman parte, irremediabilmente, de una de las características del lenguaje entremesil. En general, podría plantearse que Quiñones de Benavente no introduce especiales piruetas innovadoras en este recurso de la tradición. Por un lado, incorpora enunciados lexicalizados en el discurso; y, por otro, hace uso de la modificación o la denominada *desautomatización* de su forma fijada, en tanto que cambia su estructura, como también se acostumbra a hacer entre los hablantes en un acto comunicativo real (la variabilidad fraseológica propiamente dicha)¹⁵³. El ingenio del autor toledano hay que buscarla en la manera en que encaja estas expresiones en las réplicas de los personajes, trabadas con otros procedimientos retóricos y anclados a la acción dramática y al retrato satírico. Así pues, en este apartado observemos de qué manera emplea Quiñones de Benavente los refranes, proverbios, dichos y toda forma popular lexicalizada, fundamentalmente.

En primer lugar, destaca la frecuencia con que el autor emplea locuciones y colocaciones incrustadas en el discurso, en el ovillo de juegos lingüísticos, aportando así más pespuntes a su tejido de chistes. En *La maya* aparece una variante de *poner de lodo* («Ofender y denostar a uno con palabras injuriosas y ofensivas», *Aut.*), con la derivación pertinente: «Pues póngase del lodo / quien dice que en el mundo falta todo.» (vv. 67-68). Lo pronuncia Don Pasquín en la retahíla de lamentaciones por los embustes que suelen hacer las mujeres en el día de la maya. En la segunda escena de *El retablo de las maravillas* introduce otro enunciado que conectaría con el hablar popular y la memoria fraseológica. En dicha escena el alcalde expresa su hartazgo por escuchar tantos latinajos del sacristán, de tal modo que muestra su indignación por no entender tales expresiones y lanza dos versos exclamativos enfáticos de dicha indignación: «¿Qué es esto? ¡Vive Cristo! / ¡Que venga, tome y haga! ¿Hánselo visto?» (vv. 60-61). En este último verso encontramos los ecos populares «que venga, tome y haga», cuyas variantes más frecuentes y testimonios literarios principales quedan muy bien anotados en la edición citada (2001: 552). Ahora bien, ¿cuál sería la designación fosilizada de esta expresión? Parece que su sentido está relacionado con el atrevimiento de hacer algo. Veamos las hebras semánticas de este caso concreto de *El retablo de las maravillas*. En ese tono de asombrosa indignación, el alcalde enfatiza su ofensa mediante la sorpresa de que sea difícil de creer. La conjunción *que* inicial suele ser el

¹⁵³ Véanse Mena Martínez (2003), García-Page Sánchez (2008).

arranque de tal incredulidad retórica. El subjuntivo de los verbos que le siguen refuerza la suspensión de la verdad de la humillación que supuestamente Chichota, el sacristán, le ha hecho. El verbo «venga»¹⁵⁴ señala el instante inmediato o la rapidez de tal agravio, pues nada más aparecer ha armado tal embrollo. Seguidamente, «tome y haga» está en consonancia con el esquema esperable de una coordinación encabezada por *tomar* conjugado y, que acaso subraya la determinación firme de ejecutar la acción que cierra esta estructura copulativa¹⁵⁵, en este caso, «haga». De hecho el segundo verbo más frecuente es *hago* o *hace*, además con la forma interrogativa: *tomo ¿y qué hago?* o *toma ¿y qué hace?*, que deja la duda retórica de jactancia para acentuar el nivel de vigor en su acción. Se trata de un enunciado que a modo de muletilla se suele insertar en una narración para anunciar que llevará a cabo algo con determinación y, por consiguiente, con una deixis catafórica en el relato, al contrario de nuestro alcalde que lo pronuncia de manera anafórica, al referirse a la anterior actitud insolente de Chichota¹⁵⁶. En esa misma escena del entremés, respondiendo a la misma incompreensión que experimenta el alcalde al escuchar al sacristán, juzga con este enunciado popular la manera de hablar de este: «Aqueso es poco y mal habrado» (v. 66). Se trata de otra expresión muy repetida y que ofrece otro momento de gran expresividad coloquial, con el añadido de la paronomasia del participio propia del habla literaria de la figura rústica. En concreto, este enunciado lo apunta Correas con otro verbo: «Eso es poco y mal dicho». Con la variante empleada por Quiñones Quiñones de Benavente, hallamos algún ejemplo próximo, como en *La mesonera del cielo* de A. Mira de Amescua, donde Álvarez y

¹⁵⁴ Según la anotación de la edición manejada a este verso 62, el otro verbo popular en tercera persona del singular es *ir*: «va y toma y ¿qué hace?» (2001: 552), que podría implicar más una dirección que una llegada y, por tanto, estaría más vinculado a la inferencia de «toma», donde se percibiría esa intención firme de llevar a cabo una acción.

¹⁵⁵ Tal y como se recoge en dicha nota (2001: 552), Correas advierte de esta graciosa costumbre: «Tomó y fuese; tomó y murióse. Donosa manera: poner esta palabra *tomar* antes de lo que se va a decir» (1924: 652).

¹⁵⁶ Un ejemplo literario que muestra este uso de la forma fraseológica es un pasaje del *Quijote* en donde Sancho inventa una ficción de un viaje por el cielo, en el que se entretiene en la constelación de las Péyades con las cabritas e introduce en su narración esta expresión con el sentido catafórico: «Vengo, pues, y tomo ¿y qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño y me entretuve con las cabrillas...» (Cervantes, 2015: parte II, capítulo 41, 863).

Pantoja se insultan y aquel pronuncia este enunciado, seguido de la respuesta ingeniosa de Pantoja: «Eso es poco y mal hablado», «Esotro es mucho, aunque poco.» (2002: vv. 2806-2807).

Con las expresiones codificadas, Quiñones de Benavente aprovecha tanto el significado y usos pragmáticos fijados popularmente, como el contenido semántico, el literal, que está en el origen léxico de las palabras que forman estos enunciados. Por ejemplo, introduce en *Los muertos vivos* la expresión *hacer la razón*, que Correas define como «dícese por beber cuando a uno le hacen brindis y responde: haré la razón». De este modo, lo asocia también el Autoral beber y al brindar en este entremés:

COSME	Brindis, señores defuntos.
JUAN	Aquí la razón haremos. (vv. 172-173)

En el momento en que Juan Rana se cree muerto y come un bocadillo «para este miedo» (v. 165), sale Perico para acostarse junto a este fingiéndose muerto con una sábana. Cuando Juan Rana brinda, Perico contesta uniéndose al brindis y bebiendo. Lo que provoca la comicidad es que precisamente sea un supuesto muerto, a los ojos engañados de Juan Rana, el que pronuncia esta expresión popular. En boca de Juan Rana aparece otro fraseologismo, la expresión *poner de vuelta y media*, en la segunda parte de *El guardainfante* (v. 62), donde el alcalde amenaza con imponer su autoridad ante su dobe Josefa, que se ha disfrazado de alcalde para importunar a Juan Rana. Cuando Josefa habla y manda como si fuera el alcalde, se confunde y se enfada Juan Rana y es cuando emplea la locución *hacer piernas* («presumir y estribar y tenerse contra otro», Correas): «¡Alto! ¿Yo no so Juan Rana? / ¿De qué me sirve hacer piernas?» (vv. 71-72). Si tenemos en cuenta la corporalidad burlesca de la figura de Juan Rana y la flema con que se suele caracterizar, en esta locución se activarían ambos sentidos, el fraseológico y el literal que aludiría a su actitud flemática y a sus piernas. En la colocación fraseológica *dar un picón* ('dar celos'), el dramaturgo aprovecha otro ocasión para producir hilaridad. Josefa, haciéndose pasar por *sombra* o doble de Juan Rana, le pica o pincha con algún objeto punzante, una acción que muestra el contenido literal de *picar*, que provoca la reacción del rústico, en donde pone de relieve el sentido fraseológico: «hasta el alma me ha picado, / sin enamorarme della.» (vv. 81-82). Se trata de un significado lexicalizado que también encontramos en el entremés *Turrada* (v. 134). Una locución que rescata jocosamente el autor toledano es *por la posta* («ir

corriendo la posta, translaticiamamente se explica la prissa, presteza y velocidad con que se executa alguna cosa», *Aut.*) en el baile de *El casamiento de la Calle Mayor* (v. 105) para aludir a la calle de las Postas, mencionada en el v. 25, por lo que el nombre común *posta*, lexicalizado en su significado de la locución fraseológica (*por la posta*), señalaría al mismo tiempo el nombre propio de la calle ya pronunciado anteriormente.

Además del aprovechamiento de los dos tipos de contenidos lingüísticos de estos enunciados, el literal y el lexicalizado, materializados en actos de habla cómicos que concentran el doble juego de sentidos, es interesante destacar que Quiñones de Benavente también hace uso de las rupturas fraseológicas para hacer reír. Rupturas que se enlazan con otros mecanismos retóricos en la réplica en donde aparecen. Por ejemplo, en el retrato satírico del doctor que encontramos al comienzo de *El doctor Juan Rana* se producen dos rupturas fraseológicas dentro del conjunto de metáforas y retruécanos en torno a los motivos presidarios del alcalde y los del doctor que mata y diagnostica sobornado. Se trata de *pedir iglesia* («reclamar el derecho de asilo que protegía al delincuente ue se metía en una iglesia», Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 410), asociado a la variación ingeniosa *dar iglesia* ('dar muerte, matar, enterrar'); y *No dar su brazo a torcer* («permanecer en su opinión y dictamen, con tesón y firmeza, sin rendirse al ajeno», *Aut.* y en el contexto del rústico en este entremés 'no «torcer el derecho justo, [ni] dictaminar injustamente dejándose sobornar», Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 410). De este modo describe Juan Rana cómo pasó de ser alcalde a doctor:

Allí, pidiéndome iglesia,
della algún malo he sacado,
y aquí, sin que me la pidan,
doy iglesia a muchos malos.
[...]
Allí no alcanzaba un real,
porque no torcí im brazo,
pero escarmentado aquí,
en torciéndole le alcanzo. (vv. 9-20).

Asimismo, junto con los fraseologismos coloquiales de locuciones o colocaciones, el entremesista introduce también paremias, que se combinan con esos

otros tipos de expresiones lexicalizadas. Por ejemplo, en *Los vocablos* se concentra un buen número de expresiones fraseológicas que entrelaza las locuciones y colocaciones con las paremias. Es un texto idóneo para poner de manifiesto el tratamiento que de estas expresiones hace Quiñones de Benavente, puesto que contiene la sátira del lenguaje culto («extranjero», v. 68, siguiendo la hiperbólica oposición con lo que está expresado en *buen romance*, como se expresa en el propio entremés) imbricado con los enunciados fraseológicos extendidos popularmente, si bien el objeto principal del entremés es el registro pedante, cortesano y culterano¹⁵⁷, totalmente inadecuado al contexto pero que es motivo de atracción para una doncella noble pobre. Al principio el sacristán Calahorra (el sujeto satirizado por su hablar culterano y cortesano), en las acusaciones que hace a los falsos amigos interesados, reproduce la antítesis del proverbio *Honra y provecho no caben en un saco, techo y en un cesto* (registrado por Correas): «¿Yo pobre y él¹⁵⁸ amigo? Aqueso niego, /pobreza y amistad, honra y provecho / no caben en un saco, ¡gran proverbio!» (vv. 7-9). En esta exclamación se señala explícitamente el tipo de paremia, un proverbio. El personaje relaciona la pobreza y la amistad como ideas contrarias, como expresión del desasosiego que siente por su aislamiento y empobrecimiento. Es posible detectar cierta codificación popular en el enunciado «Que a donde la dan más, más persevera» (v. 14), que sigue diciendo el sacristán sobre el abuso de esos amigos que se mueven por la conveniencia económica. Cuando comienza a desahogarse con su criado Merendote contando su mísera situación intercala otra locución habitual: «en salud se miente» (v. 26), es decir, ‘menciónese, dígase o cuéntese con salud’, en este caso, su historia tras empobrecerse. Una locución aún más estable en su estructura y en el tiempo es «calienta sillas» (v. 27), utilizado en la narración de Calahorra para indicar su vivir perezoso, su inactividad vital. Otra

¹⁵⁷ Madroñal rescata la reflexión de Menéndez Pidal y distingue entre el habla cortesana y la culterana, esta última tópico de las necedades censuradas por Quevedo: «no era lo mismo el habla cortesana, de marcada preferencia por un vocabulario nuevo plagado de neologismos, que la culterana que se había puesto de moda por aquellos años también, más dada a la búsqueda de neologismos en la sintaxis.» (2019: 143). Y advierte que en *Lo vocablos* «se muestra tanto la violencia en la sintaxis como el uso de neologismos, basados en ingeniosas asociaciones de sentidos.» (2019: 143).

¹⁵⁸ Este es el uso frecuente de la tercera persona del singular con la designación de segunda del singular, en este caso, su criado Merendote que se había referido a sí mismo como amigo de su amo: «mire que viene para su reparo / a buscarle un amigo, salga luego.» (vv. 5-6).

también muy reconocida es «en buen romance» (v. 28) para indicar la explicación del contenido de algún enunciado, como si de una traducción se tratase, en una forma más sencilla o simple; tal y como dice el sacristán para explicar *calienta sillas*: «Mirón» (v. 28). Para ser más específicos, el sacristán se dedicaba a mirar en el juego que transcurría en un «garito» (v. 28). Asimismo, emplea la locución «Ni por lumbre», también usado en la primera parte de *La capeadora* (v. 32), con el sentido de ‘de ningún modo’. Cuando su criado le plantea el casamiento con una bella mujer, Calahorra reacciona como los hombres escarmentados del pedir y el burlar de las mujeres pedigüeñas. Y al tiempo que se menciona como poeta (seña constituyente de su caricatura como sacristán), entiende que la idea de casarse es dejar servida la ocasión para los embelecados femeninos, sentido inferido de la colocación *poner los cabes de a paleta*: «que hablar de casamientos a un poeta / es ponelle los cabes de a paleta.» (vv. 48-49), relacionado probablemente con la locución *dar un cabe*, «causar un perjuicio o menoscabo» (*DLE*).

Las paremias, como refranes o proverbios, también son por sí solos recursos cómicos, sin que tengan que relacionarse con otros enunciados o significados fraseológicos. De esta manera, se pone más de manifiesto en el juego cómico el contenido reflexivo, sentencioso o juicioso lexicalizado en estas paremias. Por ejemplo, el famoso proverbio *de un castigo mil venganzas*, muy extendido en el uso cotidiano de la época, es utilizado por el dramaturgo en *El retablo de las maravillas* asociado a una constelación de significados e inferencias humorísticas materializadas en la escena en que aparece, donde un moño y unas jaulillas han sido apresados por el alcalde. Además de la cárcel, sentencia otra pena para estos objetos de moda, en una sátira hiperbólica expresada mediante este proverbio sancionador:

Hoy los he de quemar con el dimoño,
que a mil liendres por moño,
en cada uno de aquestas buenas lanzas
tomaré de un castigo mil venganzas. (vv. 17-20)

En estos versos advertimos este proverbio cruzado con los moños, considerados con la metáfora, también en forma fraseológica, *buenas lanzas*; objetos que, además, generan liendres. El resultado es la concentración de varios elementos idiomáticos en un chiste. Los moños personificados (a través de la prosopopeya) son tratados ridículamente como pícaros, que es el sentido general de *buenas lanzas*. Son

merecedores de la hoguera y al albergar mil liendres cada uno, el alcalde sentencia que ejecutará mil venganzas. La idea de estas prendas de moda como delincuentes se ve reforzada precisamente con la locución *buenas lanzas*, atribuido normalmente a estos individuos del hampa. El remate de este discurso en el proverbio, resalta este recurso como hipérbole humorística, que conecta con la memoria popular de una sentencia grave (*de un castigo mil venganzas*), que a su vez está aplicada a un acto de habla que refiere objetos (moños) y hechos (la moda de llevarlos) mundanos, cotidianos y censurados con el humor. La tensión entre el proverbio de contenido solemne y la disparatada designación de este al caso del abuso de llevar estos moños provocaría efectos de risa. Asimismo, el proverbio se ha asociado al título de la comedia de Montalbán *De un castigo dos venganzas* (1624-25 o, según Dixon, 1630), motivo por el cual se han planteado posibles fechas de composición del entremés de Quiñones de Benavente, como Asensio, que apunta la primera opción de 1624-25 (1967: 259). En cualquier caso es una frase proverbial por lo que no sirve para datar rigurosamente el entremés¹⁵⁹. Habría que añadir el eco de la prevaricación de la famosa tragedia de Lope de Vega: *El castigo sin venganza* (escrita en 1631). Quizá habría que considerar entre esta fecha de composición, 1631, y la de la comedia de Montalbán, 1630, según Dixon, una delimitación temporal que podría revelar el grado de popularidad que habría alcanzado el proverbio *de un castigo mil venganzas*.

El aprovechamiento de las paremias también radica en la ruptura de su formalización idiomática, es decir, de su estructura lexicalizada. Por tanto, Quiñones de Benavente demuestra dominar la estrategia humorística basada en la desAutomatización de las paremias. Un ejemplo de ello se encuentra en los versos «Tengamos la muerte en paz / o le pagaré dos muertos» (vv. 92-93) del entremés *Los muertos vivos*. Se inicia con la deformación del dicho *Tengamos la fiesta en paz*, según Correas, «Cuando uno se enfada de burlas». La fiesta es sustituida por la muerte, pues esta es el tema que articula toda la burla de este entremés. En la misma pieza el Autor introduce una parodia del

¹⁵⁹ Correas explica esta expresión asociada a *castigo* y *venganza*: «riguroso castigo, mandato de ira y venganza».

refrán *Los duelos con pan son menos* o *Los duelos con pan se sienten menos*¹⁶⁰. Juan Rana, fingiéndose muerto acostado en el suelo, se pone a bailar al escuchar la jácara que canta Antonia y lo justifica (pues está muerto) con este refrán descompuesto cómicamente

Cansado estó de morirme,
comamos para este miedo
un bocadillo, que al fin
los muertos con pan son menos. (vv. 164-167)

Del refrán toma el autor toledano las palabras principales *pan* y *son menos* para entrelazarlo con la situación concreta de la escena: de los *duelos* se cambia a *muertos*, que en cierta medida también connotan los sufrimientos asociados a los duelos. Un trastrueque paremiológico parecido lo encontramos en *Lo que pasa en una venta* a partir del refrán *Callen barbas y hablen cartas*, o su variante *Hablen cartas y callen barbas* (Correas). Así dice Juana, a propósito del ventero acusado de tacaño, quien rabia por ello: «Si no lo cree el ventero, / callen barbas y hablen uñas.» (vv. 67-68). Las uñas están asociadas al robo, del mismo modo que lo está el verbo *arañar* en el lenguaje de la germanía. Las uñas y el hurto son dos conceptos que forman parte del campo semántico del oficio del ladrón. Y este léxico, de contenido germanesco, es introducido en la estructura idiomática del refrán mencionado, que queda en el acto de habla de la escena trastocado con efecto cómico.

El dramaturgo toledano también utiliza otro fenómeno que está relacionado con la tradición y pervivencia de paremias. Su reescritura de *El retablo de las maravillas* recoge el resultado de un proverbio escenificado, pues la expresión *Dios te la depare buena* está inferida en la primera parte del entremés (primera escena) y pronunciada en el v. 33. Procede de una anécdota histórica que, en la circulación popular, se convirtió en motivo folclórico y, por tanto, un lugar común en la memoria popular. El motivo que resultó de esta anécdota contiene esa expresión, tal y como lo explica Correas: «Dicen que un médico inorante, que no sabía recetar, tomó de casa de un boticario muchas

¹⁶⁰ Además, Correas añade la explicación de la variante *Los güevos con pan son buenos*: «algunos escrupulean en decir son buenos, y dicen lo mismo que los otros, que no son buenos, sino llevaderos y sufribles, por donaire mudan la letra».

recetas en una alforja y fuese por los lugares que no era conocido a curar, y a cualquiera enfermedad que se ofrecía, sin distinción, sacaba una receta de la alforja y dábala al enfermo, y decía: “Dios te la depare buena”» (también citado en Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 550). Precisamente, debido a este proverbio el entremés benaventino era también conocido con el título *Dios te la depare buena*¹⁶¹. Se trata de un caso que ejemplifica de qué modo Quiñones de Benavente reescribe una paremia, procedente de un motivo folclórico, en el argumento una escena entremesil, cuya trascendencia cómica predominaría sobre el resto del argumento de la obra hasta llegar a titular todo el entremés. Quizá exista la posibilidad también de que se le aplicara el título proverbial como estrategia comercial para atraer al público mediante la resonancia popular del proverbio. Lo que sí está claro es que este proverbio vinculado al motivo folclórico le sirvió a Quiñones de Benavente para componer un inicio diferente al entremés original de Cervantes. Un ejemplo más de la práctica del toledano de aprovechar anécdotas populares, en este caso, proverbiales, para construir una sub-acción cómica, que, por otra parte, encaja perfectamente en la ridiculización del alcalde. En cualquier caso, esto demuestra que hace uso, una vez más, de esta tradición dramática de crear argumentos que parten de expresiones populares, proverbiales, reescritas en la acción de la obra y hasta en el título.

El contenido folclórico de historias y motivos recurrentes formalizados en materia idiomática, es decir, en paremias, es un fenómeno muy eficaz para construir actos de habla cómicos. Quiñones de Benavente lo emplea también relacionándolo con topónimos madrileños, cuyas connotaciones aprovecha para introducir paremias. Es un procedimiento que encontramos en el baile dramático *El casamiento de la Calle Mayor*, donde se despliega un juego humorístico con estos nombres propios de las calles de Madrid. El autor va mezclando combinaciones fraseológicas humorísticas con un conjunto de dilogías, que se refieren al mismo tiempo a los topónimos y a los nombres comunes extraídos de su literalidad. Por ejemplo, para el nombre de Puerta Cerrada utiliza el proverbio *A puerta cerrada el diablo se torna* (Correas) con una variación: «que ya sabéis que se vuelve / el diablo a puerta cerrada.» (vv. 101-102). Otra

¹⁶¹ Con este título se publicó en *Entremeses y flor de sainetes* (1657) como obra de J. Vélez de Guevara. Véase Madroñal (2019: 37).

modificación paremiológica es la que aparece más adelante en la interrogación «¿Cómo estás, oro?» (v. 128), relacionado con la metáfora jocosa del papagayo cuando las mujeres se burlan del Paseo del Prado. Proviene de la expresión «¿Cómo estáis, loro? Aquí como c*Aut.ivo* y solo. Razón de papagayo.» (Correas): así ha quedado el Prado, el hombre que se resiste a dar a las pedigüeñas.

2.3.2. De «algún portento» a «algún podenco»: las prevaricaciones idiomáticas

Dentro de los procedimientos lingüísticos de carácter idiomático utilizados por Quiñones de Benavente es preciso distinguir las denominadas prevaricaciones idiomáticas. Se trata de mecanismos procedentes de la tradición burlesca, que se remontan a las creaciones de Lope de Rueda y pasan por la expresividad de Sancho Panza en el *Quijote* de Cervantes, y que consisten en el trastrueque de fonemas de una palabra o un enunciado por motivos de mala interpretación o falta de comprensión¹⁶². Es un recurso eminentemente satírico en tanto que el autor ridiculiza el nivel de entendimiento y el cultural de un personaje que, consecuentemente, modifica las expresiones que recibe y, en algunos casos, manifiesta su frustración o enfado por no entender. Esta manera de ridiculizar subraya la ignorancia lingüística o baja competencia en español del tipo sociodramático satirizado: el rasgo que configura a estas caricaturas es verbal. En el tablado los testigos de las torpezas lingüísticas de este son los otros personajes que advierten el error y pueden mostrarse impresionados por el disparate que interpreta o pueden llegar a corregirlos, manifestando la superioridad cultural. Así pues, la condición distintiva de este fenómeno es la ignorancia, el desconocimiento o el poco dominio de la lengua. De ahí que las figuras que encarnan tradicionalmente estas deformaciones son extranjeras (de procedencia árabe o africana —o la conocida como jerga de negros—) o simples. La literatura

¹⁶² Véanse A. Alonso (1948), Veres (1950), Leo Spitzer (1961) y George K. Zucker (1973).

cómica o satírica estaba salpicada de esta expresividad particular, que formaba parte del conjunto de características que constituían el tipo literario.

La modificación de palabras, enunciados, de su morfología y su sintaxis, de su sonoridad generan un efecto cómico peculiar cuando se produce en boca de un simple (como el criado Garrote) o un rústico (como el alcalde Juan Rana). Es este el tipo sociodramático en donde Quiñones de Benavente materializa las creaciones de sus prevaricaciones idiomáticas¹⁶³. A diferencia de los personajes extranjeros, por ejemplo los que expresan el habla de negros, los trastrueques de un simple atienden a la incomprensión de su propia lengua. Podríamos cuestionarnos hasta qué punto el Autor toledano tenía las mismas intenciones satíricas que Lope de Rueda, cuyas prevaricaciones idiomáticas son explicadas por Veres como fruto del pensamiento humanista, en tanto que pretenden poner de relieve una oposición, jerárquica, entre la expresividad de un rústico y «los ideales renacentistas del cultivo de la persona y del espíritu» (Veres, 1950: 217). Según esta perspectiva que encuadra a Rueda en su época, en el teatro breve existe una representación sociolingüística de dos polos culturales que pivotan sobre el español, la lengua estimada: el polo culto y el ignorante; se trata de una contraposición se vuelve nuclear en el Renacimiento (Veres, 1950: 196). Para comprender el fenómeno de las prevaricaciones idiomáticas en la literatura burlesca estos argumentos sobre las intenciones culturales de los *Aut.ores* son claves.

Ahora bien, ¿con qué intenciones formalizaba e introducía prevaricaciones en piezas breves Quiñones de Benavente? Debemos partir de que la experimentación lingüística, la complejización del lenguaje era inherente a la estilización barroca, en los momentos en que escribe nuestro autor. Un momento en que se produjo una explosión polisémica de designaciones y una búsqueda de enredos retóricos, como los equívocos, que ofrecían momentos de sugerencia, inferencia, insinuaciones que, en los casos de las obras benaventinas, normalmente acababan interpretándose desde el público completamente, dado el éxito que tuvieron. En ese laberinto de significados y de interpretaciones, el entremesista toledano aprovechó las posibilidades de la

¹⁶³ Si bien en la tradición podemos encontrarnos con ejemplos de extranjeros, el grueso de casos reside en los disparates del simple o el rústico: «en muchísimas ocasiones es el simple el que con sus vulgarismos se hace objeto de corrección» (Veres, 1950: 218).

confusión y la incompreensión —relacionadas con el acto perlocutivo de la perplejidad lingüística, el efecto pragmático del receptor—, no solo con las *jitanjáforas* o la sintaxis ininteligible que no entendía nadie, sino también con expresiones que comprendían todos (personajes y público) menos el simple o el rústico. Ante esta evolución del estilo barroco, creo que el uso que hace Quiñones de Quiñones de Benavente de las prevaricaciones idiomáticas no responde tanto a la estima del español, como los renacentistas, sino que era otro recurso para seguir aprovechando los efectos de la incompreensión como una estrategia para el humor. De ahí que malentender el español no responde tanto a poner de manifiesto la inferioridad del ignorante de la lengua, sino a una burla de lenguajes incomprendidos como acto ilocutivo o intencionalidad propia del autor en su escritura entremesil, que también utiliza en las *jitanjáforas* o las sintaxis sin sentido. La desigualdad cultural entre el simple o el rústico y los demás es característica burlesca y redundante en la comicidad que se buscaba con estas caricaturas, pero me parece que la raíz cultural humanista en relación al español no está tanto en las intenciones del autor toledano, sino más bien la experimentación con la incompreensión y el disparate de la lengua. Parodiar las malas interpretaciones verbales tenía el objetivo de hacer reír y la oposición cultural desde el tratamiento casi sagrado del español, desde aquella estima humanista, se ha diluido al servicio del artificio literario, especialmente en la obra de Quiñones de Benavente y sus seguidores¹⁶⁴.

En las piezas de nuestro escritor los desatinos jocosos pueden no ser corregidos por otro personaje, el competente en la lengua. Hay que entender que el tipo tradicional del simple se cobijó en nuevos caracteres de las figuras modernas, y dejó características suyas, como las prevaricaciones idiomáticas, en los tipos del alcalde o de cualquier máscara burlesca que llevara el famoso Juan Rana. Un ejemplo de cómo el Autor utiliza este rasgo lingüístico para retratar al alcalde rústico lo tenemos en la segunda escena del baile entremesado *El mago*. En ella aparecen dos alcaldes, Bezón y Juan Rana, sin música y creyendo estar cada uno solo en el tablado. Salen a escena extrañados después de escuchar el estruendo musical del principio de la obra (cuatro actores habían salido

¹⁶⁴ Para la explicación que ofrece Veres sobre los juegos idiomáticos en los escritores barrocos, véase Veres (1950: 196).

anunciando la fiesta de San Juan a todos los presentes de la representación en el Buen Retiro). Bezón es quien empieza a expresar su asombro por esas voces; Juan Rana manifiesta ser el alcalde más bobo, el predominantemente simple simple, sin que ello anule el habla rústica o el *sayagués* de ambos, con sus correspondientes deformaciones. Y es Juan Rana quien va repitiendo, como el recurso del eco teatral, parte de los enunciados del otro. La gracia está, precisamente, en que en dicha reiteración notamos los trastrueques disparatados, con los que cambia los fonemas, la semántica léxica y el orden sintáctico. En los siguientes versos podemos comprobar cómo se suceden estas prevaricaciones, en un ritmo picado, rápido de las réplicas, marcado por los octosílabos, y el cruce retórico de palabras:

BEZÓN	San Telmo vaya conmigo.
COSME	Conmigo vaya San Tello.
BEZÓN	¿Qué estopendo roido es este?
COSME	¿Qué ruido es este estipendio?
BEZÓN	Algún portento es sin duda.
COSME	Sin duda es algún podenco.
BEZÓN	Que el viento siento gruñir.
COSME	Que gruñir el vientre siento.
BEZÓN	Del cielo son estas voces.
COSME	Estas voces son de ciego.
BEZÓN	¿Quién mis acentos repite?
COSME	¿Quién repica mis asientos?
BEZÓN	Eco pienso que está aquí.
COSME	Aquí pienso que está seco.

(vv. 15-28, 2001: 605).

Cada uno de los cambios que realiza Juan Rana conlleva a su vez transformaciones de significados que reducen o disminuyen el tono más elevado de los enunciados de Bezón hacia campos semánticos que nos bajan a lo terrenal, lo primario, lo sensitivo, lo pragmático, lo material. Los referentes de Bezón designan abstracciones, en algunos casos metafóricas, de tendencia culta y hallan su reflejo inmediato, paralelamente, en la degradación que les aplica Juan Rana en la metamorfosis de los léxicos y la sintaxis que se le ocurre. Palpamos en estos versos la degeneración intrínseca de la estética burlesca y satírica, y la propia del teatro breve.

En primer lugar encontramos «San Telmo» llevado a «San Tello». Juan Rana expresa dos figuras retóricas, primero una anadiplosis, pues repite el término «conmigo» del verso anterior pronunciado por Bezón; y, segundo, un hipérbato, ya que invierte el orden sintáctico del resto del enunciado. El proceso de la prevaricación se completa con el cambio de la consonante nasal [m] por la duplicación de la líquida [ll]. San Telmo suele ser santo invocado con frecuencia en los entremeses asociado al fuego¹⁶⁵. San Tello es otro nombre de santo utilizado en la onomástica burlesca en la tradición aurisecular¹⁶⁶. Al mismo tiempo, tenemos otro Tello que existe en la tradición proverbial, pues Correas recoge esta expresión: «Mucho me quiere Tello, quiere metello». Y lo explica así: «Como que son dos palabras de una casada por su marido Tello, y equivoca quiéreme Tello con meterlo». Es un gracioso juego con el nombre propio Tello y la variante palatalizada o asimilada del infinitivo unido al pronombre, *metello*. La gracia está en la oralidad, donde la secuencia fonética y el calambur semántico generan el efecto cómico: *quíereme Tello* y *quiere metello*¹⁶⁷. Así pues, el santo mencionado por Bezón queda transformado en otro que ofrecía otro recuerdo, acaso del dicho popular.

En segundo lugar, Juan Rana repite la fórmula de la pregunta con la anáfora del pronombre tónico *qué* para volver a concatenar otra palabra transformada, ahora de «estopendo» a «estipendio». Acorde con su registro, Bezón pronuncia «estopendo» y «roido» y esta vocal abierta rústica la cierra Juan Rana en *-u-* y en *-i-* de forma cruzada. Separa el calificativo adyacente «estopendo» (en el sentido de ‘pasmoso o asombroso’) del sustantivo «roido», este lo adelanta recuperando su fonema originario («ruido»). Seguidamente, cambia las categorías gramaticales de *estupendo* y de *este*, pues, al primero lo traslada a sustantivo, gracias al cierre vocal que cambia su significado léxico

¹⁶⁵ Cotarelo, 2000: 684. Correas anota este nombre de santo en el proverbio «aparecerse con Santelmo en la gavia», del que aclara que se dice «cuando uno aparece de repente, o pasado el peligro».

¹⁶⁶ Por ejemplo, es el nombre del gracioso en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Cervantes, para *El rufián dichoso*, lo recupera como Tello de Sandoval, famoso inquisidor protegido y ampliamente apoyado por Carlos V, y que llegó a ser, finalmente, presidente del Consejo de las Indias e inquisidor de Toledo.

¹⁶⁷ *Metello* es la variante muy extendida que convivía con la otra que mantenía la consonante vibrante del infinitivo seguida de la lateral no palatal, *meterlo*.

(*estipendio*), y al segundo a adjetivo determinante («este estipendio»), por lo que este lexema trastocado lo lleva al final del verso: «¿Qué ruido es este estipendio?». Juan Rana vuelve a trastocar los referentes que hace Bezón a las voces anteriores por cosas que no tienen nada que ver con la realidad señalada por su compañero. La pregunta de Bezón se convierte en el disparatado referente del *estipendio* («sueldo, paga, salario, gaje que se da y paga a alguna persona en remuneración de su servicio», *Aut.*). La prevaricación se da por la cercanía fonética que, como en «ruido», cierra la *-o-* en *-i-* que además duplica: «estipenndio», provocando cierta aliteración de vocales cerradas.

En tercer lugar, seguimos con la concatenación encadenada que altera el orden sintáctico y la significación léxica de un vocablo. En este caso, se reduce «portento» («Qualquier singularidad o grandeza, que por su extrañeza o novedad causa admiración o terror, dentro de los límites de la naturaleza», *Aut.*; en consonancia con las connotaciones que expresa de su asombro por aquellas voces) a «podenco» (‘perro de caza’ y también el *DLE* añade el uso coloquial «para advertir un peligro o contingencia»).

Seguidamente, Juan Rana, dejando esta vez la anáfora de un *que* átono, mantiene de nuevo el juego del hipérbaton de la predicación «el viento siento gruñir», donde el objeto directo («el viento») está antepuesto al verbo «siento» y el complemento predicativo («gruñir») está separado de dicho objeto del que predica su acción (en lugar de leer *siento gruñir el viento*)¹⁶⁸. Y es en el trastrueque de *viento* por *vientre* donde el rebajamiento designativo queda más ilustrado. De la imagen elevada del viento gruñendo pasamos al ruido del vientre por hambre; un descenso a las necesidades primarias.

Y en descenso conceptual similar pasamos de *cielo* y a *ciego* en los siguientes versos. Adelanta Juan Rana de nuevo el sintagma «Estas voces», deja en medio el verbo «son» y cruza la forma prevaricada («ciego») para la que también suprime el

¹⁶⁸ Téngase en cuenta que este infinitivo *gruñir* desempeña la misma función sintáctica que lo haría un adjetivo en relación al objeto directo *el viento*, es decir, predica una acción de este, por lo que es un complemento predicativo. Atendiendo estrictamente a esta denominación sintáctica, el tipo de relación sintagmática con el objeto directo es el mismo que el que tendría un adjetivo o participio, que, en este caso, predicaría un accidente semántico (una calificación o un estado) del objeto. Compárense en este ejemplo: *Lo veo venir* o *Veo al público reír* y *Lo veo pequeño* o *Siento fuerte la lluvia*.

artículo contraído en *del*. El resultado es pasar de las voces misteriosas, del más allá, sobrenaturales o divinas a otras tan terrenales como las de un ciego, aquellas que difundían los pliegos de cordel: «Estas voces son de ciego». Pero aquí no encontramos más enredo con el hipérbaton, puesto que recupera un orden sintáctico más habitual.

Lo vuelve a hacer en los últimos pares de versos, pero con cambio en la actitud de Bezón, pues ya no se extraña de aquel ruido sino de otra cosa: el retintín de su propio hablar en otra voz. Pregunta para sí o para el otro individuo quién está repitiendo lo que dice. Advertimos que para señalar sus palabras o enunciados dice «mis acentos», una forma específica y culta, muy poco coloquial. Juan Rana sigue su inercia de hacer prevaricaciones, en esta ocasión con dos vocablos: de «acentos» y «repite» a «repica» y «asientos»¹⁶⁹. Pongo en este orden las citas porque así el bobo lo ha hecho, al adelantar el verbo («repica») y posponer el objeto directo («mis asientos»). Véase que aquí destruye también el hipérbaton de la anterior réplica; vuelve el orden sintáctico llano, coloquial y le da un tono prosaico. La degradación no puede bajar más, pues invade no solo lo referencial sino hasta lo más puramente lingüístico, la sintaxis. Los asientos a los que alude Juan Rana bien pueden ser las ‘nalgas’ y el repicarlas, ‘tañerlas con compás de fiesta’. De este modo, queda la degeneración más vinculada a lo escatológico si interpretamos este disparate con los gases que hacen sonar el trasero de Juan Rana. Quedaría demasiado forzado si viéramos el sentido de ‘reprender’ en el verbo *repicar* o, incluso, la asociación con el juego de los cientos (por la similitud fonética con *acentos* y *asientos*), donde *repicar* es «contar alguno noventa puntos, antes que cuente uno el contrario» (*Aut.*).

Por último, hallamos una concatenación de manera estricta, puesto que la primera palabra del verso de Bezón pasa a ser la última, al tiempo que la última pasa a ser la primera en la repetición de Juan Rana. En medio queda intacto el resto de la predicación: «pienso que está». El pronombre adverbial *aquí* lo reitera sin cambios, mientras que la ninfa Eco mencionada por Bezón se convierte en el adjetivo *seco*, cumpliendo así con el juego mismo del eco que tanto gustaba a los poetas auriseculares. La consecuencia sintáctica es notable, ya que el sujeto léxico de *está*, en

¹⁶⁹ Hay que tener en cuenta que aún en el siglo XVII está en proceso de estabilización el sonido interdental fricativo sordo [θ] de la *c* seguida de *e*, por lo que el actor podría articular perfectamente este grafema como una /s/ en la palabra *acentos* y así quedar la prevaricación más engarzada con *asientos*.

la réplica de Juan Rana, no aparece, no es relevante, y es el adverbio el que marca la autoridad semántica de la predicación (*Aquí está seco*). El foco léxico se encuentra en el adjetivo, que, por otro lado, muestra el absurdo de que ese lugar está seco, sin venir a cuento. Observamos, una vez más, y la última, la degradación significativa de la prevaricación idiomática. Del ser mitológico, del recuerdo solemne de la cultura antigua, bajamos a la calidad de seco de un espacio concreto («Aquí»). El *aquí* de Bezón señala la presencia metafórica de la ninfa a su alrededor para aludir a la repetición deformada que está escuchando. Acaso designación alegórica del fenómeno de la prevaricación; intuye o siente esa onda repetitiva pero no la puede ver ni tocar. Juan Rana nos hace regresar al tablado crudo, a la realidad palpable de las cosas físicas; y su *aquí y seco* se ve y se percibe nítidamente.

Por fin, se ven y se reconocen: ambos se aclaran en tan extraña escena y tocan tierra:

BEZÓN	¡Alcalde!
COSME	¡Alcalde!
BEZÓN	¿Qué heis? (2001: 605).

El desconcierto, la perplejidad, la incomprensión o acaso el reproche hacen que Bezón pregunte con un simple «¿Qué heis?», con la forma rústica de *hacer* correspondiente. En esta cadena de prevaricaciones idiomáticas Quiñones de Benavente despliega ejemplos concretos de al menos tres de las modalidades de este fenómeno idiomático. Primero, responde a la deformación fonética; segundo, la sustitución de un vocablo; y, por último, la alteración del orden sintáctico¹⁷⁰. El efecto continuo es de índole semántico y pragmático: la transformación semántica trabada de

¹⁷⁰ Véase la clasificación que desarrolla Veres en su estudio sobre los casos de Lope de Rueda, en la cual encontramos solo tres correspondencias a los tipos de prevaricación 1, 2 y 5 (Veres, 1950: 217-225). En el último tipo de prevaricación aclara que son ejemplos frecuentes de «las negras» y que no son abundantes en la expresividad del simple. Sin embargo, en los textos de Quiñones de Benavente podemos comprobar que este hipérbaton disparatado sí está en las prevaricaciones del simple o rústico en sus figuras correspondientes. Sí es importante destacar la trascendencia cómica que alcanzan tales prevaricaciones aplicadas a unidades fraseológicas (1950: 225-226).

las tres maneras que genera la degeneración o degradación propia del lenguaje grotesco, como hemos observado.

Otra escena entremesil relevante que nos ofrece otra secuencia cuya hilaridad se basa en el uso de prevaricaciones idiomáticas es la de la burla que Doña Revesa y Doña Salpullida le hacen al simple Garrote en *El talego-niño*. En el nudo del conflicto hallamos un conjunto de prevaricaciones expresadas por Garrote, generadas a través de tres figuras retóricas fundamentales, esto es, la dilogía, la paronomasia y el calambur. Constituyen formas creadas por el bobo, cuya expresividad parte de inferencias inadecuadas con respecto al contexto. Se basa en implicaturas inapropiadas y el cambio de la dirección significativa de las designaciones, sobre todo, por similitud y confusión fonética. El primer juego jocoso lo encontramos en el principio de la segunda secuencia de la escena, cuando Garrote intenta distraer la atención de las damas y finge que llora porque su amo lo ha golpeado. Las damas procuran calmarlo y el bobo no lo entiende. En la distribución de consejo-réplica se manifiesta la mala interpretación de los siguientes imperativos:

REVESA	No hayas miedo.
GARROTE	Sí hayas miedo.
SALPULLIDA	No los temas.
GARROTE	Sí los temas. (vv. 124-127).

Garrote afirma lo que las otras niegan, de tal manera que se produce un ritmo, tanto sonoro como de contenido, altamente cómico. La interpretación literal de lo dicho por las mujeres hace que el entendimiento se limite al nivel de significado y no de la designación, es decir, no es capaz de acceder al contenido proposicional ni a la enunciación, ni al consejo ni a la intención de tranquilizarlo. A continuación se van sucediendo los otros trastrueques idiomáticos. Para consolar a Garrote que finge llorar por los palos que le dio su amo, Revesa le asegura: «Yo te libraré, que soy / matemática» (vv. 28-129), que deforma Garrote con el añadido de un fonema (/s/) y un calambur, «Más temático es mi amo» (v. 129). Seguidamente, Salpullida insiste en el intento de engañarlo: «Y es nigromancia mi ciencia» (v. 130). La respuesta del simple da otro giro disparatado, ahora a partir de «nigromancia», pues transforma sus tres vocales primeras (*i*, *o* y *a*), cambia la cadencia de sus sílabas y las dispone de manera distinta. El resultado es ingenioso, pero las risas debieron de incrementarse al incluir la

palabra deformada en un enunciado que pone de relieve la significación de la nueva estructura: «Ya sé que es negra Mencía; / mas ¿qué importa, si se afeita?» (vv. 131-132).

El comportamiento del bobo siempre está orientado hacia el hambre, de tal manera que muchas de sus interpretaciones inapropiadas vienen motivadas por sus ansias de comida. A través de una serie de paronomasias podemos confirmar tal tendencia. En la segunda secuencia de esta escena las damas están enseñándole el cielo para aprovechar su despiste y robarle el talego. Destaca la paronomasia de «pollo harto» a partir de «polo ártico», acompañada por la exclamación que enfatiza la actitud hambrienta de Garrote: «¡Quién hubiera / ese pollo un par de días, / que rabio de hambre!» (140-142). Esta asociación la encadena Garrote a la siguiente modificación fonética, «cocina», derivada de «la boca de la Bocina» (v. 134). Los signos del Zodiaco también son motivos de graciosas prevaricaciones. De «signo Piscis» (v. 147) extrae una cómica deducción que, aunque no se corresponda con la relevancia de este enunciado, mantiene una lógica interna. De este modo, Garrote pregunta si en el cielo hay «algún sino lamprea» (v. 148)¹⁷¹. En esta prevaricación idiomática observamos las paronomasias de *Piscis* a *peces* y de *signo* a *sino* y también la ruptura de la expresión fraseológica *andar algo por el cielo* con el sentido de ‘tener un precio muy alto’. Se trata de una referencia cotidiana e inmediata para los espectadores, puesto que el bobo alude a los precios caros que se establecerían para el pescado durante la época de Cuaresma. El signo Acuario pronunciado y venerado por Revesa es también trastocado por el simple, que lo interpreta como si se refiriera a un borracho, «un pícaro que no sale / en Madrid de las tabernas» (vv. 155-156). Al escuchar la presentación de Capricornio, Garrote lo define como «enfermo de cabezas» (v. 157), tal vez por la

¹⁷¹ La constitución babosa y desagradable de la lamprea es una metáfora grotesca frecuentemente ligada a las dueñas. Así la encontramos en el baile entremesado de Quiñones de Benavente *Las dueñas* en boca del Negro de Andrés de la Vega, disfrazado de dueña, que va al estanque del Retiro en la noche de San Juan: «Si el estanque lleva peces, / para mayor novedad, / échenme a mí en el estanque / y lampreas llevará. (vv. 116-119). Quevedo también lo utiliza con este sentido en el *Sueño de la muerte* cuando describe a la vieja y difunta Quintañona con uno de los numerosos apelativos: «la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea» (1998: 244). En el caso de la escena citada, la connotación de este pescado es positiva por considerarse en la época como un producto caro durante la Cuaresma.

relación popular de la locura con las cabras o por los cuernos que connotan adulterio. De Escorpión extrae una asociación inesperada: «Todo el año / le vemos acá en las lenguas» (v. 160). Con la omisión de cualquier deformación lingüística, el simple expresa parte del fraseologismo *lengua de escorpión* (lo mismo que *lengua serpentina*, ‘persona mordaz, murmuradora y maldiciente’, según el *DLE*). El eutor en este caso opta por una sinécdoque idiomática, en tanto que nombra una parte de la expresión popular y con ella señala la actitud de criticar maliciosamente. Siguiendo con los signos, Garrote utiliza el de «Toro» para aludir a la realidad más inmediata de su auditorio, pues lo único que entiende es que los españoles están salvados en ese momento porque hay corridas de toros en el cielo. Asimismo, del nombre «Aries» comprende que señala al Autor«Arias», que se refiere al actor y Autorde comedias Damián Arias de Peñafiel (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 200).

Otra muestra del uso de las prevaricaciones idiomáticas en boca de un simple la encontramos en el *Entremés de los ladrones y el reloj*, donde Pancho trastoca los vocablos con que le habla Marica, la moza que se presenta ante él engañándolo como si se conocieran desde que él nació y ahora se reencontraran. Ella le brinda muchas reverencias y le justifica que responde a los usos cortesanos: «Este es cortesano modo.» (v. 60), de lo que él entiende «mono cortesano». Y siguiendo su entendimiento y su expresividad torpes, junto con el uso del sayagués, vuelve a malinterpretar otro término:

MOZA	¿Que no me habéis conocido?
	¡Ah, hombre en efecto ingrato!
GRACIOSO	Ni soy gato ni soy hombre, (vv. 65-67)

Es un trastrueque similar a los anteriores que muestra cómo introduce Quiñones de Benavente el recurso cómico de las prevaricaciones idiomáticas, fundamentalmente puestas en boca de personajes simples, incluido el alcalde, y construidas mediante las paronomasias, los calambures, los cambios de orden sintáctico y las infrencias del simple basadas en asociaciones con referentes de la vida cotidiana del público.

Capítulo 3. El entramado retórico

El análisis de mecanismos propiamente retóricos desvela el contenido proposicional de los actos de habla en un nivel estético, sin que dejen de intervenir en ellos el nivel lógico y pragmático del denominado *logos apofántico*¹⁷². De este modo, los procedimientos estudiados plantean una relación entre la forma de los significados y la designación concreta de referentes distinta a la que existe en los actos de habla que no tienen una función literaria. En los actos de habla de naturaleza literaria el lenguaje experimenta una traslación, traspaso o trasplante semántico hacia significados no emparentados generalmente en el sistema de la lengua; un proceso que genera designaciones retóricas. En ellas igualmente el sujeto hablante (y el escritor) lleva a cabo un acto de habla de carácter ilocutivo o performativo, en tanto que ejecuta una acción, es decir, hace algo al hablar. En otras palabras, en la enunciación que construye Quiñones de Benavente en su ficción entremesil se produce una acción en la que un personaje realiza una acción al hablar.

Por forma de los significados entiendo lo que Humboldt denominó *forma formans* (*Sobre la diversidad...*, 1990) y lo que desarrolló Coseriu como *forma del contenido* (*El hombre y su lenguaje*, 1977; *Principios de semántica estructural*, 1977), en consonancia con la dicotomía *forma/sustancia* que planteó Hjelmslev (*Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 1971; *Ensayos lingüísticos*, I y II, 1972 y 1987). La idea de traslación en las designaciones retóricas está extraída de la perspectiva de Lausberg, quien definió y clasificó los procedimientos del *ornatus* del lenguaje destinado al deleite y al objetivo de convencer (Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 2003: 50-51). De su trabajo tomo la terminología y las definiciones de *tropi* (metáforas, metonimia, sinécdoque, énfasis, hipérbole, antonomasia, perífrasis) y *figurae* (las de repetición, paronomasias, anáforas, acumulaciones, hipérbatos, hipérbole) (Lausberg, 2003: 57-300).

¹⁷² Véanse fundamentalmente Coseriu (1977), Austin (1971), Searle (1980) y Derrida (2018).

Si tenemos en cuenta la tradición pragmática que explica los tipos de acciones que se ejecuta en los denominados actos de habla preformativos (enunciados que declaran, exhortan, prometen, disculpan, aconsejan, acusan, llaman, etc.), en el caso de los textos benaventinos, las enunciaciones que crea el autor¹⁷³ contienen también acciones que conllevan una consecuencia en la escena y en la interacción con los personajes (destinatarios ficticios), además de generar un efecto (acciones perlocutivas) en el público (destinatario real). En todas ellas hallamos una fuerza ilocutiva, una intencionalidad que nace en el poeta toledano. En esta misma aplicación de las teorías analíticas de Austin y de Searle, fundamentalmente, se debe contemplar, irremediabilmente, la presencia de acciones puramente estéticas y literarias. Los actos de habla que se expresan en las escenas de Quiñones de Benavente adquieren así doble dimensión: por un lado, la pragmática que atiende al proceso de los actos de habla mencionado, si bien ocurre en una comunicación de ficción; por otro, la retórica que se percibe en el componente metalingüístico del acto de habla, en tanto que la acción ejecutada es la asociación de significados distintos, la permutación de un vocablo por otro, la repetición de términos, los cambios fonéticos de una palabra, etc., que nos llevan a los diferentes mecanismos del *ornatus* de la elocuencia. Cada uno de ellos es un acto de habla¹⁷⁴.

En definitiva, en los diálogos cómicos de las piezas estudiadas existen dos niveles de comunicación, es decir, el que se produce entre los personajes de la ficción y el que discurre entre la ficción escénica y los espectadores. En ambos niveles también podemos apreciar dos fuerzas ilocutivas, en la medida en que cada enunciado está motivado hacia dos efectos o dos actos perlocutivos: primero, la intención de burlar, ridiculizar, expresar la perplejidad de una incompreensión, etc., que genera el efecto de mostrar la perspicacia para conseguir un deseo (robar, tomar, reunirse con amantes, salvarse del robo, no dar, custodiar a hijas, etc.) o la torpeza para sobrevivir (ignorar, no

¹⁷³ Es indudable que la autoría de las enunciaciones de los actos de habla de los bailes y entremeses de Quiñones de Benavente también contempla a los actores en su labor de interpretar en la representación, que puede conllevar la modificación de las enunciaciones y los enunciados originales del dramaturgo.

¹⁷⁴ Por ello puede ser oportuno considerar las teorías deconstructivistas de Derrida (2018), aunque aplicarlas en este trabajo nos llevaría a otras direcciones de reflexión y análisis que se alejan del propósito de estudiar los textos dramáticos breves de Quiñones de Benavente.

entender, realizar obligaciones sin criterio ni lógica, etc.). Segundo, la pretensión de degradar, deformar, parodiar, ridiculizar y satirizar conceptos, temas, costumbres, anécdotas y personajes, que conmueven consecuentemente a la risa en la esfera real del público.

En estos dos niveles de comunicación, dos fuerzas ilocutivas y dos efectos de los actos de habla considero que es el lenguaje verbal y su retórica la acción que se ejecuta primero, la precedente a la acción física de la escena. Las intenciones y los efectos de cada acto de habla nacen del lenguaje: al hablar un personaje enuncia (emite el enunciado), hace (en el plano de ficción, insulta, burla, engaña, hurta, huye, pide, compite, discute, se defiende, etc.; en el plano real, degrada, parodia, satiriza, ridiculiza, conduce la interpretación, sorprende, etc.) y provoca (el malentendimiento, la frustración, el enfado, las contiendas, la celebración, etc., en la escena; la diversión, la curiosidad, las expectativas, la sorpresa, la risa, entre los espectadores). Por consiguiente, retomo la denominación que anteriormente utilicé para asignar los actos de habla analizados, esto es, *escenas de habla*.

He aquí un lenguaje dramático y, además, retórico, existente por estar creado para el teatro y el espectáculo del Barroco que vivía Quiñones de Benavente. En ese contexto, en que el público era cada vez más exigente, estimular los gustos por el teatro breve mediante la construcción de nuevos actos de habla dramáticos, requería de la búsqueda y el uso de procedimientos retóricos novedosos, al menos en su combinación o en la manera de encajarse y relacionarse con otros¹⁷⁵. De ahí que los hilos ingeniosos en la *ornatus* sean instrumentos claves para tejer la hilaridad en la obra de nuestro autor.

Este enfoque de estudio del tejido retórico de los textos benaventinos puede contribuir a comprender detenidamente los procedimientos que el Autor toledano llevaba a cabo con el lenguaje. Por consiguiente, aporta un tipo de análisis asentada en esta metodología, que aúna la semántica, la pragmática y la retórica, que puede ayudar a enriquecer las interpretaciones que generalmente se han realizado en la investigación literaria acerca del lenguaje cómico empleado por Quiñones de Benavente. Por ejemplo, permite ampliar y estudiar más en detalle los recursos mencionados por Cotarelo en su

¹⁷⁵ A propósito de la utilización del Romancero viejo en el entremés barroco, afirma Asensio que «la explotación cómica, lejos de exigir la fragancia de la novedad, reclama lo manido y resabido, aunque gustoso.» (1971: 74).

Colección, donde nos ofrece estas pinceladas sobre los tropos y figuras utilizados por nuestro dramaturgo, a la hora de describir su lenguaje como

rico en vocablos propios y figurados y neologismos muy bien ideados; frases exactas, precisas y nuevas y otras con graciosos recuerdos arcaicos de viejos romances, tomadas del derecho, de los oficios ó del pueblo. Mil primores de expresión en equívocos, retruécanos, alusiones y reticencias de buen gusto; epítetos y calificativos tan oportunos y graciosos como originales, aplicados á las personas y cosas. (Cotarelo, 2000: LXXIV).

Así pues, en el presente capítulo me dedicaré al enjambre retórico que posibilita el uso de tropos, figuras elocutivas y las *sententiae*¹⁷⁶. De todos ellos, me centraré en los fenómenos que mejor provecho cómico consiguieron en la obra benaventina. Primero, me detendré en las dilogías, como uno de los recursos principales y frecuentes en la construcción de la comicidad por parte de Quiñones de Benavente. Segundo, las metáforas, las metonimias, los calambures, las hipérboles, las alegorías, entre otras figuras y sentencias, serán analizados atendiendo a la relevancia que presentan en el mecanismo humorístico de las piezas.

Tercero, también se analizarán los términos y sintagmas que funcionan como apelativos chistosos o descripción retratista de un personaje tipificado. Tradicionalmente se les ha dado la denominación de apodos y acumulación de apodos, insultos, motes o pullas¹⁷⁷. Constituyen las expresiones que designan a un individuo y que reemplazan el nombre propio, esto es, las antonomasias clásicas. Las hallamos en forma de apelativo aislado o de perífrasis conceptista. Esta perífrasis es una de las formas de la antonomasia. La antonomasia despliega una serie de vocablos (apelativos), sintagmas o enunciados (perífrasis) que señalan el contenido de una palabra. Pueden acompañar a esta palabra explícita o aparecer directamente sin nombrarla. Es la estrategia quevediana principal para dibujar, a modo de glosas semánticas, un personaje satirizado. La relación entre ambos ingenios, Quiñones de Benavente y Quevedo,

¹⁷⁶ La frontera entre ambos tipos de figuras, *figurae* y *sententiae*, siempre es difusa, como advertía Lausberg (1967: 189).

¹⁷⁷ Véanse Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal* (1992: 225-226), Asensio (1971: 146-149, 157, 206, 222), Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 55-56).

basada en el lenguaje conceptista siempre ha sido objeto de interés¹⁷⁸. Como afirma Bergman, «Quiñones de Benavente es, ante todo, conceptista; no cede ni a Quevedo en su caudal infinito de agudezas, equívocos, chistes y juegos de palabra de toda clase.» (Bergman, 1965: 93). El grado más alto del juego de los apodos lo encontramos en los nombres propios, que en una denominación individual, personal, estampan la característica que singularmente se está ridiculizando. Es una antonomasia en forma de apelativo jocoso pero elevado a la categoría de nombre propio.

3. 1. «De la prosa ahorre, / si no quiere que así la desafortre.»: las dilogías

La dilogía es uno de los mecanismos retóricos predilectos del lenguaje barroco, especialmente como estrategia verbal de la literatura burlesca y satírica. Denominada también equívoco o, con menos frecuencia, *silepsis*, consiste en comprimir dos significados no emparentados semánticamente en una misma palabra. En la clasificación de Lausberg no encontramos espacio dedicado a la dilogía, aunque sí al zeugma complejo, donde se omite un vocablo duplicado dejando solo uno para señalar dos significados (Lausberg, 1991: 155). En su materialización en un acto de habla, este recurso retórico toma relieve especialmente en la fuerza ilocutiva, en la orientación que el autor deja estampada hacia ambos significados y designaciones; y en el acto perlocutivo o el efecto que tendría en la comprensión del público, que escucharía la palabra y reconocería dos sentidos que asociaría después a la escena, y hallaría en tal relación motivo de risa; reacción que estaría calculada en la elección de Quiñones de Benavente de determinado vocablo en cada contexto escénico.

¹⁷⁸ Véase Chevalier, *Quevedo y su tiempo...* (1992: 220-226).

En la literatura «gozan de gran aceptación a primeros años del siglo XVII unas composiciones que se pueden calificar de entramados de equívocos» (Chevalier, 1992: 146), como los romances que cita Chevalier. Del mismo modo, en la escritura de Quiñones de Benavente hallamos términos como *aforrar*, *arrastrar*, *clara* que demuestran el dominio que tenía el autor toledano en el aprovechamiento semántico de algunas palabras de significados divergentes. Sin llegar a ser entramados que acumulan mecánicamente dilogías, Quiñones de Benavente proporciona una selección cuidada de palabras que dirige a referentes humorísticos concretos, con una consciencia literaria de su fuerza ilocutivo y el acto perlocutivo que pretende provocar, la risa. Incluso no constituyen «edificios de equívocos» (Chevalier, 1992: 150), como ocurre en los textos satíricos de Quevedo, en tanto a equívocos multiplicados, sino más bien *ventanas* que abren particularmente, la interpretación hacia dos significados. Si bien es cierto que estas palabras concretas o *ventanas* de equívocos pueden aparecer en las piezas de nuestro entremesista repetidas en derivaciones flexivas (poliptoton). Es interesante tener en cuenta la función caracterizadora que puede llegar a tener estas dilogías en tanto aportan rasgos propios del bobo o del burlador de entremeses, como señaló Ricardo Senabre: «Sirve a menudo para poner de relieve la simpleza de un personaje que no sabe interpretar lo que oye, o la agudeza de un embaucador, y reviste, por tanto, función caracterizadora» (1988: 137).

Así pues, en las próximas líneas se presentan casos de estas dilogías más relevantes en la obra dramática benaventina que permiten valorar de qué manera las seleccionó y utilizó el ingenio toledano, así como qué trascendencia cómica alcanzaba en las escenas donde se introducían. Hay que tener en cuenta que a lo largo de los análisis de este trabajo aparecen otros equívocos que tienen su razón de ser y su efectividad cómica en la unión con otras figuras, tropos u otros fenómenos literarios. Debido a la naturaleza en que estas formas cobran relieve humorístico, he considerado conveniente no desligarlos del contexto dramático en que aparecen. A continuación, observemos la manera en que el Autor toledano utiliza determinadas dilogías en piezas concretas.

La palabra «bucólica» que aparece en *Los cuatro galanes* en las quejas de Matea es un buen ejemplo de dilogía. Matea se queja del hambre que sufre por no lograr la atención de ningún hombre que la mantenga: «Pues ¿no es poco faltarme la bucólica?»

(v. 10); y Fabia lo refuerza con el recuerdo de un cuentecillo popular: «Están los hombres ya tan acabados, / que no dan sino coces y bocados¹⁷⁹.» (vv. 22-23). Este último término, «bocados», enfatiza la relación con «bucólica», palabra pronunciada por Matea, que designa la comida demandada por esta mujer hambrienta y que al mismo tiempo parte del adjetivo *bucólica* ('ficción pastoril'). El sentido relacionado con el hambre y la comida parecen estar más de relieve, pero queda la connotación de la alusión literaria de las bucólicas. El juego del equívoco acaso residiría sobre todo en la manera jocosa de pronunciarla al tiempo que señala otro referente más bajo, cotidiano y real. El procedimiento ha consistido en poner en contacto los lexemas parónimos *boca* y *bucó*.

En el entremés *El murmurador* Pedro pronuncia «boquifruncida» para señalar a la viuda falsa que intenta aparentar el duelo. Se trata de una creación léxica con muchas capas de construcción retórica. En primer lugar, estamos ante un neologismo, según se ha explicado en el capítulo anterior, y, en segundo lugar, está relacionado con otro equívoco. El neologismo entra en juego con el sintagma «repulgada de faz» (v. 75), un enredo dilógico que se articula en torno a la boca y las telas. Por un lado, *repulgo* hace referencia a los pliegues con que se remataban las tocas que llevaban las viudas («la torcedura que se hace al lienzo, paño o seda, cosida con hilo o seda a pespunte o vainilla», *Aut.*). Y *repulgar*, «retorcer la orilla del lienzo, seda, paño o otra cosa, con el dedo pulgar» (*Aut.*). Además, este diccionario recoge la expresión *repulgar la boca*: «plegar los labios, formando un género de hocico o doblez en ellos». Llegamos así a la metáfora del gesto de la boca, formulada en el participio del verbo como antonomasia, «repulgada de faz». Y como no es suficiente, añade Quiñones de Benavente «boquifruncida» (v. 75), énfasis cómico que redundará en el equívoco de *repulgar* relacionado con el término *fruncir*, de nuevo, en participio, *-fruncida*. Acaso como reflejo de la doblez de las viudas, se duplica la dilogía, sumándose dos nuevos sentidos sobre los mismos referentes. Un fruncido, sustantivo, es «arruga o pliegue, o serie de arrugas o pliegues menudos que se hacen en una tela, papel, piel» y «afectado, picajoso, receloso, disgustado o colérico» (*DLE*). Al estar la palabra en femenino (*fruncida*) el

¹⁷⁹ Aciertan Andrés (1991: 112) y Arellano, Escudero y Abraham (2001: 252).

sustantivo convive con el adjetivo, de tal manera que hasta en el significado gramatical se produce la dilogía.

Otro equívoco es *aforrar* que emplea Quiñones de Benavente en *Los mariones*. En el inicio de la obra los músicos acaban de cantar versos de forma redundante, es decir, lo que dice el primer músico lo repite el segundo con un hipérbaton¹⁸⁰. Cuando acaban, María reacciona ante tal reiteración grotesca: «Para el calor que hace, camarada, / esa música va muy aforrada.» (*Colección*, 2000: 595). Y se produce así la dilogía: el participio, en calidad de adjetivo, califica la música redundante, que cierra excesivamente los versos anteriores, y, al mismo tiempo, lo asocia al forro o añadidura que se le pone a una tela para asegurarla, en este caso, en su función de abrigar. A continuación, se suceden las derivaciones del verbo *aforrar*: al instante, habla Francisca y recoge el equívoco para desafiar a su supuesta rival: «Desafórrala tú, o cómo te llamas, / taba de hembras, o aprendiz de damas. (2000: 595). La dilogía se complica con la composición del negativo *des-* y la polípton en imperativo. Y María le responde: «Mientes, y mentirás en cuanto dices», es decir, que repite con alteración, con una polípton de *mentir*. Astutamente lo aprovecha Francisca: «Y eso, ¿no es aforrar?». María le responde con su dardo verbal, por el que pasan a la espada y riñen: «De la prosa ahorre, / si no quiere que así la desaforre.» (2000: 595). Así, con «desaforre» Francisca amenaza a su contrincante con la espada en doble alusión, una a quitar repeticiones o excesos de prosa (un sentido metaliterario); y, otra a sacar (desaforrar) la espada.

Otra dilogía se halla en las palabras *arrastrar* y *pandilla* que aparecen en las réplicas entre Gusarapa y Arrumaco en la primera parte de *La capeadora*. Ella intenta hacerle creer que sí cede a sus halagos y lo estima. Pero él muestra desconfianza desde el principio por saber lo que suelen hacer las pandillas que roban ropas a capas a los paseantes. Es tal su inseguridad que se asusta precisamente por intuir cierto doble sentido en el verbo *arrastrar* que pronuncia Gusarapa al mandarle a su cómplice que le acerque una silla a Arrumaco: «¡Hola, Maripandilla! / Arrastra a este señor...» (vv. 14-15), enunciado que queda interrumpido por Arrumaco que se alborota y pregunta «¿Por qué?». Gusarapa termina su indicación a Maripandilla señalando el objeto que debe

¹⁸⁰ Véase el apartado sobre las prevaricaciones y el uso de este verbo en este entremés y en *El mago*.

arrastrarle, una silla. Una vez sentado Arrumaco, este expresa su preocupación porque sospecha que le van a robar. Se debe destacar que la causa de su nerviosismo y su miedo esté en las palabras que pronuncia Gusarapa, de tal manera que es su enunciación, su acto de habla el que genera este efecto (un acto perlocutivo) en Arrumaco, que dice, «“Pandilla”, la criada, que lo hacía / y «arrastra a este señor», ya lo creía» (vv. 15-16). Los significados dilógicos de «Pandilla» (‘nombre propio’ y ‘el grupo de delincuentes’) y «arrastra» (‘mover algo sin levantarlo’ y ‘robar’) son articulados en un acto ilocutivo, cuya fuerza ilocutiva o intencionalidad podría ser el intimidar sutilmente a la víctima. Por tanto, Gusarapa emite un acto performativo, en la medida en que al hablar ejecuta la acción de intimidar a Arrumaco, destinatario de dicho acto, aunque se esté dirigiendo a Pandilla. Es, pues, un acto de habla performativo y a la vez indirecto, pues no deja explícita tal intimidación y además no está dirigida literalmente al personaje a quien dirige su exhortación. Arrumaco con estas palabras deja clara la interpretación que él está extrayendo de ambos vocablos, asociados al hurto, aunque no le esté hablando directamente a él: «que si no saben bien guardar la ropa, / arrastra una pandilla cuanto topa» (vv. 17-18)¹⁸¹.

Junto con las referencias al hurto de una pandilla que Arrumaco infiere de ambos términos, en el verbo *arrastrar* se puede añadir también la asociación al juego de naipes: «En el juego del hombre es salir triunfando de las cartas superiores del palo que se ha elegido por el hombre, a que deben precisamente servir los demás que juegan con él, echando carta del mismo palo elegido» (*Aut.*). Asimismo, en la palabra *pandilla* podemos incluir otra interpretación que se suma al juego de equívocos y a la tensión de la escena en donde se está anticipando la burla del robo, pues en germanía designa una «trampa, fullería, especialmente la hecha juntando cartas», *DLE*. En los dos últimos versos del breve parlamento de un Arrumaco en alerta o temeroso se percibe un tercer sentido, más sutil, pero que le sirve al personaje para justificar que no le dará nada a Gusarapa, ningún dinero: «aunque si de la bolsa estoy baldado, / ¿qué me quiere vusted más arrastrado?» (vv. 19-20). De la bolsa está «baldado», muy agotado o simplemente sin nada, es decir, en balde («inútilmente, sin logro ni efecto», *DLE*); y se recoge también la designación de *arrastrar alguno*, «traerle fatigado y ahogado» (*Aut.*).

¹⁸¹ Véase la teoría de los actos de habla indirectos desarrollada por Searle (1975: 59-82).

De estos versos se puede interpretar que ella no puede pedirle nada más, agotarlo más, burlarlo más, pues no puede estar más *arratrado*, es decir, no puede ser más ‘hurtado’, ‘fatigado’ o más triunfado por no poder darle nada.

Es interesante tener en cuenta que cada mención de ambos términos contiene todas estas designaciones simultáneas, por lo que los equívocos toman relieve enfático en todos los versos, está presente en todos, y anuncia el principal juego del entremés, esto es, la dualidad que entrelaza el fingimiento y la apariencia junto con las verdaderas intenciones, la intimidación y el robo de después. Hay también un efecto en el público, que puede ir siguiendo la anticipación del robo. Este análisis, que parte de la semántica de ambas dilogías para señalar las designaciones expresadas en los actos de habla, permite entender, con más matices, los estratos de significados que eligió Quiñones de Benavente para su juego retórico con el fin de encajarlo en la escena, en una situación comunicativa cómica, donde son precisamente las palabras en estos procedimientos retórico-pragmáticos las protagonistas de las acciones y las reacciones que muestran los personajes. Son los actos de habla, su fuerza ilocutiva, su capacidad de ejecutar acciones y de conmover a la tensa preocupación y preparación al hurto lo que crea las acciones físicas, los movimientos y ritmos escénicos y el transcurso argumental. De este modo, este entramado de dilogías provoca una atmósfera de intimidación y de amenaza, que se asienta a su vez en los códigos de la burla entremesil. Ello hace que este ambiente pudiera dar lugar a la curiosidad cómica entre los espectadores por saber cómo se va a desarrollar las tretas y los engaños de las ladronas, esperados en este tipo de argumentos.

La consideración de una dilogía en un acto performativo se manifiesta con más relieve en el entremés *Los ladrones y el reloj* mediante el verbo *dar*. La pronunciación de esta palabra produce inmediatamente una acción, la de golpear y la de señalar la hora. La consecuente hilaridad que se desprende de los equívocos materializados en la acción se observa en una de las secuencias en que la Moza traza estrategias para esconderse, junto con el Gracioso, y robar a los transeúntes. Así inventa, en la treta que nos ocupa, inventa fingirse ser un reloj, para lo cual el Gracioso debe utilizar un caldero y ella un mazo. Quiñones de Benavente toma el motivo entremesil del disfraz empleado para ocultarse de padres de amantes o para robar; en él el que está disfrazado suele sufrir el maltrato derivado del uso que tiene el objeto por el que se hace pasar. En este

caso, es el Gracioso quien va padeciendo las funciones de varios disfraces a lo largo del entremés. Por consiguiente, recibe los golpes que Marica le da con su mazo para dar la hora como un reloj. En la acción de este objeto, *dar la hora*, se sostiene el juego cómico del equívoco del que también podemos extraer la alusión al dar palos de la tradición de los entremeses, un tipo de final del argumento que abundaba en el periodo anterior a Quiñones de Benavente¹⁸². De este modo, de la acción de *dar la hora* se funde, irremediabilmente, en virtud de la burla, el otro sentido de *dar mazos*.

De hecho, la alusión a esta particular dilogía aparece ya en el eco del refrán *A Dios rogando y con el mazo dando*: «y yo con el mazo dando» (v. 202), dice la Moza. Con este eco del refrán se pone de manifiesto lo que todos entenderían, que «se deben hacer las diligencias necesarias para el logro y consecución de alguna cosa, al mismo tiempo que se pide a Dios con ruegos y oraciones» (*Aut.*). En este caso, se debe llegar a hacer todos los sacrificios necesarios para conseguir los dineros. Un riesgo que ya intuye y teme el Gracioso en unas intervenciones donde observamos el efecto cómico del equívoco: «¿Y has de dar?» (v. 204), «¿Las cuántas?» (v. 6). Con la exclamación que expresa después, deja claro el juego retórico de ambas designaciones: «¡Las doce y en mis cascos!», es decir, se asombra de la Moza le va dar doce golpes porque dará la hora de las doce. Al llegarse dos hombres se llegan también los golpes y es mediante la acción cómo percibimos la capacidad ejecutiva y el efecto de este equívoco. Uno de ellos, borracho, es el que golpea con ímpetu con el mazo para dar la hora de las doce, que provoca la queja del Gracioso que replica, «¡Amén, que tan recio ha dado!» (v. 224)¹⁸³.

Como vemos, las dilogías analizadas constituyen actos de habla perlocutivos: al pronunciarlos cada personaje realiza una acción, que contiene, además, una intencionalidad dentro del argumento de la pieza, normalmente una estrategia para conseguir su objetivo: insulta («repulgada de faz»), desafía («aforrar»), intimida (como Gusarapa) o advierte de la alerta de una amenaza (como Arrumaco) («arrastrar»,

¹⁸² Quiñones de Benavente impulsa los finales de entremeses en bailes, los pone de moda y hace que decaigan los palos con los que se acababan estas piezas. Véase Madroñal (2019: 173).

¹⁸³ Se debe tener en cuenta que la edición de este entremés presenta la conservación del texto con escasísimas acotaciones en donde se detallarían las acciones y los modos de ejecutarlas que entran en el juego cómico (Abraham, 1996).

«pandilla»), fingirse un reloj y golpear («dar»). Como dilogías, se producen dos designaciones, dos inferencias al mismo tiempo, que, asociadas, provocan una situación escénica de humor. Nuevamente, se hace relevante la creación retórica para construir toda la comicidad de la escena. Aunque fueran imprescindibles los otros elementos escénicos, la indumentaria, las posturas, los gestos, etc., son estas dilogías las que elaboran el humor.

En la obra de Quiñones de Benavente hallamos otro tipo de dilogías que crean también la comicidad de las secuencias, pero que no expresan una acción en sí mismas sino dentro del enunciado en que aparecen. En el entremés *El talego-niño* el autor utiliza el adjetivo «clara», en un acto de habla donde el personaje del simple, Garrote, señala la actitud clandestina de dos criadas que se habían cenado a escondidas una clara de huevo. Se trata de una de las acusaciones que el amo avaro Taracea les hace, apoyado por Garrote, su otro criado. Así este último subraya la queja de su amo redundando en la ocultación en la que las criadas devoraron tal *banquete*: «Y más que fue, por sus escurriduras, / la cena clara, y el cenarla a oscuras. (vv. 17-18). El simple utiliza el adjetivo «clara» con un doble sentido que se palpa en su oxímoron «oscuras». De este modo, el enunciado «la cena clara», en consonancia con la locución *a oscuras*, que determina la circunstancia de la cena, señala al huevo y a su vez la evidencia indiscutible de la infracción, o acaso sus intenciones. Podríamos considerar que se trata de un acto de habla indirecto, del que se desprendería la inferencia de una acusación. Es, por ello, un acto de habla ejecutivo o performativo (Garrote acusa), indirecto, aunque en el contenido dilógico de *clara* no hay una acción del mismo modo que observamos en las dilogías anteriormente analizadas. Por tanto, es más conveniente entenderla como mecanismo puramente retórico, cuya capacidad de humor se ciñe a la doble designación de la palabra, mientras que el efecto cómico del acto performativo (la acusación) estaría originado en el enunciado completo, «la cena clara, y el cenarla a oscuras» (v. 18).

En este mismo grupo de dilogías, cuyo humor está activado en sí mismo y no tanto en la acción que genera en el acto de habla en que aparece, hallamos la expresión popular *hacerse de pencas* en el baile dramático *La paga del mundo*. En la memoria paremiológica de la época, el sentido que estaba asentado era el de «No consentir fácilmente en lo que se pide, aun cuando lo desee quien lo ha de conceder» (*DLE*). En el entremés se cruza con otra designación de la palabra *pencas*, «el pedazo de cuero o

vaqueta con que el verdugo azota a los delincuentes» (*Aut.*). De este modo queda bien consolidado este juego de equívocos, a partir de los azotes (*jubón de azotes*) que manda el Mundo para la mujer hechicera, una de las figuras que desfila ante él. En concreto, este equívoco es pronunciado por otra mujer que asiste al desfile de las figuras satirizadas y las presenta: comenta así la dificultad con que cumplen con el castigo: «Al llevar los jubones se hace de pencas» (v. 75).

En *El doctor Juan Rana* la dilogía se aprecia con mayor claridad desde la forma *regimiento*, vinculado a los sentidos que el *Autoridades* recoge y donde ya viene dada la dilogía, sin necesidad de acudir al significado de *régimen*, que parece más estrecho en su alcance retórico. Aparece en el sintagma *buen regimiento* en este entremés y en la primera parte de *El talego* (v. 66). Énfasis lógico para subrayar el valor semántico de enriquecerse de buena calidad de vida o económicamente. En *El talego* (primera parte) está trabado con la metáfora general del talego de dineros enfermo, por lo que cumple con la dilogía desde ‘regirse en la comida o bebida con moderación o por orden del médico’ hasta ‘el oficio de regidor’. En *El doctor Juan Rana* se vuelve a jugar con ambos sentidos en boca del mismo doctor entremesil Juan Rana.

En la primera escena de *El retablo de las maravillas* hallamos un curioso entrelazado de dilogías y estructuras paralelísticas que merecen también explicarse. Antes de que salga Teresa huyendo del sacristán, tras reclamar sus conejos y la bota que ella le dio a cambio de dos villancicos —un requerimiento justo pues solo compuso uno muy malo que reproducirá inmediatamente a petición del alcalde—, el regidor y el alcalde tratan de cómo este repartirá las sentencias que lleva en las cédulas en las audiencias a los presos. El regidor es quien comienza este juego de dos dilogías encadenadas. Por un lado, la de *gentil alcalde* y, por otro, le sigue las derivaciones de *mantener*. En el caso de *gentil*, aparece en una exclamación expresada por el regidor al alcalde cuando este le explica la consecuencia de lo que pretende hacer con las cédulas. Recuérdese que se trata de la tercera secuencia de la primera escena del entremés en que el alcalde aparece ridículamente rebosante de cédulas —dice así la acotación inicial: «y el alcalde trae llena la pretina y caperuza de cédulas»— con la idea de entregar a los presos juzgados las sentencias a elección azarosa del mismo preso, liberándose así de tal responsabilidad. De este modo, Quiñones de Benavente desarrolla el proverbio popular originado en una anécdota contada por Correas en su *Vocabulario*, «¡Dios te la depare

buena!», analizado en el apartado dedicada a la fraseología insertada en la obra del dramaturgo.

En este contexto observamos el frecuente humorístico contraste entre la figura del alcalde y el regidor, que, siendo el cargo más ambicioso de la época por su capacidad de poder en el consejo municipal, sostiene la cordura y encarece la comicidad del otro, el más alto representante municipal al fin y al cabo. Dicha exclamación, «¡Gentil alcalde!», subraya el grado del disparate, pues a su pregunta de si el preso recibe la pena de muerte sin merecerla, el alcalde responde:

Señor, si eso se ofrece,
yo le doy la sentencia:
confórmese él allá con su conciencia. (vv. 35-37).

Perderá la vida pero su consciencia estará tranquila. Después de esta justificación a una posible tragedia caprichosa, la cuarta acepción de *gentil* que figura en el *Aut.* queda confirmada: «excelente, exquisito y esmerado en su género o especie»; obviamente en su giro irónico «para expresar alguna cosa mala: como gentil necedad, gentil desvergüenza». Aquí ‘malo’ queda reservado para *alcalde*. En la lógica propia de un *prevaricador* como lo es esta figura, deformando más el sentido que la forma¹⁸⁴, toma la acepción de ‘pagano’ («que no reconoce ni da culto al verdadero Dios», *Aut.*), en medio de paronomasias que, junto con otras que van apareciendo a lo largo de la pieza¹⁸⁵, definen su habla rústica caracterizadora: «Habrà mejor, hermano / que yo no so gentil, son¹⁸⁶ muy cristiano.» (vv. 38-39).

Seguidamente, marca un cambio de ritmo la estructura paralelística de las dos réplicas posteriores. Del imperativo del regidor, «Alcalde, alcalde, mantené josticia» (v. 40) se desprende el desdoblamiento contrario del alcalde: «Regedor, regedor, manténgase ella, / que es caro el año para mantenella» (vv. 41-42). Se repite la estructura de los vocativos duplicados, el imperativo del mismo verbo y el objeto directo; lo que cambia es precisamente la lexicalización de este último en «josticia» y su

¹⁸⁴ Es un caso de prevaricación idiomática de tipo dialógico y no mediante paronomasia.

¹⁸⁵ Véase el apartado de las paronomasias, en concreto, la dedicada a las formas rústicas caracterizadoras.

¹⁸⁶ Esta forma rústica reconocida siempre como ‘sino’ favorece, además, a la métrica del verso endecasílabo.

flexivización en «-se», extendido a su vez en la aparición del sujeto «ella». El cruce de vocativos correspondidos y repetidos da paso a una dilogía de semas de las formas derivadas de *mantener*, puesto que no se trata de su significado exactamente, debido a las múltiples metáforas con que se ha ido entiendo el verbo en su historia y su uso. Por un lado, aparece aquí el sema de ‘hacer, defender y dominar la justicia’ y, por otro, el de ‘sostener económicamente a alguien’, lo que conlleva la tópica personificación de la justicia. Dados los gastos caros de ese año, alude a que viva con su propio sustento, acaso como mujer de la época. La rima enfatiza el chiste con una especie de calambur fonético: «manténgase ella» / «mantenella».

En apenas tres réplicas se han podido desgranar cuatro fenómenos retóricos, a saber: las dilogías, una más asociada a sus semas metafóricos que a su significado completo; las estructuras paralelísticas de la oración analizada; y el calambur fonético o eco entremesil, gracias a la asimilación consonántica de *mantenerla* de la proposición de relativo.

Por último, destaca la doble dilogía de *justos / anchas* en la primera parte de *El guardainfante*, en cuya primera escena Juan Rana alude así al uso excesivo de esta prenda por parte de las mujeres:

que he de vengarme en las hembras:
pues no alegarán que pagan
los justos por pecadores,
andando todas tan anchas. (vv. 17-20).

Esta censura atiende a una dimensión moral (la justicia y libre de moralidad) y las características propias de estos guardainfantes (son muy anchos y nada justos en su tamaño).

3.2. De «espantajo» a «ganas fiambres»: la antonomasia conceptista

Las riñas y escaramuzas de personajes nos brindan divertidas ocasiones donde el autor toledano despliega su artillería pesada de armas retóricas. Generalmente estas piruetas lingüísticas se acumulan en las primeras escenas de entremeses y bailes, bien como encuentros de rivales, enfrentados por desear supuestamente conseguir lo mismo (la atención de un sujeto amoroso o dineros); bien como riña entre amos y criadas. Suelen así abrir la acción principal de la pieza y con frecuencia se dividen en dos secuencias, como mínimo, que tienen un ritmo y una intensidad ascendentes: en la primera cada figura despliega la enumeración de insultos que invalidan a la otra; en la segunda pasan de la palabra a la acción física, donde el amo expulsa a sus criadas o los rivales intentan golpearse, cual duelo, normalmente con armas, algunas tan agresivas como personajillos burlescos, como veremos¹⁸⁷.

Por tanto, la textura conceptista que hallamos en estas escenas merece un espacio propio. Sin embargo, con el objetivo de no perder la significación cómica de tales laberintos lingüísticos, he preferido no desgajar cada forma retórica para no arriesgarnos a aislar el efecto jocoso, el cual quedaría siempre incompleto a falta de la red *sintáctica* del contexto que permite imaginar el retrato ridículo que se desprende de cada réplica, de cada acumulación de pullas. De este modo, el análisis de este recurso está organizado a partir de un elemento nuclear, como la palabra *espantajo*, o de la referencia a una escena concreta de una pieza. La denominación que utilizo, *antonomasia conceptista*, designa el tropo que «consiste en poner un apelativo [...] o una perífrasis [...] en lugar del nombre propio» (Lausberg, 2003: 82). Lo considero

¹⁸⁷ El caso de *La dueña* es especial por discurrir la riña a partir de la tercera secuencia de la segunda escena del entremés. Además, la estructura rítmica y métrica es muy distinta a lo habitual, puesto que no expresa cada rival, Pierres el galán y Pilongo el vejete, sus pullas en réplicas acumulativas, sino que se descalifican en un ritmo picado, donde los versos contienen flechas de un vocablo o solo una referencia jocosa. La sensación general es de un conflicto por rivalidad amorosa, donde se atropellan los descalificativos mutuos. La acción nuclear es bastante sencilla y el objeto satírico se reduce a que dos rivales populares, un galán joven y un viejo con dinero, pretenden el amor, tan disparatado, tan burlescamente inverosímil para los testigos espectadores, de una dueña.

conceptista por el estilo de escritura barroca basado en las agudezas de ingenio de su tradición.

Ante todo, hay que tener presente las reflexiones de Maxime Chevalier sobre las escaramuzas de apodos en el teatro breve. Tras su análisis de textos de Quiñones de Benavente en uno de los ensayos compilados en *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, concluye que este recurso de contiendas basadas en apodos corresponde a una «escena de farsa» que es «privativa del entremés a partir de 1620. El entremés será en adelante el único receptáculo de esta forma ya venerable de la agudeza.» (1992: 226).

Sin embargo, la antonomasia conceptista, en forma de apelativos y perífrasis, constituye un recurso que también utilizó Quiñones de Benavente para retratar a sus personajes o caricaturas, al modo de Francisco de Quevedo, si bien hay que situarla en las coordenadas particulares de su dramaturgia. En los entremeses de desfile del dramaturgo toledano las figuras apenas son dibujadas con trazos escuetos, breves apodos, sin tener cabida la enumeración de metáforas y otros tropos que las enriquezcan en la comicidad. Pero en otras piezas que no presentan esta estructura, hallamos una creatividad más amplia que permite mayor desarrollo cómico en la construcción de una antonomasia, un apelativo o una perífrasis. Por estas razones, me parece una observación parcial la que expone Chevalier acerca de esta técnica verbal caracterizadora, a propósito de su comparación entre ambos ingenios áureos:

El paralelismo es doblemente instructivo. Evidencia el hecho de que el entremés, si bien admite unas palabras características del estilo quevediano, rechaza el procedimiento típico del mismo: la acumulación de apodos que convergen como radios para evocar la figura del personaje aludido, procedimiento que maneja Quevedo con insuperable maestría, lo mismo en la caricatura de la dueña Quintañoña que en otras criaturas. (Chevalier, 1992: 225).

El estudio de los bailes y entremeses de Quiñones de Benavente demuestra que es característico de su expresividad lingüística cómica, precisamente, este fenómeno retórico que Chevalier denomina «apodos», por lo que probablemente no es del todo acertada la afirmación de que «el entremés excluye la caricatura a base de apodos.» (Chevalier, 1992: 225). Como el estudioso señala, en la estructura de desfile no existe la acumulación, pues en ella los entremeses «se apartan radicalmente de la práctica de

Quevedo en el *Sueño de la muerte*». Pero vuelve a una generalización del género breve: «La originalidad del *Sueño* con relación a los escuetos desfiles de las coplas de disparates radicaba en la introducción de aquellas maravillosas viñetas. Esta originalidad se les escapaba de las manos a los entremesistas.» (1992: 225-226). Me parece conveniente, por un lado, definir el término *caricatura* y ser consciente de su doble designación: figura de desfile de entremés y personaje entremesil cuyos rasgos caracterizadores responden a motivos y tópicos del género breve del teatro y de la literatura satírica. Por otro lado, y en consecuencia, distinguir el entremés como subgénero breve de una de sus variedades entremesiles, esto es, la articulada por la acción del desfile de figuras. Si atendemos a las piezas que no contienen esta estructura de desfile, podemos observar, en numerosas de ellas de autoría benaventina, que no se cumple el argumento que esgrime el especialista basado en las exigencias escénicas y corporales del entremés:

Sin duda obedece esta conducta a una ley de género: el propio Quevedo excluye la caricatura de la dueña Quintañoña del *Entremés de los refranes del viejo celoso*, reduciendo la materia del *Sueño de la Muerte* a un desfile de figurillas. Las formas elaboradas de la agudeza verbal mal se compaginaban con la gesticulación, elemento fundamental del entremés (Chevalier, 1992: 226).

Si este argumetno fuera cierto significaría que las «formas elaboradas de la agudeza verbal» de Quiñones de Benavente mal encajarían en la escenificación de sus obras y, por tanto, sería muy inexplicable su éxito extendido en los años que se representaron, así como su reconocimiento como maestro del lenguaje cómico.

EL ESPANTAJO

Como forma asincopada del actual *espantapájaros*, esta es metáfora extendida ampliamente en la literatura y, específicamente, en los enunciados que tengan la intención de ridiculizar o satirizar un carácter concreto o una figura tipificada, aplicado a un personaje pero con su reflejo —distorsionado más que real— en la sociedad aurisecular. Podemos mencionar algunos ejemplos literarios que pueden dar muestra de

la tradición sólida que acogía este vocablo en páginas cultas, que venían a estampar un uso seguramente extendido en la oralidad cotidiana y que Quiñones de Benavente supo aprovechar para encajar en réplicas humorísticas. Veamos primero la significación que aprovechaban los escritores. En el *Autoridades* observamos la raíz referencial del objeto que se usaba para espantar los pájaros en los cultivos: «El trapo o figura de trapos, que se suele poner en los árboles para espantar los pájaros, a fin de que no piquen y coman la fruta ni las plantas menudas». Desde aquí se derivan las metáforas acordes con el rasgo del trapo y la acción de espantar: «Por alusión se llama el que hace visages ridículos para assombrar y espantar». Al margen del intento de asombrar por parte de quien hace esos gestos risibles, Covarrubias señala la falsa apariencia de alguien que acaba descubriéndose e invalidando toda primera valoración impresionable. De este modo lo asocia a la figura de trapo para los pájaros: «tales son algunos hombres puestos en dignidades, que al principio como no los conocen les tienen respeto, y después (como tratados no hallan en ellos sustancia) los tienen en poco, como hazen los tordos a los espantajos que les ponen en las higueras.» Este sentido de apariencia impresionable y falsa y las higueras aparecen en algunas obras, como si fuera este el árbol representativo. Por ejemplo, en el *Diálogo de Mercurio y Carón* (Alfonso de Valdés, 1529) Carón le señala a Mercurio con esta imagen el ánimo de un sacerdote que acude ante él con la intención de ir al cielo: «Mas mira, Mercurio, cuál viene aquel espantajo de higuera, tan largo como una blanca de hilo» (2013: 171). Otro aspecto relevante es la dimensión sobrenatural o espiritual que, viniendo de la misma raíz, llegó a tomar el muñeco de trapo relacionado con apariciones malignas, del mal, acaso del demonio o por lo menos herético: «y en lo espiritual se llaman assí las sombras y figuras que el espíritu maligno hace aparecer para amedrentar y espantar a las almas» (*Aut.*).

Así pues, de estas designaciones registradas pueden extraerse diversificaciones de matices vinculados a la apariencia externa, la falsedad, la impresión, el miedo, el espanto, el engaño, la verdad, ser banal o insignificante, ridiculización. Por ejemplo, en 1520 hallamos el miedo o el susto en el cuento popular *Vida de Ysopo*: «más miedo me avrán que a un espantajo», dice Ysopo al mercader para que le compre a Zenas (edición digital de Diego Romero Lucas, 2001). Pocas líneas después vemos que el vocablo va más allá del miedo y llega hasta la cosa maligna, el diablo:

Y entrando con Ysopo en el lugar donde estaban dos niños asentados en el regazo de su madre, viendo los niños a Ysopo, espantados de su visión, comenzaron a llorar y esconder las caras en el seno de la madre. Entonces dixo el Ysopo a su amo:

— Ya tienes prueba y argumento del mi prometimiento, ca ya vees que como estos niños me vieron les ha parecido que soy algún diablo o espantajo. (2001).

Muy unido al sentido de alejar, espantar y proteger está el que toma la palabra en este pasaje de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* (1604):

Hacen como los hortolanos, que ponen un espantajo en la higuera, para que no lleguen los pájaros a los higos. Ellos allí están de manifiesto, para quien el hortolano quisiera y los pagara; pero los pájaros no los piquen, éstos no toquen a ellos, no ha de haber quien las corrija, quien las reprehenda ni quien abra la boca para decirles palabra: porque hay espantajo en la higuera, está el marido en casa. [...] Hermana, que son caminos éstos del infierno. (1987: 396-397).

He aquí la analogía con el origen del espantajo de higuera y la estrategia de estas mujeres al casarse. Desde un lenguaje que une lo terrenal y cotidiano con lo sobrenatural, onírico o fantasmagórico, Cervantes nos ofrece otro *espantajo* en el marco de las aventuras que inventaban los duques para divertirse con Sancho y Don Quijote. Concretamente, cuando llega a ellos Trifaldín el de la Barba Blanca como «espantajo prodigioso» (2016: 834).

Como espanto ridículo y en un espacio también tenebroso y sobrenatural vemos aparecer el término en la dueña Quintañoña del *Sueño de la muerte* (1622) de Quevedo. Esta alcahueta de la Bretaña caballeresca, habiendo pasado ya el tamiz de la sátira literaria posterior, está en el sueño ya muerta y fantasma, con una figuración monstruosa y grotesca, retratada con imágenes enumeradas, al modo quevedesco, con detalladas metáforas grotescas (1998: 243-244). Esta dueña venida a *tan* menos, «semejante abreviación del otro mundo» (1998: 244), aparece, pues, en el sueño interpelando a su interlocutor con esta apariencia: «Con su báculo venía una vieja o espantajo» (1998: 243).

Tres años después aparece la palabra estampada en la última novela de las *Jornadas alegres* (1625) de Castillo Solórzano, la «Fábula de las bodas de

Manzanares», donde el vocablo *espantajo* contribuye al retrato folclórico del río Manzanares: «Manzanares vegete de entremeses / [...] puede ser entre ríos espantajo.» (1909: 345)¹⁸⁸. Este río, el sacerdote que señala Carón o la vieja Quintañoña manifiestan el rasgo de insignificancia ridícula, figura menguada y cierta noción de falsedad.

Estos ejemplos ofrecen una muestra de la tradición de esta metáfora, cuyos matices semánticos toman relieve según la arista que se enfoque en la escritura; y suponen un punto de partida en que podemos tener presente la imagen de un ser *espantajo*, para valorar ahora cómo está presente en entremeses benaventinos. Así pues, Quiñones de Benavente supo explotar bien sus significaciones para el insulto en el enfrentamiento de dos personajes, cuyo efecto acaba siendo el de retratarse mutuamente. De este modo, el primer verso que abre *El borracho* en su silva consonante contiene un «espantajo de pájaros noveles» (v. 1), en boca del Galán que riñe con el Soldado por la barbera, la hija del Vejete barbero al que intentan burlar. Se encuadra en una lista de pullas que desempeña la función sintáctica de vocativo, en donde se observan tres partes, delimitadas entre sí por la pausa de un punto y coma. En ellas apreciamos los rasgos peyorativos de su interlocutor: su apariencia y vestimenta despreciables y andrajosas, en virtud de ser fanfarrón y pícaro. El primer insulto sublime señala así el aspecto físico del Soldado, que el Galán vincula al espantapájaros, ya literario por lo que hemos visto anteriormente. En este sentido, *espantajo* respondería al uso que registra Covarrubias en su *Tesoro* y a la acepción del *Autoridades* que alude a los gestos ridículos para intentar asustar. A pesar de ser un ataque verbal preciso al ademán y apariencia del Soldado, parece que esta ofensa no le es suficiente al Galán, puesto que agrega una estructura preposicional que complementa al sustantivo *espantajo*: «de pájaros noveles». En este momento el insulto se enriquece con una hipérbole. Únicamente puede transmitir respeto o recelo a las aves inexpertas, pequeñas, siguiendo el campo contextual de una figura que espanta a los pájaros. Por consiguiente, no es capaz de asustar al diestro, al listo que conoce muy bien su falsedad. Desde este primer verso Quiñones de Benavente pone en el primer plano jocoso el defecto propio del tipo tradicional del soldado: ser fanfarrón y muy pobre (el aspecto harapiento es el

¹⁸⁸ Para profundizar en las metáforas satíricas que concentra el río Manzanares en la tradición barroca, véase A. López Serrano (2001), quien recoge una generosa recopilación de obras.

que domina en el dibujo que hace el Galán en su gracioso desahogo)¹⁸⁹. La oración subordinada de relativo siguiente alude a la causa de que se diga «el de los arameles». En este sentido, a partir del aspecto del soldado se ha generalizado tal expresión, que señala al que tiene colgadura de paños y trapos, posesión que se deduce de la construcción iniciada con la preposición *de*, que en este enunciado puede designar la pertenencia o posesión.

El mago nos ofrece otro ejemplo de este vocablo, donde parece que se funde el matiz de apariencia falsa y miserable con el cariz diabólico del conjunto semántico del término. Especialmente, se trata de la voz que pone en marcha una atmósfera sobrenatural basada en lo herético, la hechicería y, en fin, la magia. Merece la pena detenerse en las escenas y secuencias donde se expande la connotación maligna de la palabra y se instaura dentro de la acción dramática principal. En la segunda escena del baile entremesado, Juan Rana y Bezón salen de alcaldes en la cómica situación de estar en escena paralelamente creyéndose solos. Y, después de la absurda secuencia en que Juan Rana despliega graciosas prevaricaciones idiomáticas, ambos se reconocen y Bezón empieza a meterse con el otro, más bobo, como es lógico al ser la figura de Juan Rana. Y es que aquel pretende hacerle una visita, es decir, juzgarlo como a los presos y, precisamente, llevarlo a la cárcel. Como Juan Rana quiere evitarlo, Bezón se indigna en su prepotencia: «¡Jo, jo! ¿Al alcalde del puebro?» (v. 38), a lo que responde el otro: «¡Arre, arre!; y yo ¿qué so?». Y he aquí nuestro vocablo en la respuesta de Bezón:

¹⁸⁹ Téngase en cuenta la modernización que experimenta la figura del Soldado como tipo tradicional, junto con las otras más nuevas, el Valiente y el Caballero:

«Los tres personajes configuran un grupo sociodramático ocioso. El Valiente es un *busca oficios*, el Soldado ha dejado de serlo y se presenta como pretendiente, del Caballero sabido es que no ejerce oficio alguno. El valor falso, la vanagloria y la vanidad resultan elementos unificadores, aunque expresados en registros diferentes —la riña callejera, la campaña militar y la justa caballería—. Además, la valentía del Valiente y del Soldado sólo se demuestra en palabras y en pretérito, mientras el Caballero autodenuncia su cobardía.» (Martínez López, 1997: 123).

Venidos a menos, estos tres bien podrían ser de apariencia *espantajosa*, sobre todo el Valiente y el Soldado. Este último, además, sin ser del hampa, se tiene que mover por sus ambientes y actuar como delincuente; la calle y el teatro breve lo acogen en su miseria para reír, para burlar.

«¿Vos! Espantajo.» (v. 39). El término activa una onda en la secuencia siguiente en torno a la herejía. La transición entre ambas secuencias queda así:

BEZÓN ¿Vos? Esantajo.
COSME ¿Hay herejo?
 ¡Espantajo a la josticia! (vv. 39-41).

En estos versos podemos advertir la imagen maligna del espantajo mezclada con la de la miseria insignificante y ridícula, temas vistos en su campo semántico hasta ahora. Y este trazo figurativo queda amplificado por la hipérbole que le aporta el cariz herético. En su irresistible afán por juzgar uno al otro, Juan Rana llama a la justicia al considerar de herejes llamarlo a él, representante de la autoridad, *espantajo*. Y añade el tipo de delito que estaría cometiendo, con una jocosa forma prevaricada del crimen de lesa majestad: «Clin de leche es por lo menos» (v. 41). En este contexto el término adquiere un matiz de ‘espíritu maligno’ o ‘mágico’, en consonancia con los prodigios que les enseñará Salvador que actúa de mago en el baile¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Constituye este desarrollo del baile otro ejemplo del empleo que hace Quiñones de Benavente de la maravilla o la magia para mostrársela a otros tipos, normalmente simples (recuérdese *El retablo de las maravillas* o *El talego-niño*, por ejemplo¹⁹⁰). En este caso, los prodigios que contemplan los alcaldes los perciben verdaderamente en la ficción entremesil y muestran elementos que deberán llevarse al Retiro para la fiesta de San Juan; una ocasión estupenda para teatralizar figuras satirizadas reconocidas por el público. Todos son seres que llevarán, pues, los alcaldes a su cometido del Retiro: locos de Zaragoza, demonios construyendo el Acueducto de Segovia (en consonancia con la creencia popular), los artificiosos del agua (por el artificio de Juanelo Turriano) y las fieras madrileñas (los transeúntes del Sotillo y la presencia de la Casa de las fieras en el Retiro). Imaginarse estos desfiles disparatados y satíricos, propios del entremés cantado, trabados en la musicalidad que antes estaba más ausente, pone de relieve la dimensión sobrenatural o de maravilla que dinamiza la obra. Prodigios anunciados en las escenas protagonizadas por los alcaldes únicamente mediante formas verbales: «espantajo», «herejo», «lejía», «bruja», «hechicero». Todas ellas tejidas acertadamente en los temas, las referencias y las estructuras analizados.

LA PERÍFRASIS JOCOSA EN *EL BORRACHO*

Tras centrarnos en un solo vocablo, *espantajo*, con la función retórica de apelativo cómico, es ilustrativo detenernos en la primera secuencia del inicio de *El Borracho*, donde Quiñones de Benavente despliega también su destreza verbal. La burla constituye el eje estructurador de este entremés en dos direcciones: un robo de dinero y el secuestro de una hija, dos tesoros preciados y sobreprotegidos por el Vejete, la víctima de la traza satírica. Dos tipos, un galán y un soldado, lo engañan, en virtud de su debilidad, su vicio, esto es, la avaricia. A la burla se suman primero la Hija y después la criada del anciano, quienes se hacen cómplices de los agentes burlescos. He aquí el esquema argumental básico en que se sustenta la peripecia dramática. En su dramaturgia he distinguido tres escenas de cuatro secuencias cada una. En la primera escena en que aparecen el Galán y el Soldado (vv. 1-26), se aprecia la unidad rítmica de una silva consonante, puesto que se suceden versos endecasílabos y heptasílabos pareados con rima consonante, aunque con la irregularidad de dos tetrasílabos, un hexasílabo, tres versos sueltos y uno en rima asonante. Ambos personajes salen al tablado enfrentados en una serie de insultos, que empieza a pronunciar el Galán. La razón se halla en que este cree que el soldado pretende conquistar a su amada. Para confirmarlo le formula una pregunta precedida y pospuesta de artificiosas ofensas. Merece dedicar una breve explicación sobre el procedimiento lingüístico del insulto.

Desde una metáfora metonímica el autor toma una palabra o enunciado, cuyo significado relaciona con el carácter o el físico del destinatario, y la introduce en una sintaxis determinada, generalmente en la función de vocativo. Esta forma léxica y gramatical (*cerdo*, por ejemplo) la vincula a un sujeto mediante un acto de habla concreto, esto es, el insulto. En la designación dicho sujeto, el destinatario, ha de inferir el contenido proposicional del enunciado ('Eres sucio como el cerdo'), del que también debe interpretar su enunciación *ejecutiva* ('te insulto'). La complejidad que ofrece Quiñones de Benavente en este tipo de vocativo es extraordinaria, en tanto que las asociaciones metonímicas son más originales y precisas, por lo que nada previsible, y se encadenan en enumeraciones y predicaciones.

Después de pronunciar el enunciado «Espantajo de pájaros noveles», el Galán pronuncia otros cuatro versos endecasílabos, en donde yuxtapone cinco miembros de una enumeración, el último de ellos complementado por una oración subordinada adjetiva. «Molino de papel» parece incidir en los andrajos. En la tradición áurea destacan dos casos en que con seguridad se asocia este objeto a tal apariencia: por un lado, en Mateo Luján de Saavedra compara el estado físico de dos pícaros, que habían sido compañeros de Guzmán, con un molino de papel. Así los describe el narrador, a propósito del reencuentro: «porque estaban ambos de la manera que suelen ponerse los del oficio, hechos mil andrajos, como cosa del molino de papel» (2001: 147). Por otro lado, otra novela picaresca nos proporciona la misma comparación, en este caso de superioridad. Se trata de *La vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. En ella el narrador relata así la aparición de un personaje: «Vino un pícaro con más andrajos que un molino de papel» (1972: 165). Ambos ejemplos relacionan la vestimenta descuidada, sucia y vieja de pícaros. Es posible aplicar tal designación a la imagen del soldado que intenta retratar su interlocutor.

Por la forma de la planta («cola de zorra») o de la misma cola de una zorra el Galán puede estar nombrando el aspecto estrafalario y ridículo de su supuesto rival. Con «harapo» insiste más directamente en su despreciable atuendo militar. Mayor ridiculización se desprende del siguiente miembro de la enumeración («muladar de capa y gorra»), puesto que personifica la referencia del espacio en que se depositan las basuras o el estiércol, al incorporarle una capa y una gorra: el soldado es un cuerpo de desechos con una indumentaria militar. Con «dominguillo de toros» intensifica la metáfora grotesca mediante la asociación con el pelele vestido de soldado que servía para saciar las ansias del toro en las plazas. De ahí que puede ser una redundancia el sintagma preposicional «de toros», junto con la siguiente oración subordinada de relativo («que en la plaza se compuso de un palo y una maza»), que ilustra los palos endebles y toscos, las verdaderas armas falsas e inútiles del fanfarrón. El Galán parece enfatizar con estos dos complementos de «dominguillo» la función que tenía tal figura y sus armas de defensa para atacar de nuevo al soldado, con cuya apariencia no podría detener ni espantar a nadie. Por último, cierra la enumeración con otra referencia: «barredero de horno». De nuevo parece reiterar un sema del significado de *barredero*, esto es, ‘instrumento para barrer el horno’. Puede que el galán incida en la suciedad,

parecida al del horno, acumulada. Ninguna otra mejor representación de esta acumulación de suciedad que el barretero. Seguidamente, yuxtapone una construcción comparativa de superioridad que enfatiza el rasgo de doloso a través de uno de los sentidos de *pícaro*. Acaso aluda al carácter fraudulento del soldado, mayor que las noches de bochorno. Puede intuirse en esta *enumeratio* una gradación ascendente, en la medida en que se incrementan los valores peyorativos de los objetos con los que vincula a su pretendido contrincante. Tras los dos puntos inicia el Galán el siguiente verso, donde expresa, por fin, la pregunta. En un hipérbaton formula la interrogación en un orden que marca la preferencia de las designaciones: «¿tú a enamorar te atreves mi barbera», sin olvidar la elipsis de la preposición *a* del objeto directo *mi barbera*, acaso para mantener el cómputo de endecasílabos, si se acepta la doble sinalefa de «tú a enamorar». Después de esta predicación añade tres versos más que complementan al sujeto pronominal «tú». Se trata del complemento circunstancial que indica un sentido del modo en que cree que pretende enamorarla. Mediante una especie de epímone reitera el pronombre relativo *que* dentro de este sintagma preposicional. Se produce cierto encadenamiento de dos oraciones subordinadas adjetivas: la primera («que hecho salvadera, / parece hijo segundo») complementa al núcleo léxico *vestido*, mientras que el segundo («que se ha ido a romper por ese mundo») reduce la extensión referencial del núcleo semántico *hijo segundo*. La primera construcción de relativo aparece en posición explicativa, de modo que parece aclarar o subrayar el estado lamentable del vestido que lleva el soldado. Es posible entender esta enunciación a partir de la metáfora «salvadera» –se trata de una palabra que presenta el empleo de la grafía *b*, registrado en el *Autoridades* hasta el año 1899– y de parecer «hijo segundo» y lo que implica, expresado en el enunciado siguiente. Acaso con *salvadera* pretenda aludir a los agujeros del viejo uniforme. El hijo segundo, por su parte, sea el menos estimable en las conveniencias económicas y familiares. Es el último verso de esta réplica la que completa la comparación a un hijo segundo. La perífrasis («ido a romper») parece expresar una generalización (todo hijo segundo lo hace). *Romper* puede designar ‘gastar y destrozarse mucho y con brevedad los vestidos’, según una acepción del *Aut.* Si esto se acepta, hallamos otra vez la alusión al uniforme militar.

Después de esta intervención llena de referencias chuscas, el Soldado toma la palabra y desarrolla su propio discurso trabado también de insultos. Cada uno de ellos

está dominado por la ironía, con la que intenta dibujar a un galán muy joven, muy cercano a la adolescencia. De ahí que concluya con socarronería que no necesita una barbera. En un primer momento intenta mostrar irónicamente un agradecimiento por recibir esos insultos, con una alabanza hacia el rasgo que le servirá para construir él sus propias metáforas: ser galancete. De este modo, el Soldado comienza con una primera oración compuesta coordinada copulativa, cuyos ejes nucleares son los verbos «beso» y «tome». Con respecto a la primera proposición, presenta dos polos enunciativos interdependientes: por un lado, la consecuencia y, por otro, la causa, marcada por la preposición *por* que inicia el sintagma circunstancial. El enunciado consecutivo ocupa el primer verso. En él destaca la forma de tratamiento de segunda persona en un registro formal («vusted») que concuerda con el resto de signos deícticos de segunda persona, excepto con *dos*, que responden a un registro coloquial. En cualquier caso, la forma más utilizada por el autor en este entremés es *vusted*. En este distanciamiento verbal se sitúa el soldado con el tono irónico que teñirá el resto del vocativo. El mismo acto de besar sus pies es ya ridículamente irónico, pero lo es aún más si añade el adjetivo «angostilargo», una estructura compuesta por dos adjetivos (*angosto* y *largo*), con la elipsis de la segunda *o* del primero, por lo que da mayor fusión fonética y, por tanto, mayor lexicalización. Se trata de un ejemplo que recoge M. I. Martín Fernández en su estudio citado (1999) y para la que le atribuye la siguiente designación: «galancete acicalado» (1999: 278). El contenido esencial de la primera predicación ya está expresado: el núcleo verbal («beso»), su objeto indirecto («a vusted») y su otro directo («los pies angostilargos»). La causa de que le bese los pies al galán lo explicita en el siguiente verso. Continúa la ironía al nombrar los insultos pronunciados por este como si fueran reconocimientos positivos y de alta categoría: «honrosos títulos y cargos», especificados por la subordinación de relativo siguiente («que le he dado a mi adorno»). Recibe esos atributos y los incorpora a su atavío. La oración coordinada con la anterior anuncia su respuesta, también llena de insultos ingeniosos. Este vocativo múltiple también puede estructurarse en cuatro partes delimitadas por dos pausas correspondientes a un punto y coma, y por otra pausa de dos puntos, que dan paso al último miembro de la construcción de vocativo en la que señala el motivo principal de su interrogación retórica. En él distinguimos una serie de estructuras paralelísticas que reiteran las expresadas por el galán. Dichos paralelismos consisten en la sintaxis de un

sustantivo seguido de sus complementos adyacentes, que van enriqueciendo la metáfora apuntada primero por el núcleo nominal.

Antes de analizar cada parte, es preciso destacar la reiteración anafórica de sufijos diminutivos (-*it-* e -*ic-* con sus correspondientes morfemas de género) en tres sustantivos, lo que contribuye a ridiculizar grotescamente la mocedad del galán: disminuye el valor semántico de *mancebo*, *figura* y *barba*, un efecto que tiene mayor impacto si se considera cada sustantivo por separado. ‘Mozo de pocos años’ ya indica en *mancebo* una etapa de juventud muy temprana, por lo que el diminutivo enfatiza o incrementa tal rasgo: «mancebito». «Figurita» parece ofrecer la imagen de una especie de pelele refinado (por estar formado por seda y paja), de tal manera que intensifica el defecto del galán, es decir, la inmadurez de su aspecto, falta de la robustez de un hombre. «Barbita», por su parte, incide en la ofensa al señalar una parte concreta de su cuerpo, la barba, con la que de nuevo indica, en este caso en una asociación metonímica, que el galán se sitúa en una fase temprana de la pubertad. Ahora bien, los tres sustantivos connotan una mayor ridiculización al enriquecerse con sus complementos adyacentes iniciados por la preposición *de*. En la primera parte del vocativo complejo el soldado especifica la referencia de «mancebito» con una metáfora y un símil que subrayan la inconsistencia de la edad endeble del muchacho. El sintagma preposicional «de humo» ofrece la primera relación de este rasgo que el personaje desea resaltar: reduce metafóricamente la extensión semántica de *mancebito* al especificar una propiedad física que acota la clase referencial de este sustantivo. Puede que Quiñones haya modificado la expresión *manto de humo* y haya distribuido sus elementos, el primero como adyacente y el segundo en una construcción comparativa que explicita un símil («como manto»). De esto modo, gracias a anteponer «de humo» podría vincularse la mención de *manto* a una referencia concreta: el manto de seda negro transparente con el que se cubrían las mujeres para expresar el luto. Acaso primero señale de nuevo la inconsistencia de su juventud para después añadir la característica de transparente. No obstante, también cabría relacionar la referencia del humo a la expresión coloquial *subirse el humo a la cabeza*, de tal manera que señale la tendencia a envanecerse del joven, frente a la verdad que subraya el soldado, tal y como parece entenderse en el siguiente verso. Con un hipérbaton y tras la conjunción *pues* hallamos la construcción «delante de mí te aclaras tanto», que designa la causa del enunciado «como manto» y de

su enunciación ('comparo al mancebito de humo con el manto'). Parece que el personaje se jacta de que ante él se descubre la auténtica mocedad que el otro intenta esconder con su actitud soberbia. La forma verbal «aclaras» puede aludir a dicha cualidad de transparente y, a su vez, significar un estado previo de ocultamiento. He aquí una especie de encadenamiento de imágenes: lo llama muchacho muy joven, ajeno a la solidez de la madurez, y lo compara con un manto de humo que deja traspasar la verdad de su carácter y su juventud.

La siguiente parte está constituida por otra enumeración de insultos. La inicia con la metáfora ya explicada de «figurita», hecha de seda y paja, dos materiales puestos en contraste: por un lado, la seda como tejido elaborado destinado para vestir con formalidad y delicadeza y, por otro, la paja como producto natural y vulgar (recuérdese también las dos acepciones que del vocablo *paja* recoge el *DLE*: 'cosa ligera, de poca consistencia o entidad' y 'lo inútil y desechado en cualquier materia, a distinción de lo escogido de ella'). De ello se desprende una oposición dispuesta en dos estructuras sintácticas que complementan de forma distinta, por separado, al sustantivo *figurica*. «De seda» selecciona el tipo de figura pequeña, mientras que «con su paja» parece matizar la materia inherente a tal objeto.

El siguiente miembro de esta enumeración proyecta una imagen risible muy bien conseguida. Con «galán pintado» incide en la falsedad de la apariencia del mozo. Su identidad de galán únicamente existe como pintada; tal condición de galán es una pintura y no una realidad. Además, esa imagen se halla en la tapa (concepto expresado en la forma que revela la función del objeto con el sufijo *-or*, *tapador*) de una caja, como si fuera la fachada de un envase que oculta su verdadero interior. El efecto de esta compleja metáfora se incrementa con las elipsis de determinantes de los sustantivos *tapador* y *caja*. Así, el Soldado se refiere al disfraz de galán que esconde su auténtica juventud, que él reconoce perfectamente, sin dejarse engañar. Esta humorística antomasia perifrástica, «galán pintado en tapador de caja», recuerda a otra pronunciada por Melibea en *La Celestina* cuando se refiere a Calisto: «figura de paramieto malpintado» (2015: 164). El verso siguiente acumula dos complementos del sustantivo nuclear «barbita» en dos sintagmas preposicionales encabezadas por *de*. El primero («de guijarro») para relacionar metafóricamente la superficie lisa de esta piedra con la textura de una barba casi inexistente. Del sintagma «de torote» se desprende una interpretación

asociada a la acepción que recoge el *Autoridades* del sustantivo *torote*: a partir del sufijo con valor diminutivo *-ote* lo identifica como «el toro pequeño vivo y alegre, novillejo». De este modo, el personaje enlaza el rasgo ‘pequeño, mozo’ atribuido a la barba mediante tres formas designativas: el diminutivo *-ica* lo inserta en su contenido proposicional, *guijarro* lo señala en una de las propiedades de su referencia y *torote* lo expresa en una estructura lexicalizada (compuesta por el lexema *tor-* y el sufijo *-ote*) de la época. A estas tres formas se suma la construcción introducida por el relativo *que*, cuyo antecedente puede localizarse en el núcleo nominal «barbita», junto con sus dos adyacentes. Esta oración subordinada enfatiza el escaso pelo de la barba al agregar el bigote, tan corto que no puede moverlo, subirlo con los dedos, sino que necesita de un utensilio mucho más pequeño, las pinzas. De ahí que el autor utilice un hipérbaton en que el elemento puesto en el primer plano corresponde a dichas pinzas. Destaca el pronombre deíctico «te» que señala al galán integrado en la metáfora personificadora «barbita». El plural de «alzan» puede aludir a la dificultad, si no imposibilidad, que tendría el joven mismo de alzarse el bigote, de tal manera que necesitaría ayuda de otros.

La tercera parte del conjunto que funciona como vocativo pone de relieve la ignorancia del galán si se atiende a la siguiente interpretación. En un enunciado comparativo de superioridad, marcado por «más» en el primer verso y por «que» inicial del siguiente, exagera el corto alcance de su inteligencia. Esta comparación está dedicada a la complementación semántica de «cascos». El *Autoridades* en una de las acepciones de *casco* explica esta voz en plural con un sentido figurado: se refiere a la cabeza de poco juicio de un hombre. Al mismo tiempo, este sentido se relaciona con la acepción inmediatamente anterior: «la cabeza del carnero o de la vaca, quitados los sesos y la lengua». Acaso con un verbo elidido que puede establecer una predicación implícita, continúa la complementación del sustantivo con el sintagma «más moscateles», que vinculará con el segundo polo de la comparación. Resulta especialmente llamativo el empleo del nombre *moscateles*, puesto que de él puede desprenderse una interesante dilogía. El *Autoridades* añade esta otra acepción: «Llaman al hombre que fastidia por su falta de noticias e ignorancia». A su vez, en el vocablo *moscateles* se intuye la creatividad de Quiñones de Benavente al construir una forma compuesta por *mosca-*, *-tel-* y *-es*. El sufijo *-tel-* parece aportar un valor despectivo al

lexema. Atendiendo a esta explicación, la imagen concentrada en este verso consiste en una cabeza vacía en la que solo revolotean moscas, es decir, un hombre ignorante y simple que no piensa en nada ni tiene juicio. He aquí dos designaciones que en el juego de un equívoco se complementan. La referencia a las despreciables moscas parece reforzarse con el segundo elemento comparado: los pasteles en los meses de julio y agosto. Acaso estos postres eran muy atraídos por las moscas agitadas por el calor de los meses de verano, por lo que no sería nada raro ver continuas moscas revoloteando y posándose sobre los alimentos en esta estación del año, como bien sigue ocurriendo en ocasiones en la actualidad. El resultado de la comparación quedaría del modo siguiente: el galán es identificado con una cabeza («cascos») que tiene más moscas («moscateles») que los pasteles en el estío («por Julio y Agosto los pasteles»), esto es, resulta ser más fastidioso y molesto por su simplicidad que las moscas en verano sobre los dulces. Hipérbole y dilogía enriquecen la metáfora de este insulto.

Estos vocativos cierran su extensa enumeración con otro apelativo más directo sin demasiadas desviaciones metafóricas, aunque sin abandonar la hipérbole. Sin identificar a su interlocutor, el soldado lo nombra mediante la calificación que expresa en una oración subordinada adjetiva que complementa al artículo *el* con que comienza el verso: «que no tiene barba ni la espera». En este enunciado el autor hace uso de una sinécdoque, pues subraya un estado anterior a la etapa de pubertad, esto es, el no tener barba ni presentar indicios de que salga. Con esta enunciación hiperbólica reduce la edad del otro hasta la niñez.

Todo ello constituye un total acierto por parte del dramaturgo, pues con este cúmulo de insultos extremadamente cómicos abre la primera escena y genera un efecto muy bien conseguido: los espectadores con las divertidas pullas quedan intrigados por saber la razón de tal enfrentamiento. Constituyen todos insultos que caricaturizan la falta de experiencia, la inmadurez, la debilidad e ignorancia y la apariencia falsa con la que pretende, sin tener éxito, ocultar su aún endeble físico. La coincidencia de este vicio en el galán mozo y el soldado fanfarrón no deja de ser importante, en tanto que Quiñones de Benavente insistía en el defecto de la falsedad. Por fin, el Soldado realiza la pregunta, en concreto, la interrogación retórica acorde con su objetivo de ridiculizar al otro. Se trata de un énfasis que redondea la caricatura grotesca del galán. Desplazando la verdadera causa por la que el galán está interesado por la barbera,

focaliza dicho interés en el oficio de la doncella. Como resultado de una deducción lógica, el soldado llega a la conclusión de que no necesita ir a la barbera si no tiene barba. Todo ello, enriquece la burla que este le lanza a su interlocutor sobre su edad.

Seguidamente, se produce un cambio de ritmo y de estrategia en el enfrentamiento que inicia el galán por una supuesta rivalidad. Después de la pugna verbal, este busca luchar de forma física y le pide al Soldado que saque su espada. En esta secuencia de seis réplicas encontramos cierta tensión entre el que pretende un duelo y el que lo rechaza jugando con las metáforas que el otro empieza. El imperativo “desnuda” que expresa el galán conlleva la personificación de «espada», una metáfora que aprovecha el fanfarrón para asociar el arma a «las doncellas» y el verbo a un equívoco –*desnudar* designa primero ‘desenvainar la espada’ y después ‘quitarse el vestido’, del que se puede interpretar ‘acceder al sexo’ o ‘dejar de ser virgen’– en un enunciado refranescos: «A las doncellas / no las desnuda nadie, sino ellas», que puede aludir a la pérdida de virginidad de las mujeres por iniciativa propia o a la protección de su intimidad. Con el sinónimo metafórico *desabrigar* el soldado pronuncia la interrogación retórica mediante la cual parece expresar que emplea con asiduidad su espada: «¿Qué más desabrigada que conmigo?». Toda esta disputa se aclara, después de las explicaciones, en la siguiente secuencia. Ambos personajes declaran lo que quieren robarle al Vejete: el Galán a su hija y el Soldado su bolsa.

PULLAS AL TONO DE JÁCARA EN *EL TALEGO* (PRIMERA PARTE)

En el siguiente pasaje de la primera parte de *El talego* el autor toledano introduce un tono de jácara donde apreciamos otro valioso enredo o encadenamiento de antonomasias jocosas:

MARÍA 1ª	¿Cómo trata así esta moza? ¿Él es el cortés mancebo?
TREVIÑO	Yo soy el Cortés, y ella el Colón de mi dinero.
MARÍA 2ª	Excuse dos coscorrones que se me van trasluciendo.
TREVIÑO	¿Qué mucho que se trasluzga

quien es hija de San Pedro?

BERNARDA Pues yo soy hija del diablo,
si tanta mostaza pruebo.

TREVIÑO No es mucho cuando en su cara,
tantos perejiles vemos. (vv. 77-88).

Treviño no hace caso de Bernarda que, en su oficio de doctora, pretende sanar el talego que está enfermo. El entremés se sustenta en el juego metafórico en torno a la enfermedad, la sanación, el doctor, por un lado; y a la bolsa llena de dineros, el tomar de las mujeres y la tacañería del, hombre, por otro. María 1ª trata de tocar la delicadeza o cortesía de Treviño y este sale con los referentes fáciles de reconocer que representan el *toma y daca* habituales: «Yo soy el Cortés, y ella / el Colón de mi dinero.» (vv. 79-80). La dilogía es evidente y afecta al contenido léxico de *cortés* y al onomástico de *Cortés*. La siguiente pulla parte de la amenaza que le lanza María de San Pedro (María 2ª), de la que Treviño aprovecha su apellido, *de San Pedro*; el verbo *traslucirse*; y la creencia de que los hijos de los santos se traslucían: «¿Qué mucho que se trasluzca / quien es hija de San Pedro?» (vv. 83-84).

A continuación, Bernarda refuerza la amenaza y muestra su potencial endemoniado, que, lejos de resultar grave y peligroso, acaba sugiriendo un sentido más folclórico: «Pues yo soy hija del diablo, / si tanta mostaza pruebo.». Ello se debe a la interpretación del vocablo *mostaza*, desgajado de la paremia *subirse la mostaza a las narices*, con que se pretende expresar ‘irritarse o enojarse’. Significado que se desprende del verbo *amostazar* («amostazarse», tal y como indica el *Aut.*). El origen de dicho verbo está en el sustantivo *mostaza*. La evolución por derivación hay que buscarla por la vía de entender las características de la planta o la semilla, sobre todo su sabor picante; o por el hecho de que primero se creara el dicho (*subirse la mostaza a las narices*), cuya literalidad nos devuelve la sensación picante y cuya aplicación designativa conduce a ‘irritarse o enojarse’. Acaso cabe pensar en que el verbo proviene directamente de la paremia, a su vez, construida a partir de las propiedades de la planta. He aquí una posible etimología popular que emergiera desde este sentido, ‘irritarse, enojarse o enfadarse’, a partir de que se usara coloquialmente acaso con el olvido de su origen fraseológico. Quizá Quiñones de Benavente tuviera en cuenta la relación consabida e inconsciente de la mostaza con *amostazarse*, la etimología popular ya

integrada en el uso coloquial probablemente. Lo que queda claro es que el dramaturgo recupera el origen de la derivación del verbo a través del sustantivo y su referencia a la planta, la semilla o la salsa, mediante otro verbo, «pruebo». De esta manera, deja explícita la alusión a la comida y, a su vez, apunta al sentido del enfado: en «si tanta mostaza pruebo» observamos la imagen de la gran cantidad («tanta») que probaría de mostaza, lo que nos lleva a la paremia, *subirse la mostaza a las narices*, o directamente al verbo *amostazarse*. Asimismo, el enfado evocado ya por la mostaza queda enfatizado y encarecido gracias a la alusión del diablo. También cabría tener en cuenta la expresión *hacer la mostaza*, «hacer salir sangre de las narices uno a otro, cuando andan a puñadas» (*Aut.*). Desde esta imagen violenta recordemos la designación que en el ejercicio de la caza se da a esta palabra, también en su versión *mostacilla*: «la munición muy menuda, por similitud» (*Aut.*). Por tanto, además del sentido de enfado, podría incluir alguna connotación asociada a la agresión, sea con un puñetazo (*hacer la mostaza*) o con un arma (*mostacilla*). El enfado y la violencia están concentrados en *mostaza* en esta réplica. De hecho, las narices están presentes en las dos paremias citadas —explícita en la primera (*subirse la mostaza a las narices*), implícita en la segunda (*hacer la mostaza*)— y algo más lejos queda la munición.

En cualquier caso, la asociación exacta queda en el aire para nosotros, debido a que Bernarda solo pronuncia el sustantivo *mostaza*. Si bien el autor utilizara este recurso cómico de paremias y la etimología popular aprovechando la imprecisión, proyectando así una amenaza tensa, violenta y ridícula a la vez, es fácil imaginar que, en el contexto de la representación, los espectadores conectarán rápidamente este vocablo con la referencia graciosa y su relación con el diablo. Hija del diablo se señala y Treviño lo aprovecha para burlarse de su apariencia, sus recargados adornos, siempre puestos en la imagen de la mujer entremesil como objetos de la risa. Esta interpretación de los ornamentos que llevara Bernarda, endemonizados por el hombre, se asienta en la palabra «perejiles», cuyo significado figura en el *DLE*: «Adorno o compostura excesiva, especialmente la que usan las mujeres en los vestidos y tocados». La palabra aparece registrada, por lo menos, desde 1788, en el *Diccionario castellano. Con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* (tomo tercero), de Esteban de Terreros y Pando: de la forma plural explica que «se dice de las chucherías, y adornos ridículos». Seguidamente, en 1817 fue el *DLE* la que

vuelve a recoger el plural: «El adorno o compostura de cosas de color sobresaliente, como es el verde, especialmente los que usan las mujeres en los vestidos y tocados». Francisco de Quevedo también emplea el término en el «Romance 705», donde el santero confiesa a una santera sus impulsos sexuales con este atrevimiento obsceno, expresividad del deseo voraz para el que le vale cualquier mujer y donde no caben ornamentos: «No he menester perejiles» (1990: 792).

EL AMO Y SUS CRIADAS EN *EL TALEGO-NIÑO*

El talego-niño es otro entremés de burlas articulado por el humor en torno a un talego suculento para unas ladronas y tratado como un niño. Se inicia con una escena que se enmara en el esquema de los enfrentamientos de amos y criados. En efecto, la peripecia de la acción dramática se asienta en la hostil relación entre Taracea y sus dos criadas. En ella se encuentra la causa del conflicto, pues reúne las tensiones necesarias entre ambos grupos en lucha, tal y como especifica Justo Fernández Oblanca en sus planteamientos sobre las relaciones sociales de servicio y la literatura:

Los amos recriminan a sus criados la vagancia y holgazanería y también su gula. Los criados justifican habitualmente su actitud por el escaso o nulo sueldo que recién, por su malísima o nula alimentación, sus miserables vestidos y, en definitiva, por las malas condiciones de vida que sus amos les obligan a soportar. (1992: 89).

El inicio de *El talego-niño* guarda paralelismo con el que abre el *Entremés de los ladrones y el reloj*. En ambos comienzos el amo es la caricatura del tacaño que, atrapado en su vicio de avaro, maltrata a sus criadas, a quienes acusa de derrochadoras y voraces de su minúscula y ridícula hacienda. La situación es similar y da pie a la famosa lista de pullas, un cúmulo de piruetas cómicas dentro de la reprimenda que les lanza el amo, tras la cual las despide y ellas se marchan de la casa. La partida de las criadas supone la pericia dramatúrgica que desencadena el resto de la acción entremesil basada en la burla posterior. Estas criadas del amo avaro Taracea piden su salario y aquel se lo niega:

CRIADA 1 ^a	¿Quién paga?
TARACEA	¿Qué es «quién paga»?
CRIADA 2 ^a	El salario de la hente.
TARACEA	Y no pago, que me entro por valiente ¹⁹¹ . Pídanme, que abonada es mi persona. (vv. 23-25)

Como remate de despedida, estas criadas lanzan las últimas perlas con que se completa el retrato de este tacaño amo, Taracea, mediante los trazos fundados en antonomasias conceptistas:

CRIADA 1 ^a	Quédate, matadura con valona, y más que matadura, pues donde estás, sin gente hay apretura.
CRIADA 2 ^a	Quédate, ganas fiambre, molde en que se hacen hambres, tripas horras, que en ellas juegan cañas, estómago con moho y telarañas. (vv. 26-32)

Además, en venganza, ellas advierten a dos damas del talego encubierto que hace trasladar Taracea a su otro criado Garrote. Las mujeres aprovechan la ocasión y se hacen con el dinero del talego mediante la burla al bobo Garrote. He aquí la distribución de las funciones dramáticas que desempeñan los tipos de este entremés. La primera escena se abre con la persecución de Taracea y sus criadas. En cuatro secuencias transcurren los antecedentes del conflicto dramático, es decir, asistimos, por un lado, a la discusión y despido de las sirvientas, y, por otro, a la disposición de la misión de Garrote de llevar un talego con dinero disfrazado de niño envuelto en pañales. Taracea empieza a hablar y arroja un buen cúmulo de insultos dirigidos a las que, según él, son «destruidoras de la hacienda ajena». En su primera réplica comienza con una exclamación en la que pronuncia varios improperios en una enumeración dispuesta de dos maneras, esto es, en el primer verso yuxtapone tres adjetivos cuya designación solo

¹⁹¹ Véase el motivo de los espectadores que no pagan presente en las referencias implícitas en diversas ocasiones en piezas dramáticas breves. Como señalan Arellano, Escudero y Madroñal, «parodia la acción del valentón que entra a la comedia sin pagar y aduce como razón el ser valiente» (2001: 190). Consúltese también la edición mencionada de Bergman (1970: 463-468) del *Baile de la entrada de la comedia* de Pedro Lanini.

señala los rasgos de las criadas que roban y mienten («¡Picaronas, ladronas, embusteras»), mientras que los dos versos siguientes muestran dos metáforas compuestas por un sintagma nominal estructurado por un sustantivo nuclear y su adyacente preposicional: «esponjas de las tristes faldriqueras, / polillas de la hacienda!». De este modo, vincula la propiedad de las esponjas de absorber sin ninguna dificultad las sustancias líquidas con la frecuencia y rapidez de robar en las faltriqueras, vacías o con dinero muy escaso («tristes»). Asimismo, asocia la misma referencia de consumir profusamente la economía del amo al comportamiento destructor de las polillas¹⁹². Esta perífrasis metafórica, «polillas de la hacienda» la encontramos, con la variante en singular, también en el entremés *El triunfo de los coches* (1617), de Barrionuevo, donde Don Beltrán pronuncia un alegato en contra de los coches tan codiciados por las mujeres: son polilla de la hacienda» (*Colección*, 2000: 211). Polillas también son llamadas las hermosísimas Doña Quiteria y Doña Aldonza en el entremés atribuido a Quiñones de Benavente *Los coches*. Don Vinoso se presenta ante estas mujeres cegadas por decirles este que tiene coche diciendo su nombre jocoso: «Don Vinoso, polillas, es mi nombre» (*Colección*, 2000: 655). Aquí la antonomasia cómica queda reducida a un vocativo en forma de apelativo.

Volviendo al entremés *El talego-niño*, en los siguientes versos de la réplica de Tarecea, en la función de vocativo hallamos una metáfora en forma disyuntiva, donde los términos relacionados parecen lexemas internamente unidos en un paradigma léxico al archisemema ‘ser maligno’: «Demonios o criadas». Igualmente ingenioso resulta el insulto «cari-exentas» que pronuncia en réplicas posteriores. En esta escena de *El talego-niño* tiene gran efecto si se tiene en cuenta el contexto en que se sitúa: el énfasis de la gravedad exagerada de haber cenado una clara apoyado en la rima en *-entas* del pareado que forma parte de la silva de consonantes, que articula la mayoría de los versos de esta escena. Un ejemplo de tal comportamiento lo proporciona el personaje en la pregunta retórica siguiente («¿de lechugas hacéis las ensaladas?»), con la que alude

¹⁹² Se trata de un enunciado metafórico o perífrasis (fenómeno de la antonomasia) muy habitual en las escrituras satíricas o burlescas. Es muy posible que la imagen de las *polillas de la hacienda* estuviera ya en el acervo de la risa de la época. Por ejemplo, Castillo Solórzano nos deja esta sentencia en las *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), acaso como evidencia de una idea moral generalizada: «El juego ha sido siempre destrucción de la juventud y polilla de las haciendas.» (1986: 68).

al gasto de lechugas, un producto lujoso para el avaricioso, que prefiere las «hojas de rábano». La graciosa imagen que resulta de esta primera intervención es la de un viejo miserable que se queja de ser víctima de los abusos de quienes le quitan las nimiedades reservadas por él. Más grotesca e hiperbólica se vuelve dicha imagen cuando pregunta por la clara del huevo, aquella que los criados cenaron la noche anterior.

En la segunda secuencia de esta escena las criadas reclaman su paga, que se niega a dar el amo. Este lo hace mediante las estructuras paralelísticas bimembres que son muy frecuentes en los entremeses de Quiñones de Benavente. Consisten en construcciones formadas por un determinado sintagma, nominal o verbal, seguido del segundo miembro presidido por el signo *que*, conjunción o pronombre relativo. En el caso del sintagma nominal, la complementación es una oración de relativo, mientras que el predicado aparece en una relación interdependiente con una oración causal. Taracea utiliza esta última forma: «Yo no pago, que me entro por valiente. / Pídanme, que abonada es mi persona». Cotarelo en una nota a pie de página especifica la referencia que el autor hace en el primer enunciado: «Graciosa alusión a los que entraban sin pagar en el teatro.» (2000: 509). Las criadas, incluido Garrote, reaccionan con insultos a su amo en tres réplicas iniciadas por la anáfora de «Quédate», imperativo que acaso posea el sentido de ‘morir’. Los vocativos que lo acompañan de nuevo hacen alarde del ingenio del autor. Estas unidades calificadoras dibujan el retrato simple de Taracea mediante la identificación continua de elementos que reflejan dos rasgos principales: la terquedad y el hambre.

Con «matadura con Valona» ridiculiza la primera criada el carácter «necio, molesto y pesado» (*Aut.*) de Taracea porque dicha característica («matadura») queda personificada con la prenda que viste el cuello. Todo ello potenciado por los versos siguientes, puesto que en ellos continúa la identificación del amo con *matadura*, en tanto que este carácter es tan grande que colma todo espacio que ocupa: «pues donde estás, sin gente hay apretura». La extensión de su personalidad molesta se traduce en la cantidad de espacio que ocupa («y más que matadura»). En el sustantivo «apretura» se aprecia un cruce de sentidos al designar ‘sitio estrecho’, porque en él se encuentra la necesidad de Taracea, y, al mismo tiempo, ‘opresión causada por la excesiva concurrencia de gente’ (*DLE*), justificada en este caso por la ausencia de personas y la presencia de aquel. La segunda criada acentúa el hecho de que sea hambriento. Con una

aposición especificativa, «ganas fiambres», el autor construye un contenido proposicional compuesto por los semas de cada sustantivo mediante el procedimiento de complementación sintáctica propia de la de un adjetivo. Así, el sustantivo *fiambres* complementa la extensión semántica de *ganas*, es decir, especifica y acota la comprensión del contenido de este, con el que se crea una referencia conjunta nueva. En este sentido, advertimos la significación ‘deseoso de cadáveres’, en la medida en que no da de comer a nadie, ni siquiera a él mismo. Otro nombre con el que identifica a su amo es el de «molde», concretamente, aquel «en que se hacen hambres». En este enunciado el autor subraya la cantidad y la intensidad de los hambrientos en la abstracción del plural de *hambres* y, además, le atribuye a este sustantivo la capacidad de amoldarse, de tomar forma del molde identificado con Taracea. Es una perífrasis apelativa muy frecuente en los textos satíricos y en numerosas ocasiones en los textos de Quiñones de Benavente. Lo encontramos unidos a otros sustantivos, por ejemplo, en *Los cuatro galanes*, además, como anunciación de la acción dramática basada en estos personajes ridiculizados. Así se refiere a ellos Matea cuando le cuenta a Fabia una anécdota con la que se vuelve a quejar de los hombres:

Ni aun eso; que riñendo cierto día
con un molde de aquestos galancetes,
me amenazó un nublado de puñetes (vv. 22-24)

En el entremés atribuido de *Los gorriones* Pistraco, uno de los sacristanes, le lanza este insulto a Chichota: «Pues ¿será mucho, molde de jumentos?» (*Colección*, 2000: I, 765).

Asimismo, la criada de *El talego-niño* llama a su amo «tripas horras», con lo que resalta su vientre vacío, enfatizado por la imagen que agrega la oración de relativo siguiente, «que en ellas juegan cañas / estómago con moho y telarañas». En ella observamos la referencia a un tipo de juego de lucha a caballo que, según Covarrubias, fue muy habitual en España. Por consiguiente, se puede entender que Taracea únicamente tiene en su vientre el dolor del hambre, la lucha del estómago con el moho y las telarañas, palabras que connotan el abandono, el paso del tiempo sin comer nada. Garrote, por su parte, concreta el lugar del imperativo *quédate* en el sintagma preposicional «en el ayuno», al que añade una oración subordinada adjetiva explicativa que califica con un atributo cuyo significado lo hace inherente al sustantivo

generalizado «el ayuno»: «que es tu casa». Esta organización sintáctica se repite en el verso siguiente («gaznate navarrisco, que no pasa»), puesto que un sustantivo aparece complementado por una construcción de relativo de carácter explicativo. Sin embargo, presenta alguna diferencia, ya que el antecedente del pronombre relativo es un sintagma nominal y su núcleo posee un adyacente. De esta manera, el bobo enfatiza la delgadez peculiar del gaznate al que se refiere.

EL LANZAMIENTO DE FIGURAS EN *LOS SACRISTANES BURLADOS*

El mecanismo lingüístico en escenas de riña entremesil no se limita a la utilización de un apelativo o a una cadena de antonomasias descalificadoras, encadenando retóricamente imágenes brillantes, sino que también podemos encontrar otra fórmula de insulto, manifestado más bien como una agresión que es a un mismo tiempo verbal y física. En este último uso la fuerza semántica del vocablo empleado como objeto de agresión viene dada por el conjunto de connotaciones populares y folclóricas contenido en él. La trascendencia humorística del uso de una palabra como arma arrojada en la escena de un entremés es generada gracias al alto grado de integración y asimilación en la memoria colectiva de los espectadores, y a la emisión que de ella hace un personaje sociodramático ridiculizado, quien enuncia la palabra (acto locutivo) y la arroja a su adversario para dañarlo (acto ilocutivo), de tal manera que este último queda golpeado o aturdido, según sea el nivel de agresión interpretada en el término (acto perlocutivo). En este sentido, este lanzamiento de palabras como armas puede considerarse como un acto ejetivo, ya no solo porque los personajes insultan sino también porque agraden. Más cómico es aún si los objetos designados por tales palabras son figurillas ridiculizadas en la tradición satírica, popular y folclórica. Cuando uno de los tipos del entremés lanza una palabra, una figurilla, le está lanzando a su contrincante una serie de actitudes reprobables representados en tal máscara burlesca. El efecto del daño se duplica: es indirecto para estos comportamientos tipificados en la sociedad y es directo para ellos mismos, pues en la escena son materializados como armas. Las *pedras* con que se propinan los personajes enfrentados son estas palabras y

su significado léxico, de tal manera que sus designaciones populares son las que causan el dolor, las caídas o hasta la muerte.

Así pues, la sátira es muy efectiva al propinarse personajes en la riña de un entremés determinadas figuras reconocidas al instante por todos como seres ridiculizados en la realidad cotidiana fuera y dentro del teatro, en la costumbre social y en la del teatro burlesco. Según esta consideración, podríamos hablar de una sátira léxica: la ridiculización de cada figura sociodramática (ya muy literaturizados como es sabido) en una palabra y en la acción disparatada de tirársela uno al otro. Se trata de un fenómeno que también vemos en la escenificación de *Los gorriones*, donde Chichota le lanza a Pistraco un astrólogo y un repertorio, y este le respon con un tiro letal de doctor (2000: 765).

Quiñones de Benavente desarrolla más ampliamente este recurso cómico en la primera escena de *Los sacristanes burlados*, en concreto, en la segunda secuencia, después de que ambos sacristanes se ofendan mutuamente por subrayar su calidad de sacristanes de entremeses. Así, Tarabilla y Zaranda pasan del insulto retórico a la acción violenta, cuya fuerza reside en el lenguaje, en los léxicos y sus designaciones consabidas en la tradición satírica. Primero, Tarabilla amenaza con tirarle un necio: «¡vive Cristo!, si arranco de aquí un necio, / que se le he de tirar por menosprecio» (vv. 9-10). Figura diluida en tantísimos personajes en la literatura áurea, el necio puebla numerosos pasajes literarios como mención despectiva (junto con el sustantivo *necedad*) y como figura satirizada. El desglose de características del necio ya lo describió Quevedo en su famoso texto titulado *Origen y difinición de la necedad*, que mantiene similitudes relevantes con la primera parte de la *Pregmática de aranceles generales*¹⁹³. Como contraste, Zaranda lo amenaza con un culto: «Pues ¡vive Dios! si un culto de aquí tomo / que le meta con él el *memento homo*» (vv. 11-12). Percibimos ambas estructuras paralelísticas con la exclamación popular («¡vive Cristo!», «¡vive Dios!»), seguida de la oración condicional, aunque Zaranda cambia el orden de la predicación (atrassa el verbo, cambiado a «tomo», y antepone el complemento preposicional «de aquí»). También podríamos intuir cierta cercanía fonética, con una

¹⁹³ Para las cuestiones sobre la autoría de Quevedo en esta primera parte de *Pregmática de aranceles generales*, véase la información sucinta de la edición de Celsa Carmen García Valdés de su *Prosa festiva completa* (2014: 32-39).

muy sutil aliteración nasal y vocálica de [e] y [o], entre «menosprecio» y «*Memento homo*» que cierran el último verso de ambas réplicas. La etimología popular del latinismo está extendida en el lenguaje cotidiano con el sentido de ‘cabeza o frente’. Así lo hallamos en numerosos textos que recogen este uso, como en el entremés *La burla más sazónada* de L. Vélez de Guevara, donde Tabaco se defiende de las novatas de los otros estudiantes: «si la despido a plomo / que se le encaje en el *memento homo!*» (2003: 148). El origen más preciso de la expresión latina es bíblico y alude a la naturaleza mortal del ser humano: «Memento, homo, quia pulvis es, et pulverem reverteris» (*Génesis*, 3, 19). Podemos hallar ejemplos literarios donde los matices cultos del latinismo perviven, como es el caso de estos versos de un poema satírico de Quevedo, «Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio»: «cuando tú, *memento homo*, / te almohazas con tu erizo» (1990: 901). Así pues, Zaranda amenaza a Tarabilla con meterle la cabeza de un culto, la física y su lenguaje de cultismos: he aquí la astuta dilogía y suerte de pleonismo sobre el culto que utiliza Quiñones de Benavente en este latinismo. A partir de aquí se suceden las figurillas con que arremeten uno al otro, acompañadas siempre de una breve glosa jocosa que acentúa el rasgo satirizado inherente a ellas. Ya no son amenazas sino que se tiran las lanzas o piedras verbalizando la acción con la constante «tírote» (solo una vez aparece «te tiraré», v. 18).

Entre los intentos por matarse está el pobre que le lanza Tarabilla, del cual no se asuste Zaranda, porque «un pobre nunca acierta» (v. 14). El valentón (el ladrón de alta categoría en la jerarquía hampesca) también es un fracaso, debido al defecto que matiza, absurdamente, el propio Zaranda: «de vista lerda» (v. 15), esto es en germanía, ‘de apariencia cobarde’, idea que ratifica Tarabilla con el recuerdo del famoso refrán *perro ladrador, poco mordedor*: «Eso es ládreme el perro y no me muerda» (v. 16). Sutil es la paronomasia de *lerda* a *ladrar*, que juega muy bien Tarabilla siendo consciente del sentido del adjetivo. La siguiente personificación retoma apelativos germanescos, esta vez pasando al nivel más bajo de la escala rufianesca: «silbo picaño» (v. 17), pues se trata del ladrón rastrero que delata, el soplón, el que canta. Zaranda no teme sufrirlo «si es con envidia» (v. 18). Y es Tarabilla quien acaba dibujando el efecto que popularmente se entendía de las declaraciones delatorias de un delincuente, con la misma metonimia prolongada en el verbo *aturdir* y asociada después a las condenas de

muerte: «Un silbo aturde, si no mata» (v. 19). Unas consecuencias tan consabidas que lo reconoce sin remedio Zaranda: «Es cierto» (v. 20).

La última pareja de tipos que se tiran sí son letales: un doctor y un boticario. Y son, de nuevo, las reacciones, la aposición y las construcciones causales las que terminan de perfilar la figura al puntualizar el defecto donde cae el dardo satírico. Sin duda, son las creencias populares de ambas profesiones las que entran en el juego cómico. Con la referencia de los boticarios el personaje del *Sueño del infierno* de Quevedo confirma que va al infierno: «—¿Boticarios pasan? —dije yo entre mí—. Al infierno vamos.» (1998: 129). De los doctores hace divertida representación Juan Rana en el baile *El doctor Juan Rana*, en su entrada al inicio de la obra, haciendo gala de su habitual mudanza profesional, en esta ocasión, de alcalde a médico. Sobre este traspaso va comparando la actividad de cada oficio, mediante la concatenación de metáforas, las que cierran el verso sobre su etapa de alcalde son los que abren el siguiente de su actual oficio de médico, y viceversa. Como médico arrebató las vidas de los enfermos:

Allí, por culpa del hombre,
le mataba sentenciando,
pero aquí, por culpa mía,
sin sentenciale le mato.
Allí, pidiéndome iglesia,
della algún malo he sacado,
y aquí, sin que me la pidan,
doy iglesia a muchos malos.
Allí pasaba mi vida,
y aquí las ajenas paso,
siendo como cazador,
que vivo de lo que mato.
Allí no alcanzaba un real,
porque no torcí mi brazo,
pero escarmentado aquí,
en torciéndole le alcanzo. (vv. 5-20)

Castillo Solózano también creó una burla donde se pusiera en evidencia el alto grado de incompetencia de esta profesión de médico en su entremés *La prueba de los doctores* (1632). Ginés pone a prueba a tres médicos que demuestran su simplicidad en

si hubiera sabido a poco tanta humillación, más cómica en tanto que ejercida a sí mismos en esa primera escena.

El desarrollo de estos dos últimos apartados del presente capítulo aporta una manera de clasificar un conjunto de recursos retóricos. Las dilogías, como «repulgada de faz», o las antonomasias, como «matadura con Valona», pueden considerarse como procedimientos retóricos que emplea Quiñones de Benavente con la intención de ofrecer nuevas formas de ridiculizar determinadas figuras, como una viuda, o nuevos matices verbalizados de los retratos conocidos de otros tipos sociodramáticos, como un amo avaro. Así, el análisis de ambos mecanismos cómicos muestra que ambos fenómenos lingüísticos permiten agrupar tropos y determinadas constelaciones de significaciones jocosas que contribuyen a los retratos burlescos. Por un lado, la dilogía concentra dos rasgos propios de una figura satírica, como los presentes en «repulgada de faz» de la viuda, aunque también puede presentar la doble interpretación que deja en evidencia las intenciones de una ladrona (como Gusarapa y el verbo *arrastrar* con el que asusta a Arrumaco) o la de un engaño (como «dando papilla al niño», v. 121, que dice Garrote en *El talego-niño*). Por otro lado, la antonomasia designa directamente a un personaje, sustituye su nombre propio y lo nombra jocosamente mediante el desarrollo de metáforas expresadas en un apelativo, como «espantajo», o en una perífrasis, como «tripas horras...» o «barbita de guijarro de Torote». Un caso particular de antonomasia es la que es construida por el autor toledano con función de aposición explicativa, una suerte de epíteto complejo que acumula características satíricas de un personaje después de su nombre propio, enumeradas con pausas y distribuidas en distintos versos. Por ejemplo, en *El talego-niño* Revesa le cuenta a Salpullida que Garrote traslada un talego con dineros a otra casa, siguiendo las órdenes de su amo, que describe así:

...Taracea,
el que trujo al mundo el no,
y el que para untar las secas,
vende saliva en ayunas
a cualquier hora que sea. (vv. 70-74)

Aunque no omita el nombre propio, este tipo de aposiciones explicativas ridiculizadoras designa a un personaje entremesil a través de la acumulación de tropos, como en este ejemplo en que se desarrollan dos graciosas hipérbolas.

3.3. De «Zaranda» a «Revesa»: los nombres propios burlescos

Otro procedimiento utilizado por Quiñones de Benavente e instaurado en la tradición es el del nombre propio burlesco. Este nombra directamente al personaje y al hacerlo ya verbaliza un rasgo satírico concreto que contribuye a su ridiculización. Puede estar acompañado de antonomasias, de apelativos o de perífrasis, como hemos visto en las aposiciones explicativas o epítetos complejos, pero como nombre se basta a sí mismo para funcionar como término *satirizador*. El antropónimo y la antonomasia tienen en común el designar a un sujeto sociodramático a través de determinados rasgos ridículos que se ponen de relieve. La diferencia está en que la antonomasia señala estos rasgos, con frecuencia acumulados en listas jocosas, como características de la figura o tipo entremesiles; mientras que el antropónimo nombra directamente y de manera absoluta a uno de ellos, y lo individualiza. Así, el nombre propio no reemplaza a ningún otro nombre como lo hace la antonomasia, sino que refiere particularizadamente a un sujeto. Y en esa forma particularizada se halla la fuerza cómica que analizamos en este apartado.

El tipo y la figura sociodramáticos son resultados de una suerte de antropomorfismo teatral grotesco, puesto que, a antes dramáticos se les atribuyen determinadas características y formas de procedencia real, humana, de comportamientos sociales, que se deforman y caricaturizan. Ahora bien, la aplicación de estos rasgos humanos se hace de manera invertida, puesto que no se le aplican aspectos dignificantes y graves, como podemos encontrarlos en el uso religioso, sino que encontraría su

modelo más bien en la categoría de las fábulas, si bien aquí los animales son tipos o figuras, también distanciados, a su manera, del ser humano real al que representan. Así pues, la configuración de estos sujetos teatrales sigue los procedimientos ya mencionados del lenguaje conceptista, el retratista basado, principalmente en la antonomasia y el antropónimo. De este modo, entendidos como moldes convencionales, estos seres están contruidos mediante una denominación, una actitud, una expresión lingüística y un conjunto de antonomasias y nombres propios. Como hemos visto, es en estas antonomasias donde se produce la mayor búsqueda, experimentación e innovación sobre los tipos y figuras. Es así cómo se han diversificado y ramificado las figuras modernas, atendiendo a los matices, los trazos concretos que hiciera un escritor y que trascendiera con éxito hasta formar parte del uso popular. En la retórica teórica ya se ha contemplado el empleo del nombre propio en lugar de un apelativo: se trata de la denominada «antonomasia Vossiana», pues fue a partir de Vossio con quien se comenzó a utilizar este término también para la inversión de la antonomasia antigua (Lausberg, 2003: 84). No obstante, estos nombres propios explicados por Laursberg atienden a un sujeto icónico, cuyo contenido referencial proviene de una imagen y un episodio, al que se une su sonoridad fonética significativa, estampados en la memoria icónica de una sociedad. Su origen histórico o mitológico se vincula o se actualiza en otro referente mediante el antropónimo, de tal manera que este nuevo objeto o sujeto es designado con todos o algunos de los elementos icónicos del portador original del nombre. El caso de la onomástica burlesca comprende este tipo de antonomasias *vossianas* icónicas, como veremos en los nombres del santoral. Ahora bien, existe un enorme caudal en los textos satíricos que ofrece un material generoso para explorar antropónimos nuevos y con procedencia puramente léxica, a partir de la fuente misma de lexemas que, en ocasiones unidos a una fonética cómica, son aprovechados para designar y, en cierto modo, individualizar, a un personaje. Es una antomasia clásica invertida o *vossiana*, pues se nombra a este con un antropónimo en lugar de un apelativo, pero este antropónimo es suyo y no de otro personaje histórico o mitológico; lo nombra con la misma función onomástica, esto es, identificativa e individualizadora, donde el individuo es único y distintivo del resto de la *especie, satírica o entremesil*. Incluso va más allá que la función puramente antonomásica, pues no solo establece una relación sinécdoque entre el individuo (personaje) y la especie (tipo o figura sociodramáticos), sino que

individualiza aún más este referente. La designación onomástica completa la función distintiva e individualizadora de la antonomasia. Y las fuentes de estos nombres propios son las mismas que las otras antonomasias (apelativos, perífrasis): los campos semánticos de referencias satíricas y paródicas ofrecen multitud de posibilidades para escoger una designación, la unión de una palabra de dicho campo a un sujeto particular.

Por consiguiente, junto con el retrato (su prosopografía, su etopeya y su lenguaje ridículos) y los motivos recurrentes asociados (anécdotos y acciones), otro prisma que contribuye a la construcción de una figura es el nombre propio. Es el extremo del tejido conceptista de la antonomasia y otro campo designativo que permite innovar y desarrollar estas figuras, de tal manera que incluso se diversifican más hasta llegar a identificarse con un personaje particular de un entremés o un baile concretos. Más aún por ejemplo que Juan Rana como figura entremesil, pues este puebla numerosas piezas y tal nombre famoso se encarna en diferentes personajes, como se sabe, de tal manera que su significado designa un conjunto de peculiaridades que se repiten en distintas obras, personajes y situaciones, en donde se conjugan con rasgos particulares de cada una de esas apariciones concretas. Por el contrario, si disminuye la frecuencia de un nombre propio y aparece de manera puntual en una obra o en muy pocas, como *Gazmia*, *Gusarapa*, *Salpullida* o *Garrote*, recupera su función semántica, la original de esta categoría nominal, esto es, vuelven a identificar a un individuo o sujeto referencial, en este caso, a un personaje concreto de un entremés o un baile. He aquí el extremo de la individualización de una figura sociodramática, que se convierte así en un sujeto concreto, en una figura individualizada¹⁹⁴.

Es evidente que nos situamos en un campo referencial muy distinto al perteneciente a nombres de figuras genéricas (Vejete, Dueña, Galán, Criada, Madre, Hija, Alcalde, Alguacil, Soldado, Doctor, Escribano, Autor, Gracioso, Mujer, Hombre, etc¹⁹⁵.) y a los nombres alegóricos (Mundo, Muerte, Verdad, Sol, Vulcano, Luna, Venus, Marte, etc.). Por supuesto, quedan fuera del análisis que planteo los nombres del

¹⁹⁴ Henri Recoules ofrece en sus tesis doctoral una lista interesante de personajes y nombres propios (1973) al que pretende contribuir el presente estudio en la propuesta de análisis y clasificación.

¹⁹⁵ Con sus matices podríamos entender el nombre *Juan Rana* como una denominación genérica, casi del mismo modo que los otros casos, puesto que se trata de un personaje icónico, cuyas características fijas se repiten en distintas obras, adaptadas al personaje y acción concreta de la pieza en que aparece.

campo referencial real, es decir, los de los actores y las actrices que se convirtieron de alguna manera en convencionales por dedicarse a tal oficio y poder ser reconocidos por los que habitualmente los vieran interpretar, pero sin dejar de ser verdaderos; nos interesan aquí los nombres propios ficticios. Todos estos, los ficticios, podemos concebirlos dentro de la noción de *mascarada verbal*, empleada por I. Ovejero (1982: 36):

En el carácter lúdico de la parodia el nombre propio tiene una gran importancia, por ser la marca de identificación verbal parte integrante del referente, tanto en los juegos infantiles como en cualquier forma de pensamiento arcaico o arcaización poética. El nombre opera como una máscara, señal de identificación y función, con el valor de epónimo, nombre idealmente adecuado a su portador, sobre el que proyecta eventualmente la imagen del antepasado homónimo, en el caso de los nombres de pila y apellidos, con fuerza predestinante. Es la marca mínima de singularización en que confluyen todas las atribuciones potenciadas e integradas en el sujeto como designación por excelencia, el sobrenombre, en correlación con la figura evocada. De esta manera el nombre es significativo por adecuación o contraste, con un valor ambivalente laudativo-injurioso con relación al entorno social, cultural, artístico, en que funciona a la manera de un blasón, especialmente en la visión carnavalesca del mundo, y define al portador a la manera de las armas parlantes, figuras de carácter distintivo, reveladoras de la pertenencia social y la propiedad.

Como los animales y plantas, líneas y colores del escudo, el nombre se explica por unos motivos alegóricos magnificantes, de carácter mitificador, en una causalidad que recuerda la del tótem en los pueblos primitivos.

Esta etiqueta requiere un discurso explicativo de la relación significante-significado, aplicada al referente, que constituye una expansión de la figura etimológica tan empleada en la retórica medieval, una glosa del nombre. En el registro paródico adquiere un sentido inversor, con lo que el nombre se transforma en máscara verbal ambivalente, de acercamiento y distancia.

(Iglesias Ovejero, 1982: 36-37)

En el caso de los nombres propios empleados por Quiñones de Benavente, ese «antepasado homónimo» no es otro que el significado léxico contenido en la palabra

originaria, la utilizada para designar un personaje concreto y que se convierte en el «nombre idealmente adecuado a su portador». I. Ovejero estudia un tipo de onomástica proveniente de los santos, por lo que extrae un análisis y unas conclusiones centradas en este campo, que retomaré más adelante. En general, la onomástica burlesca forma parte de la iconicidad que pertenece a una tradición y con la que puede experimentar un autor. Este fenómeno adquiere una dimensión diferente en el teatro, debido a los componentes de escenificación que contribuyen a la red de significados caracterizadores de un personaje. En efecto, sus acciones físicas, su indumentaria, sus movimientos, su articulación fonética, su prosodia, etc. están unidos inevitablemente a su nombre propio; de hecho, todos estos elementos conforman una red de elementos caracterizadores, ridiculizadores en el caso del teatro breve, de ese personaje concreto.

En los intermedios cómicos esta *sintaxis* escénica responde a la risa que se persigue, a la burla, la sátira y la parodia. Quiñones de Benavente es un principal exponente de este artificio onomástico. Concretamente, hace uso de la transformación, deformación y degradación de un léxico para crear una denominación propia asignada a un personaje. Como nombre propio desempeña su función esencial de identificación puesta al servicio de la ridiculización. Estos nombres ficticios funcionan en sus obras como auténticas dilogías, en la medida en que participan en la palabra, al mismo tiempo, el significado léxico de un sustantivo común y el significado refrencial del sujeto designado. Por tanto, hallamos en cada uno signos que contienen semas correspondientes a determinados campos semánticos. Estos pertenecen a conceptos o motivos icónicos, de una tradición, en este caso, de la tradición satírica y paródica del Barroco. Por esta razón, son semas relacionados con comportamientos satirizados y parodiados en la iconicidad convencional (social y cultural): vicios, excesos, actitudes, expresiones, jergas censurados o criticados en el campo satírico de esta época.

El efecto resultante del uso de estos nombres propios, que se explicitan en la escena al ser pronunciados por el mismo sujeto o por otros personajes, es el correspondiente a la estética grotesca: la caricaturización, la hipérbole que alcanza el significado léxico original en la personificación. Es un efecto significativo por la adecuación o el contraste entre los atributos ridiculizados del sujeto (la figura individualizada de la pieza concreta) y el significado léxico del sustantivo común; ambos siempre correlacionados. Por consiguiente, el nombre propio que estudiamos le

da un carácter distintivo a un personaje determinado y revela al mismo tiempo la pertenencia social de los motivos icónicos contenidos en tal nombre (los semas consabidos que están en el léxico original). El grado de adecuación o de contraste nos lleva a considerar posibles relaciones con el neoplatonismo semántico, en cuya tradición se pone de relieve el vínculo natural entre el signo (*verba*) y el referente (*res*), entre la constitución de su significante y su designación, que pasa a ser significado sistematizado. En el caso de los nombres que nos incumbe basta, por el momento, con apuntar la valiosa capacidad que demuestra Quiñones de Benavente a la hora de unir una figura de la tradición a un sema icónico, asociado a referencias satíricas y paródicas consabidas, y aportar así un vínculo nuevo entre la palabra común (con su fonética y su significado) y el sujeto designado. Dados los efectos cómicos que generaba podría decirse que el dramaturgo conseguía cierta asimilación o fusión de las similitudes entre la figura caracterizada y el sustantivo común. Similitudes que son causas de la motivación platónica del *nombrar*, del *designar*¹⁹⁶. El resultado podría ser una trascendencia que sobrepase la representación y hasta la impresión de una obra, puesto que, junto con el argumento, el tema o expresiones concretas, un nombre propio puede popularizarse (trascender en el uso cotidiano), y, con él, todo su conjunto icónico, su imagen, sus anécdotas y su fonetismo (siguiendo los parámetros planteados por Ovejero, 1982), pasando a funcionar como los nombres genéricos, como bien podemos comprobar con Juan Rana.

En los nombres propios empleados por Quiñones de Benavente confluyen todos los elementos pertinentes para señalar, designar al personaje. Como hemos visto, está en consonancia con el retrato (prosopografía, etopeya y lenguaje), con las acciones de la situación en que aparece y con la secuencia fonética de la palabra misma. En suma, la función retórica de un antropónimo, una máscara verbal, viene a reconvertir la antonomasia, el tradicional apodo, en un término individualizador, puesto que, si aquella «consiste en poner un apelativo [...] o una perífrasis [...] en lugar del nombre propio» (Lausberg, 2003: 82), este estampa una característica ridiculizada, una antonomasia, como denominación de un individuo o un sujeto concreto. Son

¹⁹⁶ Para las cuestiones sobre este vínculo natural de la designación, además de tener en cuenta el clásico *Crátilo* de Platón, véase Álvarez Moreno (2015) y, para una mayor profundización filosófica y lingüística, Manzanares Pascual (2006-2007).

numerosísimos los casos de estos antropónimos —que bien podrían *redenominarse figuránimos*, aunque dejaría afuera los personajes que desarrollan una caracterización algo mayor a las de las figurillas— en las piezas de Quiñones de Benavente. En *El retablo de las maravillas* hallamos a la burladora Pilonga («castaña seca curada» y «sujeto flaco, extenuado y macilento o que está pelado» (*Aut.*). También tenemos a Casquillos («Rodaja de hierro, o anillo, que se pone al cabo de la hasta, lanza o bastón, para que al ponerle y dar en el suelo con él no se gaste o maltrate la madera. También se llama así el que se pone a las puntas y cabos de los ejes de los coches, furlones, para resguardarlos de los encuentros y golpes», *Aut.*) y a la Volandera (fundamentalmente, «mentira», *Aut.*) en la obra homónima atribuida a nuestro autor. Y la lista se hace muy larga en este juego de antropónimos jocosos.

A continuación, se ofrece una manera de organizar o sistematizar la onomástica benaventina a partir de campos semánticos determinados que agrupan casos concretos de nombres propios. Estos campos son distinguidos mediante los archisememas que comparten todos los antropónimos agrupados.

‘INSIGNIFICANCIA’

Con el significado de ‘cosa insignificante’ encontramos el nombre «Chichota», que proviene del léxico idéntico: «voz burlesca. Lo mismo que nada o cosa que poco importa», *Aut.* El dramaturgo toledano aprovecha esta palabra como sustantivo común y como nombre propio. Además de hacer sus andanzas en *Los gorriones*, este vocablo aparece como uno de los términos que pronuncia el Doctor en la lista donde acumula los usos ridículos que censura; un recurso, junto con todos los motivos satíricos del entremés, que reescribe el autor desde el *Cuento de cuentos* de Quevedo, como se sabe: «Pues mirad si decís estos vocablos: / [...] chichota, cachivaches y apatusco.» (vv. 25 y 31). También se ha matizado el siguiente sema: «Parte ínfima de algo» (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 152)

Quiñones de Benavente utilizó esta cuasi-onomatopeya cómica, cuyos significados, como vemos, estaban ya asentados en el hablar coloquial y cotidiano, para designar a un sacristán. Efectivamente, en *El Retablo de las maravillas* hallamos a un

Chichota que cumple con los motivos recurrentes del sacristán que compone villancicos horribles y usa latinajos disparatados. En esta obra, la segunda acción dramática breve —la primera está *in media res* donde el Alcalde pronuncia sus últimas amenazas e insultos a una tal Mari Horcajo, como le explica luego al Regidor— se centra en que este sacristán ha incumplido un trueque con Teresa, quien le había dado dos conejos y una bota a cambio de dos villancicos; compuso aquel solo uno y muy malo; como ella reclama la devolución de todo él la amenaza con pegarle.

El aprovechamiento de la risa con este nombre llega hasta cuatro menciones en estas primeras secuencias, antes de que se desarrolle la acción principal en torno al famoso retablo. Teresa es la primera que lo pronuncia, a gritos con una graciosa hipérbole, enfatizada por la reduplicación «casi casi» (v. 46), pues por poco le alcanzan los golpes con que la amenaza este Chichota:

¡Favor, alcalde! ¡Aquí, que me maltratan,
me desuellan, me hieren y me matan!
Que el sacristán Chichota me ha amagado,
y casi casi me dolió en un lado. (vv. 43-46)

Después de una breve secuencia de prevaricaciones latinas, con las que el Alcalde muestra su enfado indignado porque malentendiendo absolutamente estas expresiones, el Regidor activa, de forma duplicada, el mecanismo de corrección propio de este fenómeno¹⁹⁷. En la primera enmienda al rústico deja explícito el nombre ridículo del latinoparlante:

Señor alcalde, el sacristán Chichota
habla en latín ahora, y en su abono. (vv. 63-64)

Contra la irremediable necesidad del alcalde, que vuelve a interpretar mal otro término latino («voló»), el corrector duplica la estructura paralelística, enfatizando así el mecanismo clásico en un ritmo marcado, dejando casi idéntico el último verso, si no fuera por la forma derivada del verbo y la conjunción *que*, subrayando la insistencia de la misma enmienda:

¹⁹⁷ Véanse los trabajos esenciales sobre las prevaricaciones, citadas en más de una ocasión en este estudio, a saber: Amado Alonso (1948), Ernesto Veres (1950) y George K. Zucker (1973).

Calle vuesamerced, que no lo entiende,
que habló en latín ahora y en su abono¹⁹⁸. (vv. 68-69)

Una tercera mención del nombre Chichota la pronuncia Teresa inmediatamente después de esta secuencia de prevaricaciones y enmiendas, justo cuando insiste el rústico en un nuevo trastrueque («¡Oh! Pus si habra en latún, yo le perdono.», v. 70). En su réplica la mujer explica los motivos de la contienda y por lo que le solicitará la sentencia al Alcalde después:

Señor, alcalde, al sacristán Chichota
le di un par de conejos y una bota
porque dos villancicos compusiese
y buenos los hiciese;
ha hecho sólo uno, y ese malo,
y pido que me vuelva mi regalo
puesto no es hecha la venta. (vv. 71-77)

Por último, volvemos a escuchar el nombre propio en boca del Escribano¹⁹⁹ cuando este lee las sentencias de las cédulas que Teresa y el sacristán han cogido del los atuendos del Alcalde (de su pretina y caperuza). Y la que le ha tocado a este trápala de sacristán es la siguiente: «Libre y sin costas dice al buen Chichota.» (v. 117). Un disparate al lado de la sentencia que le ha tocado a Teresa: «Esa dice que la ahorquen» (v. 119).

F. de Quevedo le había dejado a nuestro dramaturgo valiosos testimonios literarios de este vocablo, en su categoría de nombre común. El más directo y fuente segura de inspiración para Quiñones de Benavente es el mencionado de *Cuento de cuentos*; en este pasaje el fraile le dice al novio: «Púsose el motilón más colorado que unas brasas y dijo que, llevado por bien, harían dél cera y pabilo y que le diría todo lo que deseaba saber, sin faltar una chichota» (2014: 403). Otro testimonio lo encontramos en el romance satírico que está encabezado por este enunciado «Encarece la hermosura

¹⁹⁸ «En su abono» recoge el uso que figura en el *Aut.*, «la afirmación o aprobación que se hace de que una cosa es de ley, segura y buena», lo que deja en evidencia los latinajos ridículos del sacristán, puesto que lanza la ironía de que habla un latín verdadero, fiel, seguro y correcto.

¹⁹⁹ Este es un caso en que el personaje del Escribano no figura en la lista inicial del entremés.

de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos» (1990: 722-730). Se trata de un curioso romance que trata de las argucias de una pícara valentona²⁰⁰: «a nadie diera chichota, / que a las otras le tirara²⁰¹ / y a ti de le diera sola.» (1990: 729)». En una de las octavas de su *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* vuelve a aparecer el término *chichota* y Quevedo lo hace resonar en el eco *chicota*: ««Si huyes, gozaré de la chicota», / Ferragut dijo, y al volver la cara, / no vio della ni rastro ni chichota» (1990: 1264).

‘NECEDAD O SIMPLICIDAD’

Atendiendo a la noción de necedad, presente en múltiples actitudes reprobables popularmente, como las que dejó retratadas Quevedo, podemos comprender los significados que intervienen en la hilaridad onomástica, cuya trascendencia, como venimos considerando, llega a la escena. Encontramos dos casos de particulares necedades en *Los sacritanes burlados*, atribuido a Quiñones de Benavente. Se trata de un entremés dedicado a la sátira de sacristanes, sátira anticlerical y «reverso profano», en palabras del maestro Asensio (1965: 145), que compensa la tensión teológica de los autos durante los espectáculos teatrales del Corpus. Dos sacristanes, Tarabilla y Zaranda, rivalizan por el amor de María, riñen con insultos de carácter metateatral al principio y después se agraden tirándose mutuamente personajes, cuyos motivos más icónicos ejercen la amenaza del daño o directamente el *golpe de muerte*, en el caso del médico y el boticario. Ambos en el suelo, quedan humillados y es entonces cuando sale a escena María, la mujer disputada y eje desde el cual los dos van completando su retrato satírico, con los motivos correspondientes, como los latinajos y los villancicos que

²⁰⁰ Un ejemplo de que la mujer en la época áurea participaba del mundo del hampa más allá de la prostitución, alcahuetería o brujería; lo hacía del mismo modo, con la misma violencia e intimidación que un bravo. ¿Aparece solo la mujer ladrona como burladora en los entremeses o también existe su versión más agresiva?

²⁰¹ *Tirara*, con el sentido de ‘quitar’ que recoge como antiguo el *Autoridades*, engarza la coherencia de los dos últimos versos.

(*mal*)componen. Isabel avisa de la contienda y es la que pronuncia por primera vez sus nombres, identificados como «flor destos galanes» (v. 26), rima oportuna para su mención: «Tarabilla y Zaranda, sacristanes.» (v. 27). Desde luego, las tretas ridículas que suelen usar los sacristanes para seducir a sus pretendidas encajan muy bien con uno de los sentidos del término *flor*, «la excusa aparente y engañosa con que se pretende halucinar a uno para atraerle a lo que se desea», que en la literatura satírica está siempre en consonancia con los fulleros y la designación de «trampa y engaño que se hace en el juego» y también con el mismo «juego de naipes» (*Aut.*). María cumple con el perfil de la amada que intima con sacristanes, en el sentido de que juega con las manifestaciones falsas de enamoramiento o entrega, puesto que se dirige a sus dos amantes con un encarecimiento fingido, con falso cariño, y retórica afectada. Pero al mismo tiempo, entrelazados en tal afectación, deja explícitos los rasgos jocosos de cada sacristán, de tal manera que expresa interés y preocupación exagerados por unos individuos que ridiculiza cuando los menciona. Así expone un retrato indirecto de ambos amantes, con la sonoridad de unos esdrújulos enfáticos y las antonomasias grotescas correspondientes:

Acudiré al portal, aunque haya obstáculo,
y para no morir en mi habitáculo.
¿Adónde están los malogrados jóvenes,
las dos tumbas portátiles,
los que excusaron tanto el ser acuátiles,
los que en tribuna y órgano eran ágiles,
y en lo ojitierno y derretido frágiles;
los que eran en el *púribus* tan prácticos,
y en la ciencia de amor malos gramáticos? (vv. 30-40)

Ella es muy consciente del carácter verdadero, el fullero, de estos sacristanes y así dice tras escucharles sus necios latinismos: «Estos pícaros me enfadan.» (v. 69). Su perspectiva y la de los mismos amantes, cuyas acciones y réplicas rematan su pintura ridícula, nos ofrecen los distintos matices cómicos. En concreto, la pronunciación de sus antropónimos pone de manifiesto la antonomasia individualizada, la principal que se ridiculiza en cada personaje. Y María no se queda atrás, pues Zaranda la llama con un gracioso neologismo en el momento en que ella lo llama para darle indicaciones, con el

fin de que suba al balcón para supuestamente hablar de su casamiento, toda una trampa, por su puesto. Sin que él sea consciente de la burla que le espera, aún así le dice: «Mariembeleco, / ¿qué me quieres?». De este modo, también desempeña esta función de manifestar la seña verdadera de los personajes. Debemos recordar otra personalización muy similar al vocablo *embeleco*, esto es, «don Enredo», vocativo que le lanza Eugenia al Doctor don Alfarnaque en el entremés de *Las civilidades* (v. 134). Se trata de una de las figuras que lleva este al hospital por decir tantas necedades, como veremos; viene propiciado por considerarlo un embaucador, pues así lo amenaza ella: «y si haciendo arrumacos me embeleca, / ha de venir a andar de ceca en Meca.» (vv. 130-131).

Observamos en esta manera de expresar los antropónimos, como las antonomasias que le escuchábamos a María, el desdoblamiento entre el interés real y la consciencia de lo que verdaderamente son, por un lado, y el fingimiento, la ridiculización y la burla, por otro. Ambos planos son recursos dramaturgicos propios del género, que permiten el efecto humorístico. Del mismo modo, «Mariembeleco» revela la verdadera intención de la mujer, y es pronunciado por Zaranda, víctima del engaño. Acaso desliz de un subconsciente que sirve a la risa teatral y que se materializa en el lenguaje. El antropónimo *María* es raíz léxica de numerosos neologismos por composición que inventa Quiñones de Benavente, como *Maripandilla*, *Maricandil* o *Maribaynilla*; y reaparece este léxico en forma sincopada en el apelativo *Mari-raposa*. Así, María tiene un complemento morfológico, un sustantivo que se adhiere al lexema y que pasa a formar parte del nombre propio aportando la característica cómica para cada personaje representado en María. Veamos ahora la significación cómica de los otros dos nombres, sin duda, protagónicos de la burla entremesil.

El más mencionado en la pieza es Zaranda, frente a Tarabilla, cuyo nombre solo aparece una vez. Es también el que presenta una denominación más compleja en la medida en que como nombre común está asociado a la ‘criba’ aplicada a diversos prismas. Ha tenido presencia entre consideraciones religiosas, debido a la connotación bíblica de la zaranda del demonio, es decir, la criba que pide este a Dios hacerle a sus discípulos para revelar la fe verdadera o falsa (sacudirlos o conmocionarlos como a Job). Un eco literario de esta referencia lo hallamos en los siguientes versos de Villamediana: «Esto lo mamó en la cuna / que fue del diablo zaranda.» (1990: 1058). *Zaranda* refiere

una ‘criba’: «cedazo rectangular con fondo de red de tomiza, que se emplea en los lagares para separar los escobajos de la casca» o «pasador de metal que se usa para colar la jalea y otros dulces» (*DLE*). Es famoso el pasaje de *Viaje del Parnaso*, citado también por el *Autoridades*, donde Cervantes estampa la imagen de los poetas zarandeados. Asimismo, existía el refrán *Harto soy ciego, si por zaranda no veo*, recogido por Correas y explicado como la expresión que señala «a los que quieren engañarse, o disimular en cosas evidentes, o claras» (*Aut.*). Acaso se podría vincular esta paremia a nuestro sacristán del entremés de Quiñones de Benavente, aunque solo como aproximación, puesto que no hay ninguna alusión al refrán en el entremés. Sí hallamos su segunda mención en boca de María: «Zaranda, en tu sotana revolcado, / ¿qué tienes? ¿Cómo estás?» (vv. 46-47). Tal vez podríamos imaginar a este Zaranda en el suelo derribado, sacudido o vencido, una convulsión o conmoción similar a la que pediría y haría el demonio a las posesiones de Job o a Simón, según la *Biblia*. Quizá en este caso sea el boticario lanzado por Tarabilla. También hay que tener en cuenta el verbo *zarandar* («Limpiar el grano o la uva, pasándolos por la zaranda», *DLE*). Quizá este sacristán sea un individuo que se puede « Mover algo con prisa, ligereza y facilidad» o, de una manera irónica, sea lo más exquisito de los sacristanes, como «lo especial y más precioso» separado de lo común (*DLE*).

El caso del nombre «Tarabilla» presenta más nitidez semántica y así lo pronuncia María, con la asociación explícita entre este atropónimo y su forma de hablar: «Tarabilla en el nombre y en lo hablado, / ¿qué tienes?» (v. 43). La designación cómica está clara, pues con este nombre común se señala a una «persona que habla mucho, deprisa y sin orden ni concierto» o su expresión directamente como un «tropel de palabras dichas deprisa y sin orden ni concierto» (*DLE*). Es la voz que representa netamente la necesidad lingüística por excelencia. Dicho tropel es el objeto esencial del entremés de *Las civilidades*, reescritura del *Cuento de cuentos* de Quevedo. La tarabilla es pues foco de los dardos recurrentes de la sátira de los «bordoncillos y muletillas vulgares» (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 149). «Lengua de tarabilla, ¿qué te importa / que doña Gazmia sea archifrentona...» (vv. 58-59) dice Pedro en *El murmurador* y hace alusión a lo que se entendía como un charlatán, en este caso, los malidicientes de los que se queja, *murmurando*, este personaje.

El significado de la palabra *tarabilla* se derrama en las réplicas de las figuras que desfilan ante el Doctor don Alfarnaque en *Las civilidades*, quien las manda al hospital, si bien podemos divertirnos de tal significado ya desde su monólogo inicial, donde este introduce la situación. De ambos tipos de discursos, la expresión directa de las figuras y las censuras del Doctor, se desprenden excelentes tarabillas, sobre todo cuando se precipitan en un atropello de acumulación ridícula, como la que empezamos a escucharle a don Alfarnaque:

¿Por qué a un hombre que tiene mala lengua
le llamas mal hablado? [...]
Suele decirle un hombre al más amigo,
«mire lo que digo»;
[...]
Sueles decir furioso
que ni teme ni debe a un desalmado:
[...]
zuriburi, abarricos, a cada triquite,
con sus once de oveja, a troque mochi
cancanillas, tristras, cochite hervite,
calamocano, andar al estricote,
traque barraque, y otros que nos busco,
chichota, cachivaches y apatusco. (vv. 9-31)

Cada personaje hace alarde de este lenguaje y en la última escena Ana hace que el Doctor se rinda: primero le despliega sus propios disparates, ante los que él se indigna, y, finalmente, termina aceptando que esta *lengua* está muy extendida, tanto que en su hablar se incrustan también algunas de estas perlas:

¿Quién habrá que le ataje,
si ya está introducido este lenguaje
que es entre gentes tales
más común que picote de ados reales? (vv. 192-195).

Pero antes sufre la retahíla de muletillas de Ana y justo cuando ya empieza a sentirse vencido exclama: «¿Hay más civilidades?» (v. 164), «¡Jesús, qué tarabilla!»

(v. 171). Su irritación cómica es evidente si tenemos en cuenta versos como estos pronunciados por Ana:

No son sino verdades
y vos, don Mazacote,
mirad por el vitote,
que no podrán trabajos
roerme los zancajos;
antes me han de alegrar la pajarilla. (vv. 165-170)

Así pues, observamos los vocablos *civilidades* y *tarabilla* muy cercanos semánticamente, pues comparten el significado de ‘charlatanería, tropel de palabras precipitadas sin sentido, reproducidas atropelladamente sin ser conscientes de su contenido y solo como respuesta a una costumbre muy arraigada’. Como discurso, objeto satirizado, es metonimia del sujeto que lo expresa, es decir, el ‘charlatán, gárrulo o hablador de una caterva de disparates reproducidas sin lógica discursiva’.

La vinculación entre esta designación y estos referentes censurados forma parte de la tradición satírica, como podemos comprobar en la fuente de este último entremés benventino, es decir, el mencionado *Cuento de cuentos*, donde leemos:

Pues, como digo, yendo días y viniendo días, la abadesa, que tenía pulgas, soltó la tarabilla y dijo rasamente que ella era mujer que tenía sangre en el ojo, y que con ella no había cháncharras mancharras, que anduviese con pie de palomo y la barba sobre el hombro, porque de manos a boca haría un hecho que fuese sonado. (2014: 396).

Es frecuente encontrar este término como objeto directo del verbo *soltar*. Así aparece en *La culta latiniparla* de Quevedo: «Hilván perpetuo de dislates, sin salir de las ocho palabras en todas materias, cuando la doña Tal Latiniparla suelta la tarabilla y dice así...». (2014: 458). Es, asimismo, un hablar atribuido a J. Ruiz de Alarcón, ridiculizado por tantos autores a propósito de su *Elogio descriptivo a las fiestas que su majestad del Rey Filipo IV hizo...*²⁰², en la propia «Sátira» que le dedica Quevedo:

²⁰² También Quiñones de Benavente pudo haber utilizado en una máscara burlesca la referencia satírica de Ruiz de Alarcón en el entremés *Los sacristanes Cosquillas y Galeote*: «Es evidente que el sacristán

«¿Quién da a todos garatusa, / si suelta la tarabilla?» (1990: 1110). Y de una manera más escueta pero en risa entremesil, en el *Entremés de las carnestolendas* de Calderón, volvemos a escuchar la palabra en boca de Rufina, desconcertada ante los molestos derivados que le suelta su padre a partir de su nombre:

Vejete	¡Rufinica, Rufina, Rufinilla!
Rufina	¿Hay tal rufincar? ¿Hay tal tarabilla? (1982: 139)

Estos ejemplos nos dan la medida del grado de asimilación que se tendría del término *tarabilla* y así imaginar el nivel de comicidad que provocaría el nombre del sacristán benaventino entre los espectadores. Tanto este amante como las figurillas charlatanas o las charlatanerías son objetos de la risa por sus necias actitudes. Como es habitual en el humor burlesco, no hay mayor ridiculización que declarar en palabras propias el defecto que se censura, porque todos estos personajes así lo demuestran; todas son fastidiosas en su comportamiento, como le escuchamos a una de las mujeres que llama al Doctor de *Las civilidades* «don Mazacote», es decir, ‘fastidioso, molesto’. Y para mayor remate, este doctor que diagnostica tantas tarabillas se identifica a sí mismo con el siguiente nombre disparatado, revelador de padecer la misma necesidad: «yo me llamo el doctor don Alfarnaque, / y de vergüenza y lástima que os teng, / vuestra lengua a enseñaros a hablar vengo.» (vv. 3-5). Por consiguiente, nos hallamos ante otro antropónimo resultante de la personificación de un referente común, seguramente perteneciente al campo de las civilidades populares. Los editores Arellano, Escudero y Madroñal han interpretado la palabra a través de los sentidos que tienen posibles étimos atribuidos:

La palabra tiene apariencia árabe; la más cercana que hallamos es *alfarnate* ‘bribón’, de origen incierto, relacionado por la Academia y Corominas con *al-farnaq* ‘cuarto previo al baño moruno, donde se amontona el estiércol para quemar’, o *harnaq* ‘liebre’; los étimos propuestos se acercan más a la forma del nombre benaventino, aunque no haya relación las dos palabras; en cualquier caso las connotaciones son grotescas y contrasta ridículamente con el *don* que se atribuye (2001: 149).

Cosquillas no es otro que el desdichado Juan Ruiz de Alarcón, satirizado con tanta saña por muchos de sus contemporáneos.» (Bergman, 1954: 420).

Desde luego es todo un desafío tratar de desentrañar los significados y referentes de cada expresión satirizada en este entremés. Además de ser topónimo de un municipio de la provincia de Málaga y, así, huella de voz árabe, la palabra *alfarnate* parece ser la opción hipotética que más encaja en una posible paronomasia en la variante *alfarnaque*. Otra opción podría desprenderse de la descomposición de dos lexemas, *alfar-* y *-ñaque*. El primero como ‘taller de alfarero’, que recuerda, al mismo tiempo, a *alfaquí* ‘doctor o sacerdote musulmán’; aunque no debemos menospreciar el derivado del griego *alfa*, ‘principio y fin’, por las posibles connotaciones aplicables a este personaje, juez de los charlatanes. El segundo no se corresponde a la variante que nos interesa, *-naque*, del que como mucho podríamos relacionar con la raíz árabe *n-w-h* ‘descansar’, presente en el origen de *almanaque*. Por ello, nos quedaría interpretar la transformación fonética de *ñaque*, «conjunto o montón de cosas inútiles y ridículas» (*DLE*).

Sin duda, constituye este antropónimo todo un *pozo Airón* en que se hunden los significados que una vez motivaron su primer uso y del que resonaría por lo menos la fonética jocosa, al modo de un nombre repetido de manera *Aut. omática*, mecánicamente por costumbre y ya sin sentido, una civilidad personificada, irónicamente, en este doctor.

Como si saliera también de la maraña de tarabillas que se encadenan en *Las civilidades*, el nombre «Tararira» es aplicado a otro personaje, en este caso, del entremés nuevo de *Los sacristanes*. Es el padre de Luisa e Isabel que riñe con una de ellas porque se quiere casar con el sacristán Monillo y trata de impedirlo. De la misma manera que ocurre con *tarabilla*, encontramos en este antropónimo el objeto y el sujeto, pues, por un lado, es «chanza, alegría con bulla y voces» y, por otro, «persona bulliciosa y de poca formalidad» (*DLE*). La gracia de esta palabra, *tararira*, está en su propio origen, pues es derivado de la onomatopeya *tarara*, que acabó fosilizándose en su uso y se convirtió en léxico que refiere un «loco, de poco juicio» (*DLE*). A su vez, tenemos la forma aguda *tarará*, lo mismo que *tararí*, interjección lúdica, también onomatopéyica, empleada ‘para burlarse de alguien’ o para «mostrar la total disconformidad con algo que ha propuesto otro» (*DLE*), como es el caso concreto de este padre que se opone al casamiento de Luisa con Monillo. Este vejete interviene la mayoría de las veces en la escena gritando, al reñir con su hija o al exigir que abran la puerta para entrar con el vecino y encontrar al susodicho sacristán: «Yo os mataré, raída.» (v. 5), «¡No en mis días, picaña!» (v. 19), «Calla, demonio.» (v. 20), «¡Casar con un monillo! De decillo /

me da gota coral. ¡Con un monillo!» (vv. 22-23), «¿Conmigo chanzas?» (v. 26), «¡Jesús, qué testimonio!», «¡Suelta, demonio!» (v. 32). Y también desde dentro llama eufórico: «Abrid aquí, doncellitas.», «Abrid, malas hembras.», «¡Hola! ¿He de derribar las puertas?», «¿Habíades de abrir hoy?». Tras fingir creer los engaños que habían escenificado ambos sacristanes, Tararira y el vecino atan a los cuatro de espadas y los golpean con el matapecados antes de iniciar el baile final del entremés²⁰³. Por tanto, en sus acciones percibimos muy claramente el bullicio, las voces, la vulgaridad, furia o brutalidad expresivas, la violencia; toda una actitud irracional, propia de alguien que tiene nublado el juicio, cercano a la locura, tal es su oposición desgarrada al deseo de su hija. He aquí, la confluencia de todos los semas, personificados, que cabrían en su antropónimo.

‘EXCESOS INMORALES: AVARICIA Y ADICCIÓN’

La caricatura onomástica que redundaba en el vicio de la avaricia se encuentra representado en el amo maltratador del entremés *El talego-niño*, Taracea. Sus acciones enmarcan la trama, pues encabeza el conflicto, primero al reñir con sus criadas por considerarlas *polillas de su hacienda*, después por mandarle a Garrote llevar a otra casa una bolsa de dineros, haciéndose pasar por mujer y el talego por niño. Y lo cierra al final, antes del baile, cuando vuelve a salir en escena, donde se encuentra al estafalario Garrote, al que doña Revesa y doña Salpullida lo han disfrazado de indio; este simple confunde a su amo con otro habitante de las Indias y cree que no sufrirá los golpes que le propine por la mágica piedra que le regalaron. Finalmente, Taracea le da de palos porque ha perdido el talego. Este amo es *molde* de la avaricia y desde el principio queda así *Aut.* orretratado, pues se queja de que sus criadas coman lechugas en lugar de hojas de rábano (vv. 5-8) y por la clara que se habían cenado rabia: «¡Gasto nuevo! / Destruidoras de la hacienda ajena, / ¿una clara os cenáis en una cena?» (vv. 14-16),

²⁰³ Hay que tener en cuenta que en la edición utilizada, la realizada por A. Madroñal (1996), figura como última línea la indicación «Quítase el baile deste entremés.», la misma que aparece en la fuente manuscrita.

«¿De una vez una clara, cari-exentas? / Yo os pondré la mitad a vuestras cuentas» (vv. 19-20). Enriquecen la imagen de esta figura los vocativos que utilizan las criadas despedidas, auténticos dardos que inciden en su tacañería, como ya he analizado: «Quédate, matadura con Valona, / y más que matadura, / pues donde estás, sin gente, hay apretura.» (vv. 26-28) o «Quédate, ganas fiambre, / molde en que se hacen hambres, / tripas horras, que en ellas juegan cañas / estómago con moho y telarañas.» (vv. 29-32). Incluso el bobo Garrote añade después, sin venirle a cuento porque a él no lo echa: «Quédate en el ayuno, que es tu casa, / gazzate navarrisco, que no pasa.» (vv. 33-34). Es en la escena siguiente donde escuchamos por fin el nombre de este ejemplar de la avaricia, en boca de Revesa que le cuenta a su compañera Salpullida el suceso del traslado del talego. Y claramente, como no podía ser de otra manera, volvemos a deleitarnos con perífrasis jocosas, en función de antonomasias apositivas o una suerte de *epítetos épicos*, complejos, vueltos a la risa, que se adhieren ya al antropónimo Taracea, como vimos en el apartado anterior (vv. 67-78).

De manera estricta, el origen léxico de la personalización refiere ‘un objeto al que se le han incrustado elementos unidos de diversa procedencia’. En efecto, la diversidad y la fragmentariedad están en el tipo de composición de una taracea, por los elementos o pedazos que se encajan y unen entre sí, cuyas propiedades cromáticas o materiales son diversas. El *DLE* lo explica del siguiente modo: «Embutido hecho con pedazos menudos de chapa de madera en sus colores naturales, o de madera teñida, concha, nácar y otras materias», «Entarimado hecho de maderas finas de diversos colores formando dibujo» u «Obra realizada con elementos tomados de diversos sitios». Este objeto hecho de diferentes colores o materiales es atribuido a la personalidad ridícula y satirizada del amo avaro, quien aprovecharía retales acaso para vestirse.

Otra versión de la tacañería, ahora desde la perspectiva de las pidonas o estafadoras, es la del prevenido Arrumaco, que no quiere dar nada a Gusarapa en *La capeadora*, aunque finalmente cae en sus trampas, como lección de las perpetuas burlas de estas mujeres. Él pretende tener una relación con Gusarapa sin que le cueste ningún dinero ni bien que pierda. Por un lado, podríamos asociar su antropónimo con la mueca que define el *Autoridades*: «desvío, gesto, o caricia afectada, que por lo regular suelen hacer las mujeres encogiendo y arrugando la nariz»; o simplemente con los «gestos y ademanes» de cariño (*DLE*), aunque convendría mejor para este sentido la variante en

plural. Por otro lado, podría presentarse este personaje con una indumentaria extravagante y grotesca que correspondería también a su origen léxico con el significado de «adorno o atavío estrafalario» (*DLE*). El dramaturgo utiliza esta palabra como nombre común en el entremés *Las civilidades*, con el sentido de ‘ademanes embaucadores’, en boca de una de las figuras llevada al hospital por el Doctor: «y si haciendo arrumacos me embeleca, / ha de venir a andar de ceca en Meca.» (vv. 130-131). Todas estas designaciones concentradas en esta palabra las pone Quiñones de Benavente en escena, como un cóctel jocoso, de tal manera que a través de su hablar y sus acciones podemos ir reconociendo los matices tan bien aprovechados para la ridiculización de esta figura. En general, podemos advertir de sus réplicas la afectación que parece ser la principal seña de su caracterización y que también estaría, probablemente, materializada en su gesticulación y movimientos en escena.

Desde el inicio de la primera parte del entremés escuchamos la parodia de las metáforas tópicas de la tradición lírica, en una graciosa acumulación hiperbólica acerca de la blancura, ideal femenino, de las manos de la pretendida Gusarapa, sin faltar la indicación metaliteraria:

Beso el ampo, la nieve aún no tocada,
el naterón, la leche, la cuajada,
las dos azucaradas mantequillas,
el par de pucherillos de natillas,
y cuantos blanquecinos epítetos
se encierran en canciones y sonetos
finos y chabacanos,
que todos se merecen a las manos,
cuya blancura el guante avaro tapa,
de mi señora doña Gusarapa. (vv. 1-9)

La exageración enfática se acentúa con la idea de que las manos merecen todas las metáforas contenidas tanto en poemas cultos como en los groseros, además de rematarse con la personalización del guante. Es todo un pasaje paródico que refleja la ridícula afectación retórica del personaje que trata de conquistar a esta buscona. Aunque no tardará en darse cuenta, y asustarse, de la intimidación de esta mujer que, junto con Maripandilla, jugará con distintas estrategias de engaño, desde el fingimiento de ser cordial, para pedirle y, en fin, sacarle todo lo que pueda. Ante esta amenaza el personaje

reacciona de tal manera que da lugar a expresar los otros semas de su antropónimo, es decir, el ‘desvío o la esquivez’ con que trata de protegerse de las malas intenciones de Gusarapa. Él quiere intimar con ella pero sin darle nada, por lo que estos otros matices semánticos se van entretejiendo en las secuencias posteriores, en donde nos deja lindas perlas que ostentan su insistencia en conseguir amor a cambio de amor («¿Todo ha de ser pedir con embeleco? / ¿No habrá amor por amor?», vv. 33-34). Podemos ir imaginando a un Arrumaco con el gesto afectado y su mueca correspondiente, tratando de desviar los trucos de la estafadora. En la segunda parte del entremés volvemos a escuchar sus encarecidas expresiones verbales desde el momento en que aparece su voz en escena: dice desde dentro, «¿Quién aturde? ¿Quién golpea? / ¿Quién abolla, quién magulla / la clausura de mis puertas?» (vv. 32-34); y al saber quién llama a su puerta exclama, «¡Oxte, puto! ¡Tirte fuera! / ¡Abrenuncio! ¡Vade retro!» (vv. 36-37). Conocemos su debilidad de honra cuando Gusarapa utiliza la «estratagema» de tratarlo como un caballero (vv. 57-61).

Al salir de su casa por fin vemos aparecer a un hombre estrambótico «con dos escopetas colgando de las faldriquetas», como indica la acotación, ridiculizado inmediatamente por Gusarapa: «¿Hay figura como esta?» (v. 62). Esta caracterización física, unida a la trompetilla que usó en la primera parte como signo de sordera o de distancia esquiva, completa la significación de su antropónimo, pues bien pueden considerarse vestimenta y objetos como ‘adornos o atavíos estafalarios’ (*DLE*).

Otra actitud extremada que se censura jocosamente en la obra benaventina es la que tiene que ver con las adicciones o la gula, motivo tradicional del teatro breve. A continuación, veamos de qué modo encarece estos excesos el Autor en los nombres propios. En el entremés nuevo de *Los sacristanes*, atribuido al dramaturgo toledano (Madroñal, 1996), el Autor saca provecho ampliamente del enredo de equívocos con los nombres de ambos sacristanes de la acción, Monillo y Talega, que unidos a Tararira completan el conjunto de antropónimos cómicos de esta obra. Si nos fijamos en los dos primeros advertimos precisamente el juego dilógico relacionado con significados sobre vicios o excesos inmorales. Ambos son amantes de Luisa e Isabel, hijas de Tararira, las cuales quieren casarse en contra de la voluntad de su padre. La gracia puesta en ambos nombres jocosos está puesta desde el principio: primero con breves trazos que lanza el padre y, seguidamente, con las presentaciones de ambos. En estas últimas son ellas las

que reconocen los rasgos despreciables de ambos sacristanes, dejando en evidencia el reconocimiento unánime de la censura o crítica de ambos seres ridículos, quienes, además, en sus primeras intervenciones lo ratifican.

En primer lugar, Monillo es pronunciado como nombre propio por Luisa al principio y rápidamente se pasa al juego verbal al recuperar su original léxico *monillo*:

TARARIRA	¿Por qué habláis al sacristán Monillo?
LUISA	Porque soy su mujer.
TARARIRA	¿De un picarote? (vv. 12-14)
TARARIRA	¡Casar con un monillo! De decillo me da gota coral. ¡Con un monillo!
LUISA	Si el monillo no más le hace embarazo, yo le diré, señor, que sea monazo. (vv. 22-25)

Para comprender la trascendencia humorística de esta secuencia necesitamos tener presente los significados que se cruzan en el equívoco. Un *monillo* es «jubón de mujer, sin faldillas ni mangas» (*DLE*), lo que nos sitúa ya en cierta ridiculización al asociar esta prenda femenina a un sacristán. Sin embargo, el que Tararira lo identifique con un «picarote» nos advierte de la inclinación pícaro de la conducta de este sacristán, por lo que del vestir pasamos a un foco central que es su comportamiento reprochable. Generalmente, una *mona* es «la embriaguez o borrachera» y, por metonimia, el «que la padece o está borracho» (*Aut.*). Con este sentido, más bien como estado embriagado que el sujeto afectado, aparece en varias ocasiones en piezas de Quiñones de Benavente. Primero, al final del entremés *El murmurador*: «Una mona anda suelta por la maroma. / En Madrid por el suelo caen muchas monas.», v. 171-172. Segundo, en la segunda parte del baile *La puente segoviana*: a partir del nombre «Almonacid» —vino personalizado en una alegoría— se produce la disociación léxica de otros dos antropónimos y el consecuente juego dilógico mediante un retruécano: le dice Luisa, «¿Mona y Cid por qué os llamastis?» y Josefa le contesta, «Porque al Cid hará una mona, / si con él quiere burlarse.», vv. 53-55, es decir, le provocará una borrachera. Por último, en el entremés *El abadejillo* (entre las prácticas voraces de las gentes durante el carnaval, descritas con metáforas militares, añade Juana: «Hacen notables presas de fiambreras, / y en vinosas hileras, / como está ya la gente encarnizada, / caen mil monas de cada rociada.», vv. 51-54, de nuevo, ‘mil borracheras’). Es habitual esta designación en la literatura y valga el

testimonio del *Quijote* como ejemplo representativo: a propósito del dinero que les pide maese Pedro por el destrozo de las figuras de su retablo y los dos reales adicionales «por el trabajo de tomar el mono», le dice el Quijote a Sancho, «Dáselos, Sancho [...], no para tomar el mono, sino la mona» (2016: 758-759). Asimismo, hallamos expresiones fraseológicas que recogen este mismo significado, como explica Correas: «Nadie no diga mal de la mona, que es un mal que a todos toca, o toma. Los amigos de vino dicen esto; llámase mona la borrachez, y aplícase a todas cosas que son comunes a todos, y suelen y pueden suceder a cualquiera.». En el espectro de designaciones equívocas podemos dejar apuntada el dicho popular *Dejar hecho una mona*, «Por dejar burlado, confuso, atajado y mohíno.» (Correas); acaso así podremos imaginar en algunas secuencias al sacritán Monillo. Incluso podría tenerse en cuenta la siguiente expresión, aunque sea por las respuestas molestas que tiene el personaje en el entremés: «Monacillo que tanto responde, llévele el diablo que nunca más torne», que, según Correas, es la «maldición a respondones que hacen réplicas y enfadan al superior.». De hecho, la variante del diminutivo en *Monillo* es aprovechada por el dramaturgo en boca de Luisa para otro juego verbal: ella le propone a su padre la versión aumentativa, «Si el monillo no más le hace embarazo, / yo le diré, señor, que sea monazo.» (vv. 24-25), lo que produce el chiste de un borracho hiperbólico, que irrita más aún a Tararira y le vuelve intetnar herir: «¿Conmigo chanzas?» (v. 26). El retrato se completa con la presentación que le hace la propia Luisa y las reverencias que él le hace a continuación. Primero le dice a Isabel:

Casarme, para que lo entiendas,
con un sacristán de aljófár,
con un monito de perlas
más enjuto que un verano,
más largo que una cuaresma,
con más manos que un menudo
y más pies que seis poetas. (vv. 35-41)

La imagen del aljófár nos da la medida del retrato de este sacristán, pues cumple con todas las propiedades de esta *joya*, una «perla de forma irregular y, comúnmente, pequeña» (*DLE*), es decir, «un monito de perlas», al que va comparando con metáforas

asociadas a cada hipérbole: el verano, la cuaresma, el menudo y seis poetas. Y Monillo es quien redondea la espléndida pintura de sí mismo:

Monillo de tu taberna
seré *usque ad mortem*, Luisa,
y, si Dios casarme deja,
yo tendré *in brevis oracio*
de monos la casa llena.
Mis hijos serán monarcas,
monacillos de la Iglesia,
monicongos, monipodios,
para que digan de veras
que es mi casa Tetuán
donde las monas se engendran.
Bien haya mi cholla, amén. (vv. 80-91)

La dilogía alterna las ideas sobre el compromiso amoroso y matrimonial y las jocosas sobre su alcoholismo. Los versos que siguen desarrollan su propósito de llenar tal taberna o casa de borrachos o hijos. He aquí una enumeración de derivaciones a partir del lexema *mon-*. Por un lado, se mantiene la resonancia del femenino en «monarca» y «monacillos», donde a *mona-* se le añade el lexema *-arca* (acaso con el significado de «Pieza donde se guarda el dinero en las tesorerías», *DLE*) —cabe la posibilidad también de que no sea una palabra compuesta y exprese simplemente el léxico *monarca*— y el diminutivo *-illos*, forma que existió junto con *monaguillo*, con la misma designación del «Niño que ayuda a misa y hace otros servicios en la iglesia» (*DLE*). Por otro lado, el cambio de la *-a-* a *-e-* permite utilizar estos graciosos derivados, «monicongo» y «monipodio». Ambas palabras nos conducen inevitablemente a Cervantes. La primera, no solo podría referirse a los habitantes del Congo (designación de la época), sino que más aún recuerda al pseudónimo del académico que firma el primer epitafio dedicado al Quijote, que encabeza los poemas que están contenidos en un pergamino de la caja de plomo que encuentra el autor ficticio al final de la primera parte de la novela: «El Monicongo, académico de la

Argamasilla, a la sepultura de Don Quijote» (2016: 530)²⁰⁴. El otro vocablo, por su parte, además de aludir al «convenio de personas que se asocian y confabulan para fines ilícitos» (*DLE*), nos lleva a la famosa cofradía de Monipodio de *Rinconete y Cortadillo*. El plural que se adhiere a todas estas palabras contribuye al énfasis de los numerosos monos que habitarán su casa. Y, para acentuar la hipérbole, esta aparece en los últimos versos vinculada a Tetuán, que favorece otra forma dilógica de «monas», en que se recupera el femenino y con él el significado más explícito de ‘borrachera’, fundamentalmente. Se engendran las borracheras en su casa por su alcoholismo, del mismo modo que en Tetuán abundan las monas, idea que parecía estar arraigada en la creencia popular y que tan extensamente aprovechó Lope de Vega para su poema burlesco «La Gatomaquia del licenciado Tomé de Burguillos». Por ejemplo, respecto al amor de las monas, semejante al de los gatos, dice:

Así el amor les priva,
que fue en la estimativa conocido,
del natural sentido,
y si por opinión crítico alguno
tiene que amor tan loco
no puede haber en animal ninguno,
váyase poco a poco
al africano Tetuán, adonde
verá cómo a los árboles trepando
esta del hombre semejanza propia,

(2019: 128-129, vv. 38-52)

No se queda atrás el otro pretendiente de este entremés, en cuanto a su nombre se refiere, el sacristán Talega. Después de reñir Luisa con su padre y salir este para intentar impedir su casamiento con Monillo, Isabel le confiesa a su hermana que también ella tiene a «otro trasgo de bayeta», «otro degüella-bodigos», «y otro apuravinajeras! (vv. 42-45); he aquí las antonomasias tan creativas de Quiñones de Benavente, perífrasis y neologismos por composición, respectivamente. Aunque sin los trazos

²⁰⁴ Francisco Rico en su edición señala este empleo cómico de los pseudónimos: «Cervantes imagina aquí las poesías que se leyeron en una sesión de homenaje a don Quijote, y el tono burlesco no sólo desdice de ese supuesto marco, sino que era frecuente en las reuniones académicas.» (2016: 530).

iniciales de la primera secuencia, el retrato de Talega se construye más completamente a partir de estos apodos, que ya nos ponen en la dirección semántica para entender su antropónimo. En «trasgo de bayeta» advertimos la ridiculización de su cariz endemoniada o traviesa: una suerte de duende, caracterizado con estos detalles por Covarrubias: «el espíritu malo que toma alguna figura, como es el cabrón [...] dicen que suele revolver las cosas, y los cachivaches de casa, particularmente los vasares y espeteras.» (*Tesoro*). Con más detalle lo registra el *Autoridades*: un «demonio casero, que de ordinario inquieta las casas particularmente de noche, derribando las mesas, y demás trastos, tirando piedras, sin ofender con ellas, jugando a los bolos, y con otros estruendos aparentes, que desvelan a los habitantes» y vuelve a darle el mismo origen griego que Covarrubias, *tragos*, «significa Cabrón, por ser esta forma en la que se han visto algunas veces» o más llanamente podría entenderse como un «muchacho vivo, y enredador» (*Aut.*). La bayeta está asociada a la vestimenta de este sacristán: es una «tela de lana muy floja y rala, de ancho de dos varas lo más regular, que sirve para vestidos largos de eclesiásticos» (*Aut.*). La imagen resultante es de lo más divertida: un duendecillo travieso vestido de cura. Los neologismos siguientes señalan los excesos de este sacristán en la adicción, la gula y cierto alcoholismo; el énfasis de tal actitud está expresado en los verbos conjugados de cada compuesto, «degüella-» y «apura-», hipérbolos violentos y ansiosas de actos tan simples como el comer y el beber. Pero, claro, el objeto que devora es prueba de su pecado, pues un *bodigo* es un «panecillo hecho de la flor de la harina, que se suele llevar a la iglesia por ofrenda» (*DLE*) y las *vinajeras* son «los dos jarros pequeños con que se sirven en la misa el vino y el agua» (*DLE*). Y el propio Talega completa su autorretrato, después de su intervención en latinajos disparatados, se entrega así a su Isabel:

Seré talega perpetua,
adonde guardes la ropa,
saca donde harina tengas,
escriño para algarrobas
y costal para las eras. (vv. 73-77)

Son estos atributos de sí mismo los que revelan las significaciones comprendidas en su nombre Talega, una personalización del mismo léxico: «saco, o bolsa ancha, y corta de lienzo, estopa, u otra tela, que sirve para llevar dentro las cosas de una parte a

otra» (*Aut.*). Como lo hizo Monillo, él pronuncia su nombre con su sentido común e igualmente añade el encarecido *usque ad mortem* con el adjetivo «perpetua». Es justo tener en cuenta que es Talega quien se expresa en romance antes que Monillo. Ambos reiteran el verbo «seré» y la predicación en atributo, donde cada sustantivo está seguido de una construcción de relativo u otro sintagma preposicional. En el primer caso matiza, además de ser eterna, que sea una talega, no tanto para guardar literalmente las prendas de vestir, sino en un equívoco, sino quien ‘proteja o reserve su cuerpo de algún peligro’ (*Aut.*). Sentido este contenido en la expresión *guardar la ropa*, que seguramente era entendido inmediatamente por el público. El siguiente sustantivo viene complementado por la oración «donde harina tengas», que podría interpretarse como el costal donde puede conservar la harina. Por intuir algún matiz cómico podría verse en *harina* la noción de ‘polvo’ referido al acto sexual u otro relacionado con la expresión *estar de saca*, esto es, ‘estar en venta’ y ‘la mujer apta para casarse’, aunque este último puede ser demasiado forzado. Los otros dos sustantivos están complementados por los sintagmas cuyo contenido tiene un carácter instrumental o funcional, dado por la preposición *para*. Desde el punto de vista retórico, constituyen antonomasias que se unen a las anteriores. La primera de estas dos últimas alude a la cesta o canasta de paja que guardarían estos frutos. La segunda recupera las alusiones a la harina, pues una era «el pedazo de tierra limpia y bien hollada en que se trillan las mieses, que de ordinario están cerca de los lugares, para poder con más comodidad mirar por el pan, y encerrarlo en las casas y paneras» (*Aut.*), aunque podemos tener en cuenta otra designación extendida: «el cuadro o plantel de tierra, en que el hortelano siembra lechugas, berzas, cebollas y otras legumbres» (*Aut.*). Así pues, todos los sustantivos nucleares vienen a ser hipónimos de *talega* y funcionan como personificación de la actitud de este sacristán, acaso engullidos de las bases del sustento de Isabel, incluido su propio cuerpo. Es receptor y recipiente, por lo que se alejaría del otro sentido de esta palabra, «lo que se guarda, o se lleva en ella». Algo más rebuscado podría extraerse de la relación de este personaje con otra designación coloquial que también recoge el *Autoridades*: «familiarmente se toma por los pecados, que tiene uno que confesar: y así se dice, vamos a desocupar, o soltar la talega», es decir, asignado al sacristán este correspondería a esos pecados que se van a exponer. Asimismo, no podemos dejar de lado la variante masculina *talego*, puesto que guarda estrechísima relación semántica:

por un lado, comparte un significado casi idéntico, pues es un «saco de lienzo basto, y ordinario de figura angosta, y larga, que sirve para guardar alguna cosa, o llevarla de una parte a otra»; y, por otro, con este vocablo «se llama también la persona, que no tiene arte, ni disposición en el cuerpo, y es tan ancha de cintura, como de pecho» (*Aut.*). Y en este ovillo de designaciones habituales de ambas variantes de este léxico, se encuentra un hilo central siempre suculento, el que lo une al dinero, es decir, el contiene dineros, utilizado en su metonimia *talego* con la referencia a la ‘bolsa de dineros’, protagonista de escenas entremesiles o de tramas principales, como *El talego-niño* o el cantado *El talego*.

‘SUMISIÓN O MALTRATO’

Nombres propios que evocan este significado de sumisión o de maltrato pueden ser el de *Marica la de Horcajos* (en el entremés de *Los ladrones y el reloj*) o su variante *Mari Horcajo* en *El retablo de las maravillas*. En este caso, la sumisión o el maltrato tienen su punto de vista marcado en el sujeto que puede provocar tal estado. En *El talego-niño* observamos esta designación aplicada al sujeto destinatario de este tratamiento abusivo y violento que, encarna, irónicamente, como resultante de una curiosa metononimia, el objeto con que se le maltrata: *Garrote*, el simple criado que padece las burlas de las damas y el castigo final de su amo.

‘ASTUCIA, INICIATIVA, ATREVIMIENTO EN LA ACTIVIDAD HAMPESCA’

Sentidos en torno a la iniciativa y el atrevimiento resuenan en el nombre de Testera, la mujer que se lanza a hacer de maya en el entremés de *La maya*:

¿Cuál de vosotas quiere hacerse maya?

¿Calláis? ¿qué linda cosa!

Yo lo seré, que no soy melindrosa. (vv. 35-37).

Si nos fijamos en las acepciones que nos ofrece el *DLE* acerca de la palabra *testera*, podríamos convenir en que las atraviesa la idea de ‘frente o parte superior’ (algo más lejana queda la alusión a «cada una de las paredes del horno de fundición»): «Frente o principal fachada de algo», «Adorno para la frente de las caballerías», «Parte anterior y superior de la cabeza del animal», «En un coche de caballos, asiento en que se va de frente, a distinción del vidrio, en que se va de espaldas». (*DLE*, que conserva las nociones sobre el frente o la fachada, el asiento del coche y la armadura de la frente del caballo que figuran en el *Aut.*). Incluso el masculino nos lleva a designaciones similares: «cabecero»; y en Cuenca, «extremo del tronco del pino por donde ha sido cortado con el hacha», *DLE*. Una clave semántica, si tiramos del hilo etimológico, está en su original latino, que también trascendió en el español *testa*: «Cabeza del ser humano y de los animales» (*DLE*), «La parte superior de la cabeza desde el nacimiento del pelo, hasta las cejas, que en los racionales se llama por lo regular frente, y suele tomarse por toda la cabeza» y «la frente, cara, o parte anterior de algunas cosas materiales, como la testa del ejército» (*Aut.*). Así pues, son constantes los semas ‘cabeza’, ‘parte principal o superior’. De hecho, *testa coronada* es la forma con que «se llaman los reyes, príncipes, y señores absolutos, que no reconocen superior en lo temporal». Asimismo, forma parte del compuesto *testaferro* («persona que presta su nombre en un contrato, pretensión o negocio que en realidad es de otra persona», *DLE*), proveniente del toscano y que pudo haberse empleado en la traducción *cabeza de hierro*, aunque con menos frecuencia, como figura en el *Autoridades*.

Volviendo al entremés, de todas las mujeres que trazan la burla a Pasquín, es Testera la que toma la delantera, la iniciativa para disfrazarse de maya. Y es la que mayor presencia tiene en la obra: hasta un total de veinticinco réplicas, frente a las diez de Juvenala y Mauricia, y seis de Sabidilla. Es la que más dialoga con la víctima en sus intentos de engañarlo. Y, además, solo su nombre es el que se pronuncia dos veces. Primero en boca de Juvenala, cuando trata de sosegar a Testera después de que Pasquín les quitara el dinero del plato y esta reaccione con mucho enfado («Pícaro, ¿pues conmigo a rebatiña?», v. 132); así intenta Juvenala cuidar las estrategias efectivas para embaucarlo:

No le lloves por mal, doña Testera,
que se los echará en la faldriquera.

Respóndele más blando. (vv. 135-137).

Para redondear la significación del vocablo *testera* asignado a nuestra dama, recogemos una acepción más del *Autoridades*: «entendimiento, capacidad, y prudencia en la acertada conducta de las cosas». Esta designación completa los trazos semánticos con que este nombre propio pinta la figura de esta mujer en la trama entremesil. Ella es la que muestra un carácter más ufano (en el sentido de proceder «con resolución y desembarazo en la ejecución de algo», *DLE*) en la búsqueda y empleo de estrategias que se le ocurren para estafar y robar a Pasquín. Es la que ingenia el embuste de la maya para conseguir merienda: después de desesperanzarse todas antes las enormes dificultades que tenían para embaucar en aquellos tiempos («Pues ¿qué mujer, por bien que el trato entienda, / puede ya acaudalar una merienda», vv- 10-11), ella misma propone el plan desde una seguridad pasmosa de mantener esperanzas: «No la pierdas del todo, / que yo tendré merienda.» (vv. 32-33); y lo explica directamente con la pregunta «¿Cuál de vosotras quiere hacerse maya?» (v. 35) y, como sabemos, es ella la que se lo asigna, tras lo cual pasa a dar las instrucciones de los objetos y las indicaciones para atraer «al más amigo» (v. 40). Cuando se acerca Pasquín da el pistoletazo de salida, «Pues ¡San Mayo y a él! digo, ¡al dinero!» (v. 52) y aclara que deben poner algo de dinero en el plato para aparentar confianza. Es Testera la voz que nos desvela el conflicto del grupo de mujeres, que no consiguen su objetivo, a través del siguiente aparte: «(Este quiere escaparse sin dar nada. / Muestra ese plato, amiga!)» (v. 125-126). Después de que el escarmentado Pasquín les robe el dinero y ella calmarse, lo intenta con el canto popular «Dé para la maya, que es linda y galana.» (v. 139). Acaba reconociendo que todo ha sido inútil: «Toda la maya me ha salido güera» (v. 148) y se le ocurre entonces mantearlo como a los perros en Carnaval: «Venga una manta, que si no me vuelve / las suyas y mis prendas, / en mayo hemos de hacer Carnestolendas.» (vv. 157-159). Desafortunadamente para ella, cae en el engaño de Pasquín al meter la mano en su faldriquera y sacar un lagarto en lugar de los cuartos. En todos los intentos podemos apreciar una actitud tenaz en Testera por conseguir sus objetivos, de tal manera que podríamos decir que ella *da en testera*, que, según Correas, se refiere a «porfiar; poner pie en pared.», es decir, «mantenerse con tenacidad en su opinión, insistir con empeño.» (*DLE*). Del mismo modo, Pasquín también *da en testera*: literalmente, da con esta pertinaz mujer y, siguiendo el dicho, es igualmente tozudo en

no caer en el embuste y defenderse. Acaso mediante la significación del nombre propio *Testera* podemos concebir uno de las claves argumentales del entremés, esto es, la perseverancia, obstinación o terquedad de unas mujeres burladoras, pedigueñas y ladronas, por un lado, que no se resisten a perder ni la costumbre ni la oportunidad para seguir estafando y robando, los modos que repetían para conseguir merendar, entre otros placeres, a costa de los hombres. Y de hombre, por otro lado, ya escarmentado, precavido y formado, a base de experiencia, para evitar perder dineros, guardando sus faldriqueras o su bolsa, como ya advertía el famoso Caballero de la Tenaza, o Quevedo; o incluso, devolviéndoles a las damas la *gracia* con otras burlas.

Junto a *Testera* actúan *Juvenala*, *Mauricia* y *Sabida*. Estos otros tres nombres intervienen en sus retratos correspondientes y enriquecen con matices el carácter de la acción dramática, tanto, que parece que contagian los significados de los nombres propios a la totalidad del entremés. Compañeras y seguidoras de las indicaciones de *Testera*, tienen menos protagonismo aunque son necesarios resortes. Los nombres se escuchan en escena solo una vez, cuando se pronuncian los cuatro: primero es *Testera* que exclama con nerviosismo y enfado, ante los fracasos que están viviendo con las impertinencias de *Pasquín*, que no se deja robar; después de que este apedree y rompa el plato dice: «¡Ay, plato de mi vida! / ¡Doña Sabida, doña Juvenala, / doña Mauricio!» (vv. 145-146), y todas le contestan: «¿Qué hay, doña *Testera*?» (v. 147). Todas son *damas* en su tratamiento.

Doña *Juvenala* comprende en su significación léxica el sema ‘juventud’ combinado con otros que nos conducen a la figura de esta mujer en el entremés, esto es, aquellos que contienen la palabra *mocedades*. Ambas palabras señalan el periodo biológico de un individuo: en *juventud* se entendía «el tiempo de la edad de joven, que comienza desde los catorce, y llega hasta los veinte y un años» (*Aut.*) o hasta los treinta, como nos indica Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1977: 281); mientras que en *mocedad* se concebía esta estapa «hasta la edad varonil» e incluso «hasta llegar a la vejez» (*Aut.*). Pero en el uso coloquial y en muchos ejemplos literarios obtenemos sentidos relacionados con las actitudes propias de una juventud ociosa y hasta inmoral, que, en el caso que nos ocupa debemos incluir. Efectivamente, contamos con testimonios literarios donde está puesto de relieve este comportamiento, si bien podría ser conveniente distinguir el uso de *juventud* frente a *mocedad*. El primero parece

sostenerse como término que designa la etapa evolutiva correspondiente en un individuo, aunque se utilice junto a referencias a la perdición impulsiva que se suele censurar en estas edades. Así pues, solemos leer la palabra al lado de alusiones de este tipo, pero permanece separado semánticamente, con su significado de ‘etapa joven’. El resultado es un enunciado formado por este vocablo y otros elementos, que generan un contenido enunciativo que designa dicha etapa con los atributos de ‘incAut.o, licencioso, atrevido, vicioso, etc.’; un significado conjunto resultante de la relación sintáctica de todas las partes, la palabra *juventud* y un adjetivo (como *licenciosa*) o un sintagma en coordinación copulativa (como «y la mala inclinación al juego»). María de Zayas nos deja un ejemplo en donde extraemos una significación sintáctica en la misma línea: «los impulsos de la juventud», que si atendemos al contexto en que aparece el enunciado confirmamos aún más estas nociones de comportamiento inmoral asociado a la juventud en la segunda parte de sus *Desengaños amorosos*²⁰⁵. Salas Barbadillo escribe «la juventud licenciosa» en *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620)²⁰⁶. Castillo Solórzano asocia la juventud a la misma tendencia de comportamiento imprudente o impulsivo en los siguientes extractos de las *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637): «El juego ha sido siempre destrucción de la juventud y polilla de las haciendas.» (1986: 68); y más adelante redundante en tal actitud viciosa del personaje: «pero al mismo paso que se iba alejando de su patria, se le alejó la memoria desto, y la juventud y mala inclinación del juego hicieron su oficio. (1986: 70). Volvemos a leer la misma vinculación al juego en este enunciado de Lope de Vega en *Las fortunas de Diana* (1621): «Entraron en una casa de juego, de estas donde acude la ociosa juventud» (1968: 36). Veamos, seguidamente, un ejemplo que creo concentra un buen cúmulo del

²⁰⁵ En efecto leemos en el pasaje las ideas relacionadas con la perdición joven al enamorarse, a partir de la experiencia de Don Gaspar en la casa de aquellas hermanas en Lisboa: «Y asimismo atemorizado de este suceso, pasó algunos días resistiéndose a los impulsos de la juventud, sin querer emplearse en lances amorosos, donde tales peligros hay» (1950: 418).

²⁰⁶ Entre las advertencias que le hace Paredes a Don Sancho le dice: «porque, señor, muy lleno de sombras tendría el entendimiento vuestra merced y se podría desde luego contar entre los justamente condenados, si de la misma suerte que antes se fuese tras la juventud licenciosa, y no acabase de conocer que todas las fiestas expiran con la noche» (1924: 279).

mapa conceptual que articula el significado ‘juventud’. Se trata del siguiente fragmento de la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* (1604), de Mateo Alemán:

El ímpetu de la juventud es tanto, que podemos verdaderamente compararlo con el rayo, pues nunca se anima contra cosas frágiles, mansas y domesticadas; antes de ordinario aspira siempre y acomete a las mayores dificultades y sinrazones. No guarda ley ni perdona vicio. Es caballo que parte de carrera, sin temer el camino ni advertir en el paradero. Siempre sigue a el furor y, como bestia mal domada, no se deja ensillar de razón y alborótase sin ella, no sufriendo ni aun la muy ligera carga. (1987: 97-98).

Y el mozo nos lleva a *mocedades*, un término que sí llegó a contener en su significado mismo las referencias a tales actitudes viciosas: además de la etapa evolutiva, «significa también la travesura o desorden, con que suelen vivir los mozos, por su poca experiencia. Tórnase regularmente por diversión deshonesto o licencioso.» (*Aut.*). Al margen de estar enfatizado con palabras como *travesuras* —como escribe Pellicer en sus *Avisos*: «La causa es muchas travesuras y mocedades.» (2002: 20)—, los semas ‘vicioso, inmoral, ocioso’, entre otros matices, llegaron a ser intrínsecos a la palabra. Tanto que una de las figuras, que el Mundo condena, en su caso, a ir al hospital de San Antón en *La paga del mundo*, llega a reconocer, tras mirarse al espejo («Hable boca de verdades», v. 127), que enfermó «Desde muy moza» (v. 125) «De mocedades» (v. 128), es decir, por la enfermedad de mocedades, anotada en la ed. de Arellano, Escudero y Madroñal como ‘calaveradas, desarreglos propios de la mocedad’. En los siguientes versos del mismo Quiñones de Benavente advertimos el contraste cómico entre la idea estricta de la juventud, aquí señalada por la creencia de las capacidades rejuvenecedoras del río Jordán, y esta otra muy asociada a las *mocedades* viciosas:

Aut. ora El Jordán soy milagroso.
Luisa Que mocedades esparce.
Josefa ¿Para qué, cuando está lleno
 el mundo de mocedades? (vv. 55-58)

Sirva este recorrido semántico para ubicar mejor el significado cómico de Juvenala como nombre propio de una de las burladoras de *La maya*. Ella es quien plantea la necesidad de pedir merienda a «algún desesperado» (v. 6), justo después de que Testera relacione tal tarde de mayo en que están con hacer travesuras: «Cierto que

es su frescura / ocasionada a toda travesura.» (vv. 3-4), por lo que ya encontramos unidas ambas nociones, 'juventud' y 'travesura'. Juvenala es la que deja explícita la costumbre de estas damas de engañar a los hombres:

Pues si un galán está en una visita
de damas donde a alguna solicita,
y ella le pide, echada de las otras,
que las envíe por algo en buen romance,
¿cómo puede excusarse deste lance? (vv. 16-20)

En las secuencias siguientes juvenala acompaña a las otras tres mujeres en la preparación y ejecución del embuste de la maya, así como en los insultos que las cuatro le lanzan a Pasquín. Además, es quien trata de sosegar a Testera, después de que este le haya robado del plato el dinero, y la anima a pensar otra estrategia: «No le lles por mal, doña Testera, / que se los echará en la faldriquera. / Respóndele más blando.» (vv. 135-137).

Mauricia es otra de las damas, que, a pesar de tener diez réplicas, sus intervenciones son más corales, junto con Sabida. Su nombre nos conduce a la palabra *mauro* («Natural de la antigua región africana de Mauritania», *DLE*) e inevitablemente en la degeneración popular *moro*. Muy escaso rastro encuentro de este sustantivo en la literatura sobre el mundo del hampa con la función onomástica. Sin embargo, tuvo que haber tenido buena acogida como mínimo en el caso del famoso ladronzuelo Moro Hueco. Quizá pueda hilarse estos tenues ecos germanescos, y más el de este niño sevillano, con el personaje de nuestro entremés y su afición u oficio de burlar y robar con astucia.

Por último, Sabida es la cuarta mujer que apenas tiene presencia, en la medida en que actúa complementando la voz coral junto con Mauricio. En sus apenas seis intervenciones advertimos funciones pertinentes para la dramaturgia: «Linda tarde», v. 2, «¡Para la maya, que es linda y galana!», v. 77 y «¡Huye!» (función de eco enfatizador); «¿De qué modo?», v. 34 (pie de la acción siguiente); «Ya está puesta la mesa», v. 48 y «Pues, ¿tú te atreves, cuenta de abalorio», v. 153 (verso complementario de las réplicas paralelísticas del grupo de mujeres). Llama la atención que la variante *Sabidilla* figura en la obra impresa tanto en el *dramatis personae* como en las denominaciones de las réplicas. Pero en escena solo se escucharía la variante *Sabida* en

boca de Testera, por lo que creo que convendría prestarle más atención. Con esta forma significa «Que sabe o entiende mucho» (*DLE*), pero, atendiendo a la insistente variante impresa en diminutivo podríamos terminar de dibujar este personaje con el sentido de quien «presume de entendido y docto sin serlo o sin venir a cuento» (*DLE*). Desde luego que lo debemos hacer con el prisma ridículo, en tanto que en la pieza esta dama aparece como reiteración y apoyo de lo que las otras hacen y dicen en su mayor parte: acaso la atribución de este nombre proviene de una sutil ironía o absurdo.

El último personaje de este entremés nos permite observar otro caso de antropónimo generado por personificación, en concreto, la denominación de *pasquín* (con el sentido de ‘un escrito que hace público o difunde una sátira’) aplicado al hombre astuto que no se deja estafar por las damas. Él empieza dejando explícita su *cAut.ela* y hartazgo de tantas mayas en Madrid, pues sabe de sus embustes; y acaba burlándolas de ellas, aunque estas, frustradas, se vengan al final con las aguas sucias que le tiran. Sin embargo, debemos partir de que este nombre propio es sustituido en escena por las antonomasias, apodos burlescos, que ellas le dirigen, pero nunca se escucharía en la representación, tal y como está fijado en la versión de la *Jocoseria*.

Hasta aquí hemos observado nombres propios relacionados con acciones de engaño, estafa y embuste, pertenecientes al tópico de la mujer pedigüeña o tomajona. Un paso más es cuando estas acciones adquieren carácter intimidatorio o incluso violento. Ciertamente, otras burladoras más astutas aún con sus víctimas son las que siguen. En primer lugar, destaca la pareja de damas en el *Talego-niño*: Revesa y Salpullida. El primer léxico, *revesa*, tuvo tanta trascendencia en el mundo del hampa que Juan Hidalgo lo pudo recoger en su *Vocabulario* y el *Autoridades* así lo conservó: «Voz de la germanía que significa el arte o astucia del que vende a otro que se fia de él». Esta definición encaja perfectamente en el molde de acciones que desarrolla esta dama en el entremés, puesto que, junto con su compañera, estafa al simple Garrote. Además, es un nombre recogido en la lista de ladrones que registran Hernández Alonso y Sanz Alonso (1999: 129): procedente del término *revés* con el significado de ‘engaño, trampa’, en germanía trascendió como *revesa* (1999: 335). Ambas se enteran del suceso de este con su amo Taracea, quien le ha mandado trasladar un talego mediante un disfraz: «... un mozo tonto suyo, / en hábito de gallega, / pasa un talego hecho niño / a esta casa de aquí cerca.» (vv. 75-78). Y es en este momento cuando Salpullida recupera

el origen del sustantivo común para emplearlo en una expresión germanesca: «¿Qué haces, doña Revesa, / que no le das con tu nombre?» (vv. 80-81), una excelente manera de poner de manifiesto el uso lingüístico del nombre propio. Este tiene una función denominadora de un sujeto, probablemente proveniente de un apodo transpuesto en antropónimo y es aprovechado en esta gracia en su calidad léxica. Como se anota en la edición que utilizo en esta investigación, *dar con la revesa* se entiende como «traicionar, engañar, perjudicar»; es voz germanesca con varios matices; en el juego de naipes, por ejemplo, es una fullería hecha con un supuesto cómplice», como el caso de el *Buscón* que también citan (2001: 195). En esta escena previa a los embustes, Revesa se presenta como actriz principal y protagonista de la trama que va a ejecutar. Parece ser el ingenio de las invenciones con las que engañarán al bobo, pues así la señala Salpullida: «Y tú, amiga, haz de las tuyas.» (v. 91) y en la actuación precipitada que deben hacer ella le advierte: «Llámale, así Dios te libre / de dar aprisa una muestra...» (vv. 105-106). Es Revesa, pues, quien toma inventiva y la delantera: «Aquí mis enredos entran.» (v. 104), de hecho, es la primera que le habla al pobre Garrote: «Mozo en hábito de hembra...» (v. 114). Salpullida comprende en su nombre el léxico *sarpullido* pronunciado como *salpullido*, resultante de un proceso de lambdacismo extendido. En principio podemos tener presente la «enfermedad, que proviene del excesivo ardor de la sangre, de lo que se origina salir al cutis una multitud de granos mui menudos y encarnados» (*Aut.*), pero más interesante puede ser la segunda acepción: «Por extensión se llaman las señales que hacen las picaduras de las pulgas». La razón se halla en que las referencias a las pulgas nos sitúan en la vida callejera, pobre y, en cierto modo, delincuente, si tenemos en cuenta a estas pulgas y su *picar*, es decir, «desazonar o inquietar. Dícese regularmente de los juegos.» o «En el juego de los cientos vale contar el que es mano sesenta puntos, cando en las jugadas había de contar treinta, sin haber contado punto alguno el contrario» (*Aut.*). Incluso, nos podría resonar el uso germanesco de este verbo como ‘fornicar’ —como apodo se utilizaba *pulga* por el «excesivo *picar*» (Hernández Alonso y Sanz Alonso, 1999: 104). Con este conjunto de imágenes podríamos vislumbrar a una Salpullida acaso caracterizada con estas erupciones en la piel o como evocación de su oficio y costumbres delincuentes o inmorales.

Centrémonos en otros nombres del ámbito delictivo. Veamos *Gusarapa* y *Pandilla* o *Maripandilla*. Se trata de dos mujeres que burlan a Arrumaco en la primera parte de *La capeadora*; esta aparece como criada de aquella, que en la segunda parte volverá a robar a la misma víctima. Este entremés en sus dos partes tiene como asunto principal el logro constante de las mujeres que estafan a pesar de que los hombres se resistan; así lo sintetiza Gusarapa: «Confiese que las mujeres / los estafan, los engañan, / por más que sepan los hombres, / y que al fin les rinden parias.» (primera parte, vv. 153-156). Este tema nuclear se articula en las acciones dramáticas y en verbalmente en las secuencias, de tal manera que queda explícito continuamente. El conflicto y la risa se desprenden de la combinación de ambas actitudes, la del escarmentado hombre que se defiende y niega dar, por un lado, y la de la mujer que pretende embaucarlo, le pide con engaños y acaba hurtándole lo que quiere. En estas tramas los nombres propios juegan un papel fundamental, si tenemos en cuenta además que todos se pronuncian en escena. Maripandilla actúa como criada de la capeadora protagonista y, por tanto, es cómplice en las trazas. Esto se pone de relieve cuando Gusarapa, desde el desconcierto y la frustración por no conseguir engañar a Arrumaco: «¿Qué hombre es este, Pandilla?», a lo que ella contesta: «Tú dijiste: / pandilla, que la hace si se ofrece.» (vv. 62-64). He aquí la palabra léxica con la que el Autor ha cretado el antropónimo, *pandilla*, que se une a la forma apocopada *Mari*. De hecho, solo una ocasión leemos «Maripandilla», mientras que en el resto del entremés solo se dice «Pandilla». La significación caracterizadora del personaje, que envuelve a su vez toda la pieza, contiene dos referentes, expresados por el propio Arrumaco (vv. 15-20): primero, la «trampa del juego de naipes» y, segundo, «las pandillas de ladronas que roban las ropas de los bañistas o las capas de los paseantes» (Arellano, Escudero y Madroñal, 2001: 420). De ambos tenemos su registro lexicográfico: por un lado, «Aquella liga o unión que hacen algunos para engañar a otros, o hacerles algún daño» (*Aut.*) y «Grupo de personas que se asocian con fines delictivos o embaucadores» (*DLE*); por otro, «Trampa, fullería, especialmente la hecha juntando cartas» (*DLE*). Asimismo, existe la variante *panda* que también significa «Pandilla que forman algunos para hacer daño» (*DLE*)²⁰⁷.

²⁰⁷ De esta última variante contamos con un testimonio literario, esto es, un romance de germanía de Juan Hidalgo, en donde leemos:

Diez huebras lleva de bueyes,

Ambas designaciones permiten la dilogía cómica analizado en este estudio a partir de *pandilla*.

La figura de capeadora estaba arraigada en las tipologías socio-literarias modernas de las gentes del hampa; se trataba del «ladrón que sale de noche a quitar capas a los que andan por la calle» (*Aut.*). Precisamente, en la pieza el hurto es de la capa de Arrumaco, además de su sombrero y unos reales; y en la segunda parte, una toalla, una caja y un jarro de plata. Por tanto, es término empleado en la actividad real de la germanía. Sin embargo, la denominación individual de la protagonista, Gusarapa, pone la atención en otro aspecto del hampa, la prostitución. Si nos adentramos en su origen léxico rescatamos la palabra *gusano*, del que podemos advertir connotaciones despectivas (como «Persona vil y despreciable», según el *DLE*). Estrictamente, *gusarapo* es un «animal de pequeño tamaño, con forma de gusano, que se cría en un líquido» (*DLE*). En el ámbito del hampa, en su función jergal, esta forma derivada adquiere lógicamente otros significados. Sin anular la posibilidad de que *gusarapa* estuviera en el caudal léxico de estos delincuentes con el sentido de *ladrona*, es cierto que se ha registrado en el estudio citado de Hernández Alonso y Sanz Alonso como las marcas «que menos ganaban», que junto con los nombres genéricos, se designaban con este término, entre otros como, *ganfa*, *hurgamandera*, *rabiza* o *abadejo* (1999: 157). Hay que tener en cuenta que en la nómina que se recoge en tal ensayo referida a las designaciones de prostitutas, aparecen términos cuyos significados igualmente se duplican en el sentido de ‘ladrona’ y ‘prostituta’, como *buscona* y *hurona*. En consecuencia, podríamos imaginar a esta capeadora del entremés como una *Aut.*éntica hurtadora profesional y al mismo tiempo prostituta.

En esta obra, en su primera parte, aparecen dos nombres propios de función eventual, sobrenombres o apodos con los que ambos protagonistas se identifican en su riña, irónicamente cordial; a propósito de ella hacerse la sorda le dice: «que en no tomando, la sordez se pega, / porque yo soy Tomasa», a lo que le contesta Arrumaco ágilmente: «Y yo Arciniega» (vv. 72-74). Dos antropónimos burlescos que emplean

cada qual es con su flor:
con la raspa y cortadillo,
tyra, y panda y ballestón.

(Ed. de Hernández, Alonso y Sanz Alonso, 1999: 378-379).

puntualmente ambas figuras para ilustrar los objetivos de cada uno, tomar y negar. El dramaturgo aprovecha el nombre popular *Tomasa*, con las connotaciones cómicas relacionadas con el verbo, que ya estaban bastante extendidas en la literatura satírica, junto con las variantes *tomajona* y *tomona*²⁰⁸. Doña Tomasa es también la hija del Doctor en el entremés atribuido a Quiñones de Benavente *El Doctor y el enfermo*, donde participa del engaño de su amante Don Crispín, que se finge enfermo para verla y proponerle casarse. Finalmente, con astucia ineludible se casan y el Doctor no tiene otro remedio que perdonarlos. La sombra tenue de los significados explícitos de *dar* y *tomar* aparece en la resonancia graciosa de una réplica de Don Crispín: «Dame, Tomasa mía, aqueosos brazos» (*Colección*, 2000: 604), pero apenas podemos percibir connotaciones de una pedigüeña. Por su parte, en *Arciniega* aprovecha una paronomasia del prefijo *archi-*, que «indica preeminencia o superioridad» (*DLE*) para unirlo a la forma verbal. Ambos nombres estampan así la acción, en tercera persona del singular, que identifica el quehacer de cada personaje.

Otra ocasión en que escuchamos el nombre apocopado *Mari* es en «Marica la de Horcajos» en el *Entremés de los ladrones y el reloj*. Ella es la moza que se ha marchado de la casa de su amo tacaño y traba una burla con el bobo Pancho, al que engaña, haciéndolo creer que lo conoce. Al presentarse, dice este nombre, que finge reconocer este simple. El empleo coloquial, familiar, de «Marica» está unido a esta otra referencia que señala una procedencia, «la de Horcajos», esto es, pertenencia a un lugar, acaso Horcajo (pedanía de Pínofrankeado en Cáceres), pero este figura en singular. Caben otras connotaciones como nombre común: «Horca de madera que se pone al pescuezo de las mulas para el trabajo», «Confluencia de dos ríos o arroyos» o «Punto de unión de dos montañas o cerros» (*DLE*). Quizá tenga más encaje la primera designación si situamos de nuevo a esta mujer en su papel de criada, sufridora de la servidumbre y el maltrato de su amo.

En este mismo entremés encontramos el nombre «Tiburcio» (v. 242), asignado al segundo ladrón al que intentan hurtar la moza y el bobo; a ambas parejas les sale el tiro por la culata, porque aquellos otros dos se disfrazan de fantasmas y engañan a estos,

²⁰⁸ Nuevamente con el sentido de ‘prostituta’ emplea Quevedo este nombre, con la relación de la pedigüeña: «pidona y tomasa» en el *Buscón*.

pero también quedan estafados por llevarse un costal fingido por Pancho. El matiz que se pone en el juego cómico de este nombre propio hay que buscarlo en las resonancias del origen del antropónimo, esto es, Tibur, nombre latino de la actual Tívoli, que podrían llevarnos al papa Simplicius, nacido al parecer en esta antigua ciudad; y la risa está servida si la asociación se afila hasta este extremo de referencias. Más lejos queda la relación con el río Tíber.

ONOMÁSTICA HAGIOGRÁFICA BURLESCA

Como campo designativo particular podemos concebir la onomástica hagiográfica. Se trata de la antonomasia *vossiana* que hemos mencionado, donde el nombre propio procede, en este caso, de un santo, un sujeto icónico: «el portador del nombre propio es una persona o cosa que en la historia o mitología constituyó una realización destacada de, la propiedad significada con el apelativo», como indica Lausberg (2003: 84). La vinculación semántica ya no parte de una palabra común, un léxico, sino un antropónimo arraigado como icono cultural, escogido para designar otro sujeto o una situación. De este modo, traer este tipo de antropónimo al acto de habla hace que bien se señale un personaje con este nombre y, con él el recuerdo icónico del santo, bien se identifique una situación o una sensación con dicho recuerdo: «La persona o cosa constituye el tipo (la *figura* [...]) que vuelve a encontrarse en la nueva realización designada» (Lausberg, 2003: 84). Este tipo o sujeto icónico «se acerca de la lejanía tipológica a la actualidad que se quiere designar, mediante una señal no tipológica, actualizadora (pronombre, adjetivo, genitivo), en todo caso, por medio del contexto (elocutivo o situacional).» (Lausberg, 2003: 84). Desde luego, un tópico relevante en la utilización cómica de nombres propios es el del santoral burlesco. Este fenómeno lingüístico fue estudiado desde una dimensión sociológica y literaria por Ángel Iglesias Ovejero en su trabajo titulado «Iconocidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore» (1982). Estudiado como procedimiento de contraste, inversión y marginación, I. Ovejero analiza el mecanismo de una personificación motivada, por el humor, en cuya significación onomástica se produce «una ruptura de la ilusión referencial, al colocar en el mismo plano los entes

ficticios y los supuestamente históricos» (1982: 6). En la literatura de índole burlesca, satírica o paródica la iconografía, es decir, la imagen, el episodio popular o anécdota y la fonética que contienen el nombre propio de un santo, con todos los elementos correspondientes a su representación hagiográfica, experimentan una deformación de los elementos originales, en virtud de una particular personificación, articulada por un desmatelamiento del contenido sacro o religioso. En este proceso de ridiculización interviene siempre la inversión, propia del realismo grotesco. Para empezar se invierte la función esencial del nombre propio, esto es, la identificación con un referente sujeto, que se rompe a favor de la risa. Con estas palabras sitúa el estudioso esta especial onomástica en la tradición literaria:

Los santos del inventario burlesco, hipercharacterizaciones logradas por inclusion en el nombre de un motivo transparente o de base metonímica o metafórica, constituyen un elemento importante en la figuración del teatro primitivo y clásico, así como la narrativa marginante, novela picaresca y romancero de burlas o germanía, perpetuados por otra parte en el folklore. (1982: 75).

Sin duda, los antropónimos hagiográficos son otra forma de mascarada verbal, por lo que su utilización responde también a la personificación metonímica. En su caso, la asociación cómica del nombre al nuevo sujeto radica en la relación, por algún tipo de similitud, entre un icono religioso y el nuevo referente designado. Este nombre icónico contiene una red propia de significados, de paradigma distinto a la de los signos léxicos, puesto que la narrativa hagiográfica que lo motivó presenta su verdadero origen semántico. Pasamos así del contenido puramente léxico, con el conjunto de semas correspondiente, sistematizado y aprovechado en estas literaturas para la comicidad, al contenido icónico, fruto de relaciones convencionales arraigadas en el sistema de representaciones culturales de una comunidad. Es clave tener presente la estrecha vinculación entre el nombre y el referente, el santo, que surge de esta iconicidad, que hunde sus raíces y su vitalidad en la expresión folclórica y popular de cualquier índole artística²⁰⁹.

²⁰⁹ I. Ovejero define la personificación onomástica «como mecanismo básicamente metonímico, combinado con la transparencia total o parcial del nombre, que lo transforma en signo identificador y

En el momento de analizar el nombre de un santo en una escena de Quiñones de Benavente, necesitamos detectar uno de los elementos que configuran su codificación icónica, es decir, la imagen, la anécdota o una asociación fonética. Se trata del procedimiento que habría permitido el efecto humorístico, puesto que la recepción de uno de estos nombres provocaría el reconocimiento y la identificación de uno de dichos elementos originales con el acto de habla concreto en que se pronuncia. Así pues, es imprescindible detectar qué elemento está operando en el uso burlesco de un antropónimo del santoral. Además de la imagen y la anécdota o episodios icónicos, el elemento fonético del nombre tiene un atractivo particular en la escritura de Quiñones de Benavente, puesto que, en la línea de los recursos lingüísticos que introduce, las paronimias dan lugar a ingeniosas variaciones del nombre propio de un santo.

Destaca el caso de San Quince, que le permitió diseminar graciosas variantes fonéticas, que hacen del significante icónico el material fundamental. En *El mago* aplica directamente la paronimia en una suerte de etimología popular: «¡Santa Cecina! / ¡San Turde!» (v. 73), dice Bezón al ver de repente al mago. Y el otro alcalde, Juan Rana, reitera el recurso con otra etimología popular de otro santo, también recurrente (muy vinculado con san Nicodemus), san José de Arimatea, que pasó como Abarimatías en la tradición medieval y en novelas de caballería. Convertido en santo, el fariseo Nicodemus que en la noche²¹⁰ dialogó con Jesús en el Nuevo Testamento y participó en el desenclavarlo y descenderlo de la cruz y en el embalsamiento, forma parte de la iconografía cristiana, tanto en la literatura como en la pintura y la escultura. Generalmente vinculado a san José de Arimatea, el elemento más simbólico asociado a su figura son las tenazas con las que arrancarían los clavos del madero. Por ello, la referencia al santo la aprovechan determinados escritores vinculada a las tenazas. Un

definitorio, de alcance eponímico.» Y añade esta causa cognitiva: «El procedimiento se apoya en la falacia semántica de confundir signo y referente, verificada con más densidad, si cabe, cuando aquél es de naturaleza icónica, al ser más fácil suponerle una relación natural con el objeto.» (1982: 7).

²¹⁰ La circunstancia de la noche de este episodio ha conllevado siempre interpretaciones metafóricas y simbólicas, en torno a la oscuridad y la penumbra en que se encontraba Nicodemus en el proceso de búsqueda de la verdad, pues no entendía las palabras de Jesús sobre el renacer espiritual en el reino de los cielos, como figura en el evangelio de san Juan y como también enfatizó san Agustín en sus *Tractatus XI* y *XII* sobre dicho evangelio.

ejemplo destacado es el famoso Caballero de la Tenaza y sus *Cartas*, donde F. de Quevedo advierte a los «descuidadores de bolsa» (2014: 270) sobre los peligros del dar, para lo que les explica una serie de consejos con la siguiente finalidad: «para que así merezcan el nombre de cofrades de la Tenaza de Niquedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus» (2014: 271). Asimismo, L. Vélez de Guevara retoma la referencia brevemente en una réplica de la segunda jornada que escribió en la comedia *El catalán Serrallonga, y bandos de Barcelona* (cuyas primeras dos jornadas fueron compuestas por Antonio Coello y Francisco de Rojas, respectivamente). En el calabozo el Vejeje no puede dormirse y habla de su mano en una partida del juego del hombre, en cuya descripción aparece el término «tenaza»: «Yo estaba con la tenaza...» (v. 784). Alcaraván, que continuamente lo está importunando con apodos, y además quiere dormir, aprovecha la dilogía del vocablo y del significado que tiene en los naipes («En el juego de naipes se llaman dos cartas, que esperando a su mano el que las tiene, las ha de hacer precisamente bazas, de qualquier manera que le jueguen: como espapa y basto en el juego del hombre, que son bazas, aunque en otra mano se junten malilla, y punto, o Rey», *Aut.*) pasa a la referencia bíblica: «El descendimiento es ese, / Lacayo de Nicodemus.» (vv. 785-786).

En el *Entremés de los ladrones y el reloj* asistimos a otro momento en que se invocan a estos santos burlescos. El gracioso Pacheco y la moza Marica hacen una traza para robar a un tahúr: ella disfraza a aquel de costal y finge lamentarse del maltrato de su amo, que le cuenta al transeúnte, habiéndole hecho sentar sobre el supuesto costal. A pesar de que este sospecha de la treta de Marica (tales son las habituales artimañas conocidas de las burladoras), cede y al buscar en su faldriquera para darle cuatro cuartos, descubre que alguien le ha hurtado ya. Cuando mira detrás del costal, tira de Pancho y este también tira de él, quien exclama: «Ay, que me arrastran de abajo! / ¡San Panuncio, San Cirilo, / San Lupercio, San Nicasio!» (vv. 155-157). El segundo transeúnte tiene la misma reacción, al descubrir el plato con el pastel que tiene apoyado sobre el costal moverse: «¡Ay, que el plato se menea! / ¡San Libéranos a malo!» (vv. 175-176). Tal es el apetito que se le despierta a Pancho y le nubla la razón de seguir con su disfraz en la burla.

3. 4. Del gusto y gasto a los cachivaches de moda: otros enjambres retóricos

En el presente apartado del tercer capítulo continuaré el análisis de los procedimientos retóricos, centrados ahora en otros tropos y figuras elaborados por Quiñones de Benavente en su entramado textual como actos de habla realizativos o performativos al servicio del humor, que se pueden agrupar siguiendo un criterio diferente, esto es, los temas y motivos entremesiles del amor pedigüeño y las modas. Estos recursos están concebidos en este trabajo nuevamente atendiendo a la terminología y clasificación que Lausberg desarrolla en su *Manual de retórica literaria* (1991: 61-93 y 93-301). Los tropos constituyen el conjunto de mecanismos que funcionan mediante la sustitución de formas lingüísticas por otras externas al texto, de tal manera que se utiliza una palabra en lugar de otra, de modo que esta última queda desplazada. En el enunciado en que está introducido determinado tropo el resultado generado es una nueva significación (Lausberg, 1991: 57-61). En las piezas de Quiñones de Benavente resulta relevante entender de qué modo interviene este conjunto de tropos (metáforas, metonimias, énfasis, hipérboles) en las fuerzas ilocutivas, en las inferencias y en los efectos receptores, es decir, en los actos de habla que crea Quiñones de Benavente para construir la burla, la parodia y la sátira. Las figuras son el otro grupo de procedimientos, que intervienen en estos procesos de actos de habla y en que se repiten formas lingüísticas (anadiplosis, anáfora, epífora, poliptoton, retruécano), se acumulan (enumeración, polisíndeton, los epítetos), se eliminan (zeugma, asíndeton), se modifican parte de su forma (paronomasia²¹¹) o se ordenan de manera diferente en la

²¹¹ Lausberg trata las paronomasias como un fenómeno de «repetición de palabras de igualdad relajada», en concreto, una «relajación en la composición fonética» que denomina «annominatio»: «es un juego (pseudos-) etimológico con la insignificancia de la modificación fonética, por un lado, y, por otro, con la interesante tensión significativa originada de la modificación fonética.» (Lausberg, 2003: 114). No obstante, he considerado que, siendo una figura que modifica de lugar un elemento, en este caso, determinados fonemas de la palabra, podría ubicarlo dentro de un mecanismo de cambio o sustitución («transmutatio», en términos de Lausberg, 2003: 13-16), que afecta a una modificación del significado en

sintaxis (hipérbaton). En las consideraciones que suelen realizar los estudiosos de la obra dramática de Quiñones de Benavente no he encontrado análisis específicos de tropos y figuras, sino que más bien son nombrados generalmente en las notas al pie de las ediciones críticas. En ellos se mencionan y se aclara la interpretación de manera concisa, como ocurre en las dos ediciones utilizadas de las piezas de Quiñones de Benavente en la presente investigación. Así pues, es necesaria una atención detallada que contribuya a arrojar luz sobre interpretaciones de estrategias verbales específicas. De nuevo, se debe subrayar el protagonismo, como causa y medio de la risa, que tiene el lenguaje y la retórica en la dramaturgia de Quiñones de Benavente. Consecuencia esta de la estilización de la lengua que había adquirido el teatro breve, en medio de las necesidades de renovarlo, como dicen precisamente los editores del autor, Arellano, Escudero y Madroñal: «ha integrado ya ciertos procedimientos vulgares para provocar la hilaridad (caídas, golpes, aporreamientos finales...), y ahora se busca una manera más refinada de seguir provocando la risa, mediante el lenguaje y el ingenio.» (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 50)²¹².

Ahora bien, en esta sección estudiaré las formas en que estos tropos y estas figuras se engarzan en los temas y motivos de la burla, la parodia y la sátira, propios de la tradición entremesil y reescritos, con sus peculiaridades novedosas, por Quiñones de Benavente. Por consiguiente, me dedicaré a examinar de qué modo utiliza vocablos o enunciados concretos en donde están actuando mecanismos de tropos y figuras, agrupadas en tres campos semánticos, que responden, primero, al tema del amor pedigüeño, segundo, al de las burladoras ladronas, y, por último, al de la sátira de las modas sociales.²¹³

la palabra en donde actúa, sin que llegue a ser un tropo porque no se sustituye un signo lingüístico ni una palabra, sino un elemento sin significado.

²¹² Véanse los apartados de los trabajos sobre la escritura dramática de Quiñones de Benavente, en concreto, su lenguaje: Asensio (1971: 135-139), Bergman (1965: 94-115), Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 49-60), Madroñal (2001, 2008: 230, 2019: 163).

²¹³ Ante la dificultad de aislar tropos y figuras en un análisis sin que aparezcan otros de distinto tipo enlazados entre ellos, es preciso abrir un espacio en que se pongan de relieve los procedimientos retóricos que cobran su sentido semántico y pragmático en el conjunto de la escena o la secuencia.

Quiñones de Benavente en contenidos y pinceladas satíricas de muchas de sus piezas dramáticas utiliza determinados tópicos entremesiles que giran en torno a las relaciones sociales entre mujeres y hombres. Introducirlos en su dramaturgia le permite materializarlos mediante tropos y figuras retóricas, en un lenguaje atractivo que contribuiría al desarrollo de estos temas tradicionales, asentados en el Barroco. La creatividad con que el dramaturgo toledano pone de relieve estos tópicos en la trama de una acción dramática o en secuencias concretas de una pieza responde a métodos retóricos, pues a través del habla, declamada o cantada, los personajes de estos asuntos quedan caricaturizados de una manera estilizada, dentro del *ornatus* al que tienden los ingenios barrocos. Los tópicos que revelan con mayor frecuencia la habilidad de Quiñones de Benavente para construir entramados retóricos al servicio de la sátira de comportamientos de tipos sociodramáticos son el amor pedigüeño, el hurto y las modas. Son tres temas que plantean una relación entre hombres y mujeres fundamentada en el interés material. Para centrarnos primero en el amor y el hurto, partamos de este interés material, que es el que verdaderamente genera las situaciones amorosas, puesto que «en el entremés nunca nos interesa el amor sentimental» (Bergman, 1965: 78). La mujer en estas escenas es pedigüeña, tomajona, pedidora o buscona; el hombre es el pretendiente que debe demostrar su competencia económica, su entrega y compromiso para gastar y regalar comida y bienes materiales a su futura esposa. Junto con este también encontramos a los amantes que, ya en una relación con estas mujeres, manifiestan su sufrimiento por estar dando y agotándose su hacienda. No hay espacio para el amor, las acciones responden únicamente a la codicia que «forma parte de la identidad del tipo tradicional femenino» (Martínez López, 1997: 127).

Como seres dependientes, la mujer pedigüeña pide y toma constantemente, pero entre sus necesidades es el comer la primera. Lucía en el entremés *Turrada* se quiere separar de su marido «porque no tiene un cuarto» (v. 12) y no la puede mantener. El amor, el deseo y el cuidado (v. 45) no bastan para saciar el hambre de Lucía²¹⁴. El amor

²¹⁴ Ella le contesta con los siguientes versos con que ironiza sobre los referentes del amor, el deseo y el cuidado contrapuestos a el comer como necesidad vital que ella reclama:

Acabe vuested con la criada,
cuando la cuenta haga,
que un pedazo de amor tome por paga,

pedigüeño está unido aquí al comer: «A buscar quien me quiera, / y siquiera me dé unas aceitunas» (vv. 61-62), sentencia Lucía en ese mismo entremés al despedirse de su marido. De este solo recibe celos, mientras sufre «el hambre cierta y la comida en duda.» (v. 16), una antítesis que pone de manifiesto la causa de la separación del matrimonio. Destaca el adjetivo «cierta» y la locución «en duda», que podrían relacionarse en un primer momento con ideas abstractas o sentimientos, referentes del intelecto, pero que están vinculadas en el enunciado a la necesidad concreta de comer.

Junto con esta escasez del alimento, ellas también manifiestan su «afán de bienes materiales» (Martínez López, 1997: 127). En estos casos, las tomajonas buscan al hombre que les compre aquellos objetos suculentos que desean fervientemente y que suelen proceder de las modas, como las guedejas, moños y jaulillas, los coches o los famosos guardainfantes. Por ello, también se quejan del hambre del *tomar*, como expresa Matea en el comienzo del entremés *Los cuatro galanes*: «Tomárela de grado, / por ser la primera cosa que he tomado / más ha de cuatro meses.» (vv. 5-7), dice después de tomar una higa que le da Fabia. Las quejas de las que, como ella, no están casadas, van dirigidas a los hombres tacaños que se niegan a comprarles, darles y regalarles comida y objetos. Por ejemplo, recuerda la respuesta tan absurda de uno de ellos: «¡Voto a Cristo!, palabrera, / que si no fuera dar, que se los diera» (vv. 26-27). Y de un dómine, que lo único que hace es hablar en su jerga, dice que de esa manera «nos

y que en llegando el tercio, el escudero
un cuidado reciba por dinero,
y que en la plaza den, que no lo creo,
una ijada de atún por un deseo,
que este el dinero es que a mí me ha dado,
que como amor, deseos y cuidado
sean moneda corriente,
le prometo estimar eternamente. (vv. 49-58)

Lucía expone en estos versos las analogías con otras personas a las que les debe pagar por su servicio, de tal manera que pone de manifiesto la incoherencia que señala del marido por no pagarle a ella lo correspondiente u obligado. La ironía está articulada por los tres elementos, el amor, los deseos y el cuidado, señaladas como supuestas monedas para pagar.

deja sin el gusto y sin el gasto» (v. 42). En este último caso se advierte el uso de la paronomasia «gusto» y «gasto», que vendría a resumir, lingüísticamente, este amor venido a menos, al consumo, al *gusto* por la comida y los bienes, y al *gasto* para comprarlo y dárselo a la mujer.

Por consiguiente, nos situamos ante la caracterización jocosa de un conflicto basado en el consumo, la codicia, la dependencia económica de las mujeres, por un lado; y en el deseo del hombre de relacionarse o casarse con ellas, por otro. La tensión se da cuando este último se resiste a mantenerlas o darles sus caprichos materiales, como los ejemplos mencionados; o cuando simplemente no tiene recursos, como les ocurre a los jóvenes galanes que suelen perder en la rivalidad frente a los vejetes que sí tienen dinero (como sucede en *El licenciado y el bachiller*). De hecho, el triunfador en estas contiendas amorosas suele ser el pretendiente que le anticipa, verbalmente, a la dama las cosas que le va a regalar, como hace el Doctor en *Los cuatro galanes*. Así pues, creo conveniente poner la atención en el hecho de que estas caracterizaciones son llevadas a cabo en la escritura de Quiñones de Benavente mediante el lenguaje retórico; es este el que nos ofrece los matices y relieves del retrato de estos tipos sociodramáticos, que serían percibidos y estampados en cierta iconografía entremesil a través de las palabras y los actos de habla, frutos de un tropo o una figura retóricos. También es importante tener en cuenta que nuestro autor puede utilizar los motivos del amor codicioso en el argumento entero de un entremés o un baile (*La dueña, El licenciado y el bachiller*), pero a menudo salpica determinadas secuencias de diversas piezas con rasgos de este tema. A continuación, señalaré algunos ejemplos de estas secuencias donde Quiñones de Benavente concentra un destacado entramado retórico puesto al servicio del interés codicioso en la relación de hombres y mujeres.

Por ejemplo, en el entremés cantado *El tiempo el tiempo mozo* sale a escena como alegoría del galán que regala a las mujeres «cachivaches» de moda (vv. 25-42), de tal manera que aquellas lo acaban eligiendo frente al tiempo viejo. Lo consideran «lindo tiempo» (vv. 38 y 43) porque les ofrece una pollera (‘un tipo de falda’), unas guedejas y puntas (‘pelos largos y peinados postizos’) y dos rosas para adornar sus zapatos. En las intervenciones de este personaje alegórico, Quiñones de Benavente introduce dos mecanismos retóricos que ilustran el interés por el que se mueven las mujeres busconas

y el modo en que el galán las pretende, esto es, mediante la dilogía y la prosopopeya, de las que se desprenden una cadena de otros tropos y figuras²¹⁵.

En primer lugar, les anuncia a las mujeres una pollera, interpretada en un principio con el sentido de la falda, «brial o guardapiés que las mujeres se ponían sobre el guardainfante, encima de la cual asentaba la basquiña o saya. Díjose así por la semejanza que tiene con el cesto en que se crían los pollos» (Aut.). Y es esta semejanza, es decir, el nombre del cesto que deriva en la denominación de la prenda femenina, la que recupera el dramaturgo en la siguiente réplica del tiempo mozo:

Una pollera te traigo
con un ribetón tan grueso,
que juzgándole morcilla,
se vienen tras él los perros. (vv. 29-32)

En estos versos el personaje describe la forma de la falda con esa añadidura hiperbólica en los extremos de la prenda, cuyo tamaño está enfatizado con la forma aumentativa poco frecuente del sustantivo ribete, «ribetón», y el complemento que lo encarece, «tan grueso», que continúa con proposición consecutiva siguiente. En efecto, la hipérbole también está articulada por una enunciación consecutiva expresada en los dos últimos versos, donde se lleva al extremo la exageración señalando el efecto que tendría esta falda ante los perros que verían en ella una morcilla. La forma descrita trata de asimilar la imagen de una morcilla y, al mismo tiempo, activa la metonimia existente en la relación del cesto donde se guardaban los pollos, llamado pollera, de tal manera que en dichos versos se expresa el contenido, los pollos, por el continente, el cesto. Y, además, estos pollos son transformados en morcillas. El resultado es la imagen metafórica y ridícula de una falda con nombre que recuerda a los pollos y con forma de morcilla. De este modo, en la palabra pollera podemos considerar que está contenida

²¹⁵ Lausberg explica en su *Manual de retórica literaria* la figura de la *fictio personae*, como el procedimiento de «presentar cosas irracionales como personas que habla y son capaces de comportarse en todo lo demás como corresponde a personas.» (Lausberg, 2003: 241). Asimismo, también lo denomina «prosopopeya» y especifica la distinción entre la expresada por facultad de hablar y la que se manifiesta por el resto de comportamientos humanos. Esta última es el tipo que nos interesa en este ejemplo citado de *El tiempo* de Quiñones de Quiñones de Benavente, que «consiste en presentar las cosas personificadas» (Lausberg, 2003: 243).

este cruce semántico que da lugar a las asociaciones pragmáticas mencionada, de ahí que presente una fuerza ilocutiva sustentada en la capacidad evocadora de una dilogía, que apunta hacia dos direcciones en que se desarrollan los procedimientos retóricos explicados. Más adelante, este tiempo mozo vuelve a ofrecerles a las mujeres otro ornamento, unos lazos para adornar sus zapatos, expresados en una réplica cuyos enunciados conducen de nuevo al proceso de dilogías, que parten, esta vez, de las palabras «medios», «rosas» y «pies». Así pues, el personaje define así esta nueva prenda:

Dos rosas para los pies
que, cubriéndote los medios,
son los medios, y otros tantos
con los que están descubiertos. (vv. 39-42)

Aparecen en este pasaje determinados tropos y figuras cuyas relaciones semánticas son más sutiles e indirectas, lo que hace que su interpretación no sea tan fácil como en el ejemplo anterior. De todos modos, podemos inferir una metonimia en la palabra «rosas», pues estas eran las cintas con forma de rosas, una denominación habitual y coloquial, que Quiñones de Benavente vincula a otra metonimia, creada por él en el término «medios», que indican la función de los pies como instrumentos para desplazarse y andar; por tanto, con este vocablo el autor designa la característica o la función de los pies en lugar de nombrar a estos directamente. A estas prendas las define, seguidamente, como los numerosos medios («los medios, y otros tantos») con los que los pies quedan descubiertos, habiendo sido cubiertos primero por dichas prendas. El enredo semántico y pragmático está servido. El gerundio «cubriéndote» de la acción de las dos rosas plantea la condición para que estas sean también medios que descubren, de tal manera que ellas cubren los pies o los medios y, al ser también medios, descubre a estos pies. En esta interpretación hallamos la siguiente paradoja: las rosas cubren los pies y los medios, y son a la vez medios que descubren los pies. En el atributo «los medios» referidos a las rosas («son los medios») acaso podemos deducir el sentido de estrategia, por lo que las rosas vendrían a ser las estrategias con los que los pies están descubiertos. Resulta muy difícil inferir el sentido metafórico de estos pies descubiertos con las rosas entendidas como medios. Podría plantearse la asociación de los pies a los

pasos, la dirección o las verdades intenciones; y las rosas a los medios o estrategias de las mujeres busconas, cuyas acciones, es decir, sus estrategias precisamente (engaños, embelecocos), revelan sus objetivos de tomar, engañar, estafar o robar. Lo que sí es evidente es el recurso que el autor hace de la derivación con el prefijo *¬de-* del verbo cubrir, así como de la poliptoton del mismo verbo, al pasar de «cubriendo-» a «descubiertos». También destaca la anadiplosis sutil de medios («...los medios, / son los medios...»), en cuya repetición se modifica el contenido referencial y pragmático, pues pasa de señalar los pies a las rosas. Nótese en este entramado retórico las fuerzas desencadenantes, esto es, las connotaciones dobles que están contenidas en las dilogías «rosas», «medios» y «pies».

En segundo lugar, Quiñones de Benavente añade a estas intervenciones del mozo en *El tiempo* otro recurso retórico relevante, la prosopopeya, una figura utilizada para satirizar las guedejas y puntas, otros objetos deseados por las mujeres pidonas, que estaban de moda y le sirven a galanes como este para tratar de seducirlas. Se trata de los pelos largos y peinados postizos (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 181) que este personaje alegórico personifica en estos versos:

Unas guedejas y puntas
que, topando con sus dueños,
se quisieron hacer fuertes
al pasar de un cementerio. (vv. 34-37)

Quizá convendría imaginar la prosopopeya aplicada a seres que tienen dueños, de ahí que también se pueden interpretar estas guedejas y puntas como animales. En cualquier caso, estos objetos tienen la capacidad de fortalecerse ante la presencia de sus dueños, los muertos (las guedejas se hacían con pelo de muerto, Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 182). Este fortalecimiento puede aludir a la valentía o a la resistencia que debían hacer para no ser llevados o atraídos por sus cabelleras originales, sus dueñas. El empleo de la prosopopeya permite al autor parodiar el uso de estas pelucas, que enfatiza su origen postizo y su vinculación a los muertos.

El moño, las guedejas y jaulillas aparecen diseminados en otras secuencias de piezas de Quiñones de Benavente, formando parte de recursos retóricos. En *El retablo de las maravillas* unos moños y unas jaulillas aparecen de nuevo personificadas, en

boca del Alcalde, quien las ha apresado como delincuentes (v. 10), de tal modo que expresa la hiperbólica acción que ridiculiza su carácter como tipo rústico entremesil y a la vez satiriza el exceso de uso de estas prendas²¹⁶. El mismo alcalde pronuncia el neologismo «dimoño» (v.), que, además de ser palabra deformada de *demonio* en el habla de los rústicos teatrales, presenta una forma derivada que une este sustantivo, *demonio*, a *moño*, la prenda satirizada. En los versos donde aparece queda manifestada la asociación con el mal, justificada por las liendres que genera un moño:

Hoy los he de quemar con el dimoño;
que a mil liendres por moño,
en cada uno de aquestas buenas lanzas
tomaré de un castigo mil venganzas²¹⁷. (vv. 13-20)

Podría considerarse la palabra «moño», además de una prosopopeya, como una metonimia, en tanto que alude al comportamiento satirizado de las mujeres que abusaban en su uso. La hipérbole que lleva a igualar al moño con el demonio es su maldad de tener muchas liendres, una malicia también expresada en la locución metafórica extendida en la literatura aurisecular «buenas lanzas», cuyo sentido sería interpretado como ‘pícaros de valor y expertos’. En *Los cuatro galanes* el moño, junto las guedejas y la jaulilla, también está asociado al mal, pero desde la perspectiva de la mujer pedigüeña porque suponen deudas prometidas por los hombres, a las que ella debe esperar: «las guedejas, el moño o la jaulilla, / ya con el diablo fuera, / que al fin son deudas con alguna espera» (vv. 17-19). El mismo mecanismo de utilizar el término *moño* en un neologismo («enmoñar») lo hallamos en *El murmurador*, donde Pedro critica a la viuda Gazmia. A partir de otro neologismo, «archifrentona», Quiñones de Benavente enreda las imágenes jocosas en torno a la cabellera de escaso pelo de la viuda. Con estos recursos retóricos se dirige a los murmuradores que critican a las viudas por no llevar moños postizos a pesar de parecer necesitarlos:

Pero sin enmoñar: ¿qué te embaraza

²¹⁶ La referencia a estas modas ha servido para ajustar las hipótesis acerca de la composición de *El retablo de las maravillas* (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 547), aludida también por Madroñal (2019: 38).

²¹⁷ Este enunciado, «de un castigo mil venganzas» ha dado lugar a interpretarse como una alusión a la obra de J. P. de Montalbán titulada *De un castigo dos venganzas* o como paremia proverbial extendida. Véase Madroñal (2019: 38).

que tenga la mollera calabaza?
Y si se pone moño, no te angusties
porque riza el cabello del difunto,
que el difunto verá lo que le cumple. (vv. 59-65).

El autor toledano vuelve a hacer uso de la derivación por prefijación, en este caso con *en-* que permite el cambio de categoría gramatical del sustantivo *moño* al verbo inventado. Reitera posteriormente la forma en sustantivo para plantear la situación en que la viuda utiliza un moño postizo, relacionado de nuevo con el pelo de muerto, a quien le da la capacidad de juzgar («verá lo que le cumple») qué debe hacer. Hay que tener en cuenta que hacer hablar a los muertos o hacer que se comporten como vivos, lo considera Lausberg como una prosopopeya o *fictio personae* (Lausberg, 2003: 242).

En estos casos analizados podemos comprobar la capacidad elocutiva e inventiva de Quiñones de Benavente para construir hilos cómicos mediante la dilogía, la metáfora, la metonimia, la hipérbole, el asíndeton, el énfasis, la ironía y la prosopopeya. Concretos enjambres retóricos que crea para caricaturizar y juzgar jocosamente (satirizar) el uso de determinadas prendas de moda, demandadas por las mujeres pidonas. Además de cintas para los zapatos, moños, guedejas y jaulillas, también es un objeto satirizado en las relaciones entremesiles entre hombres y mujeres el coche, que emplea el autor toledano en numerosas ocasiones en sus piezas. Se trata de otro elemento que aprovecha para caracterizar el amor pedigüeño con palabras.

Efectivamente, el coche es uno de los objetos más codiciados por las mujeres, que le permite a Quiñones de Benavente crear el neologismo «cochil». Generalmente, el término *coche* es el principal evocador del efecto humorístico, pues es su contenido referencial el que activa la risa, puesto que su moda se había extendido en la vida real cotidiana y, por tanto, estaba instalada en la mente de los espectadores como un uso excesivo y censurado generalmente, por lo que el objeto es el que contiene la fuerza elocutiva; en el mismo vocablo se activa la inferencia jocosa de la censura al uso excesivo del coche. El efecto humorístico que provocaría durante la representación de las escenas en que aparece el vocablo contribuiría de manera relevante al desarrollo y

expansión del tópico del coche satirizado, propio de la literatura burlesca²¹⁸. Una prueba de ello en la obra benaventina está en la alusión que aparece en *Los mariones*, donde se recrea la fiesta de San Juan: «¡Oh noche de San Juan, alegre noche, / en que anda desvelado todo coche!» (vv. 1-2). En esta invocación al festejo se pone de manifiesto el uso nocturno de los coches para moverse y para hacer sus encuentros los amantes. En la segunda parte de *La capeadora* este vehículo también lo encontramos unido a esta fiesta sanjuanera, pues la alegoría del mes de julio «para San Juan, pide coches y meriendas para el río» (vv. 179-180). Igualmente, el coche es demandado en otras fechas festivas: el mes de marzo «para las Cruces y el Ángel / pide coches infinitos» (vv. 63-64) y mayo es también pedigüeño y pide «coches para el Sotillo» (v. 68). Como prosopopeya aparece la palabra *coche* en *La dueña*, donde una dueña escoge al vejete para casarse porque es el que tiene coches (v. 39). Ella justifica con estos versos su elección, en donde compara al viejo con el galán joven: «Más vale un coche quebrado / que un romance sano y bueno» (vv. 40-41). En la mención de «coche» están concentradas varias connotaciones cómicas: primero, designa el vehículo codiciado; segundo, señala el lugar de encuentro de los amantes, pues el coche es también el objeto que acoge ese momento, cual alcahuete²¹⁹; y, tercero, está asociado al viejo a través del adjetivo «quebrado» que alude al deterioro de este. Al mismo tiempo, este último término, «quebrado», es una expresión metaliteraria pues refiere al tipo de verso, que contrapone, seguidamente, al romance, asociado al otro pretendiente, el joven. Así pues, el coche es un bien codiciado por las mujeres pedigüeñas y propicia otros instantes de hilaridad de naturaleza retórica. Su vinculación con la moda, las mujeres y el rechazo por parte de la sociedad está plasmada en los siguientes versos de *La paga del mundo*:

Quien a mí me echa a perder
son los coches y las hembras,
pues traen para destruirme

²¹⁸ Son numerosos los casos en que los ingenios barrocos utilizan la palabra *coche* para satirizar su moda, por ejemplo, Quevedo en su poesía, entre la que destaca su «Sátira a los coches» (1990: 1016-1018), pero también alude a él en otros poemas (1990: 559-560, 1017). Destaca también el famoso entremés *El triunfo de los coches* de Barrionuevo (Cotarelo, 2000: 211). El uso de los coches llegó a prohibirse realmente en España en 1611 (Blecua, 1990: 1016).

²¹⁹ Como alcahuete fue retratado el coche en la sátira citada de Quevedo (1990: 1016-1017).

Pronunciados por el Mundo, expresan las causas que lo degeneran, es decir, los coches y las hembras: ambos destruyen el mundo al llevar «ruedas» y «ruedos». En el lexema *rued-* de estos dos sustantivos citados hallamos intrínseco el significado de ‘objeto que rueda’. A partir de él se desarrolla una paronomasia que genera dos asociaciones retóricas: por un lado, «ruedo» es metonimia de los guardainfantes; y, por otro, «ruedas» lo es de los coches. En un neologismo, en una prosopopeya y en una metonimia el coche aparece satirizado en el lenguaje cómico de Quiñones de Benavente. Pero es más ampliamente caracterizado en su entremés atribuido *Los coches*, en donde la sátira a este vehículo sostiene el argumento. El dueño de un coche, Don Vinoso, debe elegir a sus pretendientes mujeres, de tal modo que el Aut. El autor invierte el tópico examen de maridos, cuya juez era generalmente la mujer. Una de estas pretendientes mujeres se manifiesta como no pidona: «Yo no pido», dice Doña Aldonza (Cotarelo, 2000: 655-656) y vence así a sus adversarias. «Tuyo es el coche, tuyo es el marido, / que es gracia de las gracias, «yo no pido» (Cotarelo, 2000: 656), le dice Don Vinoso, que le da primero el coche. La palabra «coche» es remarcada en este entremés con reiteraciones enfáticas y con los epítetos o perífrasis «sabroso embuste» y «dulce hechizo», que nos dan la medida de la capacidad de embaucar a las mujeres, que buscaban conquistar a sus dueños hombres y hacer uso ocioso de estos vehículos. De este modo, reaccionan las mujeres en el entremés al escuchar la palabra de tan poder evocador:

DOÑA QUITERIA	¿Coche? Sonóme.
DOÑA ALDONZA	¡Coche!, ¡gran vocablo!
ANTONIA	¡Coche!, ¡sabroso embuste!
JUANA	¡Dulce hechizo! (Cotarelo, 2000: 654)

Existe otra vertiente de las mujeres que sacan dineros a los hombres. Fuera de la relación amorosa o de deseo sexual, ellas pueden encontrar otras estrategias, como la práctica de la delincuencia mediante estafas, tretas, con las que engañan, piden limosna y roban. La burla en este sentido deja de ser la ridiculización o diversión a costa de un pretendiente o amante. En estas otras burlas la risa reside en los embustes que intentan ejecutar para tomar de sus víctimas. Estas mujeres se sitúan en el ámbito del hampa, en el terreno de la delincuencia y, en ocasiones, en el lenguaje de germanía. Sin entrar en

«Rufinilla»²²⁰ entra en el juego redundante de los sufijos aumentativos y diminutivos que hay en este entremés: «niñón» (v. 82), y «Pringoncito» (v. 118). Juan y Bernardo se enfrentan con las dagas y ella se suma, con la sonoridad germanesca esperada (con el trastrueque de [Ø] a [x] en «jembras»:

Y si a alguna de las jembras
les remuerde en este trance
la conciencia, Rufinilla
está aquí que se la saque. (vv. 121-125).

Coronan la actitud de estas criaturas del hampa una jácara cantada por Bernardo y una canción final al tono y baile del Escarramán.

Sin llegar a ser exactamente valentonas, jaques o rufianes, otras mujeres acostumbraban, en el imaginario popular y literario, a estafar, sin la violencia hampesca, solo con estrategias de embustes para sacar dineros a otros, normalmente hombres. Son igualmente pedigüeñas pero reciben ya otras denominaciones que nos ubican en la actividad delictiva. Sin embargo, en sus designaciones comparte significados con la mujer que utiliza la seducción y el matrimonio, puesto que para referirse a estas otras del hampa encontramos nombres como *pidona* y *tomasa* o *buscona*, es decir, prostitutas; específicamente las que salían a la calle a buscar clientela eran *busconas*. Dentro del mundo de la germanía, el pedir derivaba más bien en robar. Muchas veces la frontera entre las prostitutas y las ladronas no era nítida: por ejemplo, para ambos grupos de mujeres hallamos las denominaciones *maya* o *hurona*. En las primeras décadas del siglo XVII las víctimas de estas burladoras parecen estar muy escarmentadas de sus embelecos y son ya difíciles de engañar, por lo que ellas deben buscar estrategias más efectivas.

Así podemos ver cómo Gusarapa en *La capeadora* tiene que probar diferentes estrategias para engañar a Arrumaco, en ambas partes del entremés. En todas sus escenas encontramos trazos que dibujan esta relación tensa de engaños, fingimientos, desdoblamientos y lucha (unas por robar y otros por defenderse). Pero justamente en la segunda parte hallamos una síntesis representativa del grado que habían adquirido estas

²²⁰ Como citaré más adelante, este diminutivo de Rufina aparece también en el célebre entremés *Las carnestolenda* de Calderón, en boca del Vejete, con dos formas diminutivas en una suerte de *corchetes* del antropónimo: «¡Rufinica, Rufina, Rufinilla!» (v. 1).

víctimas en su aprendizaje y escarmiento de las ladronas y busconas. Así habla Arrumaco tras creer que ha espantado a Gusarapa, mientras ella prepara su intento definitivo, su burla:

¿No hay más de «traígame» y «déme»
en este tiempo, que cuesta
cada cosa lo que pide
el que lo vende en conciencia?
Pues ¿con quien se había encontrado
la señora damisela,
sino conmigo, que soy,
el vaivoda de las tretas,
de las maulas el Colón,
el fénix de aquesta ciencia,
y todo el socarronismo? (vv. 79-89)

Es un experto en advertir y evitar el robo y así lo expresa con antonomasias enumeradas, que señalan la hipérbole de su dominio en este sobrevivir a las estafas: si el vaivoda era el «título que se daba a los soberanos de Moldavia, Valaquia y Transilvania» (*DLE*), Arrumaco es el monarca de las tretas; el descubridor del «engaño, artimaña o artificio encubierto» (*DLE*); el único y extrordinario del saber, científico, de los hurtos y de todo «el mundo y arte de los bellacos, estafadores y ladronzuelos» (2001: 446).

Otro que también ofrece obstáculos y dificultades para el hurto es Pasquín, a quien no le roban finalmente pero sí lo molestan con una burla sin consecuencias económicas. Tal es el caso de las mujeres en *La maya*, cuyos intentos son frustrados. En esta pieza advertimos la dramatización de este comportamiento, híbrido entre pidona y ladrona. En este entremés las fabulosas mujeres escenifican el pedir para la maya, pero todos los fingimientos, hasta la propia niña supuesta, que es en realidad es Doña Testera, fracasan ante el astuto y harto Pasquín. Andar por las calles de Madrid en tales fechas de mayo suponía sentir el agobio de las numerosas mayas —así se quejaba de ellas: «Mayando está en Madrid cualquier calle. / [...] este mes hay de mayas tanta sobra. / [...] El que fuere a comprar, temprano vaya, / y si no hallare pan, traiga una maya.», vv. 66-74; o «al Sotillo no voy porque es en mayo / [...] quitara a mayo de la

primavera, / y a agosto la pasara, pues grosero / ha dado en agostarme mi dinero.», vv. 96-100— y, con ellas, los embustes. Pasquín ya lleva muchas estafas a sus espaldas:

Los huevos que de lejos son venidos,
pasan lavados por recién nacidos,
diciendo la gallega que los vende:
«¡así me salve Dios que está caliente!»,
y es verdad que lo está, no me ha engañado,
mas no es de fresco, sino de arropado.
Si criadillas de tierra acaso quiero,
costando muchos pasos dinero,
y aun favor el hallarlas,
parecen al pagarlas
criadillas de tierra, y al freíllas
tierra de criadillas.
Si por la acera voy de los espárragos,
no pareciendo los que llevo malos,
me dan por real y medio un haz de palos,
y siendo el agraviado,
me hacen pagar los palos que me han dado. (vv. 106-124)

Ellas le cantan el estribillo popular («Dé para la maya, que es linda y galana», v. 139) y él acaba burlándose de ellas: les roba el dinero del plato, golpea a Testera con una piedra y las engaña: les deja que metan mano a la faldriquera y sacan un lagarto. Tal parece la ingenuidad que han adquirido las burladoras, aunque al final le echan aguas sucias. El embuste de estas mujeres es el disfraz, como Rufina vendedora de castañas en *Las manos y cuajares*, y su verdadera intención robar, aunque sin manifestar en ningún momento agresividad, intimidación ni contienda física:

decid que entre al portal a ser testigo,
y en entrando, con grita, risa y vaya
pedid para la maya,
que viéndose de damas rodeado,
de vergüenza os dará, si no de grado,
que el achaque de maya aquestos días
es cazar con hurón, amigas mías. (vv. 41-47).

El hurto no se desencadena en el enfrentamiento y la intimidación sino que se limita al engaño, el fingimiento, el disfraz. A pesar de las negativas que les reitera Pasquín ellas insisten en que les dé dinero, que los ponga en el plato para la maya: «Para la maya dé el señor figura, / y téngalo a ventura.» (vv. 82-83), «Óyeme, amigo, no se desentienda, / para la maya dé alguna merienda.» (vv. 88-89), «¡Ah, camarada!, / no sea cuitadillo, / acreciente con algo del bolsillo / este poco dinero» (vv. 126-129). Incluso cuando él les roba del plato reacciona mal Testera pero Juvenala persiste con el fingimiento del buen trato: «No le llesves por mal, doña Testera, / que se los echará en la faldriquera. / Respóndele más blando.» (vv. 135-137), es decir, no tienen por qué preocuparse porque le robarán ahora todo de la faldriquera, según creen.

Sin embargo, creo que el caso emblemático de este hibridismo entre la ladrona y la pidona, prevaleciendo el primer carácter, es el de *La capeadora* en sus dos partes. Desde el título nos situamos en el hurto (*capeadora*, ‘la que se dedica a capear, a robar a otros sus capas’). En la acción dramática de la primera parte intervienen Gusarapa, Pandilla y Arrumaco. Él pretende tener relaciones con Gusarapa y le requiebra, pero no tarda en darse cuenta de que ella solo quiere su bolsa. Él lamenta que no pueda darse el amor sin interés material y ella lo desprecia:

GUSARAPA	¿Luego vusted no da?
ARRUMACO	¿Yo? Ni por lumbre
	Solo una cosa doy.
GUSARAPA	¿Qué
ARRUMACO	Pesadumbre.
	¿Todo ha de ser pedir con embeleco?
	¿No habrá amor por amor?
GUSARAPA	Bellaco trueco.
	(vv. 32-35)

He aquí la clave de este tipo de engaños en el amor, pues no se trata solo de pedirle al amante sino de estafarlo al comienzo para robarle después. De ahí que Gusarapa entienda como ruín o pícaro trueco la idea del «amor por amor». Más adelante le seguirá exigiendo:

ARRUMACO	[...]
	Quérame vuestasted como la quiero,
	y vaya para ruin el vil dinero,

que es tal, que apostaré que aunque no coma,
de desinteresada no lo toma. (vv. 67-70).

A continuación, se sucede un desdoblamiento de las réplicas, en que los apartes de ambos conviven con lo que se dicen mutuamente. Se trata de una dualidad que caracteriza este tipo de embustes, siempre de índole tan teatral, como el disfraz de vendedora o de maya, o las escenificaciones como el parir de Moro Hueco, Chicharro y Ropa Santa. Aquí cada uno tiene muy claro cuál es su función, ella acepta el desafío y él cree que es él quien la engaña a ella:

GUSARAPA	<i>Aparte.</i>	Pero con los diestros es el escudillar de los maestros,
ARRUMACO	<i>Aparte.</i>	Esta probeta piensa qu eme engaña, cuando sin cebo la voy dando caña. (vv. 36-39).

Este desdoblamiento, el saber las verdaderas intenciones genera una graciosa ironía que atraviesa la pieza. Arrumaco es consciente del juego y le sigue la corriente. Aunque ella trata de manipularlo, con ironía, para convencerlo de que tiene que darle dineros: «Dejémonos de burlas y quimeras» (v. 50). En un vaivén de cortesía y de flechas verbales con las verdades se van entrelazando los vocablos. Y es admirable notar cómo estos se engarzan con las acciones. En concreto, *pedir* y *tomar* son protagonistas de este trueque lingüístico. Cuando Arrumaca utiliza una trompetilla para oír mejor le explica: «Soy delicado, / y el aire del pedir me ha resfriado.» (vv. 58-59). Ella se impresiona de lo rápido que le ha afectado y él le replica: «Sí, señora; / que en pidiéndome, pasa por mi hora.» (vv. 60-61). Ella se hace la sorda cuando él vuelve a exigir solo su amor:

ARRUMACO	[...] ¿No me ha oído vusted?
GUSARAPA	Nada o poquito: que en no tomando, la sordez se pega, porque yo soy Tomasa.
ARRUMACO	Y yo Arciniega. (vv. 71-74).

De esta manera, observamos el pedir que sufre Arrumaco y el tomar que desea Gusarapa. Y con ello, dos nombres que introducen con los que definen sus intenciones:

Tomasa y Arciniega son dos nombres propios²²¹ que Quiñones de Benavente aprovecha por su estructura compositiva a partir de *tomar* y *negar*; a la primera se le ha añadido –*sa* o, más estrictamente, *-asa* y a la segunda el prefijo *arci-*. Este último probablemente proceda de *archi-*, un sufijo que generalmente se une a sustantivos o a adjetivos; en el primer caso «indica preeminencia o superioridad» y en el segundo «se emplea en el lenguaje coloquial y significa ‘muy’» (*DLE*). En este caso, está adherido a un verbo en tercera persona y en su contenido semántico podría encajar las nociones de preeminencia y superioridad. Pero recuérdese que el pedir es realmente hurtar a través de alguna trampa y así lo expone Gusarapa en uno de sus apartes ante las dificultades que está teniendo para meterle mano a las faldriqueras de Arrumaco:

Aparte. Este hombre desatina,
y ha menester más fuerte medicina;
pues no ha valido treta, chanza o ruego,
par Dios que he pelalle a sangre y fuego,
que sin pechar de mí nadie se escapa. (vv. 94-98)

Al campo semántico del *hurtar entremesil* se unen los términos *pelar* y *pechar*. El primero lo encontramos continuamente en las alusiones a ladrones e indica ‘sacar dineros’. El segundo es metáfora llevada también al hampa: con origen en *pagar pecho*, *pechar* «Se tomaba en lo antiguo por lo mismo que pagar absolutamente: y hoy se usa en los decretos y autos en que se impone pena pecuniaria», *Aut.*; en boca de Gusarapa vendría a ser ‘pagar lo que ya entiende por deuda u obligación’. Tras convencerlo de que se ha rendido a él, Gusarapa y Pandilla lo dejan solo; y en esta escena donde escuchamos a Arrumaco pronunciar este discurso que retrata nuevamente a estas busconas:

No se cansen vuesastedes
en pedir, señoras damas,
que esta vez han de quererme

²²¹ Son antropónimos (por ejemplo, la célebre Tomasa como personaje folclórico o la escritora peruana Rosa Arciniega), aunque también Arciniega es un topónimo, municipio de Álava (Euskadi). El uso que podemos interpretar que hace Quiñones de Benavente sobre estos nombres propios reside, como siempre, en su contenido semántico aplicado a un contexto y personajes concretos para hacerlo trascender en comicidad.

sin que me cueste una blanca.
Hembras, venid a porfía,
que a todas entrego el alma:
a las feas, por dinero,
a las hermosas, de gracia;
mas a las tías y suegras,
ni por oro ni por plata. (vv. 112-121).

El foco está puesto en el carácter buscón y no tanto en la delincuencia. Pero advertimos que él también puede aceptar unirse a una mujer fea y la razón está en el mismo interés: «por dinero». Asimismo aparece otro tópico de rechazo, el de las tías y suegras. Hacia el final del entremés, cuando le han robado el sombrero y la capa con la astucia de esconderlo Pandilla, haciéndole creer que se ha vuelto loco al no encontrarlas («Yo he de perder mi juicio / tras el sombrero y la capa», vv. 152-153), ambas expresan su venganza: él les da unos reales para que se los devuelvan pero ellas no corresponden, llevándose las tres cosas. Y en tal situación de satisfacción, Gusarapa le recrimina:

Confiese que las mujeres
los estafan, los engañan,
por más que sepan los hombres,
y que al fin les rinden parias. (vv. 154-157).

En el momento en que Gusarapa va a entrar en su casa él pretende seguirla para recuperar su capa y su sombrero y Pandilla lo frena:

¡Ah, galán! Menos bravatas,
que los hombres, de las hembras
por maravilla se escapan. (vv. 175-177)

Con ambas intervenciones se ponen en evidencia dos ideas: la primera es el aprendizaje y la prevención de los hombres que dificultaban a las mujeres sus estrategias; la segunda, que, a pesar de los obstáculos, finalmente vencían y seguían siendo superiores: *rendir o dar parias* es «frase metafórica, con que se explica la subordinación de uno a otro», puesto que procede de *parias*, «el tributo que paga un Príncipe a otro, en reconocimiento de superioridad» (*Aut.*). De ahí la advertencia que le lanza Pandilla, que solo por la maravilla, por causas sobrenaturales es cómo ellos podrían escaparse, pero sin ninguna intervención maravillosa, ellas siempre ganan y

ellos siempre son víctimas. He aquí, la supremacía de la estafa y el engaño que ejercen las mujeres burladoras y ladronas. Asimismo, el autor añade un matiz acerca de estas tramposas, esto es, ser custodiadas por viejas brujas. En efecto, Arrumaco les asegura que nadie le impedirá ver a Gusarapa; lo dice porque Pandilla lo ha detenido al intentar entrar en la casa. De este modo, surge la noción de guardar, custodiar o proteger. Y el personaje atribuye tales funciones a una vieja bruja, que, dada la situación de la escena, estaría asimilando este rol a la misma Pandilla. Por ello, podríamos deducir que esta cómplice tendría un aspecto de anciana.

Así pues, se pone de relieve la imagen de numerosas brujas custodiando (guardando, de *guardar* como «cuidar, poner en cobro y custodia alguna cosa: como el dinero, las joyas, los vestidos», *Aut.*, o a las damas como era habitual) a la dama pretendida, lo que nos lleva a las prácticas de las hechiceras celestinescas²²². Acaso la palabra que despierta a Arrumaco esta asociación es la de «maravilla» (v. 177), la única que puede permitir a los hombres escapar de los embelecados de las mujeres. Así introduce este aspecto de la custodia, de los lazos malignos y de todos los vicios reprobables asignados a estas brujas:

²²² Sobre la introducción en la literatura de los tipos híbridos de la hechicera y, más concretamente, la hechicera celestinesca, véase Lara Alberola (2010). Además, de explicar sus características y funciones, menciona tres ejemplos en especial:

En *El Buscón* tenemos, en la madre de Pablos, una hechicera celestinesca, de la que se duda que sea cristiana vieja, lo que nos lleva a la hechicera étnica, y una bruja. En *La pícaro Justina* nos encontramos con una hechicera étnica y una bruja; y en *El coloquio de los perros* hallamos varios estadios que desembocan en la bruja por antonomasia de nuestra literatura áurea: primeramente, está la Camacha de Montilla, hechicera mediterránea que podemos suponer también hechicera celestinesca, por su carácter urbano y la filiación con sus compañeras; en segundo lugar, la Montiel, hechicera celestinesca y bruja; y en tercer lugar, la Camacha, en la que se prima la brujería, pero de la que no se puede decir que no haya sido también hechicera celestinesca, como sus comadres. (2010, en línea).

Para cualquier consideración sobre las brujas, su tipología y su actividad véase ensayo clásico de J. Caro Baroja *Las brujas y su mundo* (2015).

Pues ¡vive Dios! que he de entrar
y uno a otro he de quitarla,
que por lindo y discreto
pretendo siempre a las damas.
[...]
¡Fuera! Dije que he de verla,
aunque sean en su guarda
cuantas legiones de viejas
chupan sangre de muchachas. (vv. 178-189)

Como aparece anotado en la edición de 2001 (p. 430), la hipérbole «legiones de viejas» nos sitúa en la connotación relacionada con los demonios, pues el término *legión* está vinculado generalmente a ellos. Y con ellos, las brujas, pues el verso siguiente es una alusión directa a esta creencia: *chupar la sangre* «se dice por vulgaridad de las brujas, que beben la sangre a los niños, conociéndose después las picadas» y el *chupado de brujas* una «comparación vulgar con que se da a entender el que está flaco y descolorido: aludiendo a la vulgaridad de que las brujas chupan la sangre a los niños, que por esto están flacos y descoloridos» (*Aut.*). Es también referencia al aspecto de Gusarapa, acaso con ese físico flaco y pálido. Y Gusarapa justifica (con el juego del eco que ya había usado) que sean tantas o todas las viejas las que la guardan:

Como somos muchachas somos traviesas,
y por eso nos guardan, ardan, todas las viejas. (vv. 188-189).

Ahora bien, el cierra musical del entremés ofrece un detalle que debemos tener en cuenta. De nuevo, Arrumaco pone el acento en un nuevo aspecto sobre las busconas, esta vez, sobre la dependencia que estas tienen de robar y tomar para sobrevivir; apunta a la idea de que consigan el dinero por otras vías, por sus propios medios y trabajo y no a costa de los demás. Al mismo tiempo, las otras mujeres ponen en contraste la otra cara de la realidad, la dependencia económica que se solía asumir sobre las mujeres, las cuales si son pobres para ser libres e independientes deben dedicarse a la delincuencia (como celestinas, prostitutas o ladronas...):

MUJER 1ª Mancebito, perdona las hembras

que comen y visten y no tienen renta.
ARRUMACO Pues, mocitas, malditas sean ellas,
o cosan, o ladren, o cáiganse muertas.

Repiten

MUJER 2ª Pues ¿qué hará una moza,
verde primavera,
si por sola y pobre
en su flor se seca?

ARRUMACO haga red o randas
o labor de tienda,
y no esté atendida
sólo a lo que pesca

MUJER 1ª ¿Si no lo sabemos?

ARRUMACO Siéntense y aprendan,
y engordar no intenten
como sanguijuelas.

Es posible percibir en esta última secuencia atisbos, trazos o un señalamiento directo de carácter moral; como mínimo Quiñones de Benavente aquí ha puesto un foco sobre esta condición femenina en el entramado económico-social de su momento. La tensión entre la inseguridad que se podía vivir con la práctica de la delincuencia, el sufrimiento por las burlas de estas mujeres, y las escasas posibilidades que muchas podrían tener para sobrevivir de forma independiente sin estos delitos dada su pobreza, pues debían acogerse al matrimonio o mantenerse con su padre o hermano; y, claro, bien podía ser frecuente que ni siquiera contaran con estos tutores.

El pescar vuelve a utilizarse en la segunda parte de *La capeadora*, vinculado al anzuelo. En esta segunda acción de la historia, Gusarapa visita a Arrumaco y trata de engañarlo de nuevo. Pero, claramente, este está aún más desconfiado y se defiende con más cautela. El nerviosismo podría percibirse de las dudas que expresa Arrumaco desde dentro:

GUSARAPA Salga, Arrumaco, y no tema.
ARRUMACO ¿Trae anzuelo?
GUSARAPA Ni por pienso.

ARRUMACO	¿Y Pandilla?	
GUSARAPA		Allá se queda.
ARRUMACO	¿Quiere engañarme?	
GUSARAPA		¿Por qué?
ARRUMACO	Pues ¿viene sola?	
GUSARAPA		Y señera. (vv. 46-49)

Pero la única manera que tiene Gusarapa de engañarlo es disfrazándose; de nuevo, el fingimiento y el disfraz. Y para más ironía, finge ser mendiga y él cae rápidamente: se cree que es alguien principal y que apenas demuestra su intención de pedir, un comportamiento que alaba en comparación de la terrible Gusarapa. Observamos así las perífrasis apelativas que describen a las dos supuestas mujeres puestas en contraste:

Pero ¿qué ventura es esta?
 Penitente de oplillo
 o fantasma de Guinea,
 limosna pide en un plato,
 y con recato y vergüenza
 da a entender que es principal,
 pues con la cara cubierta
 pidiendo está sin pedir.
 Aquí sí que bien se emplea
 el dinero; en esta sí
 que la limosna es acepta,
 y no en una picarota
 Gusarapa o sanguijuela,
 bruja de todo vellón,
 tarasca de toda hacienda. (vv. 90-104)

De este modo, volvemos a apreciar las delicias a las que asocia a la ladrona, además de pícara en extremo, recopila las metáforas que ya le había asignado anteriormente: «sanguijuela» y bruja de toda moneda. Y es la palabra «vellón» la que conecta con la verdadera identidad que se esconde en esta mendiga misteriosa. En ella confluye un equívoco, el mismo que encontramos en el entremés *Las damas del vellón* (2000: 788), atribuido al dramaturgo toledano. Una de las prácticas de las *vellonas* o

prostitutas era el uso de esta zalea para aparentar se más pobre y es la que ahora mismo está usando Gusarapa para engañar a Arrumaco. Y esta prenda de lana se une a la designación de la moneda de cobre. Finalmente, le da dos docenas de reales, además de una toalla, una caja de conserva y un jarro de plata²²³, que le roba tras hacerse la desmayada. Como segunda acción de esta parte de *La capeadora* se desarrolla un desfile de figuras alegóricas con rasgos humanos satíricos: los doce meses del año (además de salir también las estaciones) cantando las diferentes ocasiones anuales en las que piden las mujeres; en cada mes existe una causa para pedir:

para pedir con achaque
las damas de aqueste siglo
llaman a los doce meses
que le sirvan de ministros.
Pasando van y advirtiendo
a los galanes novicios
lo que conforme a su tiempo
ello se viene pedido. (vv. 145-152)

Cada mes toma la palabra de las mujeres para expresar sus exigencias. A la vez se inserta la idea de la menstruación con el vocablo «achaque», ya que alude a la «excusa o pretexto» (*DLE*), pero también designa «la regla o menstuo de las mujeres, y así estar con el achaque es lo mismo que estar con la regla» (*Aut.*). Los objetos que piden las mujeres en cada mes atienden a las exigencias de las costumbres y tradiciones que sucedían en cada mes. Además de las cosas se aprecia la reiteración semántica de *pedir* debido al uso del poliptoton, aunque se suman variantes que enfatizan el gasto: respectivamente en orden cronológico, «den sin pedir / alfombra y tapices ricos.» (vv. 155-156); «agoto bolsas y juicios, / pidiendo en Carnestolendas / roscón, quesadilla y vino.» (vv. 158-160); «para las Cruces y el Ángel / pide coches infinitos.» (vv. 163-164); «que almuerzos y ramilletes / voy pudiendo sin pedirlos» (vv. 167-168); «que en entrando pido a gritos / dinero para las mayas, / y coches para el Sotillo.» (vv. 170-172);

²²³ Como bien indican los editores, «son los remedios usuales para estas situaciones de desmayos y conmociones», como figura en el pasaje del *Guzmán*, que citan: «Hiciéronme descansar un poco, y sacando una caja de conserva me trajeron con ella un jarro de agua, que no fue poco necesaria para el fuego de veneno que me abrasaba el corazón.» (2001: 447).

«por el Corpus y los toros / pide ventanas y sitios.» (vv. 175-176); «para San Juan, pide coches / y meriendas para el río.» (vv. 179-180); «músicas pide en el Prado, / y en las tiendas abanillos.» (vv. 183-184); «... que las ferias pido, / antuvión del más valiente, / guadaña del más antiguo.» (vv. 186-188); «que mato y pido cochinos, / y por una Gusarapa / estoy como hijo perdido.» (vv. 190-192); «que a estufillas de las finas / y a felpa corta me arrimo.» (vv. 195-196); «que pida más aguinaldos / que letras ni villancicos.» (vv. 199-200).

Además de las delincuentes individualizadas en Rufina, Gusarapa y la maya Testera, Quiñones de Benavente emplea la prosopopeya popular «buenas lanzas» al comienzo de *El retablo de las maravillas*, para referirse a los moños de las mujeres. Se trata de un ejemplo analizado en el apartado del presente trabajo dedicado a la fraseología. Parece ser que la moda de llevar moños y jaulillas estaba extendida en Madrid especialmente a partir de 1625 (Arellano, Escudero y Madroñal, 2001: 547). Es un referente que ha servido para ajustar las hipótesis acerca de la composición de *El retablo de las maravillas* (como hicieron los editores mencionados, 2001: 547). Así podemos leer al inicio de este entremés estos adornos, satíricamente personificados como si fueran delincuentes apresados, pues tal podía ser ya el delito de llevarlos, según el hartazgo que parecían padecer quienes lo criticaran:

Regidor	¿Qué es aquesto? ¿Con quién es la mohína?
Alcalde	Ahí es con Mari Horcajo, la vecina, que dice maravillas porque he preso los moños y jaulillas. (vv. 9-12)

De este modo el Alcalde personifica metafóricamente estos objetos que funcionan, más concretamente, como metonimias del comportamiento de seguir dicha moda²²⁴. De la pareja del adorno suele gustar jugar más con *moño* para el enredo verbal de repeticiones, que generan un énfasis, de insistencia cómica, no solo del vocablo sino, sobre todo, del objeto. Acaso estas reiteraciones, enlazadas con el resto de metáforas, evocaran el agotamiento de ver cómo se usaba tanto. Los siguientes versos del Alcalde de este entremés ofrecen un alarde de este cansancio, con el que satiriza y quiere

²²⁴ Recuérdese el juego con la paronomasia derivativa de *moño* y *dimoño*, a partir de *demonio*.

condenar a todos que lo usen, donde el moño se une al neologismo *dimoño*, a las liendres y las metonimias en torno a la *caza*, *raza*, *buenas lanzas* y la cantidad hiperbólica de mil:

¡Por Dios, que están presos!, que no sirven
son de llenarnos el lugar de liendres,
pues no hay moño de buena y mala raza
que más de mil no tenga desta caza.
Hoy los he de quemar con el dimoño;
que a mil liendres por moño,
en cada uno de aquestas buenas lanzas
tomaré de un castigo mil venganzas. (vv. 13-20)

El mismo mecanismo de combinar este término, *moño*, con un neologismo («enmoñar») lo volvemos a encontrar en *El murmurador*, donde Pedro critica a la viuda Gazmia (de *gazmiar*, ‘quejarse’), demostrando que él es tan murmurador como los maldicientes que lo irritan. Es retorcida la manera en que se dirige a un supuesto murmurador (en su desahogo escenifica que se dirige a alguien ficticio) para reprocharle que murmure sobre esta viuda, añadiendo una lista de florituras apelativas jocosamente despectivas. Se enreda así la sátira, pasando de Pedro hacia los otros y, dentro de esta otra sátira, la de sí mismo como murmurador. Tal es el juego de muñecas rusas que puede tener la sátira conceptista, que acaba construyendo una crítica hiperbólica, cuya forma encarecida y enredada es la que provoca la risa.

En esta réplica el objeto del moño designa más bien al cabello postizo, como veremos. En los versos adopta una función retórica, en la medida en que se encadenan, en modo perifrástico, las imágenes ridiculizadoras de la pobre Gazmia. El resultado es una antonomasia (acerca del moño) de otra antonomasia (la que arranca del neologismo *archifrentona*, ‘calva’). Así podemos ver a Pedro fingiendo dirigirse a alguien:

Lengua de Tarabilla, ¿qué te importa
que doña Gazmia sea archifrentona,
y no quiera el socorro de los moños?
Pero sin enmoñar: ¿qué te embaraza
que tenga la mollera calabaza?
Y si se pone moño, no te angusties
porque riza el cabello del difunto,

que el difunto verá lo que le cumple.

¿Pues, ¿no se queja él y tú te pudres? (vv. 56-66)

Las preguntas retóricas tienen una función fática y en torno a ellas enlaza las imágenes con las diferentes posibilidades de que la viuda calva use o no moño. Primero que no use cabellos postizos («socorro de los moños»); segundo, que no se ponga moño y deje expuesta la calvicie; y, tercero, si lo utiliza mostrará los pelos del difundo, con los que se hacían los postizos.

Con el sentido de cabellos postizos, aparecen los moños en *Los cuatro galanes* junto con *jaulillas* y otra más, *guedejas*. Así se lamenta Matea de tener hambre, carencia peor que lo material, las cosas por las que puede esperar. De nuevo, esta moda está asociada con el diablo por razones de hartazgo sobre su uso, además del énfasis de la dependencia a estos adornos que se quiere parodiar («por mayor mancilla»):

Pues ¿es poco faltarme la bucólica?

Mira, si me faltara

un mes el ajigolio de la cara,

o por mayor mancilla,

las guedejas, el moño o la jaulilla,

ya con el diablo fuera,

que al fin son deudas con alguna espera (vv. 10-19)

En el entremés de *Turrada* escuchamos un gracioso *moño* en boca del Alcalde. El objeto de adorno se vuelve aún más ridículo en la figura de este personaje disfrazado de mujer, cuando Lucía le quita el serenero con que se cubría. Al descubrir ella el engaño («Hembra y con barbas? ¡A fe / que es sazonado embeleco», vv. 191-192), el Alcalde persiste en su disfraz con estas metáforas que sacarían la risa a cualquiera:

Soy hembra de regadío,

y por no tener espejo

me puse tan bajo el moño. (vv. 193-195)

Finalmente, otro elemento que es objeto del dardo satírico de Quiñones de Benavente es el guardainfante²²⁵, común en la iconología burlesca de la literatura áurea

²²⁵ En el *Aut.* se explica como «Cierta artificiosidad muy hueca, hecha de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura, y sobre él se ponían la basquiña».

(Bergman, 1965: 174-182). Nuestro dramaturgo lo utiliza en el baile *La paga del mundo* en el gracioso cruce de paronomasias y femeninos con masculinos:

Quien a mí me echa a perder
son los coches y las hembras,
pues traen para destruirme
unas ruedas y otros ruedas. (vv. 31-34)

A los coches («unos») les corresponde las ruedas, a ellas («unas») los ruedas, esto son, los «vuelos amplios de los guardainfantes» (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 139). Se trata de una sinécdoque en que el autor pone de relieve un elemento, los ruedas, uno de los más ostentosos, molestos y entorpecedores del movimiento, que configura toda esta prenda que estaba de moda y tantos problemas daba. Precisamente estos vuelos expresados como *ruedas* llevarían a los espectadores a enfatizar la sensación de ir rodando estos guardainfantes, tanto en el afán obsesivo de las mujeres, como en su caminar ruidoso y aparatoso al vestirlos. Tanta fue la problemática que generaba esta prenda enorme, pomposa, que se prohibió en diversas premáticas: «debajo del artificio, se habían puesto varias faldas o refajos, y aún antes la blanca enagua... Tal acumulación de prendas dificultaría, casi imposibilitaría a veces, por su tamaño, el paso por las puertas de las mujeres así vestidas» (María Fontán, 2006²²⁶).

Los atributos burlescos asignados a los guardainfantes están asentados en la tradición satírica de la que bebe el autor toledano. Por ejemplo, Castillo Solórzano nos aporta una interesante descripción de esta vestimenta, lucida en doña Brianda en las *Aventuras del Bachiller Trapaza*: «debajo traía un guardainfantes, uso que se derivó del reino de Francia, y está ya tan valido y acostumbrado en toda España, que sólo falta hablar la lengua francesa y llamar a las mujeres madamas para ser del todo francesas.» (1986: 194). Francisco de Quevedo también dibuja jocosamente el movimiento de los vuelos de esta prenda y el crujido que produciría el meneo y el roce de los alambres de su estructura, mediante la imagen del rueda: «Entró Venus haciendo rechinar los coluros con el rueda del guardainfante, empalagando de faldas a las cinco zonas, a

²²⁶ Véase «El guardainfante» en el espacio virtual *Rinconete* del Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/abril_06/19042006_02.htm (consultado: 17/02/2015).

medio afeitarse la geta, y el moño, que la encorozaba de pelambre la cholla, no bien encasquetado por la prisa.» (*La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de 1975: 63-64).

Destacan los elementos ligados a este motivo: la dificultad de pasar por las puertas, el espacio desmedido de su interior, la necesidad imperiosa de abultar las caderas con diferentes estrategias. Así, la prenda, su moda y las acciones ridiculizadas derivadas de su uso no son más que otra sinécdoque (como una característica, una parte o un género concretos del retrato burlesco de la mujer) u otra metonimia (como un símbolo más que configura tal iconografía femenina). Otra consecuencia de llevar estas prendas de moda está en el poder que adquieren las mujeres para conseguir sus objetivos, como aparece en *El diablo cojuelo*: «Un moño y unos dientes postizos y un guardainfante pueden hacer esos milagros» (1980: 109); se refiere a la fregona que entra a bautizarse —*volverse al paño* en el sentido de ‘rehacer su revés para volverlo derecho’: «y aun ella parece que se quiere volver al paño»²²⁷— a la «pila de los dones» para que su ama le pague con el tusón de las damas. Calderón de la Barca nos brinda otra imagen burlesca de este guardainfante en la tercera jornada de su comedia *Guárdate del agua mansa*, donde don Toribio confunde la prenda con una escala: «Mirad si es verdad... / Con más de dos mil pendientes / de gradas, aros y cuerdas. (vv. 496-498); «Y escala / que si se desdobra, debe / poderse escalar con ella, / según las revueltas tiene, / la torre de Babilonia.» (vv. 500-504)²²⁸. Asociado al diablo lo hallamos en las citadas *Aventuras del bachiller Rapaza*, donde canta el protagonista más motivos por los que desprecia el guardainfante como moda extranjera, en los cuales observamos los comportamientos de fingimientos, disimulos y apariencias que se derivan de su uso: «Uso nuevo de los diablos, / embuste que Lucifer / trujo a España (1986: 196-197). Y de nuevo el rechinar de los alambres rodando al caminar. Y otros numerosos ejemplos podríamos tener en cuenta para ilustrar cuán extendida estaba la repulsión al uso de los

²²⁷ Se trata de una sinécdoque en tanto que una de las designaciones que recoge el *DLE* de *volver* es «Rehacer una prenda de vestir de modo que el revés de la tela o paño quede al exterior como derecho», de lo que se desprende que en este caso la prenda, y el revés de la tela, que se *rehace*, en su condición religiosa y social, es la mujer.

²²⁸ Destaca la descomposición que aprovecha Calderón del término: «¿Qué infante tiene / mi prima, que éste le guarde?» (vv. 12-13), se pregunta don Toribio.

guardainfantes y de qué manera se asociaba a las causas y consecuencias de la actitud de las mujeres que lo llevaban.

En las dos partes de *El guardainfante* de Quiñones de Benavente hallamos la verbalización del motivo burlesco de esta prenda de moda, de ahí que los entretejidos lingüísticos y retóricos sean de puntadas *guardainfantescas*. Son estas dos piezas ejemplos para considerar como obras integrantes de un repertorio del proyecto dramático de una compañía teatral actual, aun cuando el protagonista sea objeto tan estrafalario como lejos para nuestro presente. Sin embargo, la carga de violencia machista que atraviesa las secuencias de la primera parte podría ser un obstáculo para su representación en la actualidad, a menos que estas acciones se cambien o eliminen, incluidas las que contienen sus respectivos juegos retóricos. La verdadera protagonista del motivo del guardainfante es la mujer, el auténtico objetivo de los dardos satíricos, aunque en este caso pase por la sinécdoque de la prenda como medio. Es por este motivo por el que las ideas que despliega este asunto tópico responden al retrato burlesco de esta mujer literaria.

En la primera parte del baile benaventino citado, antes de que aparezcan los elementos configuradores del motivo burlesco durante el desfile de las figuras que pasan ante el alcalde Juan Rana, hallamos a este en el comienzo cantando y representando en su hablar rústico, propio de la variedad del sayagués en el teatro. En su actitud soberbia de alcalde perpetuo aparece en escena indignado y ofendido porque el público más exigente, la «señora mosquetería» (v. 1) había aplaudido a Beatriz de Velasco en la representación de *La visita de la cárcel* (Bergman, 1965: 308), en donde esta interpretaba al alcalde, le usurpó sus «alcaldadas» (v. 8). Él ausente entonces, porque su compañía, la de Tomás Fernández, no se situó en Madrid hasta la segunda mitad de 1634, se considera el único y verdadero alcalde del lugar y busca vengarse en todas las mujeres. Y es aquí donde introduce nuestro dramaturgo la primera alusión, anunciadora del resto de la acción dramática, a los guardainfantes: «pues no alegrarán que pagan / los justos por pecadores, / andando todas tan anchas.» (vv. 18-20). A partir de la paremia *Pagar justos por pecadores*, el autor enlaza el oxímoron *justos / anchas*, así como las dilogías que encierran ambos vocablos. Véase el pequeño ovillo semántico con el que juega. En primer lugar, no pueden ellas alegrar este dicho popular porque andan «tan anchas»; ser justas (por la justicia y la moral) se opone a ser anchas y estar justas

aunque derriben la casa. (vv. 43-58)

Al ver Juan Rana tal figura se espanta y la asocia a la tarasca, metáfora grotesca que enriquece la ridiculización del guardainfante:

ALGUACIL ¿Qué ha de ser?
JUAN La tarasca,
que ya sale por el Corpus,
medio sierpe y medio dama. (vv. 68-71)

De hecho, la primera mención de la prenda la expresa la propia mujer, que interpreta Josefa: «Miren cómo tiran, canalla ignorante, / que me ajan mi guardainfante.» (vv. 66-67). Es ella la que plasma con palabras la actitud obsesiva del uso de esta moda:

Lo que se usa, señor alcaldito,
gracioso y bonito,
dice el refrenito,
que nunca se excusa;
y por sólo hacer lo que vemos,
las hembras traemos,
aunque reventemos,
tanta garatusa, tusa, tusa. (vv. 72-79)

Además de generar los ecos burlescos que suelen traer este tipo de versos en el teatro breve, la palabra «garatusa» recoge la doblez de la actitud de la mujer falsa y buscona de la que no hay que fiarse: «caricia, fiesta, halago con acciones y palabras» y ‘un tipo de treta en la esgrima’ (*Aut.*)²²⁹. He aquí la imagen perpetua de la burladora que engaña halagando —como también lo hace el mundo, tal y como aparece en *La paga del mundo*—. Seguidamente, salen a desfilar las figuras que exigen se les devuelvan

²²⁹ De hecho existe la forma antigua *engaratusar* (proveniente a su vez de *engatar*, «engañar halagando», *DLE*) que ha evolucionado en España a *engatusar* («Ganar la voluntad de alguien con halagos para conseguir de él algo», *DLE*), mientras que en Colombia, Guatemala, Honduras, México y Nicaragua se mantiene.

todos aquellos materiales que la mujer a robado para componer su guardainfante y rellenar su espacio: las barbas de las ballenas (el armazón de la prenda), y el relleno de paja y esparto (vv. 88-120). Al pescador, que habla en nombre de las ballenas, Josefina le responde que «No importa unbledo, / que ya usamos por ellas aros de hierro.» (vv. 97-98). Cuando sale el invierno de vejete y reclama su esparto con el que hace las pleitas de las esteras que ponían en las paredes y los suelos de las casas para protegerse del frío, de ahí el juego con el equívoco «colgadas» (v. 122), referido a las dichas esteras y a las mujeres, que, como señalan los editores, es un chiste generalizado como aparece en *Los degollados* de Calderón (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 283). Despojada Josefina de los *cimientos* de su ostentoso atuendo, queda en forma escurrida, en su originan delgadez: «estrujado ha quedado como naranja.» (v. 125), dice Juan Rana. Y ya en la secuencia final repite la hipérbole: «¡Vive Dios que es lagartija, / la que nos pareció abada!» (vv. 140-141). La figura que cierra este desfile grotesco es un muerto que, no siendo suficiente el guardainfante, viene a recuperar los cabellos del moño que aún ornamenta a Josefina:

Desde el otro mundo vengo...
[...]
... por aquel moño que pueblan
mis guedejas mal logradas,
por señas, que han de tener
algunas liendres pegadas. (vv. 126-131).

Hallamos de nuevo estos moños fabricados con el pelo postizo de los difuntos (2001: 283), que cierra así la ridiculización del retrato de la mujer obsesionada con las modas. Es gracioso chiste el trastrueque que pone Benavente en boca de Juan Rana a partir del refrán *Donde una puerta se cierra otra se abre*: «donde un moño se cierra, ciento se abren.» (v. 137), a propósito de la intención que tiene ella de buscar otro muerto: «Tómele, que otro muerto me dará otro.» (v. 135).

La segunda parte de *El guardainfante* constituye un reflejo simétrico de la primera parte en cuanto a la estructura dramática y el esquema rítmico, si bien se pasa del guardainfante a la moda del traje del lindo como objeto satirizado (Bergman, 1965: 306-307). En efecto, como señala Bergman, cabe pensar que se representaría a

continuación de la primera: «La ingeniosidad de esta simetría perdería su efecto a no hacerse las dos partes de seguida, tal vez en los dos descansos de una representación.» (1965: 307). Esta continuidad se aprecia desde el inicio en que, del mismo modo que cantaba y representaba Juan Rana en la primera parte, sale ahora Josefina haciendo referencias a su vivencia sufrida con el guardainfante. Ahora en lugar de dirigirse a la «señoría mosquetería», habla a la «señora cazolería», es decir, a sus iguales, mujeres espectadoras de la cazuela en el corral de comedias. Todo se trastoca de los tópicos femeninos a los masculinos. En vez de ofenderse porque aplaudieran a otra alcaldesa, aquí se indigna por su condición de «buena falduda» (v. 3) que han corrido como a los toros con la maroma por órdenes de Juan Rana. Así como este quiso vengarse de Beatricilla, ella lo quiere hacer de Juan Ranilla porque le quiere «hacer trampantojos / mi esparto, paja y ballena» (vv. 10-11), enumeración esta del objeto directo de «hacer» —en esta predicación «trampantojos» desempeña la función de predicativo de este objeto directo— que sintetiza los elementos que el público recordaría del conflicto entremesil de la primera parte. Y del mismo modo que el alcalde, también ella quiere vengarse: se disfraza de alcalde para confundir a Juan Rana y hacerle creer que es copia de sí mismo.

Aprovechando la simplicidad del alcalde rústico, lo engaña hasta conseguir que huya con el propósito de volver disfrazado de galán a la moda, con sus respectivas señas burlescas, sus enormes sombreros con sus cabellos largos, retratadas con múltiples antonomasias (vv. 93-104)²³⁰. La obra continúa con secuencias y acciones, en paralelo a la primera parte, donde se ridiculiza la forma desmesurada de los sombreros y así el sombrero Juan Rana también es despojado desnudado de su disfraz, a medida que otras mujeres le reclaman su sombrero y sus guedejas. Hasta una vieja se queja de no tener material para hilar sus pantorrillas (v. 179). Destaca el cierre de este entremés cantado donde se recupera la descarga burlesca (con la violencia verbal que alude de nuevo a los azotes) sobre la actitud abusiva de las mujeres (vv. 189-218), que redonda

²³⁰ Esta acción de Juan rana aparece anunciada en la orden exclamada por Josefa: «¡Prendedle!» y la repetida incompreensión del necio alcalde: «¿Qué es que me prendan?» (v. 90), de cuyo verbo se desprende el equívoco que designa la acción de «Asir, agarrar, sujetar algo» (*DLE*), al mismo tiempo que «Adornar, ataviar, engalanar» (*DLE*). Dilogía que reaparece al final en la advertencia de Josefa: «Señoras tiernas de ojos, / miren de lo que se prendan» (vv. 185-186).

en la sátira relacionada con el uso de estas prendas femeninas de moda que tantos conflictos sociales ocasionaron, en tal grado que pasaron a la literatura satírica sin remedio.

El análisis de las formas verbales dedicadas a estas modas, así como al amor codicioso, forman parte de tal tradición burlesca, de la que se nutría Quiñones de Benavente y a la que este aportó nuevos tropos y figuras para tejer nuevas escenas cómicas sobre coches, moños, jaulillas, guardainfantes y mujeres pidonas, burladoras y ladronas. Los ejemplos estudiados arrojan luz sobre el uso que de la retórica hace el autor toledano para elaborar nuevas situaciones sobre un *pedir, tomar, robar y nada de amar*, así como nuevas características grotescas verbalizadas de los objetos y prendas codiciados en extremo, hasta tal punto de pasar a ser un foco sociológico problemático en la época.

CAPÍTULO 4. El plurilingüismo

Con el término *plurilingüismo* estudiamos la variedad lingüística que Quiñones de Benavente utiliza como otro recurso cómico. Se trata de un mecanismo que articula variedades sociolingüísticas del español, por un lado, y otras lenguas extranjeras, por otro. En la primera vía de experimentación lingüística debemos tener presente las variedades diafásicas y diastráticas —también denominados *registros* y *sociolectos*—, pero más aún, aquellas que estaban ya consolidadas en la tradición burlesca²³¹. Están estas variedades suficientemente *literaturizados* y a su desarrollo sobre las tablas contribuyó evidentemente nuestro dramaturgo. Los dos grandes grupos de los que se valió en su escritura son el sayagués y la germanía. Ahora bien, ambos atienden a motivaciones y esquemas diferentes. Si el primero, como se sabe, refleja la expresividad de los llamados rústicos, los *prevaricadores* por excelencia del español junto con los simples, la jerga germanesca está tejida en su concepción por las inquietudes de la delincuencia y su necesidad de una comunicación encriptada²³².

Como formalizaciones literarias, ambas variedades han trascendido en determinados prismas del lenguaje. El sayagués, cuyo origen está en el leonés hablado de Sayazo (Zamora), fue asociado a la deformación del español basada en la fonética y en la denominada etimología popular, fundamentalmente. Su popularidad fue dibujando el personaje de marcada ignorancia con respecto a una cultura oficial, es decir, simple y habitante rural, con escaso o nulo contacto con los importantes núcleos urbanos. La rusticidad es la seña distintiva de esta variedad icónica en la literatura, especialmente en el teatro breve, por lo que todo desvío fonético, trastrueque y, en fin, error interpretado

²³¹ Para los conceptos y la teorización sobre la variación sociolingüística general y del español, véanse Coseriu (1981), Labov (1983), Blas Arroyo (2005), Moreno Fernández (2005), Silva Corvalán (2001).

²³² Para profundizar en la definición y caracterización del lenguaje de germanía, véase fundamentalmente Hernández Alonso y Sanz Alonso, 1999: 173-201.

como vulgar formaba parte de la materia cómica con que se dibujaba a estos tipos dramáticos.

En esta investigación, nos centraremos en la germanía en los entremeses *Las damas del vellón*, *Los ladrones Moro Hueco* y *Los gorriones*. La razón se halla en que en estas obras, cuya atribución al autor es muy probable, despliega un dominio lingüístico y dramatúrgico en un argumento hampesco. Es nuestro foco de interés por su gran relevancia cómica, en comparación con el uso del sayagués que corresponde a una tradición continuada, si bien explotada, por ejemplo, en los personajes tipo interpretados por el emblemático Juan Rana.

La segunda vía plurilingüe que emplea Quiñones de Benavente es el aprovechamiento de las lenguas extranjeras. Estas son también herramientas de la risa en que se luce, aunque, como se sabe, no por reflejarlas idénticamente, sino por la deformación en los remedos de aquellos rasgos, sonoros sobre todo, que estaban en la memoria popular: la fonética de hablas africanas, denominada en su forma literaria como *habla de negros*; la de indígenas americanos; la de portugueses y hasta de algo que se asemeja al italiano. Todos se reproducen grotescamente, transformados y ridiculizados, a la vez que deben mantener cierta gramática y sintaxis española para seguir funcionando semánticamente en las réplicas y, por tanto, funcionar en la escena jocosa. En estas imitaciones burlescas no podía faltar el latín que, efectivamente, puebla numerosas piezas y escenas, mayoritariamente en boca de los ridículos sacristanes, aunque también aparecen perlas jergales en latín en réplicas de escribanos o letrados.

Mascarada políglota es este conjunto de expresiones cuya sola presencia tiene la función cómica de la escena, por lo que esta risa recae en ellas como foco estratégico. Más allá de ser un accidente característico de una figura, como el sacristán, son sustancia de la hilaridad, que la hacen posible, la activan, la articulan en las secuencias en que aparecen; diferente a la variedad del sayagués que retrata al rústico y contribuye a su figuración cómica, pero en general no es resorte especialmente de otros procedimientos concretos del lenguaje. El único fenómeno asociado al sayagués que sí lo es constituye la analizada prevaricación idiomática, como hemos comprobado. Los rasgos fonéticos, los más distintivos de esta variedad, forman parte de la expresividad

constante de estos rústicos; recuérdense todas las réplicas de los alcaldes como máxima representación²³³.

Son interesantes los casos en que justamente un villano traduce equivocadamente un latinismo mediante la semejanza con palabras en español, que él reconoce intuitivamente. Se trata de procedimientos en que la reacción del rústico es el resultado de una mala interpretación, que atiende al equívoco rudimentario de la paronomasia. Es lo que ocurre con los latinajos del sacristán que irritan al alcalde en *El retablo de las maravillas* benaventino.

4.1. El remedo de otras lenguas

Además de la diversidad de variedades del español en los textos de Quiñones de Benavente, no podían faltar las lenguas extranjeras que se sumaban al conjunto de hablas literarias al servicio del humor sobre las tablas. La introducción de una sonoridad de otras lenguas en la escena está sustentada en una sólida tradición teatral y nuestro autor se aprovecha de esta costumbre tan asimilada por el público. Expresarse en español por peculiares grupos sociales tipificados en la literatura conllevaba una caracterización favorable a la sátira o la burla más llana. Su hablar se unía al conjunto de señas caracterizadoras, si bien la lingüística se convertía en el principal foco de la risa. Quienes partían de una variedad del español concreta estaban retratados con el sayagués o la germanía, como se sabe. Pero existían otros grupos cuya lengua materna era diferente al español, estos son, los vizcaínos, los moriscos, los negros, los portugueses, los franceses, los italianos.

²³³ Los rústicos *prevaricadores* encadenan los conocidos trastrueques fonéticos con paronomasias, donde se ponen de relieve los arcaísmos y el sayagués. Muy frecuentes son los siguientes ejemplos que aparecen en *El retablo de las maravillas*: como forma propia de villanos, *diabros*: *bl* > *br* (v. 7), *dimoño*: *-nio* > *-ño* (v. 114), *regedor*; *joício* y *preito* (v. 17). Véase el análisis de Madroñal (2012: 139-169).

El vizcaíno es el grupo más integrado en la cultura española, aunque con sus rasgos bien definidos en su construcción literaria desde el siglo XVI, de la mano de Torres Naharro, e inconfundibles en el XVII²³⁴. También estaban consolidados los moriscos y los negros, pero pertenecían ya a otros espectros culturales, marcados principalmente por la marginación y la exclusión²³⁵. Es evidente que cada uno de estos grupos de máscaras parlantes contiene su red propia de causas y características culturales y, especialmente, lingüísticas²³⁶. Dejando a un lado la marginación, las lenguas extranjeras también entraban en el juego dramático, de tal manera que el portugués, el italiano o el francés se escuchaba parcialmente, en forma literaria, en las escenas²³⁷. Todo este material políglota, con la base tradicional cultivada desde tiempos de Torres Naharro, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz y, especialmente, Lope de Rueda es utilizado por Quiñones de Quiñones de Benavente en sus bailes y entremeses. La cuestión es de qué manera estas lenguas forman parte de un mecanismo lingüístico como estrategia cómica.

Lo primero que debemos distinguir es la situación y la finalidad de cada uno de estos hablantes extranjeros. No es lo mismo el personaje que intenta expresarse en español que aquel otro que directamente emplea su lengua materna; y muy diferente es la parodia de quien remeda una lengua extranjera para burlar a un bobo o a un vejete. El primer mecanismo fue desarrollado con astucia por Lope de Rueda, en cuyos pasos se detectan los juegos y trastrueques de los denominados moros y negros literarios²³⁸.

²³⁴ El habla del vizcaíno ha sido objeto de interés desde hace mucho, junto con el resto de hablas literarias. Un ejemplo que podemos rescatar es el trabajo de Penas Ibáñez, «El habla vizcaína en el teatro de Lope de Vega» (1993). También pueden consultarse el estudio clásico de Legarda, *Lo vizcaíno en la literatura castellana* (1953).

²³⁵ Véase *Las hablas marginales en la literatura española: Morisco, Guineo y Vizcaíno* (1983) de Santos Domínguez.

²³⁶ La implicaciones humorísticas que adquirirían el habla de negros, negros y moriscos en su expresividad en español, incluidas las prevaricaciones idiomáticas, las detalla en rasgos lingüísticos Veres en su trabajo citado (1950: 218-226).

²³⁷ Véanse los estudios de Canonica: «Lenguas en la escena: el plurilingüismo en el teatro prelopesco» (1996) y *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega* (1991).

²³⁸ Precisamente por su expresividad en español se les ha reconocido tradicionalmente como *hablas jergales*, de ahí, las denominaciones de jergas de moros y negros. Adviértase el valor de considerarlas

Estos tipos intervienen en las escenas con multitud de prevaricaciones²³⁹, siguiendo el esquema esperado. Por tanto, existen dos vías de utilización de estas lenguas: la primera, como variedad dentro del español, en tanto que hablantes de origen extranjero tratan de expresarse en español, caracterizada por las interferencias distintivas de elementos de su lengua materna, con el resultado cómico de escuchar palabras o enunciados deformados que derivan en secuencias fonéticas sin significado o en el trastrueque de otra palabra española. La segunda vía por el que se utilizan otras lenguas es la de la parodia, puro remedo que realizan personajes como una estrategia determinada dentro de la acción dramática. Supone un instrumento de burla hacia otro personaje o de humor en una escena grotesca. Las palabras resultantes suelen concentrar más elementos fonéticos de la lengua extranjera que en los casos anteriores, puesto que no hay un intento de expresarse en español. Se deja un margen en el que se pueden intuir significantes españoles para garantizar la risa paródica. Asimismo, pueden sucederse las prevaricaciones idiomáticas, las malas interpretaciones en aquellos casos en que un bobo trata de traducir al español los enunciados o palabras que escucha en otro idioma, del mismo modo que un alcalde lo hace con los latinajos de un sacristán, por ejemplo.

En primer lugar, en las piezas estudiadas de Quiñones de Benavente, podemos recordar el habla de negros, aparecida en dos vertientes. La primera es la vía en que determinados elementos sonoros, tipificados en la fonética codificada para esta habla literaria particular, aparecen en un acto comunicativo en español. Un caso que muestra este uso lo encontramos en *Los sacristanes burlados*. Aceptando la paternidad benaventina de este entremés, publicado en *Navidad y Corpus Christi festejados* (Madrid, 1664), advertimos algunas reescrituras o fuentes de elementos burlescos,

variedades dentro del español, en este caso, de tipo diatópico marcadas por las interferencias lingüísticas (sobre todo fonéticas) de una lengua materna extranjera. Veres para adentrarse en los ejemplos de Lope de Rueda, recuerda algunos antecesores en el empleo políglota, desde Juan del Encina, pasando por Lucas Fernández y Torres Naharro hasta Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz, entre otros. (1950: 197).

²³⁹ De hecho, Veres, para referirse a los casos de trastrueques idiomáticos de los moriscos y los negros en las piezas de Rueda escribe: «el habla de Mulién Bucar y, aún más, el de las negras constituyen por sí una inmensa prevaricación» (1950: 218).

existentes en otros entremeses²⁴⁰. Dentro de la trama de la pieza, son importantes las dos burlas entremesiles, aparecidos también en la acción, por un lado, de una pieza homónima de Francisco de Quirós, y, por otro, del entremés *Las nueces*, atribuido al autor toledano. Es interesante comparar las cercanías y variantes entre la acción y el final de la escritura de Quirós y la composición de Quiñones de Benavente. No obstante, para centrarnos en la introducción de la variedad negra burlesca, es preciso detenernos ahora únicamente en una secuencia de *Las nueces*, impreso en *Entremeses nuevos* (Alcalá, 1643) y en el *Laurel de entremeses* (Zaragoza, 1660)²⁴¹. Efectivamente, en este entremés, un capigorrón y un soldado fanfarrón están en escena, aquel para sus andanzas amorosas con una portuguesa y este para defenderlo en la noche. Pero ante la inquietante amenaza como es que alguien se acerque —«Solo viene», dice el capigorrón Varrete para intentar tranquilizar a Jarrete, el soldado, y que lo mate «con el aliento», como antes este le había encarecido—, el soldado rápidamente tiene la idea de hacerse pasar por pilares y evadir el peligro. En esos momentos un mozo pega cédulas de alquiler en lo que cree que son columnas. Esta secuencia es la que guarda estrecha relación con la introducida en *Los sacristanes burlados* de Quiñones de Benavente, donde, en lugar de un mozo es un negro el que intenta pegarle las cédulas a Zaranda. Así pues, es interesante rescatar la comparación de ambas secuencias para observar las similitudes y diferencias, consabidas y aceptadas entre los especialistas, como Valdés (2003) o Bergman (1965). La situación ridícula en *Las nueces* se establece del siguiente modo:

²⁴⁰ Sin duda, la principal coincidencia con otras obras empieza en el título, idéntico en un entremés de Agustín Moreto, impreso en la *Primera parte del Parnaso Nuevo* (Madrid, 1670) y en otro de F. Bernardo de Quirós, publicado en sus *Obras de... y aventuras de don Fruela* (Madrid, 1656). Sin embargo, se distancian las tres obras en su contenido, pues son entremeses distintos. Véanse la edición de Celsa C. García Valdés (1984) y la antología también por ella preparada (2003). Asimismo, el motivo de la competición lírica con los villancicos es recurrente en los entremeses de sacristanes y la acción de *tirarse el bonete* aparece también en *El sacristán mujer* de Calderón.

²⁴¹ Tango Bergman (1965: 428-429) como Valdés (2003: 308-309) detectan esta relación de similitud; hasta tal punto que la estudiosa norteamericana asegura que se trata de un plagio, pero deja sin resolver qué obra es la que se plagió. Únicamente se limita precavida a decir que «Faltando otros datos, notemos que *Las nueces* se publicó unos veinte años antes que *Los sacristanes burlados*» (1965: 429).

(Pónense como dice y sale un Mozo con un puchero de engrudo y unas cédulas póneselas en la frente a los dos.)

MOZO Que me invían a las doce
a que ande pegando cédulas
de alquiler; por Dios, que vengo
con más miedo que vergüenza;
mas pondré dos, y diré
que todas las dejó puestas.
¡Qué mal pega el engrudo!

(Pégalas en sus frentes)

JARRETE Pegada tengas la lengua
al paladar.

MOZO Valga el diablo,
el pilar y la zorrera. *(Quiebra el puchero.)*

VARRETA ¡Ay, mis cascos!

MOZO ¡Jesucristo,
que hablan los pilares!

JARRETE ¡Bestia!,
y aun los muertos hablaran
si como tú los aprietan.
¡Vive Dios, que parecemos
cedulillas de lamprea
o postigos de ventanas
que por el aire empapelan! *(Colección, 2000: 817)*

Se trata de una de las secuencias en la que el soldado Jarrete una vez más plantea una manera de evitar encontrarse a quien se acerca, por miedo siempre a que le hagan algo. Habiéndole asegurado de mil formas al capigorrón Varreta que lo puede proteger enfrentándose y matando a quien apareciera, el valiente cae en el miedo y decepciona al otro que se queda perplejo. Más aún cuando las estrategias que propone, con excusas varias, acaban con el maltrato de aquellos que aparecen y los confunden con los objetos que fingen. Así la acción entremesil se degrana en estos fingimientos y confusiones: piedras como bancos para sentarse o abrir nueces, pilares para pegar cédulas de alquiler, montón de tierra donde pintar cruces, que limpia al final una vieja. La risa tiene siempre el mismo resorte de la cobardía, la confusión, la insistencia de los que los usan, las

quejas y la sorpresa de quienes los descubren. El autor ha tomado esta parte de los pilares y las cédulas con determinados elementos para ambos entremeses, sin poder aún decidir cuál es fuente y cuál reescritura. La noche se alza como el elemento condicionante de la secuencia, campo de peligros, amenazas, temores, recelos, encuentros, secretos, disfraces, identidades inciertas. Tanto los protagonistas de *Las nueces* como los sacristanes padecen los miedos de la noche, como expresan continuamente en las escenas del primero y en esta réplica Tarabilla en el segundo, *Los sacristanes burlados*: «¡Qué oscuridad! ¡Vive Dios!, / que parece que mil negros / han bostezado a la par.» (vv. 180-182), en una suerte de anticipación de la aparición del negro en la burla. De la misma noche se quejan el mozo y el negro que tienen que salir a poner cédulas. Escuchamos entonces al negro, que además tiene que hacerlo pasando por el cementerio: ¡Valga el diablo la beyaca / que a las doce envía al negro / con cédula de alquileya / a pasar por simentelio! (vv. 206-209). Aquí el negro resume la queja de salir a la misma hora con el mismo mandado, con los matices particulares de su expresividad africana, que da lugar a las correspondientes paronomasias «alquileya» y «simentelio». Cabe suponer que este personaje sea cómplice de María en la burla a los sacristanes, pues cuesta creer en la coincidencia oportuna de que aparezca alguien confundiendo a Zaranda con una esquina y acabe golpeándolo. El empleo aquí de las interferencias fonéticas propias del negro literario ofrece un aprovechamiento cómico, que estarían enriquecidas por la intensidad y el tono grave con que estaría interpretado. Como escenografía verbal que refuerza tal caracterización, Zaranda reacciona así tras escuchar tal voz de negro: «Más de mil hombres se acercan.» (v. 210). Las variantes textuales, y dramáticas, de esta secuencia en *Los sacristanes burlados* están ligada al uso de este personaje. También él le pega las cédulas, en este caso en su cara: «En eza ezquina pondlemo.» (v. 211), con el trastrueque de fonemas pertinente. Y, seguidamente, también se queja de que no pega, por lo que hace fuerza, presionando o golpeando, en su cara: «¡Voto Anclisa, que no pega!» (v. 212). De forma paralela a la secuencia de *Las nueces* («Pegada tengas la lengua / al paladar»), escuchamos al pilar sacristán: «Pegado estés con un leño.» (v. 213). Esta réplica sorprende en ambos casos al mozo y al negro, que del miedo exclaman y se van. El primero, además, rompe el puchero en la cabeza de Varreta. El negro, sin desarrollar tanto enunciado como el mozo, exclama: «¡Jesú!, que hablamos parede. / Cum, clum, cum, clum, vade a retrum.»

Advertimos aquí una prevaricación gramatical con el sintagma «hablamo parede» que podemos descodificar como ‘hablamos parece’ o, más oportunamente, ‘hablan paredes’. Las onomatopeyas siguientes nos llevan a la misma sonoridad africana, recurrente en esta habla de negros, y dibujan verbalmente lo que con gestos expresaría para alejarse de lo que cree que es un demonio. Por eso mismo termina con la prevaricación sutil del latinismo, ya de alcance popular, *vade retrum*. Sin poder determinar aún el orden cronológico que tienen las composiciones de ambas piezas ni tan siquiera afirmar con total seguridad su *Aut.oría*, consideremos la trascendencia cómica que en *Los sacristanes burlados* adquiere el empleo del habla del negro literario, foco humorístico de la secuencia, que en nada tendría que ver con la situación de la cobardía de aquel soldado, causa de la risa en ese caso. Cambian las parejas víctimas de la confusión de la noche y la ridiculización pasa a ser el objeto de burla de una mujer a sus dos amantes sacristanes. En las piezas estudiadas de Quiñones de Benavente, podemos apreciar el habla de negros, aparecida en dos vertientes. La primera es la vía en que determinados elementos sonoros, tipificados en la fonética codificada.

Siguiendo el mismo resorte de la burla, hallamos una segunda vertiente en el uso de hablas extranjeras en un entremés donde se escucha la sonoridad africana, junto con el portugués; me refiero a *El borracho*. Aquí podemos observar la manera en que se deja fuera la expresividad en español y se desarrollan réplicas enteras pronunciadas como imitación paródica de lenguas extranjeras. Como siempre, se reproducen aquellos fonemas que se acerquen a la identidad de la lengua imitada, siempre codificada mediante parámetros literarios y al servicio del reconocimiento cultural del público y de su diversión. Así pues, al final del entremés de *El borracho* hallamos esta expresividad africana en una secuencia donde el Autorla combina con el portugués. La burla de este entremés se extiende hasta más allá del robo al Vejete barbero —el Soldado se hace con su dinero y el Galán con su hija—, en la medida en que continúan engañando al Vejete al final, antes del baile, esta vez para salvar sus vidas. En la segunda secuencia de esta escena, tras la marcha del viejo, se produce uno de los momentos más jocosos de la pieza. Estos dos burladores, a los que se suman la Hija y la Criada, se disfrazan de portugueses y de negros. El disfraz lo es tanto de la vestimenta como de su expresividad verbal y corporal, pues hablan y se mueven a imitación de los extranjeros. Desde el punto de vista lingüístico, acomodan la fonética del portugués y del habla de negros,

resultante de la aglutinación de diversos dialectos africanos, a la gramática española. La risa es lograda gracias a los sentidos que se pueden intuir de los enunciados grotescos, apoyados en el ritmo del canto, al que se adapta la métrica y las rimas. Algunos ejemplos pueden servir para comprobar la medida cómica que consigue el dramaturgo a través de sus correspondientes interpretaciones posibles en español: «deitoso» (*deleitoso*), «naon os posso ver; / que ista naon es vida» (*no os puedo ver; que esta no es vida*), «Chorai, mios ollos, de la naon ver» (*llorad, mis ojos, de no verla*), «A moller dos Angos, / ¡votu a Cristo!, es» (*una mujer de Angos, ¡voto a Cristo!, es*), etc. Después de presentarse al Vejete que pregunta por su hija y los dos ladrones, los portugueses fingidos mantienen un breve diálogo y repiten la cancioncilla amorosa con que empezaron. El mismo procedimiento paródico es el que siguen los burladores cuando remedan a los negros. Ahora, además de cantar, bailan y tocan instrumentos. Por consiguiente, la musicalidad se potencia ya con la escenografía. No obstante, los sonidos que de los dialectos africanos imitan intensifican todavía más el ritmo. La aliteración constituye otro mecanismo fundamental para la parodia. Así, destacan los términos siguientes: «chiribeque», «cantamo ruminga», «zuzú, cututú», «curazone», «plinga», «pelitu pantú». Después de la cancioncilla inicial, hallamos el instante de la anagnórisis en que el barbero descubre sus verdaderas identidades. A pesar de ello, los otros continúan cantando en una serie de geminaciones, entre las cuales aluden al camaleón, símbolo de las falsificaciones o disfraces. En el embeleco argumental, el remedo lingüístico es herramienta astuta para engañar a un simple en la segunda escena de *El talego-niño*. Revesa y Salpullida crean el embuste del viaje a las Indias que le hacen pagar al bobo; una situación que nos recuerda a *La tierra de Jauja* de Rueda²⁴².

²⁴² En las descripciones que ellas hacen sobre la comida y la riqueza de las Indias, observamos una enumeración de elementos lujosos, atractivos, unidos a objetos materiales. Articulada por el marcador «porque» y el zeugma complejo de «son», Revesa desarrolla una yuxtaposición de diversas comidas, acompañadas por un adyacente preposicional que indica su propiedad material. Dice así la dama:

Vaya vusted norabuena,
que nosotras nos partimos
a Indias, donde nos esperan
las más grandiosas comidas,
las ollas más reverendas
que se han visto, porque son

Despliegan así divertidos remedos de sonidos que se identificaban con variedades con comunidades americanas de la época. Estas imitaciones jocosas, que encontraban la complicidad fácil del público, se ven rematadas por el añadido de los desatinos de Garrote, el simple. He aquí la combinación exquisita de remedos inventados por las burladoras y las prevaricaciones por paronomasia que va hilando este. De hecho, la mayoría de las confusiones fónicas se concentran en esta parte del entremés. Cuando al fin consiguen el talego con el que el bobo, deslumbrado, paga su viaje mágico a estas tierras, los músicos y Salpullida, imitan a los indígenas americanos. Aquellos remedan a los indígenas en su canto y su vestimenta y ella se disfraza de reina india. Pero la hilaridad se va intensificando a medida en que cantan aquellos y habla esta, cuya imitación consiste en el uso jocosos de las *jitanjáforas*: «*Cuchina, cuchini, cuciha, cucihi, / Titirite, garrote, garroti, / Que titirite, cuchina, cuchini.*» (vv. 215-217). Después de que cada una de estas damas pronuncia enunciados que tratan de remedar la variedad africana literaturizada, Garrote responde con las prevaricaciones idiomáticas citadas en este trabajo: de «*Alcaraví, comino*» a «¿Cominos y alcaravea?», de «*Arda chicha*» a «¿Guarda chicha?», de «*Tirilá*» a «Tire allá ella» y de «*Picazula*» a «cazuela». Revesa se encarga de orientar las traducciones hacia la burla, lo que genera ocasiones de manipulación para desorientar y burlar al bobo.

Estos ejemplos muestran la manera en que Quiñones de Benavente utiliza estas lenguas literarias como remedo para un embuste. Así, la imitación ridícula de lenguas extranjeras es aprovechada en estas piezas dentro de una estrategia de burla entremesil. Ahora bien, cabe la utilización también de estas hablas puestas en boca de sujetos que desean expresarse en su lengua materna en una escena de tipo costumbrista, como en *Las dueñas*. En este entremés cantado desfilan grupos de personajes que salen a

los carneros de oro y seda,
la vaca de cañamazo,
de plata las pollas y tiernas,
las liebres de azul y oro,
y de aljófár la menestra.

De la misma manera, Salpullida proyecta la imágenes fantásticas de las calles empedradas «todas de yemas de huevo / con azúcar y canela» y la maravilla de los árboles que «dan buñuelos» y «en cuyos pies está puestas / fuentes de miel, que en cayendo / los buñuelos dan en ellas.»

dirigirse al estanque del Retiro para celebrar la noche de San Juan, un esquema similar al desarrollado en *El mago*. Sin intervenir ninguna magia ni seres grotescos, como en este último baile, sí desfilan sobre el tablado en *Las dueñas* grupos sociales burlescos, que acuden al estanque: «Mil diferentes figuras, / poblando el fresco arenal, / llegan al ameno sitio, / donde empiezan a cantar» (vv. 13-16). Entre locos, labradores, viejos, dueñas, se llegan al sitio cuatro portugueses y un negro. La gracia gira en torno a cómo se van juntando tan diversas figuras tópicas, con sus señas correspondientes, mezcándose estas en el estanque del Retiro. Como figura grotesca particular está representado el portugués, con su pertinente expresividad verbal y la actitud tipificada de vanidosos y enemigos de los castellanos:

[...] *Salen Bernardica, Josefa, Isabel de Góngora, Pedro de Salazar, con linternas encendidas.*

BERNARDA Castillaons que vais a ostanco,
 naon cheguéis, tiraivos la,
 que a agraria que as agoas levan,
 solo chega Portugal.
 ¡Nome de Yesú, ay!

TODOS ¡Ay, que a agraria que as agoas levan
 solo chega Portugal!
 ¡Nome de Yesú, ay!

Repiten.

BERNARDA ¡Ah, ratiños castilaons!
 TODOS ¡Tiraivosla!
 BERNARDA ¡Que ista festa es de cristaons!
 TODOS ¡Tiraivosla!
 BERNARDA Portugal, que tuda e maons.
 TODOS ¡Que vindica!
 BERNARDA Ao estanco chegai ufanos.
 TODOS ¡Que vindica!
 Que a groria, que as agoas levan,
 solo chega Portugal!
 ¡Nome de Jesú, ay!

Se trata del comportamiento satirizado de los portugueses, recogido como se sabe en el *Sermón sobre la batalla de Aljubarrota* de D. Hurtado de Mendoza. Más agresivo es el tratamiento grotesco del personaje negro que llega al estanque para aportar su gracia basada en el insulto *perro*, lanzado siempre a este grupo social, junto con esclavos, moros y judíos (2001: 530):

NEGRO Si el estanque lleva peces,
para mayor novedad,
échenme a mí al estanque
y lamprea llevará.
¡Hola, que se emperra el estanco!

TODOS ¡Hola, que emperrándose va! (116-121)

Esta última réplica pronunciada por todos los representantes sigue el modelo de los gerundios jocosos empleados para las dueñas, que han llegado en la secuencia anterior: se derivan ambos gerundios del verbo que inicia dicha secuencia, «se endueña» (v. 99): «endueñándose va» (v. 100) y «endueñándonos van» (v. 115), con el verbo *ir* como indicativo enfático de la acción verbal en pleno proceso. Del mismo modo, con el negro leemos la misma fórmula paralelística, el último verso de la réplica del Negro y el eco coral que genera la derivación en gerundio enfatizado. En este caso, no se trata de un neologismo, en tanto que *emperrarse* era usado con el sentido de «ponerse terco, rabioso y casi como desesperado: como hacen los malos esclavos, cuando no temen el castigo, a semejanza de los perros (de cuyo nombre se forma este verbo) cuando entre sí riñen» (*Aut.*). De ahí el campo semántico en el que se asentaba las designaciones en torno a la palabra *perro* como insulto a los esclavos. Para mayor denigración, la misma figura se *autorridiculiza* a través de la referencia de la lamprea. Personifica este tipo de pez en sí mismo, acorde con el acostumbrado aprovechamiento que se hace de este animal en lo entremeses. El color blanco con los tonos verdes y las manchas azuladas poca asociación humorística nos ofrecen, excepto por el irónico blanco; acaso tuviera que ver su aspecto más desagradable, por su viscosidad y su boca circular, ventosa, similar a la de la sanguijuela, con sus numerosos dientes, con la que se adhiere a las rocas. Además de su forma algo cilíndrica, lisa, como la anguila, y de sus agujeros branquiales a cada lado: desde luego que la imagen es bastante repulsiva, más aún si tenemos en cuenta el plural («échenme a mí al estanque / y lampreas llevará»). En

cualquier caso, no podemos desdeñar otro aspecto desinativo que recae en este pez en la época de Quiñones de Benavente, y es que tenían una singularidad aprovechada en el humor de los entremeses, esto es, su valor en el mercado, pues su carne era muy preciada: «Es muy regalado y agradable al gusto, y por eso muy estimado para las mesas de los Príncipes y Señores» (*Aut.*). Por este motivo, el simple de *El talego-niño* pregunta a las burladoras si en el cielo hay lamprea. En esta secuencia de *Las dueñas*, el centro de la comicidad no se halla tanto en la expresividad lingüística del Negro como en su figura sociodramática, cuyas señas despreciables se unen al resto en el estanque. Por consiguiente, en esta pieza el juego de lenguas extranjeras se reduce al portugués, cuyos hablantes no pretenden expresarse en español o usar su idioma materno para ninguna burla sino que se expresan tal y como son, en virtud, evidentemente, de la caricatura satírica que acerca de los portugueses se había construido desde hacía tiempo. Quiñones de Benavente recoge así esta tradición y la traslada a este breve enjambre de figuras que acuden al festejo de San Juan al Retiro.

Como último ejemplo, podemos tener en cuenta una cancioncilla que utiliza Quiñones de Benavente al final del baile *La verdad*, presente también en *La franchota* de Calderón, donde apreciamos un italiano macarrónico reescrito de letrillas populares, por lo que no constituye un caso igual al de los anteriores, en tanto que no son expresiones ni versos creados por el dramaturgo:

¡Viva la Gavasa,
la sopa de Chesú!
Si ma tornato a Francha,
no volveremo a piú.
Muche le perqué, necheque numbai.
¡Ay, mi amor, que no morirai! (vv. 112-117)

Por esa razón no deberían incluirse casos como este en la consideración del remedo de lenguas extranjeras en la escritura dramática de Quiñones de Benavente.

4.2. Los latinismos

Con todo, el latín macarrónico sí forma parte de los recursos plurilingües empleados por el autor toledano. Debemos tener en cuenta que los latinismos en el teatro breve pertenecen al plurilingüismo que como recurso había entrado en las tablas desde el siglo XVI. En las obras de Quiñones de Benavente aparece el latín a través de dos vías de comicidad. Por un lado, por boca de los simples que, de nuevo, ramificados en sus figuras modernas (especialmente, los sacristanes), ponen de relieve la sátira sobre su mediocre nivel cultural. En estos casos, asistimos a una *prevaricación* del latín como irreverencia a su mal uso. Nuevamente encontramos aquella «oposición cultural del rústico a los ideales renacentistas del cultivo de la persona y del espíritu» (E. Veres, 1950: 217). Y este ridículo contraste incrementa su efecto con el mecanismo de la corrección, que pone aún más de manifiesto la barbaridad idiomática que constituye la deformación de las palabras. Todo esto forma parte de la sombra de aquella actitud humanista, excluyente de todo «maltrato» que podía hacer un individuo con su educación, su interés, curiosidad y cuidado de la cultura y, por ende, del latín. Por otro lado, los latinajos aparecen incorporados en figuras cuya profesión es el objeto de la ridiculización. Por ello, en esta ocasión son los escribanos, letrados o doctores los que echarán mano de enunciados en latín. Unas veces podemos hallar expresiones muy concretas del ámbito del Derecho, por lo que el autor introduce determinadas fórmulas, reconocibles por los acostumbrados a gestionar documentación administrativa, notarial o forense, en contextos que no tienen ninguna relación. Otras, podemos ver parodiados usos cotidianos donde el latín está degenerado, es macarrónico. El humor se produce así en la disonancia pragmática entre el uso serio original de estos latinismos y los objetivos y designaciones que adquieren en la escena, cuyos asuntos y conflictos degradan ese eco en latín. A continuación, adentrémonos en determinados ejemplos de los entremeses de Quiñones de Benavente que nos permiten valorar la variedad de usos de los latinismos. Empecemos por la ridiculización de lo rústico, de la ignorancia o la torpeza con el latín. Así pues, veamos el comportamiento de los sacristanes.

Uno de estos sacristanes es el que asiste a *El retablo de las maravillas*: Chichota. En la segunda escena de este entremés asistimos a la concentración de dos figuras perfectas para retratar la rusticidad lingüística desde este mecanismo tradicional, estas son, el alcalde, que ya ha desplegado los primeros trastrueques en la primera escena, y el sacristán, que manifiesta su tendencia tipificada de los latinismos, a la que se añade otra ridiculización mayor, que incrementa la sátira cultural de este tipo entremesil. Se trata de su ineptitud para componer villancicos, propia también de la caracterización del sacristán. Por ello el alcalde lo juzga utilizando el método anunciado al principio, es decir, que cada acusado tome una de las cédulas que trae vestidas el alcalde y asuma la sentencia que le haya salido. El sacristán solo articula el remedo latino y esto provoca desde su primera intervención el desconcierto del rústico, pues desde ese instante se desprende una breve secuencia marcada por sus trastrueques con los que interpreta los latinajos. Los primeros van dirigidos a la mujer que persigue porque ella le reclama lo que le debe:

¡Muliércula maldita!
Mentiris cum la lingua sin pepita,
que ego te la sacabo,
que aunque por la justiciam la pagabo,
femina masque genus... (2001: 551)

El mecanismo siempre es el mismo: en una sintaxis española se ensartan vocablos en latín, otros en español, léxicos españoles con morfemas latinos (de declinaciones o verbos) y fórmulas latinas consabidas. En este ejemplo se pueden apreciar estos casos, donde la cercanía fonética con el español y el relieve latino provocan la ridiculización. Todo es ridículamente comprensible para el espectador. *Muliércula* aprovecha la flexión latina para subrayar el tono despectivo, reforzado por el español *maldita*. La lengua de Teresa es la que miente y es la que él le sacará. Aquí la idea de mentir sin freno, cual charlatana, viene enfatizada por la expresión «sin petita», que ya explican los editores de la *Jocoseria* de 2001 en la nota al verso, señalando el *Autoridades*. El pronombre personal en primera persona *ego* suele aparecer en esta forma latina, al igual que los futuros en léxicos en español: *sacabo* y *pagabo*. Conjunciones, artículos, algunos pronombres y preposiciones son aprovechados en español, mientras que sus formas en latín solo merecen su empleo por su fácil

sonoridad. Todo ello responde a la inercia propia del latín macarrónico. Consabido era por muchos el latinismo de Nebrija *femina masque genus* ²⁴³, aprovechado burlescamente y del que dan noticia Bergman (1965: 106) y los editores de la *Jocoseria* (2000: 551). E. Asensio también recupera el origen citado por la investigadora norteamericana (2005: 308)²⁴⁴. El alcalde lo interpreta como *mascar frenos*, que se puede asociar con sujetar o dominar al caballo y, por extensión, a cualquier cosa o persona. Esto hace que, intimidado por el supuesto ataque, el rústico amenace al religioso con su vara. Su incompreensión ante cada réplica del sacristán aumentará su frustración y enfado. Se suceden así los trastrueques marcados por el enfado que se enciende del alcalde cada vez que el otro trata de calmarlo para que no lo encarcele: «Tace, tace» (‘calla’) lo confunde por «tazas» para expresar que ni un milagro lo

²⁴³ Se trata de una prevaricación burlesca frecuente, cuyo origen fue señalado ya por Bergman (1965: 106) y es aceptado así, esto es, la referencia cómica primera conocida en *Entremés sin título cuyos interlocutores son un Sacristán, Filipina, Curcio y Albertos* (Colección, I: 73). A partir de entonces se extienden los ejemplos en la literatura burlesca. Entre los entremeses de Quiñones de Benavente, destaca la fórmula en *Los Planetas* (2001: 496). He aquí la secuencia donde se conserva la primera mención:

SACRISTÁN.

Has de saber que estando leyendo en el arte
de Antonio, vide una regla que dice: Femina
masque genus, nullo mostrante reponut.

FILIPINA.

¿Y qué quiere decir eso?

SACRISTÁN.

Yo te lo costruiré, mira: Femina, la hembra;
reponut muestra más al macho; genus, su género;
nullo mostrante, sin que nadie nos lo
muestre.

FILIPINA.

Buena es la regla.

SACRISTÁN.

Pues para hacer la ispiencia, quiero que me
hagas placer de mostrar tu género millo mostrante,
sin que nadie nos lo muestre.

²⁴⁴ E. Asensio (2005), *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Universidad de Salamanca.

llega al límite de la irritación y conduce al cierre esperado de este recurso, que acaba siempre ajustado por la corrección que le hace otro personajes. Una corrección que pone aún más de relieve la simplicidad del rústico y crea el contraste perfecto para la degradación de este y su consecuente ridiculización. Quiñones de Benavente no desaprovecha este efecto y lo encaja en una breve secuencia marcada por un ritmo de estructuras paralelísticas, donde el regidor repite la misma justificación del hablar del sacristán, aunque cambiando el verso precedente y empleando el «que» enfático de la reiteración. La réplica del alcalde es idéntica: en una misma oración rectifica, pero en lugar de pedir disculpas es él el que perdona al otro por hablar de aquellos modos. La gracia se refuerza en la encadenación, en ese mismo enunciado, de paronomasias propias del simple que atienden prevaricaciones asimiladas a su propio carácter tipificado. Por si esto fuera poco, el Autor inserta otra prevaricación más en medio de las réplicas idénticas mencionadas: después de la primera vez en que reconoce que hable en latín, le pregunta a Chichota si desea hablarle más. Al contestarle de nuevo este con un verbo latino, «Volo», el alcalde vuelve a la carga, en su limitada memoria, con otro trastrueque que conlleva, además, su reacción física de golpearle con su vara. Desde su percepción española asimila el vocablo al homófono *bolo*, cuya designación bien anotan los editores ya mencionados (2001: 552): «Hombre ignorante o de escasa habilidad» (*DLE*). De ahí la importancia de la reiterada corrección, seguida del perdón irrisorio del alcalde y, antes de volverse un bucle prevaricador, Teresa interviene para volver a su causa y explicar su acusación. Teresa abre la siguiente secuencia volviendo al conflicto inicial, su denuncia y la reclamación de justicia, cuya causa, explicada anteriormente, será a partir de entonces el objeto de la risa de esta segunda escena del entremés. Llama la atención que se interrumpe, asimismo, la irresistible habla en latín de Chichota, que pasa a expresarse en un español sin dar lugar a la más mínima confusión, aunque para

viene encabezada por la indicación de haberse impreso en Barcelona, donde proliferan las publicaciones literarias, junto con Valencia, según el editor de estos cuadernos misceláneos. No queda fechada y, bajo la sospecha de pertenecer a alguna pluma áurea, puede ser de provecho rescatar este eco de latinismos concentrados en un texto de este género. Así pues, reproduzco a continuación la composición, cuya narración traba salpicadas expresiones en español con el resto de voces (narrador y uno de los personajes de la anécdota) que hablan en latín macarrónico. La sátira de latinismos profanos y sacros es el verdadero foco de interés cómico.

demostrar igualmente su torpeza de ingenio. De este modo, podemos percatarnos de que los latinajos ocupan un espacio determinado de la escena, un tiempo justo y un ritmo adecuado al mecanismo clásico de las prevaricaciones idiomáticas. Desde que aparece sobre el tablado y responde a Teresa en la persecución hasta toparse con el desvío de la simpleza del alcalde, en sus trastrueques, y con las correcciones del regidor, que tratan de frenar el enredo lingüístico, el sacristán se luce como figura de ostentación de un recurso cómico concreto y, muy probablemente, reconocible por todos. Hasta cinco son las ocasiones en que se lanzan las confusiones y dos las correcciones con sus respectivas reiteraciones de réplica. Observar este esquema general de la secuencia puede ser útil para comprender aún más la habilidad de Quiñones de Benavente para manejar una estrategia humorística que puede rozar el efecto viciado.

En otras ocasiones hallamos otro modo de utilizar los latinismos que no responden a estos esquemas de las prevaricaciones idiomáticas. Se trata de todas las secuencias en que sacristanes manifiestan el latín macarrónico como seña de identidad sociodramática, sin que dé pie a ninguna confusión o mala comprensión por parte de un simple o un rústico. Un ejemplo es el que nos el entremés nuevo de *Los sacristanes*, donde asistimos a buen cúmulo de estos latinajos, en la misma línea de parodia y ridiculización de estos tipos. Escuchamos a Talega en su entrada a escena:

Belisa, que bultun tuun
usque ad animan penetrat
faciendo en mi coran bobis
aleluyan sempiternan.
Permitad voluntas tua
que sacristanus Talega
deocolorumque tuorun
agradabuntur merezca. (vv. 54-60)

Y del mismo modo a Monillo en su aparición respectiva:

Ludovica, cuyus manus
sunt in latina litera
mantequillarun me fecit
para mi requien eternan.
Da consuelun tamañitun
a tristis anima mea

qui mecum senper morietur
qui tecum vivit et regnat. (vv. 61-69)

De tales agudezas ridículas presumen sus correspondientes mujeres amantes: «Mira si te dije yo / de las partes reverendas / de mi Talega, Luisa.» (vv. 70-72); «Repara tú en mi Monillo, / conocerás la excelencia / que tiene en la narrativa.» (vv. 78-80). Y apartir de aquí ambos sacristanes entrelazan perlas como «*usque ad mortem*» (v. 82) o «*in brevis oracio*» (v. 84). En el enfrentamiento jocoso que tienen más adelante, tirándose sendos bonetes, escuchamos decir a Monillo, «*Recipe mi bonetorum*» (v. 145), y responder Talega, «*¿Non me cascasti la testa?*» (v. 146).

4.3. Las variedades del español en la burla

Son numerosas las ocasiones en las que determinadas variedades sociolingüísticas se convierten en núcleo de la acción dramática de un entremés. En esta sección del capítulo cuatro me centraré en las variedades denominadas diafásica y diastrática —también llamados *registros* y *sociolectos*—. La clasificación que estas líneas se propone permite esclarecer qué campos sociológicos empleó Quiñones de Benavente para construir acciones entremesiles, situaciones dramáticas, personajes y piezas breves enteras. Dentro de las variedades diafásicas señalo el modo en que utiliza para el humor el registro coloquial y el culterano; y como variedades diastráticas me centro en la jerga profesional y en la germanía como otros recursos expresivos en su escritura dramática. El examen de estas variedades en las obras estudiadas plantea la cuestión de cómo elabora el autor toledano la ridiculización satírica de expresiones, que pone de relieve el uso reproducido mecánicamente por los hablantes, el vacío semántico y funcional en el discurso, la inadecuación pragmática al contexto comunicativo o la función humorística de vocablos y enunciados germanescos que pervivían solo en la literatura y de algún modo habían dejado de tener su función sociológica inicial de ser un habla encriptada para los delincuentes.

4.3.1. Lo coloquial: el hablar por inercia en *Las civilidades*

En su entremés *Las civilidades* el autor toledano retoma un asunto tratado en el siglo XVI por Blasco de Garay en sus *Cartas* y desarrollado, en el siglo siguiente, en *El perro y la calentura* de Pedro de Espinosa y en *Cuento de cuentos* de Quevedo. Este último es su principal fuente, puesto que de este texto de *Cuento de cuentos* Quiñones de Benavente extrae y reescribe los modismos ridiculizados, acumulados en boca de personajes para ilustrar, hiperbólicamente, su abuso en el habla coloquial. Es interesante tener en cuenta que Quevedo tiene el uso del lenguaje como objeto de sus dardos en dos vertientes. Por un lado, la sátira anticulterana y sus críticas al habla afectada, retorcida e inundada de cultismos, ejemplificadas en la famosa obra *La culta latiniparla*. Y, por otro, el descuido y la falta de consciencia en el empleo de las palabras que rellenan el discurso sin aportar nada, pues solo responde a la inercia inconsciente que las reproduce y deteriora así la comunicación y, en fin, el lenguaje. Ambos excesos son atractivos para la risa y el entremés es un molde perfecto para ridiculizarlos. Son dos actitudes de dos tipos de hablantes aprovechados por Quiñones de Benavente. Los cultismos y la afectación están caricaturizados a través de personajes como el sacristán Calahorra en *Los vocablos*, o los pretendiente en *Los cuatro galanes*, además de los latinajos de otros sacristanes. Las necias expresiones vacías, además de salpicar determinadas secuencias de entremeses, son el tema principal de *Las civilidades*.

Desde el punto de vista del lenguaje, la trascendencia popular que adquirieron las perlas vulgares recopiladas por Quevedo la podemos palpar en el *Autoridades*, que se valió precisamente de su autoridad en el *Cuento de cuentos* y la *Premática de 1600* para registrarlas. El propósito del autor de limpiar las «manchas del lenguaje» o «espulgar el lenguaje» se vio truncado paradójicamente desde el momento en que las sacó a la luz —como él mismo dice, «en este cuento he sacado a la vergüenza todo el asco de nuestra conversación» y, además de una vez, todo acumulado, «por no andar rascando mi lenguaje todo el día, he querido espulgarle de una vez»—, en tanto que les dio el privilegio de ser entendidas estas expresiones como rasgos identitarios o naturales del español y de sus hablantes. Desde luego que darle continuación con otra composición sobre el tema y las fórmulas reescritas no ayuda a frenar esta popularidad y

acaso tampoco la legitimación que se podría interpretar para usarlas en el habla real. Todo lo contrario, el hecho de que Quiñones de Benavente subiera a las tablas todos estos disparates lexicalizados contribuía a la burla de quienes los pronunciaban, pues en su entremés ponía en el primer plano la risa, la diversión de la censura quevediana.

Ahora bien, desde el punto de vista sociológico, moral y hasta legal, esta obra sacudió a personalidades eclesiásticas, por lo que atestigua su historia textual y las reacciones de especiales lectores, después de circular manuscrita desde 1626 e imprimirse ese mismo año (aunque no se conoce aún esta versión y se considera la edición de Gerona de 1628 como la príncipe). Podríamos preguntarnos hasta qué punto la versión entremesil de Quiñones de Benavente pudo haber echado más leña al fuego en la ofensa de estos religiosos, que ya estaban bastante molestos con *Cuento de cuentos* protagonizados precisamente por personajes de la iglesia. Si bien es cierto que en esta obra Quevedo tejió con maestría un retrato lingüístico, este refería cierta historia lasciva, con alusiones deshonestas y maliciosas, según pudieron entender en el contexto de la lectura críticos como fray Ponce de León, quien la denunció ante la Inquisición. Esta perspectiva de la obra quevediana, explicada por C. C. García Valdés (2014)²⁴⁶, nos permite valorar la transformación que cobra en la pieza de Quiñones de Benavente²⁴⁷.

²⁴⁶ Con la interpretación de una «fábula obsena», la especialista resume así las consecuencias justificadas de que Quevedo escribiera este texto:

cobran sentido y encajan una serie de circunstancias, a saber: que los interlocutores de la obra lo sean de «deshonestos desatinos»; que haya sido denunciada a la Inquisición; que haya sido prohibida y calificada su doctrina de «escandalosa e injuriosa al estado religioso»; que el autor se haya visto obligado a cambiar los «oficios» de los protagonistas para poder imprimirla en *Juguete de la niñez*: la abadesa, el vicario, la monja, el fraile o bigardo y la andadera de monjas se transforman en pupilera, licenciado, tía, bribón y fregona, respectivamente. Con esto la anécdota de *Cuento de cuentos* perdía algo de su impudor: las personas que hablaban y se comportaban deshonestamente ya no pertenecían al estado religioso. (2014: 103).

²⁴⁷ Hay que tener en cuenta la autocensura que hace Quevedo en la versión que aparece en *Juguete de la niñez* (1631), ya que desaparece el argumento obsceno y ofensivo, escandaloso y herético, según Ponce de León, y queda una sátira lingüística particular, cuyas referencias sociológicas se ciñen al hablar coloquial y común a grupos diversos de población. No hay dardos para comportamientos inmorales; no

Quiñones de Benavente utiliza el texto de la «Dedicatoria» y el de la historia de *Cuento de cuentos* —del conjunto de las 105 expresiones satirizadas por Quiñones de Benavente, 90 corresponde a la obra de Quevedo— para dramatizar esta ridiculización puramente lingüística. La estructura y las figuras que pueblan el entremés nada tienen que ver con el estado eclesiástico y tampoco hay alusiones directas a la vida religiosa. No sabemos con seguridad qué versiones pudo haber leído el dramaturgo toledano, pero probablemente eligió la expurgada para su traslación teatral. Por consiguiente, la prolongación de una obra que tanto revolvió e inquietó, solo se hace de la parte más cándida, la sátira del lenguaje vulgar, los modismos, refranes, proverbios y dichos lexicalizados, vacíos y reproducidos por inercia inconsciente; un conjunto de perlas verbales que despliega abundantes ocasiones para hacer reír, sin que nada apunte a posibles ofensas morales del poder. La caricatura se queda, como siempre, en la superficialidad de comportamientos necios ridiculizados por una tradición permitida — la mayoría de los motivos y tópicos reiterados en el teatro breve benaventino suelen ser aquellos que trascendieron a partir de su circulación permitida, tras pasar por los ojos censores, dando lugar a un material literario *expurgado*, con los elementos característicos de la censura postridentina—. La innovación ingeniosa y, por tanto, el valor literario del entremés hay que buscarlos en la dramaturgia y en el tejido retórico que desarrolla Quiñones de Benavente. Por este motivo, no supuso su representación (en 1629 o 1630) ninguna amenaza o peligro para la iglesia y se mantuvo en el plano moral permitido, en el grotesco aceptado y destinado al entretenimiento y la risa. Si bien puede entenderse cierta crítica hacia estos abusos de *vulgarismos*, el entremés no deja de estar en consonancia con una tradición, y la vertiente más inocente de la misma, y este motivo o tema quizá pueda ser excusa para componer un argumento entremesil centrado en estos juegos verbales. A continuación, veamos este entramado lingüístico, objeto esencial de la pieza benaventina. El tema es, pues, la sátira de las expresiones populares, cuyo uso excesivo hace que sus discursos se vacíen a través de fórmulas viciadas. Para ello, Quiñones de Benavente escoge la mejor estructura argumental, esto es, la organización basada en el desfile de figuras. Ante el personaje central, el Doctor don

hay lugar para que «se entretenga un vulgo malicioso teniendo por motivo de burla y mofa la santidad de sus prelados», como denuncia fray Juan Ponce de León (2014: 102).

Alfarnaque, van circulando distintos tipos que manifiestan el mismo vicio, considerado como una enfermedad por este doctor: hablar con numerosas frases fijas gastadas. Este desea enseñar a unos cortesanos a hablar bien, pero, frente a su propósito, las figuras defienden que se equivoca en su obstinación, puesto que ya hablan correctamente. Llegan al acuerdo con el médico de tener una oportunidad para demostrarlo y, en caso contrario, serán llevados al hospital para que se curen. Como no podía ser de otra manera, cada figura es llevada al hospital al final de su parlamento.

Constituye un gran acierto la imbricación que en esta pieza hallamos de las formas fraseológicas, reunidas antes por otros textos satíricos, y el entramado propio de su argumento. La hilaridad que recorre la única escena de este entremés consiste en la inserción constante de estructuras idiomáticas, que obstaculizan la interpretación de cada enunciado. Parece presentar una organización de nueve secuencias delimitadas por las transiciones, marcadas por las entradas y salidas de figuras.

En la primera secuencia encontramos al Doctor sobre el tablado desahogando las críticas a los disparatados dichos, en los que no halla ninguna lógica semántica, por lo que establece correcciones en función de adaptar los enunciados a un significado, desligado de metáforas oscurecidas por el paso del tiempo. En esta trama, ya desde el principio, se plantea el proceso de creación y asimilación de todo signo lingüístico y, concretamente, de toda unidad fraseológica. Es necesario puntualizar este fenómeno que resulta esencial en el fondo que sustenta la comicidad de la obra.

En primer lugar, se crea una forma lingüística con una motivación particular, es decir, por un determinado motivo se vincula un nombre a una cosa y da lugar a un símbolo. Esta designación que resulta se hace habitual y común a los hablantes de esa lengua. En segundo lugar, el paso del tiempo provoca el olvido de aquella primera motivación por la que se unió la palabra a la cosa; se desconoce, así, su dimensión simbólica: únicamente existe el signo, en detrimento del símbolo. Solo a través de la Etimología se pueden llevar a la memoria los primeros significados, aquellos que más tarde quedaron fosilizados en significados arbitrarios. Aplicado a los refranes, dichos, proverbios y demás expresiones populares, el efecto de tal proceso es más impactante. El excesivo empleo de estas estructuras acentúa el oscurecimiento de las metáforas originales que relacionaban significados y referencias. El Doctor en su soliloquio

pretende actualizar estas fórmulas, para las que no encuentra sentido alguno tal y como se expresan.

En la primera oración el personaje se dirige a los mal habladores y se presenta. El Autorreitera el recurso de las enumeraciones de insultos mediante la derivación del adjetivo *tonto* en tres formas y con un sintagma nominal complementado por un adyacente preposicional. Además, declara su objetivo y sus razones:

Tontonazos, tontones, retontones,
zurdos castellanicos de Bullaque,
yo me llamo el Doctor Don Alfarnaque,
y de vergüenza y lástima que os tengo,
vuestra lengua a enseñaros a hablar vengo. (vv. 1-5).

No es difícil imaginar la situación del público que atiende a un inicio tan atractivo, que prepara ya, con sonrisas, las carcajadas posteriores. Un inicio marcado por la aliteración de algunas consonantes (/t, n, l, d/) y por la rima de los versos pareados en la silva consonante. La ignorancia de estos hablantes queda enfatizada por el Doctor, no solo con la primera derivación de *tonto*, sino también con el vocativo «hablantes de poquito», utilizado para llamar su atención y advertirle de la gravedad del asunto: «No hay que hacer burla, hablantes de poquito; / que no sabéis hablar, por Dios bendito.». Más gracioso resultaría, si el personaje se está dirigiendo directamente a los espectadores.

Seguidamente, se suceden varios ejemplos que sirven para dar la medida del problema. De *mal hablado* supone la corrección de «mal hablador», entendiendo la primera forma verbal en participio como un uso inadecuado si se quiere señalar al que habla mal, para cuyo significado se emplearía el sufijo de carácter sustantivo *-or* y no el morfema *-ado*, que designa una parte del proceso gramatical del verbo.

Otra incongruencia deduce del enunciado «*mire* lo que le digo», donde la relación paradigmática entre *mire* y *digo* no se ajusta a la correspondencia lógica de *decir* y *oír*. De este modo reclama el Doctor el uso correcto, subrayado por la derivación de *decir*:

Suele decirle un hombre al más amigo:
mire lo que le digo;
y puede arrepentirse:
que oiga lo que le digo ha de decirse. (vv. 12-15)

Entre las dudas que el personaje se hace sobre ciertas expresiones, destaca la que se pregunta por el significado de *erre a erre*, una forma que queda ridiculizada al compararse *erre erre* con la secuencia *ese ese*. A continuación, trata de exponer la consecuencia de pronunciar *ni teme ni debe* y dirigirlo a una mala persona. Según él, el efecto es contrario al pretendido, pues esta construcción alude a dos hechos positivos, de tal manera que la ofensa queda anulada. Por esta razón, el Doctor vuelve a sustituirla por otra forma:

con eso lo has honrado;
porque, para abatille,
que ni teme ni paga has de decille. (vv. 21-23)

Las deturpaciones de estos esquemas formales rígidos ya debieron de despertar las risas. Pero acaso pudieron incrementarse con la larga lista de palabras yuxtapuestas, que, percibidas fuera de su contexto, quedan reducidas a golpes sonoros y a chispas referenciales:

zurriburri, abarrisco, a cada trique,
con sus once de oveja, a troche y moche,
cancanillas, tristas, cochite hervite,
calamocano, andar al estricote,
traque, barraque, y otro que no busco.
Chichota, cachivaches y apatusco. (vv. 26-31)

La onomatopeya *zas* también es sometida al examen del Doctor. De manera hiperbólica afirma que «más gente ha muerto el zas que el tabardillo». El enfado del personaje se vierte ahora en la expresión *tener sangre en el ojo*, cuya designación ('honra y valor para cumplir las obligaciones', según el *DLE*) degrada grotescamente al asociarla a las almorranas, a partir del concepto de *sangre* y de un sentido popular de *ojo*:

Y no es menor enojo
el blasón de *tener sangre en el ojo*.
Decid, locuras varias:
sangre en el ojo, ¿es honra o almorranas? (vv. 36-39)

Por último, destaca la interpretación pintoresca del enunciado *trae la barba sobre el hombro*, cuya variante *con la barba sobre el hombro* registra el *Drae* con la acepción de ‘con vigilancia y cuidado’:

No es buen consejo ese;
porque si yo trajese
la barba sobre el hombro sólo un día,
cordero de *Agnus Dei* parecería. (vv. 44-47).

Después del final del soliloquio comienza la segunda secuencia, en la que el Criado aparece para avisar de que los cortesanos castellanos lo están esperando. Este tampoco puede resistirse a las fórmulas y para afirmar que fue contárselo rápidamente dice: «vine en un *santiamén*». El origen puede situarse en la composición de las últimas palabras de las *Oraciones Spiritus Sancti y Amén* (*Aut.*). El Doctor no duda en aprovechar la ocasión de parodiar el vocablo: «Los santiamentes tienen grande paso».

La tercera secuencia da paso a las pullas que los cortesanos le transmiten al que se atreve a corregir su modo de hablar. He aquí algunos ejemplos que ponen de relieve la extraordinaria capacidad de Quiñones para crear designaciones ofensivas mediante inesperadas metáforas: «Pedazo de adobado puesto al humo», «hombre pintado sobre sepultura» y «bayeta por frisar, tumba de honras». Por fin, llegan al acuerdo de que, si no demuestran un hablar correcto, irán al hospital voluntariamente. Ello introduce la transición a la cuarta secuencia, donde asistimos al cómico desfile de personajes. El esquema se repite con un total de cuatro figuras: hablan y se defienden con multitud de formas fraseológicas, por lo que acaban yendo al hospital.

Francisco es el primero en hablar. Cuenta cómo llegó a su residencia. Pero antes habla del cuñado que lo trajo a ese lugar. Alguien que, según él, es adecuado al Doctor: «que es a vuesa merced pintiparado», un marido escogido prudentemente («a moco de candil»). Para referirse a lo rápido que lo condujo a la sala donde se encuentra el Doctor, expresa «Al humo» y aclara «a somormujo» (en el *DLE*: «ocultamente, con cautela»). Continúa describiendo la manera en que entró en la sala con el sintagma *de hoz y de coz*, que manifiesta el modo brusco y precipitado. Añade que mientras el Doctor no esté enfadado, le tiene aprecio: «si no lo ha por enojo / le traigo sobre ojo». Graciosa es la reacción del Doctor, que entiende literalmente que el otro lo lleva sobre el ojo: «¿Me tenéis sobre ojo?». Le toca el turno a Luis, quien critica la valoración

injusta que se hace sobre su compañero e intenta excusar su forma de hablar. Califica los disgustos con los que se llevan al miserable («cuitado») de «justos y enverejustos», esto es, ‘con razón y sin ella’. Justifica el comportamiento del otro con la brevedad que lo limitaba a expresarse «a tontas y a locas». Acusa también la mala actitud del Doctor, del que presupone que reaccionaría de manera distinta si lo halagaran: «si os trujeran la mano por el cerro». Exagera tal actitud cuando afirma que se llevó todo, tanto a maduro como joven («mas no dejó animoso, / ni roso ni belloso»). Por consiguiente, se lo llevaron al hospital precipitadamente, sin darle más tiempo a que se exprese: «Y así en oliendo el poste, / le entraron sin decir oste ni moste.». Reconoce que intenta desarrollar un buen discurso («Y yo ando por cantaros / de Quinquibul el salmo») apurado, cansado, «con la lengua de un palmo». Y acaba insultando al Doctor porque este lo ha molestado demasiado: «porque sois un pelmazo, / y en forma me tenéis cagado el bazo.».

De nuevo, la última fórmula popular es recogida por el Doctor, quien la satiriza: «¿Por dónde han de meterse / cuando en el bazo quieren proveerse?». Isabel toma la palabra y se indigna por el trato que han recibido sus compañeros, a quienes defiende. Incide en el mal destino de Francisco y Luis: «darán con todo al traste». Se resiste a creer que todo el mundo habla mal, «cuantos aran y cavan». Asimismo, se empeña en defender el ingenio y la inteligencia de aquellos: «pondré pies en pared que eran discretos». Al final de su intervención es donde acumula mayor número de unidades idiomáticas para reivindicar que son muy pocas las veces en que se pronuncian disparates y para advertir de que si continúa la bulla se irá:

que son habas contadas
el decir patochadas,
y si hay más tabaola,
escurriré la bola. (vv. 114-117).

Nuevamente, el Doctor interrumpe el discurso y manda a que la lleven al hospital. De este modo, a ninguna figura le da tiempo a exponer el discurso con el que pretenden demostrar que saben hablar. Todos se quedan en la réplica inicial de presentación o de recriminación de la situación anterior. Eugenia también se enfrenta al Doctor y despliega sus encantos fraseológicos. Muestra el atrevimiento de poder reírse con vehemencia, esto es, descalzarse de risa de lo ocurrido a los tres personajes

anteriores. Amenaza al Doctor de que, si hace lo mismo con ella, «lo pagará tres pies a la francesa», inmediatamente, al hacerle «andar al retortero» (‘desasosegado de aquí para allá’). La mujer, jactanciosa de su astucia, se alza como mujer inteligente (“de chapa”) que no se debilita con la primera caricia: “y su haciendo arrumacos me embeleca, / ha de venir a andar de ceca en meca”. Pone fin a su réplica asegurando que ya ha sido suficiente llorar, enojarse, tanto: «Basta, que por su causa / he llorado los kiries.». Pregunta ella el motivo de que se la lleven al hospital con la adición de un vocativo muy chistoso, que da cuenta de que el Doctor ha sido la causa de todo el embrollo. Así, lo llama «don Enredo». Este le contesta también con mucha gracia: «Porque lloró los kiries, y no el credo».

Ana es la última figura que interviene en una estructura diferente pues se extiende en un diálogo con el Doctor que conduce al final en baile del entremés. Ella, harta de tanto fracaso, le pregunta cómo deben hablar. Al no explicarle ella se dispone a exponer su opinión. Llama la atención la humorística modificación de la interjección «¡sus!», exclamada por ella, en «¡tus!», replicado por él. Exalta Ana su capacidad verbal en una actitud también amenazadora. Se dispone a hablar y a decir la verdad: «echaré verbos, cantaré la sorna». Se jacta de tomar las debidas precauciones para humillarlo con su discurso:

porque sepa que puedo
atar muy bien mi dedo,
y que estándole hablando,
venga rabo entre piernas raspailando. (vv. 140-143).

En una interrogación retórica le advierte al Doctor, al «molde de poetas»²⁴⁸, que el asunto no se resolverá en dos palabras, «en dos paletas», pues no se aclara sin esfuerzo («de bobilis bobilis») por ser algo insignificante, «fruslería». Alude, a continuación, a la conducta del Doctor que gritaba con ahínco y que les había hecho creer que no iba a ser tan severo:

porque el otro, afligido,
gritando andaba como un descosido,

²⁴⁸ En las antonomasias jocosas empleadas por Quiñones de Benavente la locución satírica *molde de* es frecuente, como veíamos en *El talego-niño* o *Los cuatro galanes*.

cuando marras marruecos por la naguas
a sabiendas estuvo entre dos aguas,
haciéndome encreyente
que por mi rostro bello
hubo dello con dello,
y que pasó por chiste. (vv. 148-155).

Enfatiza el efecto del acuerdo en los diferentes parlamentos: se inició un vislumbre fundamentado en indicios («Levantóse un remusgo»), se desarrollaron los enfrentamientos, los desafíos («y un dime y un direte») con insistencia, «hasta tente *bonete*») y se produjo el daño, «el estrago». Concluye que no quiere pasar hambre en tales discusiones: «Digo que estar no quiero / a diente, como haca de buldero». El Doctor, cada vez más disgustado, pregunta de manera retórica si caben más groserías y miserias verbales: «¿Hay más civilidades?». He aquí la trascendencia que adquiere el título de la obra, en tanto que se plasman las consecuencias extremas de tales groserías. Ana persiste en su postura firme y se dirige de nuevo al Doctor con un vocativo ingenioso en forma de nombre propio: «don Mazacote». Asegura que nadie podrá murmurar sobre ella a sus espaldas, antes bien le mostrarán visiones agradables:

mirad por el virote,
que no podrán trabajos
roerme los zancajos;
antes me han de alegrar la pajarilla. (vv. 167-170)

Al atreverse el Doctor a llamarla «tarabilla», Ana le recrimina sus excesos de confianza con este dicho: «Pues, ¿en qué bodegón hemos comido?». Se ofende y le reta a que le confiese si ella pertenece a la plebe: «Acaba de decillo: / ¿soy gente del gordillo?». Ante la incomprensión del aquel, ella sigue subrayando la complicación de la maraña de este conflicto: «Aquesto es disparate, / que es a medio mogate». El otro insiste en la singularidad de ese modo de hablar. Ella defiende y justifica su expresividad. Después enfatiza nuevamente el alcance de todo el enredo y de su irritación:

Gentil chacarrachaca, linda trisca
ya estoy amostazada;
no he de quedar por corta y mal echada. (vv. 185-187)

El Doctor le pide que se calle y ella responde que lo hará con la condición de que «confiese / que hablamos bien». Asimismo, Ana da paso al baile para poner fin a tanto fastidio: «sin chistar, sin paular y sin maular». Resignado, el Doctor acepta la condición y concluye que es inevitable frenar la difusión de este lenguaje, extendido a la gente de corte:

¿Quién habrá que le ataje,
si ya está introducido este lenguaje,
que es entre gentes tales
más común que picote de a dos reales? (vv. 192-195).

El final en baile proporciona una estructura circular, en la medida en que los músicos a través de su canto ponen de manifiesto la ausencia de posibles interpretaciones de las expresiones ya tan agotadas en el uso extremado, tal y como el Doctor inició la escena con su soliloquio. Con la intercalación de estas fórmulas fraseológicas coloquiales, los músicos cantan e ilustran el modo intrépido con que se han extendido los enunciados idiomáticos, que se limitaban a una variedad marginal, en un registro coloquial. Por consiguiente, en este final Quiñones de Benavente reitera los recursos de interpretación utilizados al principio e intensifica, por tanto, la incompreensión de estas formas, para después dar paso al baile que siempre celebra, al margen del conflicto planteado (vv. 196-223).

Todas estas expresiones más que lexicalizadas llegaron a estar vacías de contenido semántico y probablemente conservaban atisbos funcionales en su uso. Hoy en día formarían parte de los corpus en los estudios de la Pragmática del español coloquial, junto con tantísimos enunciados que pertenecen a su historia y a sus variedades actuales. En estas líneas este análisis ofrecen una muestra para valorar la reescritura que hace Quiñones de Benavente con el texto de Quevedo, la continuación de una tradición y su traslación al tablado en una dramaturgia amable y completamente en consonancia con la risa permitida, satírica, pero pacífica con respecto al poder. Destaca el hecho de que fuera un entremés que se representó y que estuviera dentro de la selección que el autor mismo legitimó para su publicación en la colección de la *Jocoseria*. Una dramatización de la crítica lingüística que no dio problemas y que quiso conservar Quiñones de Benavente con su autoría explícita.

4.3.2. Lo culterano y lo cortesano: el lenguaje extravagante en *Los vocablos*

El entremés *Los vocablos* proporciona ejemplos ilustrativos de la variedad culterana satirizada por Quiñones de Benavente. La obra tiene como protagonista al lindo galán y, por tanto, es el centro de la sátira de la acción dramática. Calahorra se llama y desde el principio le escuchamos la afectada expresividad en un lenguaje culto, extravagante y en cierta medida alambicado. Un lenguaje articulado por palabras y una sintaxis cultísimos que responden a la moda de los neologismos de la época. He aquí la necesidad de este hablar censurado tantas veces por Quevedo²⁴⁹. De hecho, no es difícil asociar a este personaje con una de las figuras artificiales que él mismo describe en *Vida de la corte* (2014: 233-234). La sátira está dedicada a la variedad española madrileña (variedad dialectal), de inicios del siglo XVII (diacrónica), del registro culto (diafásica) asociado a un nivel sociocultural alto —Calahorra es licenciado como lo nombra su criado en el arranque de la pieza (v. 1)—, (diatrática) y a una forma tipificada por la literatura del hablar complejo y oscuro en su contenido de la conocida como variedad culterana, que, además, se une a la reconocible en aquella época como español cortesano, caracterizada por la novedad de palabras. Como advierte Madroñal recordando a Menéndez Pidal, «no era lo mismo el habla cortesana, de marcada preferencia de un vocabulario nuevo plagado de neologismos, que la culterana que se había puesto de moda por aquellos años también, más dada a la búsqueda de neologismos en la sintaxis.» (2019: 143). En *Los vocablos* se desarrollan estos dos últimos tipos de variedades específicas, la cortesana y la culterana, pues Calahorra hace uso de neologismos, de sintaxis rebuscada, de latinismos y, en fin, de un discurso oscuro y desconectado con las necesidades pragmáticas de la conversación. Ya desde el comienzo del entremés su criado Merendote nos dibuja el estado en que se halla su amo

²⁴⁹ En la *Culta latiniparla, Origen y definición de la necedad* (ítem número 33: «se declara y desde luego se da por necio de todos cuatro costados al que por su lengua y autoridad quiere introducir nuevos modos de hablar y ser vocabulario de sus tiempos...», 2014: 203), *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* (tercer ítem: «habiendo considerado que esta infernal seta de hombres condenados a perpetuo concepto, despedazadores y tahúres de vocablos...», 2014: 186) y en diversos poemas satíricos.

con trazos que astutamente anticipan la seña principal del retrato satirizado, esto es, su hablar oscuro y cerrado en el entendimiento y la comunicación con los otros:

¡Ah, señor licenciado Calahorra,
salga a ver luz y deje la mazmorra!
¿No teme en tal clausura y tal tristeza
que se le casquivane la cabeza? (vv. 1-4)

Apreciamos la hiperbólica imagen de una mazmorra («prisión subterránea», *DLE*), en donde está encerrado a oscuras, bajo tierra, Calahorra, ajeno, pues, a la realidad, encerrado, clausurado. Probablemente se trate de su casa, en donde está aislado, triste y a oscuras. La invitación de Merendote a que su amo «salga a ver la luz», los significados iluminados o claros, nos deja esta asociación metafórica entre la situación física de este y su estado psicológico que lo lleva a pensar y a expresarse en modos tan artillosamente cultos.

La exageración del abuso de esta variedad en el uso cotidiano, advertido en la realidad coetánea de Quiñones de Benavente, provocaría la disonancia, grotesca, entre su expresividad y las funciones pragmáticas esperadas en una situación de habla en general y más en el uso cotidiano o coloquial, donde en principio prevalece entre los hablantes el objetivo de comunicarse, hacerse entender y, por tanto, ser asequible y claro en la comprensión. En este entremés hallamos la disparatada situación en que una mujer, noble doncella sin dinero, siente admirable pasión por este hablar, a pesar de esta consecuencia de no comprenderse entre hablantes: «Pues hay para el ingenio más cosquillas / que escuchar a un galán cuatro requiebros, / que a penas él ni yo nos entendemos» (vv. 105-107). Ella, Doña Estefanía, aparece en escena discutiendo con su hermana Doña Quiteria precisamente sobre el lenguaje nuevo frente al sencillo y claro, que Doña Estefanía entiende como antiguo: «¡Oh, qué bozal que estás, doña Quiteria! / qué a lo antiguo que hilas...» (vv. 102-103). El discurso en defensa que expresa Doña Quiteria de este hablar comprensible, de palabras asequibles y entendidas por todos, contiene la crítica sintetizada sobre el gusto a este lenguaje por el simple hecho de que es nuevo y está de moda:

Es muy mal gusto
buscar otro lenguaje diferente
desvanecerse por vocablos nuevos

porque a cuatro mocitos has oído
que han este nuevo modo introducido,
no hay que buscar de hablar otro camino
que el pan se llame pan y el vino vino. (vv. 95-101)

Destacan los rasgos tópicos de la sátira de este lenguaje cortesano y culterano: utilizado entre los jóvenes por ser diferente y nuevo al usado corrientemente. Otro rasgo es la consecuente incompreensión en la comunicación en discursos tales, como le responde Doña Estefanía en los versos citados. Y precisamente el foco de este tipo de sátiras está en el comportamiento ridículo de escoger alguien una acción (llevar prendas absurdas como guardainfantes, moños y jaulillas o sombreros gigantes; o hablar con enredos oscuros de palabras y sintaxis cultas y latinizantes) motivado por el imán de las modas, es decir, sin ningún criterio razonado. Por supuesto, tal actitud desemboca en la situación aun más ridícula de moverse torpemente con tales faldas o de no entenderse cuando dialogan —y hasta puede que ni ellos mismos, si acaso Calahorra estuviera en una mazmorra mental, como se podría interpretar del principio—. En cualquier caso, a Doña Estefanía nada esto le afecta y lo tiene claro: «que esto es hablar, Quiteria, bien y al uso.» (v. 111), es decir, a la moda. Y en el parlamento de la doncella Doña Estefanía continuamos observando la reacción irracional que tales perlas cultas tenían en personas como ella, que además rechazaban toda palabra sencilla y corriente:

Por apuestos vocablos soy perdida,
estos me traen sin mí, desvanecida
y no los de unos niños baladíes:
«mi corazón, mis ojos, mis entrañas»
que cuando más me alaban, si se apura,
me han hecho su cabeza y su asadura. (vv. 112-117).

Destaca el verbo *desvanecerse* que utilizan ambas mujeres: Doña Quiteria con el sentido de «inducir a presunción y vanidad» (*DLE*) y Doña Estefanía, en su forma no pronominal, con el significado de «perder el sentido» (*DLE*). Probablemente, Benavente lo reitera para enfatizar el equívoco con el sentido de ‘desaparecer’, «deshacer, anular» (*DLE*), en este caso, ‘deshacer o anular el entendimiento’. La distancia entre el contenido inteligible y las formas cultas que lo esconden hasta la incompreensión empieza a ejemplificarlo el propio Calahorra, cuando su criado le plantea la posibilidad

de casarse con Doña Estefanía con la condición de que tenga este hablar. Así pone el ejemplo de requiebros suyo: «Tus columbinas luces me han flechado / y el alífero cor supeditado» (vv. 70-71), con los correspondientes latinismos (*alífero, cor*). Otro lo toma de una chica joven:

Yo conozco una moza que me dijo,
para darme a entender que estaba sola
y que de la ocasión gozar podía:
«Oyes, mi girasol, mi flor de malva,
fénix estoy, si quies gozar la calva». (vv. 73-77)

Al aceptar casarse con Estefanía, Calahorra se presta a la treta que le propone su criado: «Vusted se ha de fingir un mozo rico, / de talle matador, de agudo pico, / y echando bernardinas en su lengua / decille esto de “amor”, “pena” y “tormento”, / y dele por cuajado el casamiento.» (vv. 78-82). Aparece así el disfraz, el fingimiento que se desprende de esta *figura artificial* del lindo galán que aquí, en este entremés, es ridículamente pobre. Es el mismo motivo argumental que desarrolla Benavente en *Los condes fingidos*, donde estos cuatro personajes se fingen condes para conquistar a una muchacha también pobre. De este modo, se da paso al enredo, vestido Calahorra de noble con bigotes postizos y con el habla culta más reforzada, exagerada. Empieza así la jocosa escena en que ambos, el licenciado y la docella, se hablan y requiebran en formas tan encriptadas que Quiteria se ve obligada a preguntar a veces y Estefanía manifiesta su incompreensión:

MERENDOTE	Apenas los adlantes de mi cuerpo el hojaldre midieron del cubículo, cuando vi que mentía a boca llena la voladora lenguaraz en todo.
QUITERIA	Señor galan, ¿quién es aquella dama?
MERENDOTE	¿La voladora lenguaraz? La fama.
ESTEFANÍA	Arrastre ese descanso vueseoría.
CALAHORRA	Angular es más propio, reina mía, conduzgase vusted. [...] Late el can por acá.
QUITERIA	Gran calor hace.
CALAHORRA	Ratera responsión, dígame ¿es fámula?

examen de maridos, un desfile de estos pretendientes que tratan de seducir y convencer a Fabia. El recurso de hacer aparecer las figuras juzgadas por alguien que las rechaza es el idóneo, una vez más, para modelar los retratos que proyecten el humor en escena. Como en la mayoría de los casos, son caracterizaciones ridículas realizadas desde la mirada de quien juzga y también autorretratos que refuerzan y evidencian su ridiculización.

En esta pieza, estas cuatro caricaturas son máscaras de cuatro oficios construidas con la palabra: primero es Fabia quien los describe y después son ellos, los cuatro pretendientes, que en su entrada materializan las censuradas actitudes previsibles, los excesos en su manera de hablar. Precisamente el lenguaje es el centro temático no solo del argumento sino también de todos los recursos retóricos. El hablar profesional define la identidad de cada uno de estos personajes y los campos semánticos que utilizan son puestos al servicio de la dilogía general, temática, en tanto que son formas jergales que en la obra refieren conceptos amorosos. Al mismo tiempo, Fabia y Matea son dos damas que entran en el juego lingüístico y responden con el remedo burlesco de sus jergas, de tal manera que en la acción principal todos los interlocutores se expresan con los léxicos y la sintaxis especializados de cada profesión para tratar del amor, de la seducción y del rechazo o la aceptación, desde la óptica cortés, con matices neoplatónicos, y desde los impulsos de la codicia del amor pedigueño. El resultado es una parodia de estos tecnicismos tratados como jergonza grotesca en un contexto referencial ajeno a cada oficio.

La hilaridad se halla en esta incongruencia entre dos variedades diafásicas, debido a que las figuras ridiculizadas no son capaces de adaptarse, en sus actos de habla, al contexto, a sus interlocutoras y a los asuntos que comunican. La distancia entre la variedad técnica de su oficio y la coloquial, o cortés, en una situación de cortejo amoroso es tan extrema que nos sitúa en el disparate dialéctico. De este modo, los campos referenciales son discordantes pero puestos en el mismo juego argumental y escénico. La hipérbole dramatizada de estos modos de hablar es el aspecto relevante de la pieza, más allá de la sencilla acción que desarrolla; es un ejemplo de la maestría de Quiñones de Benavente a la hora de elaborar los retratos lingüísticos de estas figuras, estos hombres adictos a su propia jerga.

La presencia de la variedad diáfasisca no podemos descartarla, en tanto que sí me parece que intervienen ingredientes socioculturales en los juicios satíricos, que marcan también distancias con quienes están posicionados, rígidamente, en su estamento profesional, desconectados de la realidad diversa, ensimismados y ajenos, de manera voluntaria o inconsciente, a las diferencias culturales de sus interlocutores o a las necesidades distintas de cada contexto comunicativo. Falta de habilidades comunicativas, signos de una superioridad distante y nada empática que forman parte de las actitudes satirizadas en la tradición burlesca, de las que, por ejemplo, Quevedo supo desahogar sus juicios ampliamente.

Así pues, el mecanismo cómico principal en este entremés hay que buscarlo en las designaciones correspondientes al cortejo tradicional mediante formas lingüísticas del ámbito profesional. El mérito del escritor está precisamente en la elección que hace de cada expresión para aplicarla a un significado de carácter amoroso. En este procedimiento de contraste entre los referentes, las designaciones y las palabras técnicas podemos advertir el modo en que se añaden los significados literales de fórmulas profesionales lexicalizadas, que en el tratamiento cómico adquieren suficiente flexibilidad semántica para enriquecer los chistes con los otros tres elementos de la ecuación retórica (los referentes, las designaciones y los términos).

La primera escena del entremés transcurre a partir del encuentro de doña Matea y doña Fabia: ambas dialogan sobre la escasez que padecen del *tomar*, pues no hallan amante que les dé. He aquí la sátira constante de las mujeres dependientes de los hombres para comer y sustentar sus gustos en las modas. Son ambas representantes, *moldes* de tomajonas y busconas de aquel que les compre y regale; es la crítica habitual en esta literatura acerca de la acomodada dependencia económica de mujeres que prefieren las estrategias amorosas, para conseguir un hombre que mantenga sus gastos, a hacer labores y tener sustento propio, como señala Arrumaco en *La capeadora* (primera parte): «o cosan, o labren, o cáiganse muertas.» (v. 201) y «Haga red o randas / o labor de tienda / y no esté atendida / sólo a lo que pesca.» (vv. 206-209); y si no saben cómo ejercerlo, «Siéntense y aprendan, y engordar no intenten / como sanguijuelas.» (vv. 211-213).

Después de saludarse, doña Matea no tarda en desahogar las penurias que sufre desde hace más de cuatro meses (vv. 5-7) porque no tiene a ningún hombre que le dé

(«Porque no me lo dan, y no lo tomo.», v. 8). De entre todas las necesidades que tiene (los afeites, las famosas guedejas, moños y jaulillas) la más alarmante es el hambre:

...¿es poco faltarme la bucólica?
[...]
pero con el comer, poquitas burlas,
porque a quien no ejercita la comida,
le tienen puesta pena de la vida. (vv. 10-19).

Se quejan de que los hombres eviten dar hasta en diálogos con interpretaciones literales, como ocurre en la anécdota de aquel que amenazaba con pegar a doña Matea: como ella le dice «pues llegue y démelos», él le responde «que si no fuera dar, que se los diera.» (vv. 25 y 27). El lamento y la burla sobre el hablar de estos amantes retraídos en el dar empieza con el enunciado proverbial pronunciado por doña Matea «Todo es hablar, y para mí veneno.» (v. 33). He aquí la chispa que enciende la sátira de este entremés. De hecho, doña Fabia le contesta con el ejemplo de un «dómine afectado», representante del habla pedante, culta, exagerada, culterana:

Aun ya si lo que hablasen fuera bueno...
Mas llegárase un dómine afectado
de los que dicen «siervo» por «criado»,
«avisad esas velas, mentecato;
ausentad ese plato»,
«bizcopcho», «pasapatios», «serenero»,
«cilantro», «frisco», «parangón» y «emperero»,
y gastando esa prosa de los diablos
que llama el tal señor romance casto,
nos deja sin el gusto y sin el gasto. (vv. 33-42).

La enumeración de estos vocablos traza la breve muestra de la parodia lingüística del hablar culto. Las interpretaciones de la mayoría de las expresiones pueden consultarse en la edición utilizada (2001: 253-254), pues me parecen pertinentes. Es cierto que hay tres términos que se quedan en cierta laguna, «pasapatios», «frisco» y «serenero». Considero que la elección de estas palabras viene dada por su inexistencia en el registro coloquial y por su poca frecuencia en general en el uso del español madrileño. La ridiculización de cualquiera de ellas creo que hay que

justificarla en tal empleo insólito, exquisito y tan inusual. La primera palabra, *pasapatios*, podría entenderse como un neologismo, como explica Andrès (1991: 14); pero también encaja en la alusión a una actividad, generalmente festiva, celebrada en el patio de un centro escolar. Así como se hacen pasacalles en las fiestas populares, también en los colegios se desfila por los patios, por ejemplo, en carnaval: se hacen, pues, pasapatios. Se trata de un uso extendido actualmente en España en el contexto de festejos escolares. Probablemente, para comprender la mofa que se hace de este dómene en la escena del entremés, debemos imaginar que es una palabreja inusual o excesivamente jergal del ámbito escolar.

El significado de *frisco*, efectivamente como encontramos en las ediciones citadas, es más complicado de saber, puesto que como mínimo es un topónimo estadounidense de tres lugares, en Carolina del Norte, en Alabama y en Texas; pero desconozco también su sentido y, menos aún, la aplicación cómica que hace con él Quiñones de Benavente. Es fácil estar de acuerdo con la corrección en «prisco» de Andrès, aunque Arellano, Escudero y Madroñal plantean la posibilidad de que la variante *frisco* sea «una deformación jocosa de “prisco”» (2001: 254). Si mantenemos la idea original de *prisco* creo conveniente seguir el rastro de Quevedo, como señalan estos editores, que citan la referencia al soneto atribuido «¿Qué captas, natural, en tus canciones...»: «priscos, estigmas o antiguallas», con el sentido de ‘arcaico, viejo, venerable’ (2001: 254)²⁵⁰.

Por último, «serenero», si bien en el *Autoridades* lo define como ‘cubierta de la cabeza para protegerse del sereno’, actualmente no está extendida en toda España y se asocia al uso femenino: «toca que usan las mujeres en algunas regiones como defensa contra la humedad de la noche»; y en Argentina es un «pañuelo que, atado generalmente debajo de la barba, usaba el gaucho bajo el sombrero para cubrirse la nuca y parte de la cara» (*DLE*), además de ser indumentaria del gaucho argentino. Podría existir alguna

²⁵⁰ Hay que tener en cuenta que *prisco* refiere a una variedad del melocotonero también denominada *alberchiguero* o a su fruto directamente (*Aut.* y *DLE*). Y, al mismo tiempo, en un centro de investigación californiano se obtuvo una variedad de cereza temprana que identificaron con el nombre de *frisco*, pero quizá tenga más relación con el topónimo. La vinculación con el supuesto archisemema ‘fruta’ solo puede ser arbitraria y siempre basada en el cambio fonético, por lo que es arriesgada utilizarla en nuestra interpretación.

posibilidad de que en el momento en que escribe Quiñones de Benavente esta palabra también fuera específica de algunos lugares de la península ibérica y no fuera tan popular en regiones centrales. Por consiguiente, el criterio de no ser vocablo normativo, de uso mayoritario, como mínimo en Madrid, podría justificar el empleo de estos tres términos para la crítica anticultista.

En *Los cuatro galanes*, además del hablar culto, el centro de la sátira es la jerga profesional, por lo que es imprescindible unirlo al oficio, palabra que menciona doña Matea y le sirve de pie a doña Fabia para presentar a los cuatro galanes que desfilarán. Es en esta presentación donde asistimos al primer retrato de estas figuras, articulado con los enunciados que las caracterizan y sitúan en cada profesión. La visitan cada tarde y la marean «hablando a lo importuno / la ciencia que profesa cada uno.» (vv. 53-54).

Para el escribano dibuja muy claramente las incongruentes designaciones, puesto que para expresar el amor emplea enunciados jurídicos: «porque son sus amores y dulzuras, / cláusulas generales de escrituras». Lo mismo le ocurre al letrado, que también lleva el amor al mundo forense: «tratando de su amor muy satisfecho, / piensa que está informándome en derecho». El soldado, por su parte, la requiebra con conceptos bélicos: «que son mis ojos escuadrón volante, / que el fuerte reconoce, si me mira, / y si se va, que el campo se retira». Y añade otra alusión a sus verdadero interés, conseguir regalos, aquí asociado a su locuacidad insolente: «y en fiero lenguaje, / siempre se olvida del matalotaje» ('suministros de comida en una embarcación' o, incluso, 'mezcla de cosas desordenadas').

Por último, el médico es finalmente el vencedor, en tanto que sí será el galán que le dé dineros. Con este sentido entiendo los trazos que de él hace doña Fabia: a pesar de que no suele dar (su dar es como la fiebre de un día, una efímera), acabará dando hasta sangrar los dineros. He aquí el juego de estos equívocos que oscilan entre las referencias satirizadas de los médicos y las relacionadas con el dinero y el dar del amor pedigüeño; aquí ya no es el amor lo que se confunde con el oficio sino los bienes materiales: «el médico, que el dar es una efímera, / pero, que hará, sin dura ni porfía, / de la vena del arca una sangría». De esta manera, se nos anticipa cómo actuarán estos hombres y el vicio que se parodiará en la escena siguiente; y cuál de los cuatro conseguirá el favor de doña Fabia. El efecto redundante que provocará en estas dos damas será el fastidio cansino, excepto en el cuarto caso. Asimismo, sirve como marco introductorio la

reiteración en esta primera escena del léxico *galán* (hasta cuatro veces), incluidos sus derivados «galancetes» (v. 23) y «galante» (v. 63).

La clave es la exageración y la acumulación de referentes que nos conducen al mundo de la profesión del galán al tiempo que maneja conceptos amorosos. Esta dislocación es lo que divierte a estas damas, como ya avisa doña Matea: «¡Qué sazónada tarde me prometo!» (v. 80) y corrobora después de escuchar la primera intervención del Escribano: le dice a su amiga, «¿Esto te cansa? yo lo tengo a dicha.» (v. 86), a ‘felicidad’, una palabra que da lugar a un juego dilógico en torno a *dicho* y su femenino en boca del galán: «¿Qué responde la dicha y la sobredicha?» (v. 87).

En la palabra *dicha* convergen las siguientes designaciones: ‘felicidad’, ‘mencionada’ y ‘Matea’, a la que se adhiere *sobredicha*, para señalar a ‘Fabia’. Podríamos asociarlas a la acepción que define el término como «la deposición del testigo» (*Aut.*); sin embargo, debemos atender al género femenino de la variante que aparece en el entremés. La palabra jurídica figura en masculino, mientras que en femenino no hay ningún sentido referido al mundo forense en los diccionarios ni tampoco ningún caso, de momento, en textos jurídicos o literarios. En todo caso podría interpretarse un cambio de género intencionado para añadir, en la maraña dilógica, un significado más al juego y al retrato burlesco del escribano galán.

Este primer pretendiente y el segundo, el letrado, representan el sector jurídico, por lo que proporcionan el campo referencial de la jurisprudencia. Es evidente, y propio de la estética burlesca, que, como figuras ridiculizadas, pertenecen a los niveles más bajos de la justicia. El dominio terminológico que demuestra Quiñones de Benavente en este entremés sobre el Derecho fue testimonio suficiente para que Rosell interpretara de su título de Licenciado una formación en «Jurisprudencia» (1872: 2-3). Sin embargo, como sabemos, este conocimiento no viene dado de haberse titulado o haber ejercido en esta disciplina, sino que su profesión era la de clérigo presbítero desde muy joven²⁵¹. De hecho, siguiendo la lógica de Rosell y dada la riqueza léxica especializada de otros oficios que hallamos en otras figuras entremesiles, como las de la misma pieza,

²⁵¹ Para los datos biográficos que contribuyen a esclarecer su actividad profesional, ver Madroñal, 1996: 6-26.

acabaríamos afirmando que era licenciado en gran variedad de profesiones, incluida la rufianesca. Sin duda, era un ingenio astuto en su manera de reunir tantos tecnicismos.

El caso del Escribano en la obra concentra expresiones forenses idóneas para el juego cómico señalado. En su primera intervención, en que saluda a las damas, ya observamos fórmulas como «de conformidad juro y prometo»; el latinismo «*in solidum*» (explicado en el apartado de latinismos); el vocablo «perjuicio» («detrimento patrimonial que debe ser indemnizado por quien lo causa» o directamente la «indemnización que se ha de pagar por un perjuicio», *DLE*); o la forma «vuestedes». Véase la hipérbole de su entrada y el gran contraste entre un sencillo saludo cortés y sus designaciones jurídicas:

Beso las de vuestedes muchas veces,
y de conformidad juro y prometo,
para que no me pare algún perjuicio,
que ambas a dos, sin exceptar ninguna,
in solidum las beso a cada una. (vv. 81-85).

Continúa en la defensa de su candidatura con más enunciados y términos forenses:

Oíd, por vida mía,
que si pasa el favor de cortesía,
estimo la merced que me habéis hecho
en cuanto lugar haya de derecho
y no en más; pero si esto se me niega
renunciaré las leyes de la entrega. (vv. 89-94)

El escribano pone en esta tesitura a doña Fabia, es decir, ante las dos opciones que podría ella escoger y sus consecuencias en clave forense: si acepta²⁵² valorará su decisión como favorecimiento dentro de los límites del derecho (el *DLE* registra la expresión *como mejor haya lugar en derecho* usada «en los pedimentos, para manifestar que, además de lo que pide la parte, quiere que se la favorezca en cuanto permite el derecho») y si no desistirá en su *entrega* amorosa. En el último verso citado hallamos

²⁵² Sospecho que la expresión *pasar el favor de cortesía* podría ser una locución jurídica, pero de momento no he encontrado su filiación a este ámbito estrictamente.

una locución notarial utilizada en documentos de la época como cartas de dote y arras, testamentos, escrituras, cartas de pago, donaciones, etc.: *renunciar a las leyes de la entrega*, a la que solía seguirle las palabras *prueba y paga*. Y así lo sabe aprovechar doña Fabia, quien, siguiendo la jerga del pretendiente, le exige lo siguiente: «Pues advierta, primero que tal haga, / que ha de otorgar las de prueba y paga.» (vv. 93-94). Es decir, sí debe otorgar, antes que cualquier cosa, las leyes de prueba y paga, las de pagarle su comida y caprichos. De este modo, recupera la fórmula completa con la inversión del verbo *renunciar* a otro también de carácter notarial, *otorgar*.

Destaca la insistencia del Escribano en la idea de que entrega un amor auténtico, énfasis de la pureza de amor sin los recargos de costes que exigen las pedigüeñas: en su respuesta aparecen hilados, verso a verso, más modismos paródicos del Derecho:

Yo doy fe que es verdad mi amor constante,
que os reconozco actora de mi pena,
y haciendo deuda propia de la ajena,
me confieso obligado a estar rendido,
pues os he dado mi poder cumplido.
No reservéis vuestro derecho a salvo,
que el dicho amor es cierto y verdadero,
y por último término os requiero
que lo creáis, y así os lo notifico. (vv. 97-105)

Se advierte la actitud clásica del amor cortés, la servidumbre amorosa en términos forenses. Con «doy fe» y «os reconozco actora de mi pena» define a su amada como «quien declara, pide o acusa en un juicio, y en este caso, provoca la pena, judicial y amorosa, que sufre» (*Aut.*), por lo que recupera el motivo cortés de la mujer causante, culpable del sufrimiento del amante. Con los enunciados «deuda» y «me confieso obligado» asume la deuda ajena para rendirse a la dama. Emplea la expresión *dar u otorgar poder cumplido*, ‘apoderar o delegar poder a una persona para realizar acciones jurídicas en su nombre, de tal manera que esta pasa a ser representación de quien lo otorga’²⁵³, esto es, él le debe servicio de amor y ella tiene la potestad delegada de sus

²⁵³ Se trata de la fórmula habitual de las *cartas de poder* que suelen encabezarse con el enunciado *Yo... otorgo a... poder amplio, cumplido y bastante para que a mi nombre y representación...*

acciones, como dueña y señora de su responsabilidad o su voluntad. La fórmula *reservar, quedar o dejar el derecho a salvo a alguien* ('dejar o sacar aparte, exceptuar a alguien') es propia de ordenanzas, actas de consejos de la Administración, procesos y sentencias judiciales; recogida también por Correas y presente en la creación literaria, como atestigua, por ejemplo, un enunciado de la *Perinola* de Quevedo: «Marfil llama al cuerno, sin dejar su derecho a salvo a los tinteros y cabos de cuchillos» (2014: 494). Los elementos discursivos de índole deíctica («que el dicho...», «y por último término») y las predicaciones finales «os requiero», «y así os lo notifico» cierran esta réplica y acaban por redondear el campo semántico forense. El resultado es una declaración firme de su amor expresada como si escucháramos la exposición oral de un documento notarial o judicial.

Con todo, doña Fabia lo rechaza con su sentencia: «sin embargo de embargos podréis iros.» (v. 111), introducida por esta locución definida en el *Autoridades* como «Frase adverbial, usada en lo forense, por la cual manda el juez competente se pague el libramiento que da de los bienes, o dinero que está embargado por él, o recargado por otros jueces, o acreedores: sin que le obste esta circunstancia, ni se resista el depositario a recoger el referido libramiento, y satisfacer la cantidad que contiene». Por supuesto, más allá de la literalidad de esta expresión, su función principal en la réplica de la dama es la de contraponer su decisión a las consideraciones previas con que expresa su satisfacción por el amor verdadero y constante, los «cuidados y suspiros» que él le declara (vv. 106-110): a pesar de reconocerlo, lo echa. Este primer galán se marcha con orgullo:

Si en mí todo os enfada,
mi sentencia pasó en cosa juzgada;
y así me quiero ir sin llantos,
que hay fuera el verdadero sepan cuantos. (vv. 112-115)

Su sentencia es firme, es «cosa juzgada», es decir, es un pleito sentenciado que «no ha sido apelado», «sin posibilidad de abrir de nuevo el juicio» (*Aut.*). Y acaba aludiendo al exterior donde están los que son testigos de su experiencia con la locución *sepan cuantos*, explicada anteriormente en este trabajo. Se trata de una metonimia que refiere a los sujetos que están fuera de la casa de Fabia y asistirían y verían el contenido de su sentimiento o experiencia. Como menciono en dicho análisis, aparece también en

La visita de la cárcel. Quedan solas ambas damas y doña Matea reseña así la figura ridiculizada: «habla como vive, / y será por ventura / el primero que yerre una escritura» (vv. 116-119). Sale seguidamente el Letrado, que hará lo propio desde su oficio. En sus intervenciones se entrelazan, de nuevo, tópicos del amor cortés, con pinceladas petrarquistas, con el discurso de un abogado que defiende su causa (vv. 121-124). Por un lado, utiliza los enunciados jurídicos «en nombre de», «en el pleito que sigo», «afirmándome en todo», «pronunciando en mi abono» (una transposición de *hablar en mi / su abono*, tan empleado en la literatura áurea; en la que *pronunciar* significa «publicar la sentencia o *Aut.o*», *Aut.* y *en mi abono* señala el asegurar «mi bondad, mi derecho, afirmando mi condición de bueno y legal», Arellano, Escudero y Madroñal, 2001: 258). Por otro lado, hallamos las alusiones a este amor de la tradición: «mi amor y mi deseo», «con vuestra ingratitud, señora», «y demás favorable a mis enojos», «debéis quererme a mí como yo os quiero». He aquí la dama amada desdeñosa, ingrata, que enfada, que hace sufrir y está en la obligación de corresponder en el amor al pretendiente²⁵⁴. Acaba su primera réplica el Letrado con un enunciado del que el Autorextrae un juego aprovechado por la mujer: «...Lo primero / es por lo general» (v. 127), dice él. Podría interpretarse como que la petición o exigencia de quererle es en general, «en común» o «sin especificar ni individualizar cosa alguna» (*DLE*). También cabe la posibilidad de que ya aquí —es el sentido que usa la dama después— señale la ley indica el impedimento de cualquier testigo para declarar, debido a determinadas excepciones. Quizá se refiera a cualquier testigo, de su amor en su caso, que mantenga una condición o relación privativa del derecho a declarar como tal, puesto que con *generales de la ley* se denominaba «en lo forense las tachas o excepciones que la ley tiene señaladas contra los testigos, como la menor edad, amistad, o parentesco con las partes, interés en la causa» (*Aut.*). Desde esta perspectiva, podría entenderse como que ‘ante todo, no puede haber testigo, ni aun él mismo por su tacha de amarla’. Sin embargo, creo que aún en la réplica del pretendiente solo estaría el sentido de ‘en general’, teniendo en cuenta su segunda intervención. Se trata realmente de la primera causa de su argumentación. Doña Fabia recoge esta referencia forense y la emplea en su

²⁵⁴ Brillante respuesta le daría Marcela a este letrado si, como en *El Quijote*, apareciera en esos momentos en la casa de doña Fabia.

contestación: «Yo os lo confieso, / porque lo general es texto expreso.» (vv. 128-129). Ella, como acusada culpable, confiesa su conformidad con este último sentido, en la medida en que, como dictan las leyes explícitamente, existe una condición privativa del derecho a declarar, en esta situación cómica, la de ser absurdamente ridículo y pedante.

En la siguiente réplica (vv. 130-139) continúa esta dualidad entre el pleito jurídico y el amoroso. Añade así dos causas más a su argumentación, estructurada con los elementos deícticos «Lo primero» (v. 127), «Lo otro» (vv. 130 y 133). Primero asistimos a metáforas que nos llevan a un pleito por evicción —en el texto figura la variante histórica *evicción*—, que en Derecho Civil se entiende como la «Pérdida de un derecho por sentencia firme y en virtud de derecho anterior ajeno.» (*DLE*), «En especial, privación de lo comprado por sentencia firme y en virtud de un derecho anterior a la compra.» (Código Civil, art. 1475)²⁵⁵. El Letrado alude a una supuesta sentencia donde los ojos de Fabia fueron declarados culpables y obligados a dicha acción de evicción («Acción dirigida a la privación de la propiedad de una cosa entregada al comprador por reconocerse el mejor derecho que corresponde a un tercero.», *Diccionario panhispánico del español jurídico*) y, con ella, al saneamiento correspondiente²⁵⁶. Si bien es cierto que no podemos dejar a un lado la definición que de *evicción* hace el *Autoridades*, «Saneamiento y seguridad de la cosa vendida, pagada o prestada», donde se incluye en el término el concepto de saneamiento, mientras que en el tratamiento riguroso del Derecho Civil se entienden como ideas distintas: el saneamiento viene a ser la consecuencia, en este caso, de la evicción y esta, a su vez, suele ser una de las causas frecuentes del saneamiento (también puede deberse tal indemnización al «vicio oculto de la cosa vendida» (*DLE*)). De hecho, Quiñones de Benavente escribe las dos palabras

²⁵⁵ Código Civil de España, de 24 de julio de 1889.

²⁵⁶ El *saneamiento por evicción* designa el «Derecho del comprador a exigir del vendedor, en caso de evicción: 1.º la restitución del precio que tuviere la cosa vendida al tiempo de la evicción, ya sea mayor o menor que el de la venta; 2.º los frutos o rendimientos, si se le hubiere condenado a entregarlos al que le haya vencido en juicio; 3.º las costas del pleito que haya motivado la evicción, y, en su caso, las del seguido con el vendedor para el saneamiento; 4.º los gastos del contrato, si los hubiese pagado el comprador; 5.º los daños e intereses y los gastos voluntarios o de puro recreo u ornato, si se vendió de mala fe.» (*DPEJ*).

como dos nociones, relacionadas pero no unidas en su significado como observamos en el *Autoridades*.

Ahora bien, ¿cómo traducimos esta sentencia firme a las claves amorosas? Podríamos convenir que los ojos, referente neoplatónico y petrarquista, son el comprador del amor que ha vendido Fabia y que, por evicción, han perdido el derecho a poseerlo o tenerlo en propiedad, en virtud de un tercero que podría ser este galancete. De este modo, estos ojos fueron privados de derechos a tener este amor y a la vez fueron indemnizados por el vendedor. Desde luego, es una interpretación muy complicada, en la medida en que la traducción unívoca resulta rebuscada y en tanto que el objetivo continuamente es hacer reír, y siempre hay que tener presente el margen posible del disparate y el absurdo. La segunda causa que defiende el letrado incide en el dolor, en la experiencia dolorosa debido al desdén de la amada, por lo que contiene las ideas del padecer y el daño. Motivos en torno al amor concebido como mal o enfermedad del amor cortés, que se incrementa a medida que ama y es rechazado («...amando y padeciendo / se hace mayor el daño cada día.», vv. 133-134). Y añade a esta tercera causa que se trata de una «petición» suya («y está la petición por parte mía», v. 135), en el sentido empleado en el Derecho: «Escrito en el que se formaliza el derecho de pedir algo, individual o colectivamente, a una institución pública, administración o *Aut.oridad*.» (*DPEJ*) o más específicamente al juez (*Aut.*), como podría ser en esta parodia amorosa. En su defensa, el personaje hila estas dos últimas causas con la misma estructura sintáctica, que empieza con la anáfora «lo otro, porque», le sigue un gerundio, «siendo», «amando» y «padeciendo» y la cierra con los verbos conjugados, núcleos de la predicación causal, «quedaron» y «se hace».

Su defensa acaba con una conclusión consecutiva, encabezada con el enunciado relativo deíctico «por lo cual». Se advierten en ella más modismos jurídicos: «y demás que a favor mío / puedo hacer...» (‘por todo lo anterior referido y por lo demás que haga en su beneficio’), «en razón de mi cuidado» (‘por justicia o derecho a’, *Aut.*, ‘con arreglo a’ o ‘en lo relativo a’, mi cuidado, es decir, ‘a mi amada’ o ‘a mi preocupación’, *DLE*) y, como núcleo de su conclusión, «lo doy por referido y alegado». En la jerga del Derecho procesal señala con este último enunciado su exposición argumentada, en tanto que se entiende por *alegar* con el significado de «Argumentar oralmente o por escrito hechos y derechos en defensa de una pretensión» (*DPEJ*). Pero es el último verso de

esta réplica el que sintetiza su petición en este jocoso juicio: «Pido justicia y juro incontinente» (v. 139). Así pues, además de justicia, solicita el «derecho perpetuo de propiedad» (*Aut.*) inmediatamente, pues es válida la forma adverbial de *incontinente* con el sentido de «luego al punto, sin dilación, prontamente» (*Aut.*). He aquí el discurso de un abogado defensor que hace una petición al juez, doña Fabia, en un proceso judicial o pleito, en que pide poseer a esta dama indefinidamente y de inmediato. Tal es la concepción amorosa que parte de la idea de propiedad, compra, posesión y obligación de la mujer culpable de los perjuicios de la víctima amante.

Entre tanto argumento, doña Matea destaca lo más interesante: «Las costas se olvidaron solamente» (v. 140). Y doña Fabia es perspicaz en su manera de declinar su petición impertinente: «Traslado a la otra parte» (v. 141), es decir, «pasen una copia de la documentación pertinente a la otra parte litigante» (Arellano, Escudero, Madroñal, 2001: 259)²⁵⁷. Esto enfada al Letrado por hacerlo esperar para la sentencia:

Ésa es violencia
y es sólo dilatarme la sentencia;
que este juicio es sumario, y no requiere
plena probanza, y va muy a lo largo;
y así apelo. (vv. 141-144)

El pretendiente sigue en su pleito imaginado, donde concibe el proceso como un *juicio sumario*, esto es, «Juicio en el que el tribunal resuelve con limitación de conocimiento sobre una cuestión, teniendo las partes limitadas sus posibilidades de alegación o prueba, sin que la sentencia impida un juicio plenario ulterior.» (*DPEJ*). Por este motivo, presenta una apelación, un «Recurso contra determinadas resoluciones judiciales para su revisión por un órgano jurisdiccional superior mediante una segunda instancia o procedimiento que permite tanto la revisión del derecho como de los hechos mediante la proposición y práctica de prueba.» (*DPEJ*).

El galán insiste y además protesta «nulidades», es decir, solicita la invalidación o nulidad de la decisión de Fabia, «por la omisión de un trámite esencial» (*DLE*), como

²⁵⁷ Se refiere al *traslado de copias* explicada en el *DPEJ* como el «Acto realizado, bien por el juzgado, siempre que no exista procurador, y en cualquier caso, en el escrito de demanda o primer escrito, o bien por el procurador, en los demás supuestos, por el que se hace llegar las copias de los escritos a cada parte en el proceso.»

es el atender el recurso que ha apelado. A continuación, expresa su segundo requerimiento, ya mezclado con su desesperación sentimental: «y en caso de que se dude de lo que lloro, / el real auxilio de la fuerza imploro / y pido sobre aqueste fundamento / debido y especial pronunciamiento.» (vv. 147-150). Por no serle admitida la apelación de esa primera sentencia de la jueza Fabia, este letrado hace uso de otra estrategia en su defensa y se sitúa de pronto en una audiencia eclesiástica, ante un tribunal eclesiástico, y, por entender su caso como uno de abuso de la jurisdicción eclesiástica, suplica un *recurso de fuerza*, conocida en la época como *real auxilio de la fuerza*, mediante el cual se solicitaba a la jurisdicción ordinaria que conociera y procediera su asunto²⁵⁸. Asimismo, pide un pronunciamiento «separado en sentencia antes de resolver el objeto principal, sin suspender el procedimiento.» (*DPEJ*)²⁵⁹. Como última petición añade una restitución («Modalidad de satisfacción de la responsabilidad civil derivada del delito que consiste en devolver el mismo bien a su legítimo poseedor o propietario»²⁶⁰, *DPEJ*), introducida con la palabra técnica «Otrosí», empleada para expresar «las peticiones o pretensiones que se ponen después de la principal» (*DLE*). Un uso que denota una contradicción cómica cuando añade el verso que antecede a tal petición «y así primero, y ante todas cosas» (v. 154). Se trata de una alegación que aparece imbricada con más referencias amorosas: la imagen iconográfica de Cupido («que el amor es ciego y niño», v. 151); el cariz del servicio, el sufrimiento y el

²⁵⁸ En el *DPEJ* se define el *recurso de fuerza* como «Recurso mediante el cual la jurisdicción ordinaria atraía hacia sí los asuntos en los cuales la jurisdicción eclesiástica se entrometía a conocer asuntos de personas legas o de clérigos en materias no estrictamente eclesiásticas; asimismo cuando no observaba las reglas de derecho, sino que resolvía de hecho o no otorgaba apelación a superior. Se trata, por tanto, de casos de abuso de la jurisdicción eclesiástica en detrimento de la jurisdicción real.»

²⁵⁹ Podemos tener en cuenta la acepción del *artículo de previo y especial pronunciamiento* en Derecho militar: «Incidente que pueden proponer las partes tras la apertura del juicio oral en los tres primeros días del plazo para presentar los escritos de conclusiones provisionales para la resolución, con carácter previo, de la declinatoria de jurisdicción, la excepción de cosa juzgada, la prescripción del delito o la falta de autorización necesaria para proceder o procesar.» (*DPEJ*).

²⁶⁰ También podríamos seguir la línea de la jurisdicción eclesiástica que ha abierto el personaje y atender al significado que tiene en Derecho canónico *obligación de restitución*: «Acto que trata de devolver la situación al estado previo a la comisión de una injusticia, en la medida de lo posible [...] o, en sentido más estricto, devolución al legítimo propietario de aquello que le ha sido sustraído o retenido injustamente.» (*DPEJ*).

victimismo, propios de la tradición cortés: «y pues que sirve, llora y no merece» (v. 152); que se suman al motivo, de nuevo, del amor como enfermedad o herida: «lesión más que inormísima padece» (v. 153). Aquí de nuevo aparece el equívoco jurídico, puesto que el término *lesión* se entiende de otra manera en Derecho civil y, en concreto, la *lesión enorme* refiere a una «Rescisión del contrato de compraventa, permuta y demás de carácter oneroso, relativos a bienes inmuebles, cuando el enajenante haya sufrido lesión en más de la mitad del justo precio, aunque en el contrato concurren todos los requisitos necesarios para su validez» (*DPEJ*); muy similar a la variante con el superlativo, *lesión enormísima*, «Rescisión de un contrato oneroso que se hubiere aceptado por apremiante necesidad o inexperiencia, debido a perjuicio sufrido por el contratante de más de los dos tercios del valor de la prestación.» (*DPEJ*). Constituye el sema ‘daño resarcible’ del vocablo *lesión* el que se pone en el juego dilógico, el daño sentimental y el sufrido por la estafa. En efecto, el *Aut.*, como bien señala Andrès (1991: 120), se centra en este último aspecto semántico del modismo jergal: «El engaño que padece el que vende alguna cosa en mucho menos, o el que la compra en mucho más de la mitad del justo precio: como si valiendo diez se vende en tres, o se compra en veinte y uno». Engaño y perjuicio en más de la mitad del precio del amor, entendido, así, como un bien inmueble en una compraventa. Y subraya que tal restitución le incumbe, con la expresión culta «me compete» (v. 155). Y acaba con la metáfora de una suerte de disciplina de la Jurisprudencia: «el amor en derecho», en el que parece estar garantizada la restitución legítima solicitada por el Letrado. De este modo, expresa la oración causal «que el amor en derecho la promete» (v. 156), es decir, obliga a la devolución del bien que le había negado, el amor, del cual es propietario legítimo.

La jueza sortea muy bien esta nueva solicitud y apela a una cuestión burocrática: «Esa restitución pedidla a tiempo, / que no ha lugar por ser demanda nueva.» (vv. 157-158). Pero el perspicaz, y tedioso abogado, saca otra carta en el juego procesual: «No importa recibir la causa a prueba» (v. 159), donde *recibir a prueba* es «Pronunciar la sentencia interlocutoria, en que se mandan hacer las probanzas que convienen a cada una de las partes, para que la sentencia definitiva se pueda dar después con pleno conocimiento de causa» (*Aut.*). Las damas se han encontrado con un hueso duro en los propósitos amosos, que no les interesan, claro está, si no hay ningún dar. Doña Fabia sentencia, finalmente, acogiéndose al plazo que debe conceder para realizar y presentar

las pruebas cada parte del juicio; y lo declara vencido: «Término para prueba habéis pedido, / y así os le quiero conceder cumplido, / con tal que en los ochenta días cabales / no me habéis de pasar destos umbrales.» (vv. 162-165). Desde una astucia graciosa, para la que tendríamos que imaginar que esta dama maneja de forma extraordinaria también las estrategias y sus formas lexicalizadas de las fases de un proceso judicial, doña Fabia acude al concepto del *término probatorio*, que establece vencido y, por tanto, impide que cada parte y, sobre todo este molesto galán, presenten pruebas, en el caso de este, de su defensa. Acaso estos ochenta días sea el periodo de tiempo que se establece entre este término finalizado y la sentencia definitiva. Y con la metáfora cortés de nuevo se queja este Letrado («¿Así me pagas lo que fui tu siervo?», v. 168), y ella termina de pronunciar la condena que debe cumplir hasta la sentencia firme: «a perpetuo silencio», un epíteto que contradice la idea de los versos precedentes: «Para definitiva lo reservo, / y hasta entonces esté el tal letrado / a perpetuo silencio condenado.» (vv. 169-171).

Le toca el turno al Soldado y nos adentramos en el campo semántico militar. Con él se enfatizan los motivos del amor cortés relacionados con el requerimiento del amante sumiso que lucha por conseguir tal amor. He aquí la vivencia sufrida tradicional, el amor no realizado debido al desdén de la mujer y la contienda bélica en la que aquel lucha contra su enemigo, el amor que ansía y a la vez le daña, lo desea y lo batalla²⁶¹. En lugar de un *locus amoenus* el Soldado sitúa su expresividad dolorosa en un contexto de guerra, por lo que su actitud es la de un soldado intrépido. En tal escenario se compara con una centinela perdida («el soldado que se coloca más adelante que el centinela avanzado, por lo cual es el más expuesto al peligro», *Aut.*), que se juega la vida valientemente:

Como espía perdida,
que no estima la vida
y la lelva jugada,
fiado en su valor más que en su espada,
sin temor del castigo,
en el campo me entré del enemigo. (vv. 172-177)

²⁶¹ Son todas las referencias correspondientes a los códigos poéticos del amor cortés, en este caso, especialmente el dedicado a la lucha y el servicio militar en un escenario de guerra.

En esta réplica redondea la presentación de sus intenciones con la mención de la terrible conjunción de la belleza y el desdén, y la considera causa de tenerla sitiada como una fortaleza:

¿A cuándo aguardas, di, con tu belleza,
que no me rindes esa fortaleza?,
porque hasta haber ese desdén rendido
a buena guerra o a mejor partido,
pues te tengo sitiada,
aunque pienso que estás bien pertrechada,
y aunque me tengas por cansado y terco,
será imposible levantar el cerco. (vv. 178-185)

Los léxicos *aguardar*, «fortaleza», *rendir*, *sitiar*, «cerco», «pertrechada» nos delimitan un campo referencial que podemos percibir más habitual o tradicional que el desarrollado por el Escribano o el Letrado. La tradición cortés en la literatura respalda ampliamente el tejido dilógico del amor y la contienda militar, pero puesto en la figura de un soldado, con su talante fanfarrón, y en réplicas inundadas de esta lógica militar nos muestra una caricatura cómica o, más bien, máscara lingüística, como el resto de galanes del entremés.

El espacio dramático dedicado al soldado y al amor militar es más reducido en comparación con los otros galanes. El número de réplicas de cada galán varía, excepto en el Escribano y el Soldado que alcanzan cinco intervenciones; el Letrado y el Doctor, por su parte, tienen siete y diez, respectivamente. Sin embargo, el aspecto más relevante en cuanto al desarrollo dramático que tiene cada una de estas máscaras lingüísticas hay que buscarlo en la extensión de cada una de estas réplicas. Es la cantidad de versos lo que puede ayudarnos a determinar la relevancia que Quiñones de Benavente le concede a cada uno, puesto que el espacio elegido permite una forma u otra de la parodia. El número de perlas jergales, las ocasiones de entrelazarlas con las astucias de las damas, la expresividad concentrada en presentaciones amplias o distribuida en el diálogo; todo ello, son variables que afectan a la formalización de cada figura. Es interesante percatarse de ello para establecer una valoración del contenido lingüístico y literario que el Autor hace en el caso del Soldado.

Primero, el Escribano se expresa en un total de cinco réplicas, cuatro de ellas están equilibradas en su extensión: en orden de aparición, comprenden cinco versos, seis, nueve y cuatro; la última solo uno. Segundo, al Letrado el dramaturgo le dedica más tiempo y más desarrollo paródico: en un total de siete versos, tres solo tienen uno, uno es de cuatro y los otros tres son los más largos, ocho, diez y once. En el cómputo general, podría considerarse al Letrado como el galán con más desarrollo discursivo, con intervenciones más densas de contenido y, por tanto, con mayor concentración de enunciados y léxico satíricos, en su caso, en el campo jurídico. Tercero, el Soldado solo tiene una oportunidad para desplegar sus metáforas ridículas, en una primera intervención de catorce versos. Su presencia verbal mengua después en las cuatro réplicas restantes de uno y dos versos (en orden, dos, uno, dos y dos versos). Únicamente contesta al rápido despacho que le hace doña Fabia. Por último, el Doctor, ganador en este examen de pretendientes, también es victorioso en el ritmo y tiempo efectivos de su dialéctica. Se expresa en un total de diez versos, dos son de siete versos y uno de cuatro, mientras que el resto se reparte en tres réplicas de uno y otras tres de dos versos. Como veremos, su escena tiene un ritmo más picado, con un contenido lingüístico más funcional para la trama, de tal manera que se distribuyen los referentes de la medicina en una ágil conversación donde no sale tan mal parada la figura del Doctor; es una ridiculización de su lenguaje pero no de su locuacidad torpe ni de sus estrategias para convencer a la pretendida.

Lejos de una desviación de cálculos ociosos, sirva este breve mapa de versos, ritmos y tiempos para colocar a cada galán en un territorio determinando de la hilaridad del entremés. Al ser las réplicas de las figuras jurídicas más densas podríamos de nuevo recordar a Rosell y pensar que tal vez tuviera razón en cuanto a la profesión de Quiñones de Benavente. En efecto, tanto espacio dramático para el Escribano y el Letrado permite al Autor toledano lucirse en un dominio excepcional en la terminología y procedimientos del Derecho. Sin embargo, creo que la disparidad en relación al Soldado y al Doctor se justifica por razones literarias. El primero se debe, a mi parecer, a la tradición de los tópicos del amor cortés, extendidos y consabidos entre los espectadores en su gran mayoría; el tratamiento del amor como lucha militar o guerra era fácilmente reconocido y se corresponde con un material metafórico manejado ampliamente. La innovación se halla en su acumulación paródica y en su forma

entretejida en la escena; y este mérito se vuelve suficiente en un espacio de tiempo más limitado sobre las tablas. En el Doctor encontramos su efectividad cómica precisamente en la destreza resolutive de convencer con poco a doña Fabia.

Ella sabe cómo también sortear rápidamente al Soldado. Le sigue primero el juego con el cerco de su fortaleza, con la alusión de consecuencias derivadas de tal actuación militar:

Tiéneme tan cercada y oprimida,
vuested, señor soldado,
que a no entrarme socorro por un lado,
temer pudiera mi cansada gente,
que está sin bastimento suficiente. (vv. 186-190)

Su «cansada gente» es entendida como representante simbólico de las damas busconas, que sufren tal escasez de provisiones. Y el galán impetuoso tiene clara la solución: «Pues si en eso consiste, dulce prenda, / vamos a saquear cualquier tienda» (vv. 192-193), el acostumbrado saqueo del botín asociado, en este juego dilógico, al gorronear de estas mujeres. En el vocativo «dulce prenda» hallamos una variante particular, jocosa, del motivo virgiliano (*Eneida*, IV, 651) a partir de que Garcilaso lo estampara en su soneto X: «¡Oh dulces prendas por mí mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería». La actitud vehemente del Soldado precipitaría el freno inmediato que le pone doña Fabia, pues rápidamente aplaza la decisión para el día siguiente. Lo expresa mediante un gracioso equívoco, «Ese vistoso alarde» (v. 193), donde el sustantivo, reforzado por el epíteto, hace referencia a la ‘ostentación y gala’ del galán; pero al mismo tiempo señala la ‘revista que se llevaba a cabo para reconocer la formación militar y el buen acondicionamiento del armamento’. Se trata de una dilogía derivada de esta práctica original, de ahí que no sea una creación genuina del autor. En una de las acepciones del *DLE* hallamos la idea de una «Formación militar en que se pasaba revista o se hacía exhibición de los soldados y de sus armas» y es de esta práctica del ejército de donde se desprende esta designación que registra el *Autoridades*: «Y en esta consideración antiguamente expressaba esta voz algo de ostentación, gala y lucimiento, por el que los soldados ostentaban en esta función». Por consiguiente, doña Fabia recupera en su mención la conjunción de ambas connotaciones que convivían en la palabra *alarde* y en la iconología popular que existía

en torno al comportamiento de los soldados²⁶². Así, el Soldado entiende esta petición como una tregua y no lo acepta, se resiste, «y del cuerpo de guardia no he de irme.» (v. 198). Doña Matea ayuda a su amiga manipulando al galán: subraya su valentía y sus obligaciones, «El soldado que es valiente / ha de ser obediente.» (vv. 199-200). Y a él no le queda remedio que mantener el «orden» y aprovecha, pues, para irse «a pecorea», es decir, al «hurto o pillaje que salían a hacer algunos soldados, desbandados del cuartel o campamento.» (*DLE*), de ahí que su última réplica entera se escuche como una jocosa antítesis: «El orden guardaré, doña Matea; / y entre tanto me voy a pecorea.» (vv. 201-202).

El Doctor se abre paso en la siguiente secuencia y se lanza a tomarle el pulso a doña Fabia, en el que advierte «sus cotidianas inclemencias» (v. 205), acaso por el rigor cruel de la dama en el pulso que le hacen los pretendientes. Da el diagnóstico: «mortal le hallo con intercadencias» (v. 206)²⁶³. El remedio infalible que propone es el dinero, piedra angular de los juegos lingüísticos de esta secuencia. De esta manera, el Doctor ya se sitúa en el vicio satírico relacionado con esta profesión, la codicia. Es interesante destacar que este galán no expone sus intenciones amorosas y, con ellas, crea su autorretrato, sino que directamente ejecuta acciones propias de su profesión. Dichas acciones, diagnosticar, recomendar o recetar, expresadas verbalmente en sus réplicas, configuran esta máscara ridícula. El campo referencial se centra aquí en otro motivo cortés, el amor como enfermedad que, de manera burlesca, se entrelaza con el dinero, más que con el amor, de tal manera que este pareciera quedar en tercer plano. Es el amor concebido como consumo, por lo que la enfermedad está más bien en la escasez que sufre la dama. El remedio va más allá de la ayuda para el hambre y pasa a ser la expresión hiperbólica de la codicia. He aquí el resultado en un amor codicioso.

En los últimos versos de esta réplica de siete versos el pretendiente saca el remedio, el dinero, que asimila en Galeno en un cómico giro metonímico, pues con la *Aut.*oridad griega designa la idea de ‘el conocimiento médico’ y el dinero se convierte

²⁶² Por extensión también se usaba este término en germanía para designar «la visita que se hace de los presos por el juez.» (*Aut.*).

²⁶³ En efecto, la *intercadencia* en la medicina se entendía como la «desigualdad en el movimiento del pulso, o interrupción de él» y «tiénela los médicos por señal mortal.» (*Aut.*).

así en fuente de sabiduría en el que se basa para dar. De este modo, fusiona la medicina con la avidez material:

Para aplicarle algún remedio bueno,
el dinero me sirve de Galeno:
en él estudio el dar, que este aforismo
resucita al postrero parasismo. (vv. 207-210).

Doña Fabia se entrega a los cuidados del doctor y se queja en los mismos términos *bidimensionales*: «Señor Doctor, amor se esta muriendo / de no comer.» (v. 211). A continuación, Quiñones de Benavente pone en boca del galán otro juego de dilogía en torno al vocablo *untar*, que, además de significar ‘aplicar y extender un unguento’, «metafóricamente vale corromper, o sobornar con dones, u dinero, especialmente a los ministros, y jueces. Dícese frecuentemente untar las manos.» (*Aut.*):

La enfermedad entiendo:
úntele con unguento mejicano
en lugar del estómago la mano,
y luego comerá en estando untado. (vv. 212-215)

Por ello, especifica «úntele... la mano», es decir, sobornado y corrompido el amor la mujer podrá comer. En «unguento mejicano» advertimos el tipo de sustancia con el que se untará la mano del amor interesado: el gentilicio refiere una metonimia usada con frecuencia en la literatura satírica, esto es, *mejicano* por ‘oro, plata, dinero de las Indias’ y, en fin, ‘riqueza’. Aparece de nuevo este adjetivo en *El doctor Juan Rana*, ligado a polvos: «Ten con polvos mejicanos / a tu tía preparada / y se quitará el nublado.» (vv. 102-104). Tenemos más testimonios de este uso metonímico, como los citados en la edición utilizada (2001: 262): por un lado, en *La vida y hechos de Estebanillo González*, «Hallábame siempre a su mesa, adonde, saliendo siempre tripa horra, daba sepultura a los mejicanos» (1990: 343); por otro, los siguientes versos de Quevedo, donde un marido carnudo ironiza sobre casar a su esposa con el amante, después de pillarlos juntos, y la dote que le da a ella al señalarse él mismo como su amo:

En arras te quiero dar
dos mozuelos mejicanos,
que te cubrirán de pesos,

aunque se los haga falsos. (1990: 947)

Asimismo, Quevedo también nos deja otra mención de este gentilicio jocosos al final del baile *Los galeotes*, donde los músicos cantan versos en torno a los galeotes, las embarcaciones, el navegar, las Indias (Puerto Rico, La Habana, Buenos Aires) y las metáforas de la mujer buscona²⁶⁴: «Aires mejicanos / venid y llevadme» (1990: 1192).

Seguidamente, las damas y el Doctor sacan chiste también de la palabra «orozuz» ('regaliz' como medicamento), al descomponerla en sus partes, de las que prefieren las mujeres la correspondiente al *oro-* («...hácele asco el zuz.», dice doña Matea). Doña Fabia añade el problema de la tacañería expresado con el tópico del estreñido²⁶⁵. Con este ritmo ágil el Doctor va enlazando las metáforas del estreñimiento y los remedios con las nociones de las estrategias manipuladoras en el amor y el dinero: «Déle de celos una pildorilla / y de bolsa se irá como canilla.» (vv. 222-223) y «No hay ruibardo, pardiez, como unos celos; / ni se ha visto que yerren.» (vv. 225-226).

Seducida con tanta complicidad —ambos se entienden en el amor codicio—, doña Fabia tiene clara su elección, «...con él me entierren.» (v. 227), un verbo que aprovecha el Doctor para señalar el motivo satírico de los médicos que matan: «Sí enterrarán, que por diversos modos, / con nosotros no más se entierran todos.» (vv. 228-229). Termina el Doctor sus indicaciones con una última réplica extensa (otra de siete versos), en la que remata la parodia con la receta de un baile expresada en metáforas médicas, con los latinajos incluidos:

recipe musicorum uncias cuatro,
sirupe de poetas
duas dracmas, infusión de castañetas,
porque con esto y fricación de manos,
si estamos buenos, quedamos sanos. (vv. 232-236)²⁶⁶.

²⁶⁴ Por ejemplo, con la paronomasia de «Fregatina», notamos el juego con *fragata*, que se une a denominaciones como «barca» o «galeón».

²⁶⁵ Para profundizar en los temas y contenidos escatológicos en la literatura áurea, véase, Pancorbo, Gilabert, Aranda, eds. («Entre nalgas protegido»: *Escatología y contracultura del Humanismo al Barroco*, 2021).

²⁶⁶ Para la interpretación completa de esta réplica, remito a la explicación pertinente que hacen los editores Arellano, Escudero y Madroñal a estos versos: «Las recetas empezaban con la fórmula «recipe»

4.3.4. La germanía: el habla del hampa en tres entremeses

La germanía supone un campo riquísimo de campos semánticos que en los textos literarios encuentran su estampa y fijación, un resultado contradictorio con los objetivos de esta jerga especial, destinada a mantenerse dentro de la comprensión entre los delincuentes y, lógicamente, en constante mutabilidad, debido a que se iba descifrando; era necesario mantener su protección *cripto-lingüística*. En la ficción literaria queda una huella, una sombra de lo que podía ser real, pero sobre todo es fuente de recreaciones. Este mundo del hampa literario nos los explican muy profunda y minuciosamente C. Hernández Alonso y B. Sanz Alonso en su extraordinario trabajo titulado *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro* (1999). Desde sus páginas podemos comprobar la configuración sociológica y lingüística de esta comunidad rufianesca. Su labor arqueológica se extiende a más estudios, entre los que destaca el *Diccionario de Germanía* (2002), que recopila un valioso corpus de obras escritas en esta jerga marginal. El precedente fundamental en cuanto a la especialización filológica de esta variedad se halla en José Luis Alonso Hernández, que nos dejó un instrumento esencial, su tesis doctoral *El Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (1977), además de su trabajo *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La germanía, del mismo Autor* (1979).

Siguiendo el orden retrospectivo, los orígenes más remotos del hablar hampesco debemos situarlos en Rodrigo de Reinoso y sus *Poesías de germanía*, donde se modela determinadas fórmulas expresivas y estilísticas eminentemente literarias. Una fuente relevante para el cultivo de esta estética fue la *Relación de la cárcel de Sevilla árce de Sevilla* de Cristóbal de Chaves y la compilación de *Romances de germanía de varios Aut.ores* con su famoso *Vocabulario de Germanía* (Barcelona, 1609) de Juan Hidalgo —este, Cristóbal de Chaves si seguimos la opinión de J. L. Alonso Hernández, quien

‘toma’; le receta cuatro onzas (uncias era el término latino de las recetas) de músicos (que se divierta con música); dos dracmas (otra unidad de peso usada en las medicinas) de jarabe de poetas y una infusión de castañetas o castañuelas, instrumento popular de música.» Y añaden el recordatorio que hace Andrés a los versos de Lope de Vega en *El perro del hortelano*: «Récipe un desdén extraño, / sirupi de borraorum, / con que la sangre templorum.» (2001: 263).

defendía que se trataba de un heterónimo del Autor de la citada *Relación*—²⁶⁷. Desde estas bases se engendró y desarrolló la tradición de romances o jácaras que circulaban en pliegos sueltos, las composiciones particulares de F. de Quevedo y su introducción en la narrativa y el teatro. He aquí un generoso caudal lo suficientemente sólido como para aportar referentes, anécdotas, personajes y motivos recurrentes que trazan la identidad de esta temática²⁶⁸.

Por consiguiente, los elementos lingüísticos distintivos que entran en juego en estos textos son las palabras con sus peculiares significados. Evidentemente, junto con estas voces, las acciones van mostrando las actitudes y costumbres de este microcosmos delictivo. En el teatro breve, los entremeses, las jácaras y las jácaras entremesadas benaventinas son el molde dramático en que se desenvuelven sus ademanes, indumentaria, movimientos, acciones y su hablar. El prisma lexicológico de este hablar es nuestro objeto de interés en esta investigación; en él que nos adentramos para acercarnos a la forma con que Quiñones de Benavente concibió la germanía para sus escenas.

Modelado en la ficción literaria del teatro breve, el mundo marginal de la sociedad española de la primera mitad del siglo XVII se adentró también en la dramaturgia de nuestro maestro del entremés. Con exquisitas formas lingüísticas y escénicas, alcahuetas, prostitutas, ladrones, gorriones divertían a los espectadores que asistían a las representaciones de sus piezas. De entre las innovaciones que realiza el Autor toledano, nuevamente destaca el entramado verbal con que da forma a estas figuras pertenecientes a los espacios sociales de la delincuencia.

En el presente apartado no solo me detendré en ejemplos del lenguaje germanesco para comprender cómo esboza Quiñones de Benavente este hablar en diferentes formas, que ponen de manifiesto el arte con que estas criaturas afilan su

²⁶⁷ En el recorrido lexicográfico de las voces de germanía no podemos dejar de mencionar el *Vocabulario de gerigonça*, apéndice de la segunda edición del *Tesoro de las dos lenguas española y francesa* (París, Vve Marc Orry, 1616), de César Oudin. Para más datos de la historia lexicográfica de la germanía ver M. Jesús Redondo Rodríguez (2008).

²⁶⁸ Son multitudes los temas y motivos que pasan a formar parte de una tradición germanesca en la literatura. Baste destacar al famoso Escarramán quevediano, a cuya historia y significados se dedicó Elena Di Pinto, (2005).

ingenio jugando con las palabras a partir del dominio de su autor y sin olvidar la tradición que la sustenta. Es imprescindible tener en cuenta la gran cantidad de obras de nuestro dramaturgo en que desfilan, engañan, roban e, incluso, bailan numerosos tipos, representativos, aunque con sus particularidades, de la marginalidad de la Edad de Oro. En este breve espacio he seleccionado tres entremeses del autor que desarrollan un lenguaje de carácter transgresor y marginal, en virtud de la sátira, la parodia, la ironía y su consecuente humor o comicidad: *Las damas del vellón*, *Los ladrones y Moro Hueco y la parida* y *Los gorriones*.

Dentro de la variedad que caracteriza los argumentos de sus piezas, he podido reconocer dos vertientes de la expresión verbal de estos tipos del hampa. Por un lado, analizaré algunos ejemplos de los entremeses que, a través de procedimientos lingüísticos, modelan una caracterización de los personajes, quienes también dan rienda suelta a su ingenio en la misma ejecución de sus acciones delictivas. Por otro lado, destacaré otro modo de lenguaje transgresor que, si bien no están dentro de la expresividad de los bajos fondos, sí es colindante a conductas indecentes. Se trata del fenómeno del lazamiento y encadenamiento de insultos, puestos en boca, en este caso, de malhechores.

LAS DAMAS DEL VELLÓN: ENTREMÉS CARACTERIZADOR

Las damas del vellón, entremés atribuido a Quiñones de Benavente, despliega un buen número de referencias que pintan con formas grotescas a las prostitutas y sus alcahuetas. Constituye un homenaje paródico al oficio de estas damas, cuyo orgullo les lleva a estructurarse, como si del clero o la nobleza se tratase, en órdenes, en este caso, relativas a esta actividad. Las damas del vellón se organizan del mismo modo que las cortesanas «del tusón», las «tusonas», cuya congregación encuentra su paralelismo en la prestigiosa Orden del Toisón de Oro. Estas *tusonas* aparecen referidas en una escena de *La verdad sospechosa*, donde Ruiz Alarcón pone en boca del gracioso Tristán una enumeración descendente de damas, en cuyo primer nivel sitúa a estas cortesanas. Así

responde a su amo Don García cuando este le pregunta, en relación a la corte madrileña, «¿Qué hay de mujeres?»:

Hay una gran multitud
de señoras del tusón,
que entre cortesanas son
de la mayor magnitud. (1986: 141)

Así pues, el argumento está dedicado a la aceptación e integración de una neófito en la congregación de las damas del vellón. Para ello, es necesario que las damas de dicha orden se aseguren de que la candidata realiza correctamente sus labores. De este modo, interrogan a Don Tufo, quien da cuenta, a partir de la experiencia que con ella ha tenido, de lo que sabe sobre sus antecedentes familiares, el estado de su cuerpo y el cumplimiento del cobro. Una vez aprobada su candidatura, pasa a ser miembro de este gremio mediante una ceremonia en que una dama lee los términos de la constitución de la orden. Términos que son realmente las características y las normas que debe cumplir una prostituta.

En la trama de esta pieza destacan numerosos fenómenos lingüísticos, de los cuales únicamente podré detenerme en algunos. El primero de ellos que merece nuestra atención es el equívoco del vocablo *vellón*, cuya doble significación le explica el propio Don Tufo al otro personaje cuando le cuenta que será sometido a las pruebas de las *vellonas*. Don Rasguño, su interlocutor, es el que da pie a las aclaraciones que van dando rasgos de estas peculiares prostitutas. De este modo, en la siguiente réplica expone la asociación semántica del vellón:

Un equívoco sólo de este nombre,
que él es lana, mas la que le recibe,
da con él a entender que está tan pobre
que luego tomará vellón en cobre. (2000: 788)

En *vellón* se cruzan dos designaciones en una dilogía que corona el argumento del entremés: por un lado, se refiere a la zalea y, por otro, a la moneda de cobre. Con esta prenda la prostituta finge ser pobre para cobrar más. Adviértase la fuerza de este equívoco en el último verso, donde, de manera perspicaz, el Autortraba la sintaxis de tal manera que empieza con formas referidas a la prenda y acaba vinculándolas a la moneda. En la escena final se desarrolla el ritual de aceptación e integración de la

vellona. Una de las damas de la orden pronuncia los principios de la constitución, que Doña Flujo debe jurar. Destaca la advertencia que expone la Dama 3ª en los siguientes versos. Aconseja no enamorarse, pues el amor anula el objetivo de tal oficio:

Querer a caballeros, no es seguro;
que el amor del más largo y más activo
a la declinación quita el destino. (2000: 790)

La condición de no enamorarse de un mancebo forma parte de la tradición celestinesca y de una de sus normas esenciales. En su estudio *Pícaros, ninfas y rufianes. La vida airada en la Edad de Oro*, Rosa Navarro Durán resume la importancia de que la prostituta garantice el pago de sus clientes para sustentar el oficio. El jovencito que no paga sí es el rival *Aut.éntico* del rufián porque puede ocupar su puesto en el futuro. Y la vieja alcahueta sabe muy bien que su negocio puede tambalearse por ese agujero en su negocio, por ese joven paje o estudiante que goza a la prostituta sin pagar, porque cualquier día pueden decidir los dos fugarse y montar su propio negocio (2012: 51).

Doña Flujo acepta y jura «guardar este arancel», la ley de la congregación del vellón. En este ritual de juramento sobre una constitución se pone de manifiesto el grado de sistematización que podía llegar a alcanzar el oficio de la prostitución. Debemos tener en cuenta el apunte que hace Bergman sobre la constitución de la orden del vellón en esta pieza: «Todos los principios enunciados en este entremés los vemos aplicados por las colegas de doña Flujo en un sinfín de otros entremeses» (1965: 154). Este código de máximas recuerda a las «Ordenanzas mendicativas» que aprende el joven pícaro en el *Gurzmán de Alfarache*: «Por cuanto las naciones todas tienen su método de pedir y por él son diferenciadas y conocidas...» (2004: 270).

El entremés se cierra con la música y un baile, puesto que, como una de ellas declara, «es necesario en nuestra orden saber bailar». Este final en baile queda amenizado con versos que recopilan las características de las damas del vellón. En una enumeración metafórica, la tercera dama va definiendo la extensión semántica de estas prostitutas. Entre otras metáforas, habla de ellas como «las usureras del gusto» que entregan todo su cuerpo a sus clientes para dejarles algún mal, acaso alguna enfermedad: «para que le lleve el diablo». Termina la tercera dama con la metáfora de las rosas, desde la que completa la trascendencia social de estas prostitutas. La mención a «una rosa de hechura» puede referirse a las mujeres con una alta posición social, damas que se resisten a ingresar en el gremio, no tanto porque realicen la misma

práctica que las prostitutas, sino por su situación en la sociedad. He aquí una sátira incisiva de la consideración de estas mujeres que, a pesar de las apariencias y del marco social y legal en que se establecen, no dejan de cometer el mismo pecado que las *vellonas*.

LOS LADRONES Y MORO HUECO Y LA PARIDA: LA GERMANÍA EN LA ACCIÓN²⁶⁹

Este lenguaje enmarcado en una estructura de carácter costumbrista o caracterizador también lo encontramos en el movimiento de la propia acción de los delincuentes. Se trata de una expresividad ligada a las acciones físicas con que cometen los delitos. Sirva como ejemplo el entremés titulado *Los ladrones y Moro Hueco y la parida*, en el que me detendré únicamente para mostrar algunos ejemplos.

Nos hallamos antes un entremés de burla en que tres ladrones trazan dos embustes para robar, primero, el dinero a un Vejete y, después, la capa de este y la de un alguacil. En una dinámica trama el dramaturgo aprovecha para trabar con las jocosas acciones escénicas exquisitas formas lingüísticas, con una trascendencia cómica por la que merecen ser tomados como ejemplos del lenguaje de pícaros. En primer lugar, cada uno de los ladrones recuerda los azotes que recibieron en la ciudad de Sevilla, adonde han llegado. Ante el desánimo que produce tal recuerdo, Chicharrón propone ser maestro de ladrones dada su experiencia:

No desmayéis, ladrones baladíes,
que en mí tendréis maestro,
que hará de un perro un gato.
¡Al arma, cicateros,
hurones, rapa nubes, caleteros!
(*Colección*, 2000: 626)

Destaca en el vocativo que emplea el adjetivo «baladíes» que subraya el hecho de que tales personajes, o sus experiencias delictivas, sean propias de Sevilla. En una

²⁶⁹ Para profundizar en la reescritura en este entremés de un romance de Simón Herrero sobre un famoso ladrón sevillano llamado Moro Hueco, véase el trabajo que publiqué al respecto («Del romance al entremés: huellas de un famoso ladrón llamado Moro Hueco» (2016: 199-217).

exclamación enumera cuatro vocativos («cicateros», «hurones», «rapa nubes» y «caleteros») que dan su peculiar trazo germanesco al concepto *ladrón*.

Mediante los semas de cada una de estas palabras, Quiñones anuncia las acciones delictivas que llevarán a cabo estos ladrones durante el entremés. Las dos burlas están presentes en estas acepciones: por un lado, el *hurón* de Moro Hueco se mete en la casa del Vejete fingiéndose maltratado por Ropa Santa y roba dos bolsas como un auténtico *cicatero*. Por otro lado, los caleteros que colaboran en este robo participan en el siguiente, donde, ya hechos *rapanubes*, se hacen con las capas del Vejete y el alguacil. Estos vocativos formalizan léxicamente tanto la caracterización de los ladrones como los dos embustes que trazarán para robar a sus víctimas.

Después del hurto de dos bolsas de dineros Chicharrón da paso a una liturgia paródica en que rezan para pedir por los buenos rumbos en su oficio. Se abre aquí una secuencia de alta comicidad, donde Quiñones de Benavente acierta a enlazar la oración religiosa con los deseos y miedos de los delincuentes. Se desarrolla, así, la estructura litúrgica de las peticiones. De este modo, empieza Chicharrón con la mención a los soplones, delatores de sus delitos: «De los aires soplones que acarrear / tempestades sobre nosotros...». De estos soplones piden todos «*Liberanos, domine*». Le sigue el ruego por «los alguaciles follones, / que corren poco y no nos alcanzan...». Todos pronuncian «*Te rogamus, audi nos*» para que los holgazanes alguaciles mantengan su salud y, por tanto, su estado perezoso, para que no los atrapen. Por último, Chicharrón menciona al «pagador mayor, que nos da moneda de baqueta...», esto es, el verdugo que los castiga con el látigo. Se trata del verdugo que les paga con el castigo (con la misma moneda) de los azotes que les da con su látigo. Resulta obvio que todos respondan «*Liberanos, domine*»²⁷⁰.

El entremés se cierra con la celebración por parte de los delincuentes del éxito de las burlas: tras las últimas réplicas bailan y salen los músicos. Chicharrón acaba animando a que se sienten y gocen del baile de las mujeres. He aquí la interpretación que se desprende de la ágil transformación de la expresión *afilar el ingenio*, que da lugar a una pirueta lingüística, esto es, una dilogía que, a través del enunciado

²⁷⁰ Esta secuencia hace recordar la escena en que Rinconete y Cortadillo, aún Rincón y Cortado, son llevados a la cofradía de Monipodio en la novela ejemplar de Cervantes. Es un mozo de esportilla quien los conduce «a la aduana del señor Monipodio», que se identifica como ladrón para servir a Dios.

modificado «afilan los concetos» (2000: 629), apunta a dos sentidos proyectados en la escena. El primero es el más evidente desde el estilo germanesco, puesto que en esta variedad *ingenio* designa, en este caso, el miembro viril. El segundo resulta más sutil, a pesar de aparecer más explícito, puesto que queda fuera del discurso de germanía. Se trata del significado de *afilar el ingenio*, formalizado aquí con un matiz, el de *afilar* «los concetos». De ahí que se pueda extraer el sentido de «agudizar los conceptos, las ideas, los significados o contenidos de las palabras para provocar mayor efecto». Magnífico acierto de Quiñones de Benavente que pone de manifiesto la relevancia del lenguaje, de los semas que modelan calidades a las formas léxicas, de los matices, en fin, que aportan los cruces de designaciones con las que juega el Autor en las palabras.

LOS GORRIONES: UNA CONTIENDA EN CLAVE GERMANESCA

Estos son algunas muestras de la retórica conceptista de carácter burlesco que teje el hablar de malhechores del siglo XVII y que puede dar cuenta de los aciertos por los que tanto éxito alcanzó Quiñones de Benavente. En *Los gorriones* podemos observar algunas pinceladas de insultos cuyo campo referencial pertenece al mundo del hampa. El enfrentamiento ocurre entre Pistraco y Chichota que quieren casarse con Gorriona. Desde el primer vocativo que lanza Pistraco aparece su caracterización como gorriones, esto es, como «hombres perdidos y viciosos, que tratan con las gorrionas y mujeres de mal vivir» (*Aut.*), pues llama a Chichota «gorroncillo». Y, efectivamente, como se comprobará a lo largo del entremés, estos individuos pretenden juntarse con Gorriona, nombre propio explícito en el texto y que da título a su oficio, el de la «mujer de baja suerte, que sale a prostituir su cuerpo para ganar torpemente su vida» (*Aut.*). Será ella la que asegure que su marido ha de ser «poeta, sacristán, gorrón marcado / y en aquestas tres ciencias graduado» (2000: 764). Deben ser un experto en las tres facetas, que, en principio, parecen conciliarse de un modo nada decente.

Destaca el siguiente insulto que utiliza Pistraco: «futura sucesión de Peralvillo», que contiene una hipérbole en que se asocia a Chichota con esta localidad de Ciudad Real en que los delincuentes eran ajusticiados con rigor por la Santa Hermandad, que

exponía sus cuerpos como castigo ejemplar. Chichota no se queda corto y responde con la misma viveza retórica. Deja claro que el otro también es un gorrón y expresa una retahíla de hipérboles que hacen evidentes que el otro también es un borracho y fumador:

quinta esencia del sorbo y del tabaco
que por tu sed eterna
no has dejado taberna con taberna. (2000: 765)

En unas secuencias posteriores, Pistraco lanza esta jocosa antonomasia que vuelve a aprovechar la locución burlesca *molde de*: «molde de jumentos», que dibuja a su interlocutor como la base del que se modelan y toman forma los asnos. Se podría extraer de esta alusión a los asnos, el paseo humillante que por las calles se les hacía a los delincuentes subidos a asnos como castigo, detrás del pregonero. Seguidamente, destaca el momento en que ambos se tiran personajes, algo que también sucede en *Los sacristanes burlados* de Quiñones de Benavente. Así, se tiran un astrólogo, que, según Chichota, «de su necesidad no se convierte»; y un doctor, que siempre representa un arma mortífera, por lo que se pone de relieve la habitual sátira contra la ineficacia de estos profesionales.

En definitiva, estas obras reflejan la capacidad de Quiñones de Benavente para retratar a personajes hampescos con una expresividad de la germanía. Los hablantes de estos entremeses destacados son tipos que pudieron tener raíces históricas, como probablemente Moro Hueco, pero que aparecen también en las escenas de nuestro escritor de forma ya literaturizada, *entremesada*, cuyo hablar también estaba al servicio de la risa sobre las tablas. El conjunto del léxico germanesco proporciona categorías *tipificadoras* de la delincuencia en la literatura y en el teatro de Quiñones de Benavente pasan a formar parte de la constelación de recursos lingüísticos y retóricos, en virtud de una pragmática entremesil, aunque en clave hampesca.

CONCLUSIONES

El análisis del tejido lingüístico y literario de los bailes y entremeses de Quiñones de Benavente ha permitido ahondar en un prisma de la comicidad del teatro breve y en los rasgos y procedimientos inherentes a una expresividad barroca. La interpretación de las formas verbales como actos de habla hilvanados con tropos y figuras retóricas ha contribuido a desentrañar los procesos cómicos fosilizados en enunciados conservados en las ediciones críticas modernas del teatro de Quiñones de Benavente. Rescatar el valor de dichas palabras y arrojar luz sobre la poética del lenguaje barroco ha sido el propósito esencial de este trabajo. La experiencia de la risa en intermedios teatrales de principios del siglo XVII nos ha abierto un espacio acotado donde se reúnen, comprimidas, diversas características y estrategias, útiles para entender el funcionamiento de la burla y la sátira verbales. En estas breves parcelas del espectáculo barroco hemos podido valorar el proceso de composición de mecanismos cómicos a través de las palabras.

Los postulados teóricos de la tradición del pensamiento filosófico de la semántica, la retórica y el analítico de la pragmática nos han servido de bisturís para examinar los textos, las capas de contenidos lingüísticos y literarios. Este andamiaje teórico ha sido útil para darnos cuenta de que podemos devolver cierta vida a este lenguaje estampado en las ediciones, estático en la lectura y acaso inerte para la comicidad. El lenguaje barroco ha pervivido siempre como una suerte de fotografía de instantes de risa de las tres primeras décadas del siglo XVII. A lo largo de los versos de cada baile y entremeses, se suceden imágenes de humor con trazos tenues y nublados de un blanco y negro difuso. En este trabajo puesto de manifiesto la necesidad de revelar el extenso conjunto de fotografías jocosas que se acumulan en las escenas de la obra benaventina. Un resultado que permite introducir las piezas dramáticas de Quiñones de Benavente a un canon literario más amplio y a un repertorio de producciones teatrales actuales. Los textos escritos podrían hacernos ver cierto espejismo de formas estáticas y aisladas de cualquier fenómeno, suficientes en sí misma para hacer reír. Sin embargo, utilizando los conceptos y postulados teóricos de la tradición analítica de la pragmática que, unidos a la semántica y la retórica, nos ha permitido concebir cada fenómeno

lingüístico como un acto de habla performativo, en tanto que ejecuta siempre una acción en la ficción (burla, censura, engaña, etc.), o en la realidad de la representación (apelaciones al público) y provoca en este la acción de reír.

En las circunstancias vitales y sociales en que Quiñones de Benavente compuso sus obras podemos ubicar un espacio histórico que nos sirve para delimitar coordenadas estéticas y acotar el prisma por donde inspeccionar una expresividad singular del lenguaje literario barroco. Lejos de pretender abarcar la totalidad de este en un estudio, hemos elegido parcelas complementarias que irán ampliando la comprensión de toda la obra benaventina. La diversidad de su expresión ha hecho necesario acercarse a cada manifestación literaria, es decir, a cada género, subgénero y a cada producción particular. En este trabajo nos hemos centrado en el teatro breve, su estética burlesca y satírica, y en la experiencia de la risa a través del lenguaje y los procesos verbales de lo ridículo. Así pues, partir de algunas pinceladas de la vida y poética dramática de Quiñones de Benavente nos ha aportado un punto de partida donde situar el análisis y la reflexión posterior. Ha sido crucial concebir lo *entremesil* como un signo presente en la escritura del autor, en todas sus modalidades teatrales, en los temas, motivos, tipos y figuras sociodramáticos, y en la propia identidad de la verbalización con que construyó el entramado de todo esto en breves argumentos. De ahí el concepto de lo *entremesil* como elemento aglutinador, que une todo ello a través del diálogo, de la acción propia de entremeses y de una expresividad lingüística que toma relieve junto con la música y la danza.

En este trabajo se ha prestado especial atención al valor de lo híbrido, conocido ya en la renovación del dramaturgo de las loas, los bailes, las jácaras y las mojigangas —todas modalidades dramáticas *entremesadas*—, también manifiesto en la dialéctica metateatral incorporada en sus piezas. Se trata de un hibridismo que mezcla la realidad y la ficción mediante el uso de enunciados fáuticos, aquellos que mantienen un contacto directo entre lo dicho sobre el tablado y lo conocido y entendido por el público. Asimismo, las referencias explícitas a imágenes, motivos o temas recurrentes en el espectáculo barroco son también aprovechadas para el humor; del mismo modo que lo son las rupturas expresas de la acción para hacer hablar a las personas reales de la compañía que representa, a los actores y *autores* de teatro, y manifestar, desde la

complicidad con el público, reacciones de extrañeza, confusión, incompreensión o la propia burla ridiculizadora que se buscaba y generaba en la recepción espectadora.

En las consideraciones sobre la poética dramática de Quiñones de Benavente se ha destacado la importancia de entender su método para retratar a los personajes prototipos y figuras sociodramáticos. Hemos planteado la necesidad de estudiar los procedimientos lingüísticos con que construye un personaje, retratados por su nombre propio, por sus propios parlamentos o por los dibujos verbales realizados por otros personajes. A la luz del conjunto de semas, trazos o respuntos con que configura a estas criaturas entremesiles, podemos considerar que Quiñones de Benavente utilizó el caudal existente de características ya creadas y extendidas para caricaturas como el alcalde, el doctor, el boticario, el soldado, el simple, el vejete, el galán, el tacaño, la dueña, la ladrona, la pedigüña, los obsesivos de las modas, etc. Pero sobre todo podemos concluir que, a través de sus propias aportaciones creativas, contribuyó al enriquecimiento, a la suma de rasgos ridículos y satíricos de estos retratos sociodramáticos. Los matices que encontramos en las antonomasias apelativas, en las perifrásticas y en la onomástica burlesca elaboran nuevas versiones de estas criaturas, con características añadidas que redundan en la risa objetivizada en ellas. Esto nos lleva a pensar que la tipología de estos personajes propios de la literatura burlesca y satírica fue formada también con el ingenio del autor toledano.

Más concretamente, la presente tesis ha tenido en cuenta el carácter del lenguaje utilizado en sus piezas a través de la analogía con las relaciones clásicas entre el *logos semántico* y el *logos apofántico*. Estos conceptos aristotélicos nos han llevado a concebir las expresiones verbales del autor como formas lingüísticas, propias de un sistema de lengua, que significan en virtud de la hilaridad. Los contenidos semánticos constituyen el primer paso para comprender palabras y enunciados, de ahí que la presente tesis haya extraído hilos de significados mediante el análisis de casos concretos.. Ahora bien, el contenido proposicional, que corresponde a la pronunciación, enunciación y, en fin, al momento que podemos imaginar vivo del decir o del hablar es el que nos ha proporcionado las informaciones pragmáticas de la risa. De ahí que haya sido relevante tratar a estas formas lingüísticas como actos de habla que integran varios componentes de la comunicación, esto es, los hablantes emisores, los espectadores receptores, las circunstancias contextuales de la escena ficticia y de la vida real, así

como el conocimiento compartido de materias cotidianas, populares y folclóricas. Dentro la tipología de estos actos de habla, hemos situado los de Quiñones de Benavente como actos ilocutivos o preformativos, pues ello nos ha permitido ver de qué manera las palabras y enunciados de las escenas ejecutan una acción. En todo momento realizan la acción de conmovir a la risa, de retratar, ridiculizar, parodiar y satirizar, al mismo tiempo que son capaces, dentro del universo de la ficción entremesil, de intimidar, burlar, confundir, malinterpretar, enfadar, discutir, presumir, lamentar, etc. A través del análisis minucioso de varias de estos actos, hemos convenido en denominar las expresiones benaventinas como *actos de escena* en tanto que tienen naturaleza *escénica*, es decir, ejecutiva y eminentemente dramática o teatral. Además, los significados y las acciones de este hablar han sido materializados en una elocuencia singular, donde interviene la función ornamental que, junto con lo semántico y lo pragmático, permite generar la risa. Estos tres aspectos del lenguaje benaventino, el semántico, el pragmático y el retórico se han descubierto como útiles para comprender procedimientos concretos.

En los bailes y entremeses seleccionados de Quiñones de Benavente hemos examinado los procesos de creación léxica que nos permiten responder a las cuestiones acerca del funcionamiento de los neologismos como actos de habla en las escenas. Los mecanismos más frecuentes dan la medida del valor humorístico de este recurso y del interés de Quiñones de Benavente por la incompreensión de la lengua. Si bien las malas interpretaciones de palabras y expresiones han sido estrategias cómicas en la tradición literaria por lo menos desde el siglo XVI, especialmente en la escritura dramática de Lope de Rueda, (las denominadas prevaricaciones idiomáticas), la presente tesis ha puesto de manifiesto el valioso aprovechamiento que extrae el autor toledano del uso de enunciados ininteligibles. Así, las *jitanjáforas* nos han dejado ver un signo propio benaventino, además de ser un recurso recurrente y asociado en el teatro de la época. Estos disparates fonéticos se unen a las cadenas incomprensibles de palabras españolas. Ambas estrategias humorísticas han podido revelar una función esencial del lenguaje del autor, esto es, la de manifestar y comunicar objetos de la risa puramente lingüísticos y desprovistos de los elementos constituyentes del significado de todo lenguaje. En estos casos es el contenido proposicional el que permite interpretar procesos pragmáticos de actos de habla que generarían inferencias y efectos cómicos en el

público. También hemos analizado la posibilidad de entender estos recursos de *lenguaje lúdico o disparatado* como expresiones formalizadas (formas lingüísticas) que pasaron a ser parte del sistema propio del lenguaje de Quiñones de Benavente. Nuestro autor supo formalizar la falta de adecuación comunicativa entre las palabras, los referentes y los contextos; es decir, supo manejar designaciones que llegaron a ser recibidas como formas de contenido pragmático y en cierto modo hasta ser identificados con el dramaturgo.

Las dificultades de entendimiento de los contenidos lingüísticos como recurso cómico sí se palpan en las prevaricaciones idiomáticas. Hemos comprobado que Quiñones de Benavente emplea este recurso de la tradición burlesca desde las motivaciones culturales similares a las del Renacimiento, en tanto que las diferencias de competencia lingüística son el objeto de aprovechamiento cómico. La incomprensión por parte de los alcaldes rústicos o de los simples ha puesto de manifiesto la superioridad de los otros personajes que los acompañan o hasta los corrigen, en una actitud cómplice de los espectadores concebidos como hablantes competentes y superiores a las capacidades ridiculizadas de aquellos que realizan los trastrueques fonéticos y léxicos.

Asimismo, Quiñones de Benavente ha utilizado el material idiomático, es decir, la paremiología española de su época, como proceso proceso compositivos recurrente en su obra. La incorporación de dichos, proverbios y refranes son recursos verbales básicos, y al mismo tiempo signos de identidad benaventina. De la misma manera, la transformación paródica, que además de utilizar la memoria idiomática de su público, activa su sorpresa y los procesos de asociación con paremias, constituye una de las innovaciones del escritor. La idea de la incomprensión se manifiesta en estos casos de manera inversa, puesto que es la conexión de términos reconocibles, los paremiológicos, con los referentes que se quieren señalar en las escenas, designados mediante la parodia de aquellos.

Este trabajo ha analizado el valor de determinados tropos y figuras relevantes en la escritura de Quiñones de Benavente. En concreto, se han estudiado los procedimientos de las dilogías o equívocos, cuyo contenido semántico se pone en juego con las implicaciones pragmáticas, en la medida que el autor demuestra un dominio en el cálculo de la risa a la hora de elegir palabras que entrelacen significados y que se

puedan vincular a su vez a los referentes humorísticos de las escenas en que aparecen. Se trata de un recurso retórico recurrente y uno de los que ofrece un gran aprovechamiento cómico. Asimismo, a través de las caracterizaciones verbales que elabora Quiñones de Benavente para los tipos y figuras sociodramáticos, vemos que se pueden aplicar los conceptos de la retórica clásica de antonomasia apelativa y perifrástica. En estos retratos lingüísticos se acumulan cadenas de metáforas o más bien metonimias del sujeto ridículo al que se refiere. Hemos examinado la manera en que el autor da forma a estos matices que van dibujando la significación jocosa de personajes. También hemos hecho hincapié en la relevancia de los nombres propios como recurso retórico, es decir, un tipo de antonomasia que pone más en primer plano el rasgo humorístico del personaje, lo que hace que sea su seña principal. La creatividad se halla en la designación, el proceso en el cual el autor elige un sustantivo común o un nombre propio existente para vincularlo a un sujeto ridículo utilizando como hilo de unión un rasgo resaltado, entendido como médula de su caricatura, como núcleo que articula todas las acciones o expresiones verbales que manifieste en la escena.

Uno de los recursos cómicos más trascendentes han sido las contiendas verbales, puesto que abundan y permiten activar en la experiencia de la risa elaboraciones complejas de antonomasias. Son estas las que dan encaje retórico a insultos o pullas en forma conceptista, con función también retratista, con carácter satírico en tanto que juzgan a otro personaje y con un gran efecto humorístico. Además, los lanzamientos de vocablos constituyen otra estrategia cuya potencialidad cómica reside en formas lingüísticas llevadas a la acción, como *actos de escena*, con fuerzas ilocutivas ridículas, burlescas, que pretenden hacer daño físico los sujetos hablantes. Se ha vuelto imprescindible en estos casos considerar las capacidades dramáticas que le confiere Quiñones de Benavente al lenguaje, en este caso a las palabras. Su contenido referencial es el que permite asociarlas con los motivos sociológicos y literarios vinculados a los médicos o los boticarios, por ejemplo. Son estas asociaciones pragmáticas o inferencias las que golpean, los personajes son los que las propinan y las que las reciben y sufren.

Estos tipos de antonomasias han permitido analizar el alto alcance del ingenio del dramaturgo para sacar provecho del campo referencial conocido, como ocurre en estos lanzamientos burlescos, y también para componer sus propios retratos singulares, donde, además de poder vislumbrar un molde con rasgos de la tradición de los

personajes, consabidos en la época, están los trazos innovadores que añade Quiñones de Benavente. Y en estas caricaturas verbales propias hemos podido comprobar que existe un esquema conceptista con el que el autor nos brinda elaboraciones dignas de poder ponerlas al mismo nivel que los retratos satíricos de Quevedo. De ahí que concluyamos que el poeta toledano es un destacado ingenio aurisecular que contribuyó a la identidad del lenguaje literario barroco mediante las antonomasias conceptistas.

El análisis del entramado retórico ha permitido considerar los mecanismos que utiliza el dramaturgo para ridiculizar temas y motivos entremesiles. El amor pedigüeño y las modas sociales conllevan campos semánticos concretos de los cuales Quiñones de Benavente también saca provecho para poner en marcha procedimientos retóricos al servicio del humor. Además de mostrarnos mecanismos basados en los significados pertenecientes a dichos campos semánticos, nos ofrecen una constelación de formalizaciones lingüísticas propias del poeta toledano que se sumaban al conjunto de motivos retóricos que solían emplearse para señalar el pedir de las tomajonas y el no dar de los tacaños, por ejemplo. Estos mecanismos son formalizaciones que partían primero de las apariciones en las escenas como actos de habla, medidos por el autor para introducirlos en las secuencias y réplicas, para generar una determinada enunciación y manipular así las expectativas de un público conocedor de estos temas, motivos y sus campos semánticos. En dicho proceso creativo sobresalen las habilidades compositivas para conducir tales expectativas a golpes de efectos basados en la sorpresa de nuevos matices de significados de las metáforas usadas o en el lugar en que aparecen y se relacionan con otras.

La presente tesis ha examinado la diversidad sociolingüística del español en el corpus de bailes y entremeses y ello ha permitido comprender de qué modo objetiviza en ella la sátira Quiñones de Benavente. A la vista de los casos de la sátira de los registros coloquiales y culteranos o cortesanos, por un lado, y la de variedades profesionales, por otro, podemos decir que el dramaturgo toledano aportó valiosos casos cómicos que parodiaban el exceso del uso de expresiones coloquiales, así como de vocablos cultos, tecnicismos y campos semánticos especializados en oficios. Todos aparecen enmarañados en actos de habla que inciden en el llamado disparate, es decir, la inadecuación nuevamente de las palabras o locuciones fraseológicas, de términos culteranos y profesionales con respecto al contexto comunicativo con el que no guarda

ninguna relación pragmática, dando como resultado una situación hiperbólica donde se agudiza el uso incoherente de estos registros. La mala gestión de dicho contexto, por parte de los sujetos hablantes ridiculizados por este hablar, hace que no calculen correctamente las necesidades comunicativas con sus interlocutores y con las circunstancias, de tal manera que se distancian de la realidad y fracasen generalmente en los objetivos de entendimiento, a excepción del registro culto que, como hemos visto en *Los vocablos*, es causa de atracción amorosa.

La inadecuación pragmática conversacional es el verdadero objeto de risa en estas escenas y es el abuso de este modo de comunicarse en la vida real lo que puede ser objeto de censura, de juicio, en fin, de sátira. Ello nos muestra que Quiñones de Benavente se sitúa en la misma tendencia de la sátira lingüística de los ingenios auriseculares, con Quevedo a la cabeza, cuyos dardos iban dirigidos especialmente a los excesos del uso de fraseologismos, a la oscuridad culterana y a la falta de adecuación con su contexto comunicativo. Sin dejar de considerar al autor toledano como cierto imitador que reescribe estas burlas de variedades del español, los casos analizados en esta tesis muestran que Quiñones aportó su propia materialización humorística de a través de convertir en entremés (*Las civilidades*) las diversas formas satirizadas del *Cuento de cuentos* de Quevedo, de construir todo un entremés (*Los vocablos*) en donde irónicamente la expresividad culterana y cortesana es aplaudida y alzada, y de elaborar otro argumento entremesil (*Los cuatro galanes*) donde se pone de relieve lo ridículo del uso de jergas de cuatro oficios aplicadas al asunto amoroso.

En cuanto a la germanía como variedad del español ya codificada en la literatura, Quiñones de Benavente nos muestra que la semántica de todo un enjambre de léxicos del hampa literaria estaba integrada por entonces a discursos inteligibles mediante la inclusión de determinadas palabras. Ni siquiera en las jácara que intercala el autor en algunas secuencias de las piezas hallamos aquella lengua encriptada que sí había discurrido en romances con numerosos términos germanescos y asociaciones pragmáticas asentadas en la realidad de la delincuencia. En el teatro de nuestro entremesista encontramos una germanía más acoplada al lenguaje literario barroco y, en cierto modo, más estilizada, en consonancia con el resto de formas lingüísticas, retóricas y actos de habla, elaboradas para hacer reír. Así pues, este hablar del hampa está puesto al servicio de la experiencia cómica y es también engendradora de designaciones y de

señas de retratos sociodramáticos. Son estas variedades lingüísticas las que mejor nos ofrecen las creaciones del autor toledano, pues el sayagués, como recurso también recurrente en los personajes rústicos de sus piezas, lo utiliza siguiendo la tradición sobre todo en las paronomasias o deformaciones fonéticas de palabras.

Como otro recurso que atiende a las mismas motivaciones de ridiculizar la inadecuación o la incompreensión, hemos destacado los latinismos jocosos, que, aunque no pertenecen estrictamente a una variedad del español, juegan un papel fundamental en la construcción de actos de habla satíricos de los sacristanes, en virtud de esta desconexión con el contexto comunicativo. También estos latinajos burlescos nos dejan ocasiones para entender que nuestro entremesista tenía la habilidad de intercalar palabras, locuciones o parlamentos en un latín macarrónico, reconocible y entendible desde el público por sus semejanzas fonéticas con el español o por ser fórmulas popularizadas. Son también generadores de prevaricaciones idiomáticas de gran provecho cómico. Finalmente, hemos examinado la literaturización propia que hace Quiñones de Benavente de las lenguas extranjeras en su obra dramática. La intercalación del italiano, el portugués, el habla de negros responde al criterio de la burla argumental generalmente en las piezas analizadas y también al puramente musical cuando aparece algún remedo de estas lenguas como recurso humorístico cantado.

En definitiva, la presente tesis doctoral contribuye a arrojar luz en los textos dramáticos de Quiñones de Benavente a través de su lenguaje. La terminología utilizada, la fundamentación teórica, la propuesta metodológica y de clasificación de recursos lingüísticos y retóricos y, en fin, el tipo de estudio desarrollado sobre bailes y entremeses benaventinos proporcionan instrumentos y resultados que favorecen la comprensión de significaciones e interpretaciones estampados en los textos escritos. El mayor entendimiento de este tejido verbal puede suponer que la obra dramática del autor toledano ocupe un lugar mejor en el canon del teatro áureo hispánico, especialmente en su difusión y divulgación en la cultura actual, más en consonancia con el talento del autor y el éxito que experimentó en su época. Si bien, ante la lectura de las piezas breves, solo podemos imaginar el estallido de carcajadas de aquel público barroco, con el estudio del presente trabajo se pueden rescatar procesos humorísticos que acaso puedan generar un determinado humor actualmente. Es preciso examinar

desde deducciones lógicas fenómenos que debieron ser efímeros e inmediatos sobre las tablas, en la agitación jocosa del espectáculo a principios del siglo XVII, para posteriormente considerar las posibilidades de reconstruirlos en producciones teatrales actuales. Del revelado fotográfico, *filológico*, que va desvelando lentamente colores, contornos, sombras, matices de una imagen capturada, el *texto escrito*, creo que es posible plantear opciones de representaciones de obras del dramaturgo que permitan provocar cierta risa al público del siglo XXI. Pues, ¿entremeses como *Las civilidades* o algunas de las partes de *El guardainfante* o *La capeadora* están condenados a quedarse en las bibliotecas para ser leídos por los especialistas filólogos o historiadores? Quizá un ejemplo de método para llevar a cabo este tipo de recuperación de repertorio benaventino podría ser el espectáculo *Siglo de oro, Siglo de ahora* de la compañía Ron Lalá, una folía o conjunto de obras breves en donde rescataron la significación y características esenciales que definen el género breve del teatro áureo. Los desafíos son razonables y son similares a los que deben afrontar las adaptaciones de cualquier obra clásica traída a los escenarios actuales, en cuyas representaciones se entiende el esfuerzo de imaginación de significados y códigos sociales, políticos y filosóficos que tiene que hacer cada espectador para tener su propia experiencia, materializada en reflexiones y emociones. En el teatro breve barroco el esfuerzo de la recepción se multiplica. Ya se conoce bastante bien este proceso en entremeses de otros autores como los de Cervantes. En general, se puede ayudar con determinada adaptación de referentes. Y me parece que las estrategias ingeniosas que utiliza Quiñones de Benavente bien pueden rescatarse y lanzarse al público para desafiar justamente esa imaginación que le puede permitir reírse. Tanto el entremés como el baile dramático de Luis Quiñones de Benavente bien pueden formar parte de las producciones teatrales que tengan como una de sus motivaciones conservar, cuidar y difundir el patrimonio teatral hispánico. Después de considerar primero la posibilidad de ampliar el repertorio de teatro breve en dichas producciones e integrar más obras del autor toledano, el reto fundamental se halla en el cómo. A partir de aquí es necesaria la labor que permita comprender sus textos, paso previo a la ejecución de transformaciones del texto o las acciones de la pieza para conectarlos con el presente. De ahí que desentrañar el lenguaje de estos bailes y entremeses de Luis Quiñones de Benavente puede ser tarea esencial

para estos objetivos, además de ser la intención principal para alcanzar el propósito de conocer mejor el lenguaje barroco.

Bibliografía consultada y citada

I. Ediciones de los entremeses de Luis Quiñones de Benavente

COLECCIONES Y ANTOLOGÍAS DE LAS OBRAS DE LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE

- Quiñones de Benavente, Luis (1645), *Jocoseria: burlas veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, Madrid, Francisco García Arroyo, Manuel López.
- _____ (1653) *Jocoseria: burlas veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, Valladolid, Juan Antolín de Lago, 1653.
- _____ (1654) *Jocoseria: burlas veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, Barcelona, Francisco (de) Cays.
- _____ (1872-1874), *Colección de piezas dramáticas: entremeses, loas y jácaras / escritas por el licenciado Luis Quiñones de Benavente; y sacadas de varias publicaciones o de manuscritos recientemente allegados por Cayetano Rosell*, Madrid, Librería de los Bibliófilos, Alfonso Durán.
- _____ (1925), Madrid, Bruno del Amo.
- _____ (1956), *Entremeses* (1956), ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Ebro.
- _____ (1968), *Entremeses*, ed. de Hannah E. Bergman, Salamanca, Anaya.
- _____ (1991), *Entremeses* (1991), ed. de Christian Andrés, Madrid, Cátedra.
- _____ (1996), *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, edición y crítica con introducción y notas por Abraham Madroñal Durán, Kassel, Reichenberger.

_____ (2001), *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. de I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal, Madrid, Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.

COLECCIONES Y ANTOLOGÍAS DE TEATRO BREVE DE DIVERSOS AUTORES QUE INCLUYEN OBRAS DE QUIÑONES DE BENAVENTE

Bainton, A. J. C. (1987), *Comedias sueltas en Cambridge University Library 2*, Edition Reichenberger.

Bergman, Hannah E. (1970), *Ramillete de entremeses y bailes: nuevamente recogido de los antiguos poetas de España: siglo XVII*, Madrid, Castalia.

Cotarelo y Mori, Emilio (2000), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*, ed. facsímil de la original de 1911, Madrid Bailly-Baillière, Granada, Editorial Universidad de Granada.

García Valdés, Celsa Carmen (2003), *Antología del entremés barroco*, Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi.

Madroñal, Abraham (2012), «Nueva colección de entremeses inédita y desconocida (con la edición de *La cabeza encantada*)», *Anales Cervantinos*, XLIV: 319-346

_____ (1995), «Catálogo de entremeses de la biblioteca de la Real Academia Española», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXV, 523-568.

Vian, Cesco (1959), *Farse spagnole del Secolo d'Oro*, Milano, Edizioni per il Club del libro.

II. Bibliografía documental y crítica

Alberola, Lara (1010), «Por qué y para qué: función de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro», *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Enlace:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html>

(consultado el 9/05/2016).

Alemán, Mateo (1992), *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, Cátedra, Madrid.

- _____ (1987), *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana*, ed. de José María Micó, Cátedra, Madrid.
- Alonso, Amado (1948) «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 2, No. 1, 1-20.
- _____ (1969), *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- _____ (2008), *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- Alonso-Cortés, M. D. (1998), «Paralenguaje y pragmática», en I. Guillén, I. Vázquez (eds.) *Perspectivas pragmáticas en Lingüística Aplicada*, Zaragoza, Anubar Ediciones, pp. 19-25
- Alonso Hernández, J. L. (1979), *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (introducción al léxico del marginalismo)*, Universidad de Salamanca.
- _____, (1972), «La sinonimia en el lenguaje marginal de los siglos XVI y XVII españoles: los sinónimos de "delator", "cornudo" y "ojo»», *Archivum*, Revista de la Facultad de Filología, Oviedo.
- _____ (1977), *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca.
- _____ (1989), «Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis», *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, J. H. Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (eds.), *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 8/II, 603-622.
- _____ (1979-80), «Paremia, discurso, ideología», *Archivum*, Revista de la Facultad de Filología. Tomos XXIX-XXX.
- Alvarez Barrientos, Joaquín y Antonio Cea Gutierrez (coords.) (1987), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC.
- Amado Román, Carlos (2022), «Notas sobre parodia lingüística en «Los cuatro galanes» de Quiñones de Benavente», *Hipogrifo* (New York, NY), 2022, Vol.10 (1), 331-343.
- Anscombe, J. C. y Ducrot O. (1978), «Lois logiques et loir argumentatives», *Le Français Moderne*, 347-357.
- Austin, J. L. (1971), *Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós.
- _____ (1975), *Ensayos filosóficos*, Madrid, Revista de Occidente.

- Aristóteles (1982), *Tratados de lógica, Órganon*, vol. I, Madrid, Gredos, 1982.
- Arce de Otárola, Juan de (1995), *Coloquios de Palarino y Pinciano*, ed. de José Luis Ocasar Ariza, Turner, Madrid.
- Arellano, Ignacio (ed.) (2019), *Antología de la literatura burlesca. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.
- _____ (2007), «La poesía de Quevedo», edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea]. Enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poesa-de-quevedo-0/> (consultado: 16/11/2014).
- Asensio, Eugenio (1971), *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos.
- Bajtín, Mijail M. (1995), *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Madrid, Aliana Editorial.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956), «El entremés y la novela picaresca», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo VI, Madrid, 1956, CSIC, pp. 215-246.
- Baranda Letuario, Consolación (1989), «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», *Revista de Filología Española*, 44, 311-333.
- Bataillon, Marcel, (1961), *La celestina según F. de Rojas*, Paris, Didier.
- Bègue, Alain, Carlos Mata Induráin, Pietro Taravacci (coords.) (2013), *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA.
- Bergman, Hannah E. (1961), «El romancero en Luis Quiñones de Benavente», *Nueva revista de filología hispánica*, v. 15, no. 1-2 (ene.-jun.), 229-246.
- _____ (1971), «Los entremeses postcervantinos de la Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro de Barcelona», *Estudios escénicos*, 14, 12-17.
- _____ (1965), *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* Madrid, Editorial Castalia.
- _____ (1954), «Una caricatura de Juan Ruiz de Alarcón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 8, núm. 5 (oct.-dic.), 419-422.
- Blas Arroyo, José Luis (2019), «La sociolingüística del español en España», en Ridruejo, Emilio, *Manual de lingüística española*, Berlin, Boston, De Gruyter, cap. 20, pp. 582-613.

- Brioso Santos, Héctor (2001), «Lo peor de ambos mundos: dos entremeses americanos de Luis Quiñones de Benavente y Vicente Suárez de Deza», *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, núm. 15, 227-250.
- Brito Brito, Beatriz (2016), «Del romance al entremés: huellas de un famoso ladrón llamado Moro Hueco» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *El entremés y sus intérpretes*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 199-217.
- Buezo, Catalina (1991), *La mojiganga dramática. Historia y teoría*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- _____ (2004), *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Edition Reichenberger.
- _____ (2005), *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Cátedra.
- Bustos, E. (1986), *Pragmática del español*, Madrid, UNED.
- Calderón de la Barca, Pedro (1983), *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia.
- _____ (1970), *Guárdate del agua mansa*, ed. de Espasa-Calpe, Madrid.
- _____ (1989), *Teatro cómico breve*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger.
- Chevalier, Maxime (1992), *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona.
[En librería El Litoral, Bcn. y en BibUB: [860"15/16"QUE.09 Che](#)]
- _____ (1994) «Para una historia de la agudeza verbal», *Edad de Oro*, vol. 13, 23-30.
- Candelas Colondrón, M. Á. (2012), «Las jácaras y los bayles en la frontera de la poesía satírica de Quevedo», *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglo de Oro*, ed. A. Gargano, Vigo, Academia del Hispanismo, 273-289.
- _____ (2007), *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.
- Cantera Ortiz de Urbina, Jesús; Sevilla Muñoz, Julia y Sevilla Muñoz, Manuel (2005), *Refranes, otras paremias y fraseologismos en Don Quijote de la Mancha*, University of Vermont, Vermont.
- Cañas Murillo, Jesús, «Notas sobre la censura de representación en el teatro público español de la época barroca», *Annali. Sezione Romanza. Università degli Studi di apoli «L'Orientale»*, 54, 1, 2012, pp. 21-61.

- Caravedo, R. (1999), *Lingüística del corpus*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Caro Baroja, Julio (2006), *El carnaval*, Madrid, Alianza Editorial.
- _____ (2015), *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid.
- Caro, Rodrigo (1634), *Antigüedades y principado de la ilustrissima ciudad de Sevilla y Chorographia de su convento iuridico, o antigua Chancilleria*, Sevilla, por Andrés Grande.
- _____ (1978), *Días geniales y lúdricos*, ed. de Jean-Pierre Etienvre, Madrid, Espasa-Calpe
- Carrascosa Miguel, Pablo (1989), «Juegos, cuentos y parodia: Apuntes para una poética del Teatro Breve», *Revista de Folklore*. Tomo 9b. Núm. 106, Valladolid.
- Carreño, Antonio y Sánchez Jiménez Antonio (2006), *Rimas sacras de Lope de Vega*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- Castillo Martínez, Cristina (2010), «Vida y hechos de un famoso pícaro. “Jácara”, “Romance” y “Relación en tres pliegos de cordel»», *Maestra en mucho. Estudios filológicos en homenaje a Carmen Isasi Martínez*, Sara Gómez Seibane y José Luis Ramírez Luengo (compiladores), Buenos Aires, Voces del Sur.
- Castillo Solórzano, Alonso (1986), *Aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. de Jacques Joset, Cátedra, Madrid.
- _____ (1941), *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, ed. de Federico Ruiz Morcuende, Espasa Calpe, Madrid.
- _____ (1907), *Las harpías en Madrid y coche de las estafas y Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid*, ed. e introducción de E. Cotarelo, Madrid, Madrid, Librería de los bibliófilos españoles.
- _____ (1908), *Tardes entretenidas en seis novelas*, ed. de Emilio Cotarelo i Mori, Madrid, Librería de los bibliófilos españoles.
- Cerdán de Tallada, Tomás, *Visita de la cárcel y de los presos*, Valencia: Pedro de Huete, 1574.
- Cervantes, Miguel de (2019), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Alfagura.
- _____ (1990), *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Cátedra, Madrid.

- _____ (2007) *Ocho comedias y ocho entremeses nunca antes representados*, ed. de Jacobo Sanz Hermida, Madrid, Espasa Calpe.
- Chamorro, María Inés (2002), *Tesoro de villanos (diccionario de germanía)*, Ed. Herder.
- Chevalier, Maxime (1999), «Folclore y literatura: *Lazarillo de Tormes*, otra vez», *La invención de la novela: seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez, noviembre 1992-junio 1993*, Jean Canavaggio, Casa de Velázquez.
- _____ (1994) «Para una historia de la agudeza verbal», *Edad de Oro*, vol. 13, 23-30.
- _____ (1992), *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona.
- _____ (1982), *Tipos cómicos y folcklore (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Edi-6
- Corpas Pastor, Gloria (1997), *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1978), *Gramática, Semántica, Universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid, Gredos.
- (1977a), *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Gredos.
- _____ (2000), «La estructura del saber lingüístico», *Analexta Malacitana*, xxiii, 2, 437-452
- _____ (1981), *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos.
- _____ (1977b), *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- _____ (1981). «Los conceptos de dialecto, nivel y estilo de lengua y el sentido propio de la dialectología». *Lingüística Española Actual*, III, pp. 1-32
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Revistas y Archivos.
- _____ (ed.), *Migajas del ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.
- _____ (1917), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- _____ (1932), «Sobre un tomo antiguo de entremeses desconocidos», *Papyrus*, I, 11-13.

- _____ (1934), *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde sus orígenes a fines del siglo XIX*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1934.
- Crespo Matellán, Salvador (1979), *La parodia dramática en la literatura española (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de Los Amantes de Teruel, comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza)*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Croce, Benedetto (1997), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga, Ágora.
- D'Agostino, Maria y Flavia Gherardi (eds.) (2012), *La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Academia del Hispanismo, nº 32.
- Deleito y Piñuela, José (1988), *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza.
- Ernesto Delgado, Edmundo (2000), «Consideraciones en torno al lenguaje en Don Quijote: Bases para una aproximación estilística», *Bulletin of Cervantes Society of America*, 20.2, 53-78.
- Derrida, Jacques (2018), *Limited Inc*, Pólvora Editorial.
- Díaz de Escobar, Narciso (s.a.), *Siluetas escénicas del pasado. Colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografías, bibliográficas etc., del teatro Español*, Barcelona, Imprenta de la Viuda de Luis Tasso.
- Díez Borque, José María (2016), *Heterodoxia, marginalidad y maravilla en los siglos de oro*, Visor Libros.
- _____ (1987), *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus.
- Di Cesare Donatella 1999, *Wilhelm von Humboldt y el estudio filosófico de las lenguas*, Anthropos, Barcelona.
- Di Pinto, Elena (2013), «De hibridismos y alteridades en el ámbito teatral del siglo XVII una "famosa jácara"», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 43, 2, 139-151.
- _____ (2014), «El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara, ¿realidad o ficción literaria?», Luisa Lobato y Alain Bègue (coords.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, 195-217.
- _____ (2010), «Jácaras de sucesos, otra modalidad (El Caso en jácaras)», María Inmaculada Osuna Rodríguez, Eva Elena Llergo Ojalvo (coords.), José María Díez

- Borque (dir.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, pp. 217-242.
- _____ (2005), *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- _____ (2018), «Villancicos de jácara en un entorno conventual», *Edad de oro*, vol. 37, 173-188.
- Durán, Agustín (ed.) (1945), *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al Siglo xviii* (1945), Madrid, Atlas. Edición digital publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, enlace:
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/romancero-viejo--0/>
- Doménech Rico, Fernando (ed.) (1996), *Teatro breve de mujeres: siglos XVII-XX*, Madrid, ADE.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1969), «Delitos y suplicios en la Sevilla imperial (La crónica negra de un misionero jesuita)» en *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, pp. 11-71.
- Estepa, Luis (1994), *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII. (Estudios sobre los géneros dramáticos del baile y la folla)*, Madrid, Imprenta de la Comunidad de Madrid.
- Fernández Gómez, Juan F. (1993), *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.
- Fontán, María (2006), «El guardainfante» en *Rinconete* del Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_06/19042006_02.htm. (consultado el 4 de febrero de 2017).
- García Alonso, Juan Luis (2010), «De etimología y onomástica. *Deo Aironi* y Pozo Airón», *Serta Palaeohispanica J. de Hoz Palaeohispanica*, 10, 551-566.
- García Blanco, Manuel (1949), «Algunos elementos populares en el teatro de Tirso de Molina», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 29, Cuaderno 128, 413-452.
- García Lorenzo, Luciano (2005), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Editorial Fundamentos, 1 ene. 2005.
- _____ (ed.) (1988), *Los géneros menores en el teatro español del siglo de oro*, Ministerio de Cultura, Madrid.

- García-Page Sánchez, Mario (1996), «Sobre las variantes fraseológicas en español», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, xx, 3, 477-490.
- G. Maestro, Jesús (2008), «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, issn: 1138-6363, 12, 2008, pp. 79-105.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo (2014), «La *Jocoseria* y otras colecciones de entremeses barrocos: la configuración de un género editorial», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 32, núm. especial, 29-43.
- _____ (2017), (edición, introducción y notas) y Óscar García Fernández (edición), *Las mujeres sin hombres*, Lope de Vega, en *Lope de Vega, Comedias. Parte XVI*, Florence d'Artois y Luigi Giuliani (coord.), Barcelona, Gredos.
- González Gutiérrez, Cayo (1998), «El teatro en los colegios de jesuitas del Siglo de Oro. Bibliografía actualizada y comentada», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* (1998) 23, 91-122. También en *Entemu*, nº. 8, 1996, 89-131.
- _____ (1997), *El Teatro Escolar de los Jesuitas (1555-1640) y Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Universidad de Oviedo.
- Gracián, Baltasar (1998), *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, ed. de Emilio Blanco López, Madrid, Cátedra.
- _____ (1940), *El Criticón*, ed. de M. Romera Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, publicado en cooperación con la *Modern Language Association of America*, London, Humphrey Milford, Oxford University Press.
- Granja, Agustín de la (1998), «La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*», *Anales Cervantinos*, XXXIV, 255-267.
- Green, G. M. (1989), *Pragmatics and Natural Language Understanding*, Hillsdale (N.J.), Lawrence Erlbaum.
- GRUBBS, Anthony H. (2007), «Major Changes in 'Minor' Theater: Luis Quiñones de Benavente's Dramatization of Dramatic Theory and its Effects on the Interlude in Early Modern Spain», *Hispanofila-Chapell Hill*, 151, 1-20. [En línea]. Enlace: <http://romlpub.unc.edu/files/2010/11/hispanofila-sample.pdf#page=2> (consultado: 30/05/2016).
- Heidegger, Martin (2002), *El ser y el tiempo*, RBA, Biblioteca de los grandes pensadores.

- Hernández Alonso, César y Sanz Alonso, Beatriz (2002), *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos.
- _____ (1999), *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid.
- Hidalgo, Juan (1610), *Romances de germania de varios autores con su Bocabulario al cabo por orden del a, b, c, para declaration de sus terminos y lengua*, Barcelona, Sebastian de Cormellas.
- Hill, John M. (1945), *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University.
- Hjemslev, Louis (1972), *Ensayos lingüísticos, i*, Madrid, Gredos.
- _____ (1987), *Ensayos lingüísticos, ii*, Madrid, Gredos.
- _____ (1971), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Horozco, Sebastián de (1979), *Representaciones*, ed. Fernando González Ollé, Castalia.
- _____ (1986), *Teatro universal de proverbios*, Univ. de
- Huerta Calvo, Javier (1999), «Aproximación al teatro carnavalesco», en Cuadernos de Teatro Clásico, 12, pp. 15-47.
- _____ (dir.) (2008) *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- _____ (2011), «El entremés, la escena y el “Arte nuevo”», en *El “Arte nuevo de hacer comedias” y la escena*, XXXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 7, 8 y 6 de julio de 2009, 2011, 71-80.
- _____ (2001), *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Labertinto.
- _____ (1985) «Stultifera et Festiva Navis (De Bufones, Locos y Bobos En El Entremés Del Siglo de Oro)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 34, n. 2, pp. 691-722.
- Humboldt, W. (1990), *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Barcelona, Editorial Anthropos
- _____ 1968, V [1824-1826] «Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus», *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften V* (A. Leitzmann et al., eds), De Gruyter, Berlín, pp. 364-475.
- Iglesias Ovejero, Ángel (1981), «Eponimia: motivación y personificación en el español marginal y hablado», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 61, Cuaderno 223, 1981, 297-348.

- _____ (1982), «Iconocidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore», *Critión*, 20, 5-83.
- Jakobson, R. (1975), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
- Jauss , Hans Robert (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- Jerade, M. (2020). Repolitizando las diferencias. Derrida y la teoría de los actos de habla. *Isegoría*, (62), 151–168.
- Joset, Jacques (1998), «“Aquella tan honrada dueña Quintañona”», *Anales Cervantinos*, 34, 51-59.
- J. Sáez, Adrián (2017), «Cuernos para todos: “El retablo de las maravillas” de Cervantes a Quiñones de Benavente», *Anales Cervantinos*, vol. xlix, 153-167.
- Labov, William (1983), *Modelos sociolingüísticos*, Madrid, Cátedra.
- Lambrea, Mariano y Josa, Lola (2010), «"Jácara con variedad de tonos". Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII», Comunicación presentada en el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en Cáceres entre los días 12-15 de noviembre de 2008. Publicada en DIGITAL.CSIC. Enlace: <https://digital.csic.es/handle/10261/22356> (consultado el de 3 de marzo de 2014).
- Lanine y Sagredo, Pedro (1676), *Bayle del iuego del hombre*, en Zaragoza, por Diego Dormer.
- Lara Garrido, José (1987), *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa: vida en literatura de un barroco marginal*, Torremolinos, Málaga: Revista Litoral.
- Lázaro Carreter, Fernando (1980), *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.
- Lausberg, Heinrich (2003), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos.
- Liñán y Verdugo, Antonio, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*, Madrid, 1620.
- Lobato, María Luisa (2014), *La jácara en el Siglo de Oro*, Vervuert.
- Lobato, María Luisa y Bègue, Alain (coords.) (2014), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Visor Libros.
- López de Tortajada, D.; Rodríguez Moñino A. (ed.) (1970) *Floresta de varios romances: Valencia 1652*, Madrid, Castalia.

- López Estrada, Francisco (1982), *Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (el caso del «Quijote»)*, Bulletin Hispanique, tome 84, n°3-4, pp. 291-327.
- López Grigera, María Luisa (2006), «Algo más sobre lo risible en el “Quijote”: la retórica causante de risa», REV - RILCE - 2007, 23.1, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- López Serrano Alfredo (2001), «El río Manzanares en los escritores del siglo de oro», ponencia presentada en el curso *Patrimonio Arqueológico y Artístico en la Comunidad de Madrid (ii): El barroco madrileño*, Madrid, 20 de mayo de 2001. Enlace: <http://hdl.handle.net/10016/12559> Consultado: 20/07/2015.
- Lyons, J. (1980), *Semántica*, Barcelona, Teide.
- _____ (1983), *Lenguaje, significado y contexto*, Barcelona, Paidós.
- Madroñal Durán, Abraham (1999a), «Carnaval y entremés en la primera mitad de siglo XVII», en *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 12, 73-88.
- _____ (1995), «Catálogo de entremeses de la Biblioteca de la Real Academia Española», en *BRAE*, LXXV, 523- 568.
- _____ (2013), «De nuevo sobre la autoría de Los refranes del viejo celoso, entremés atribuido a Quevedo», *La Perinola*, vol.17 (17), 155-177.
- _____ (1999a): «El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco». En *El teatro en tiempos de Felipe II* Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, pp. 137-162.
- _____ (2018), «El “Poeta de los pícaros”, figurilla quevedesca con trastienda teatral», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, N° 22, 167-176.
- _____ (1998a), «Estructuras teatrales de la comedia en el entremés barroco»» *El Escritor y la Escena*, 6, 167-178.
- _____ (1996), «Juan Francés, vida entremesil de un personaje literario», *Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. Alcalá de Henares, Universidad, 963-969.
- _____ (2001), «La burla lingüística», Javier Huerta Calvo, Emilio Javier Peral Vega, Jesús Ponce Cárdenas (coords.), *Tiempo de burlas en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, 177-198.

- _____ (2011), «Las circunstancias del estreno de La noche de san Juan (A propósito de los bailes que acompañaron a la comedia de Lope)», en *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona / Prolope, pp. 127-148.
- _____ (1998b), «La tierra de Jauja en entremeses barrocos», en *América y el teatro español del Siglo de Oro. II Congreso Iberoamericano de Teatro*, Cádiz, Universidad, pp. 435-447.
- _____ (2016), «Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Estado actual y prospectiva», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *El entremés y sus intérpretes*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 163-175.
- _____ (1999b), «Moralidad e ideario en los entremeses del XVII: las obras de censura moral», en *El escritor y la escena*, 7, pp. 149-158.
- _____ (1993), «Un romance de Quevedo atribuido a Quiñones de Benavente y notas sobre las relaciones entre ambos», *Manuscr. Cao*, V, 15-24.
- Manzanares Pascual, Antonio (2006-2007), «Esencia y sentido de la etimología comoodinámica simbólica del lenguaje», *Philologica canariensis*, Nº 12-13, 289-328
- _____ (2004-2005), «Historia, diacronía, dinamicidad (para una teoría de la dinamicidad en el lenguaje)», *Philologica canariensis*, , Nº 10-11, . 143-162
- _____ (2007), «Tres rasgos en la definición de la palabra: disponibilidad, denominación y atracción aglutinante», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, Nº 25, 2007 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Antonio Lorenzo), 361-370.
- Marín, Francisco Rodríguez (1941), *Todavía 10.700 refranes más no registrados por el maestro Correas*, Impresa «Prensa Española», Madrid, 1941
- Márquez Villanueva, F. (2000), «Nueva ojeada a la poesía germanesca», *Calíope* 7, 1, 5-27.
- Martínez Bogo, Enrique (2009), *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Tese de Doutoramento, Universidad de Santiago de Compostela (tesis doctoral).

- Martín Fernández, M. Isabel (1999), «La innovación lingüística en Luis Quiñones de Benavente (I)», *Anuario de Estudios Filológicos*, xxii, 265-286.
- _____ (2000), «La innovación lingüística en Luis Quiñones de Benavente (II)», *Anuario de Estudios Filológicos*, xxiii, 307-327.
- _____ (2001), «La innovación lingüística en Luis Quiñones de Benavente (III)», *Anuario de Estudios Filológicos*, xxiv, 343-359.
- Martínez, Elena y Osuna, Inmaculada (coords.) (2021), «En los márgenes del canon: hibridismo literario y cultura áurea», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del siglo de oro*, vol. 9, núm. 1. Enlace: <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/issue/view/18/showToc> (consultado el 20 de enero de 2022).
- Martínez Quevedo, Luis Fernando (2014), «El teatro escolar de los jesuitas: una revisión bibliográfica», *Florentia Iliberritana*, 25, 97-113.
- Martínez López, María José (1997), *El entremés. Radiografía de un género*, Presses Univ. du Mirail.
- Martínez, Ramón (2011), «Mari(c)ones, travestis y embrujados La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n. 3, 9-37.
- Martín Kleiser, Luis (1989), *Refranero general ideológico*, Madrid, DLE.
- Mayoral, José Antonio (ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros.
- Merino Quijano, Gaspar (1980), *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid.
- Martí Sánchez, M. (2012), «El proceso de constitución de las unidades fraseológicas y algunos problemas fundamentales», *Lingüística en la red*, 1-52. http://linred.es/monograficos_pdf/LR_monografico10-articulo4.pdf. [Consulta: 18/5/20]
- Menéndez Peláez, Jesús (1995), *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo.
- _____ (2004-2005), «Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: Repertorio de obras conservadas y de referencia», *Archivum*, 54-55, 421-563.

- Menéndez Pidal, Ramón (1976), *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Mínguez, Víctor (2007), «El poder y la risa. Imágenes grotescas de la realeza», *Quintana*, n. 6, 39-59
- Milego, Julio, (1909), *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*, Valencia, Establecimiento Tipografico de Manuel Pau.
- Moreno Fernández, Francisco (2005), *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Ariel.
- Morera, Marcial (1999), *Apuntes para una gramática del español de base semántica*, Puerto del Rosario : Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo de Fuerteventura, 1999-2000.
- _____ (1991), *Diccionario crítico de las perífrasis verbales del español*, Puerto del Rosario : Servicio de Publicaciones del Cabildo Insular de Fuerteventura.
- _____ (1994), «Hacia una nueva delimitación de los conceptos de Gramática y Lexicología», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, ISSN 0212-4130, N° 13, 277-290.
- _____ (1989), *Sintaxis lingüística Vs. sintaxis lógica: (la complementación sustantiva del verbo español)*, Tenerife? : M. Morera, 1989 (Santa Cruz de Tenerife, Industria Gráfica Canaria.
- Morris, C (1985), *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona Paidós.
- Orozco, Juan (1964), *Vejamen en casa del contador Agustín de Galarza*, ed. de Antonio Paz y Melia y Ramón Paz, Atlas, Madrid.
- Ortiz de Zúñiga, Diego (1795), *Anales eclesiásticos y seculares... de Sevilla...: que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671*, ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Carzel, Madrid, en la Imprenta Real. 5 tomos, [en línea]. Enlace: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1013983> (consultado: 28/3/2015).
- Pancorbo, Fernando J., Gaston Gilabert, Victoria Aranda (eds.), (2021), «*Entre nalgas protegido*»: *Escatología y contracultura del Humanismo al Barroco*, Edition Reichenberger.

- Paz y Mélia, A. (1934), *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 2 vols.
- _____ (1901), «“Entremés de los negros” (de Simón Aguado)», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V, 912-919.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2006), «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», Anthony J. Close (ed. lit.), Sandra María Fernández Vales (col.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 77-88.
- Pedroviejo Esteruelas, Manuel (2012), «Las formas de tratamiento pronominales y verbales referentes a la segunda persona del singular y las fórmulas de tratamiento nominales en entremeses del siglo XVII», *Hipertexto*, 15, invierno, 156-180.
- Pedroza, José Manuel (1998), «Aprended, flores, de mí»: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora», *Criticón*, núm. 74, 81-92.
- Penas Ibáñez, María Azucena (1996), *El lenguaje dramático de Lope de Vega* (Universidad de Extremadura).
- _____ (1993), «El habla vizcaína en el teatro de Lope de Vega», *Anuario Del Seminario De Filología Vasca «Julio De Urquijo»*, 27 (3): 815-20.
- Pérez de Ledesma, Gonzalo (1985), *Censura de la elocuencia*, ed. de Giusseppina Leda y Vittoria Stagno, *El Crotalón*, Madrid.
- Pérez González, F. (1904), «Comedias y bailes en Carnestolendas». *La Ilustración Española y Americana*, XLVIII, 1904, t. I.
- Posada, Rafael (1973-1974), «La jitanjáfora revisitada», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 2-3, 55-82.
- Poyatos, F. (1994), *La comunicación no verbal (vol. II: Paralenguaje, kinésica e intracción)*, Madrid, Istmo.
- Pujol i Coll, J. (2016), «Els vilancets de negre al segle XVII», Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral.
- Quevedo y Villegas, Francisco de (1859), *Epistolario y documentos relativos a la vida del autor*; colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Madrid, M. Rivadeneyra.
- _____ (2003), *Jácaras*, ed. E. Marigno, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

- _____ (1975), *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de Luisa López-Grigera, Castalia, Madrid.
- _____ (1982), *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Planeta, Barcelona.
- _____ (1988), *Los sueños. Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, ed. de Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillo, Madrid, Espasa Calpe.
- _____ (2007), *Poesía burlesca. Tomo I: Romances*, ed. de Ignacio Arellano, edición digitalizada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea]. Enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf0b0> (consultado: 08/12/2014).
- _____ (2007), *Poesía burlesca. Tomo II: Jácaras y Bailes*, ed. de Ignacio Arellano, edición digitalizada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea]. Enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb2891> (consultado: 08/12/2014).
- _____ (1990) *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona
- _____ (2012), *Prosa I, Obras burlescas, Sátiras mayores, sátiras breves*, Vol. I, Santiago Fernández Mosquera y Abraham Madroñal Durán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- _____ (2014), *Prosa festiva completa*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Cátedra, Madrid.
- _____ (2011), *Teatro completo*, ed. de I. Arellano y C. C. García Valdés, Cátedra, Madrid.
- Quirós, Francisco Bernardo de (1984), *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós y aventuras de don Fruela*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC.
- Rubio Árcuez, Marcial y Varela Villafranca, Diego (1996), «El *Coloquio de las oposiciones*. Una pieza de teatro jesuítico de carácter cómico», *CritiÓN*, 68, 31-100.
- Recoules, Henri (1976), *Les intermèdes des collections imprimées. Vision caricaturale de la société espagnole au XVIIe siècle*, Thèse présentée devant la Faculté des

- Letres et Sciences Humaines de Montpellier. Le 17 mai 1969, Service de reproduction des thèses. Université de Lille III. Dos tomos.
- _____ (1973), *Les intermèdes des collections imprimées. Vision caricaturale de la société espagnole au XVIIe siècle*, Lille, Université de Lille III, Service de Reproduction des Thèses, 2 vols.
- _____ (1976), *Refranero y entremés*, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo año 52.
- Restrepo-Gautier, Pablo (2000), «Afeminados, hechizados, y hombres vestidos de mujer: la inversión sexual en algunos entremeses de los Siglos de Oro», en María José Delgado y Alain Saint-Saens y Alain (eds.), *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, New Orleans, UP of the South, pp. 199-215.
- Redondo Rodríguez, María Jesús (2008), «El léxico de germanía en los diccionarios de los Siglos de Oro y en el "A new Spanish and English Dictionary" de John Stevens» en Dolores Azorín Fernández (dir.) *El diccionario como puente entre las lenguas y culturas del mundo. Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 575-581.
- Reinosa, Rodrigo de (2010), *Obra conocida*, ed. Laura Puerto Moro, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- Ripa, Cesare (1987), *Iconología*, trad. de J. Barja, Y. Barja, R. M. Mariño, G. García Romero, Madrid, Akal, 2 vols.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1987), «Del teatro tosco al melodrama: la jácara», *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, eds. J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez, CSIC, pp. 227-247.
- Rodríguez López-Vázquez, Francisco (2000), «Las Carnestolendas: problemas de atribución y fijación textual», en Reichenberger, Kurt & Theo (eds.), *Calderón. Protagonista eminente del teatro europeo*, vol. 1, Kassel Edition Reichenberger, pp. 477-498.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (ed.) (1968), *Cancionero de romances: Sevilla, 1584*, Madrid, Castalia.
- _____ (1973-1978), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*. Coordinado por Arthur L-F. Askins. 4 tomos. Madrid: Editorial Castalia.

- Rodríguez Moñino, Antonio, Arthur Lee-Francis Askins, Víctor Infantes de Miguel (1997), *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI*, Madrid: Editora Regional de Extremadura.
- Remiro de Navarra, Baptista (2016), *Los peligros de Madrid*, ed. de Enrique Suárez Figaredo en *Lemir*, 20, 429-518.
- Rojas Zorrilla, Fernando de (2015), *La celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra.
- Roldán Pérez, Antonio, «Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación», *Revista de la Inquisición*, 1, 1991, 63-101.
- Romero Ferrer, Alberto (2017), «Ramón de la Cruz o el arte nuevo de hacer sainetes: “pensar como los sabios y hablar como el vulgo”», Elena de Lorenzo Álvarez (ed.), *Ser autor en la España del siglo xviii*, Gijón, Ediciones Trea, 211-234.
- Romero Lucas, Diego (2001), *La vida de Ysopo*, *Revista Gemir*, n. 5. Enlace: <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/ysopo/indexpar.htm> (consultado: 25/07/2016).
- Rubio Árcuez, Marcial (2013), «Quevedo, *Capitulaciones matrimoniales y Vida de la Corte*: algunos problemas de su transmisión textual», A. Bègue; E. Herrán Alonso (dir.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013 (Anejos de Criticón, 19), pp. 631-638.
- Salillas, Rafael (1896), *El delincuente español. El lenguaje (estudio filológico, psicológico y sociológico): con dos vocabularios jergales*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.
- Salinas, Juan de (1987), *Poesías*, ed. de Henry Bonneville, Castalia, Madrid.
- Sáez Raposo, Francisco (2021), «Concepción espacial y literatura emblemática en los dramas pastoriles de Lope de Vega», *Revista de literatura*, tomo 83, núm. 166, 361-381.
- _____ (2009), «El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto», en Oana Andreia Sâmbrian-Toma (coord.), *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Craiova, Editura SITECH, pp. 102-111.
- _____ (2004), «El origen del nombre artístico Juan Rana». *Voz y letra*, vol. XV, núm. 2, pp. 33-58.

- _____ (ed.) (2014a), *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo xvi y principios del xvii*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- _____ (2014b), «Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la Comedia Nueva», Sáez Raposo (coord.), *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- _____ (2015), «Escena áurea (I): la puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621)», Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, Pedro Conde Parrado (coord.), *El patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón: actas selectas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*.
- _____ (2005), «Juan Rana en escena». *La construcción de un personaje: El gracioso*, editado por Luciano García Lorenzo, Fundamentos, pp. 317-50.
- _____, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, 2005.
- _____ (2007), «Locos de entremés la locura como elemento y motivo argumental en el teatro breve del Siglo de Oro», en Germán Vega García-Luengos, Rafael González Cañal (coord.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, 441-454.
- _____ (2013), «Música y efectos sonoros en el teatro de Agustín Moreto: "Segunda parte" de comedias», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 23, 225-257.
- _____ (2020), «Prólogo: La actividad teatral cortesana en la España del Barroco», *Librosdelacorte.Es*, (21), 144–150. Enlace: <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/13406> (Consultado el 12 de enero de 2021).
- Salas Parrilla, Miguel (2006), «Nuevos datos y documentos acerca de Airón, dios prerromano de los pozos», *Culturas Populares* [en línea], mayo-agosto (2). Enlace: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/19583> (Consultado el 11/03/2013.).
- Santa Cruz, Melchor de (1997), *Floresta española*, ed. de Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica.

- Santos Domínguez, Luis Antonio (1983), *Las hablas marginales en la literatura española: Morisco, Guineo y Vizcaíno*, Universidad Autónoma de Madrid, 1983.
- Canonica de Rochemonteix, Elvezio (1991), *El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega*, Edition Reichenberger.
- _____ (1996), «Lenguas en la escena: el plurilingüismo en el teatro prelopesco», Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta (coord.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, vol. 2 (Teatro), 109-118. Toulouse.
- Saussure, Ferdinand de (1991), *Curso de lingüística general*, Barcelona, Ediciones Akal
- Searle, J. (1980), *Actos de habla*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1975), «Indirect Speech Acts», en P. Cole y J. L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics, vol. 3: Speech Acts*, Nueva York, Academic Press, pp. 59-82
- Seco, Manuel (1970), *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara.
- Senabre, Ricardo (1998), *Capítulos de historia de la lengua literaria*, Universidad de Extremadura.
- Serralta, Frédéric (1990), «Juan Rana homosexual», *Ciritón*, 50, 81-92.
- Shergold, Norman (1967), *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- Silva Corvalán, Carmen (2001), *Sociolingüística y pragmática del español*, Washington, Georgetown University Press.
- Simón Palmer, María del Carmen, *Manuscritos dramáticos del siglo de oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Instituto del Teatro, Barcelona, Editorial CSIC – CSIC Press, 1977.
- Snell, Ana María (1981), *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo*, London, Támesis.
- Spitzer, Leo (1980) *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica
- _____ (1961), *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos.
- Sperber D. y Wilson D. (1994), *La relevancia*, Madrid, Visor.
- _____ (1995), *Relevante. Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell.
- _____ (1990), «Retórica y pertinencia», *Revista de Occidente*, 115, 5-26.
- Suárez de Deza y Ávila, Vicente (2000), *Teatro breve*, ed. de Esther Borrego Gutiérrez, Kassel, Edition Reichenberger.

- Trapero, Maximiano (1996), «Sobre la capacidad semántica del nombre propio», *El Museo Canario*, N.º. 51, 337-356.
- Trujillo, Ramón (1972), «Gramática, Lexicología y Semántica», *Revista Española de Lingüística*, 2, 103-109.
- _____ (1976), Elementos de semántica lingüística, *Madrid, Cátedra*.
- _____ (1983), «El signo, ¿cosa que se pone en lugar de otra?», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Gredos, I, 613-623.
- Urzáiz, Héctor y Gemma Cienfuegos, «No hay burlas con el censor: teatro áureo, poder e inquisición», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 727-746.
- Ullman, S. (1965), *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar.
- VVAA (1986), *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Valdés, Alfonso de (2013), *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- Vega García-Luengos, Germán y Rafael González Cañal (eds.) (2007), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, , 15, 16 y 17 de julio de 2005, Univ de Castilla La Mancha.
- Vélez de Guevara, Luis (1980), *El diablo cojuelo*, ed. de Ángel Raimundo Fernández González, Castalia, Madrid.
- Vian Herrero, Ana (1990), «El pensamiento mágico en Celestina, instrumento de lid o contienda», *Celestinesca*, 14, II, 41-92.
- Vitse, Marc (1988), «Burla e ideología en los entremeses», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, pp. 163-176.
- Vossler, Kart (1959), *Espíritu y cultura en el lenguaje*, Madrid, Taurus.
- _____, Leo Spitzer, Helmut Anthony Hatzfeld (1942), *Introducción a la estilística romance*, Universidad de Buenos Aires.

- Vossler, Kart, *Positivismo e idealismo en la lingüística y el lenguaje como creación y evolución*, Poblet, Buenos Aires. 1929.
- Zabaleta, Juan de (1983), *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia.
- Zuluaga, Alberto (1980), *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt a. M., Berna, Cirencester/U. K., Studia Románica et Lingüística, Verlag Peter D. Lang.
- _____ (1975), «La fijación fraseológica», *Thesaurus*, xxx, 225-248.