

Junto a ello, la autora muestra el cruce de esta nueva forma de entender le vejez con el menosprecio del espacio en el que ha transcurrido la vida del Castillejo: la corte, donde “al más activo nacen canas”, como dijera Fernández de Andrada y como ha comprobado, con dolor, pero también con humor, el poeta.

Isabelle Rouane Soupault profundiza en personaje tan controvertido como el rey Policarpo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, viejo enamorado que pugna entre su pasión y el decoro que le exigen su edad y su estado. La autora detalla el trasfondo filosófico, esencialmente el neoplatonismo ficiniano, del que Cervantes reviste el episodio para mantener la dignidad del rey, consciente de lo grave y lo extemporáneo de su pasión, pero incapaz de resistirse a ella.

Emmanuel Marigno repasa el tránsito de Don Quijote desde el testamento original cervantino y la burla quevediana en “El testamento de don Quijote” hasta la ilustración que de este poema hiciera en 1987 François Maréchal, ilustrador francés de formación española. Marigno analiza la doble perspectiva ética y estética que se desprende de los dos trabajos, literario y gráfico.

En el cierre del volumen, M^a Soledad Arredondo reflexiona sobre la doble visión del anciano en los siglos XVI y XVII: la burla que suscita su debilidad y la valoración de su experiencia a partir de textos de Fray Antonio de Guevara, Mateo Alemán, Quevedo, Castillo Solórzano o Antonio Enríquez Gómez.

Gerardo FERNÁNDEZ SAN EMETERIO

ARELLANO, Ignacio y Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS (ed.) Francisco de Quevedo: *Teatro completo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011. ISBN 978-84-376-2733-5. 651 pp.

La faceta de dramaturgo de Quevedo es poco conocida, prueba de ello es que la edición definitiva de sus entremeses completos es tan reciente como 2011. Debemos agradecer a Ignacio Arellano y a Celsa Carmen García Valdés su interés por el tema y la publicación de esta importante investigación. Gracias a ella los lectores podemos disfrutar de las piezas teatrales de Francisco de Quevedo junto con un profundo estudio de su encuadre en la tradición del teatro breve del Siglo de Oro.

Es cierto que Quevedo no ha pasado a la historia por sus comedias y piezas breves sino, más bien, por su poesía y su prosa polémica. Sin embargo, el genial autor no dejó de contribuir al género teatral, escribiendo algunas piezas que, como afirma su biógrafo Pablo Antonio Tarsia, “se representaron con aplauso de todos” (pág. 17). Desde el siglo XVII ha permanecido semienterrada esta faceta de Quevedo, todo lo contrario que ocurre con su poesía moral, amorosa, burlesca o con sus escritos en prosa. En la introducción a la presente edición, Arellano explica que “suele la crítica negar a Quevedo la cualidad de dramaturgo, y, en efecto, no se

dedicó profesionalmente a este género, pero desde luego no escapó a la fascinación de las tablas” (pág. 13). La publicación de este libro supone, por tanto, la resurrección de una parte de la obra, menos conocida, de uno de los mayores autores de las letras españolas; servirá para aportar nueva luz, tanto a críticos como a lectores de Quevedo, acerca de una faceta del autor poco frecuentada por la investigación especializada y algo desconocida para el lector culto. Además, la esmerada introducción y la abundante anotación son herramientas muy útiles para entender el trasfondo de cada una de las piezas en relación con el contexto social y político del momento.

Los editores inician el volumen con una completa descripción del corpus teatral de Quevedo; se detienen en los problemas de autoría y género de las piezas sin que falte una completa revisión de la bibliografía de estas cuestiones. Se advierte la intención de ordenar el teatro de Quevedo, labor realmente complicada si tenemos en cuenta la defectuosa transmisión de los textos. Con todo, los editores proponen una organización de su teatro completo subdividido en cuatro apartados bien definidos:

- a) -La comedia *Cómo ha de ser el privado*.
 -El fragmento de la comedia *Pero Vázquez de Escamilla*.
 -Un fragmento conservado en el reverso de una carta.
- b) -Los entremeses: *Bárbara*, *Diego Moreno*, *La vieja Muñatonos*, *Los enfadosos*, *La venta*, *La destreza*, *La polilla de Madrid*, *El marido fantasma*, *El marión*, *El caballero de la Tenaza*, *El niño* y *Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera* y *Los refranes del viejo celoso*
- c) -La loa para *Amor y celos hacen discretos*.
- d) -Diez bailes.

El intento de clasificación de la obra teatral de Quevedo no ha estado exento de discusión entre los investigadores. Arellano y García Valdés exponen el estado de la cuestión, ponderan las diversas aportaciones y dialogan en todo momento con las opiniones y estudios de quevedistas y expertos en nuestro teatro aurisecular (de Cotarelo, Asensio, Astrana Marín a Huerta Calvo, Borrego y Gentilli).

Como es de suponer, no hay unanimidad en la crítica para la citada clasificación teatral de la obra de nuestro escritor. En concreto, surgen dos puntos de encuentro, dos cuestiones importantes que han dividido a los expertos: la autoría de algunas piezas y su condición teatral. Algunas piezas recogidas en esta edición no se consideran teatrales por parte de algunos críticos; los mismos editores de este volumen afirman con honestidad “no estar muy seguros de la condición teatral” (pág. 20) de algunas obras.

En la introducción al volumen, Arellano y García Valdés aportan gran cantidad de datos histórico-literarios y textuales para sostener la clasificación. Como es bien

sabido, la cuestión de autoría y transmisión textual se convierte en muchos casos de nuestro Siglo de Oro en tarea ardua y dificultosa. Esto ocurre con entremeses como *Los refranes del viejo celoso*, de dudosa autoría. El manuscrito de este entremés desapareció y no fue impreso en el siglo XVII. Cuando se recuperó el manuscrito, James O. Crosby pudo comprobar que no era autógrafo, como se pensaba, algo que pone en seria duda la atribución a nuestro autor. Lo cierto es que, como bien han observado algunos de los investigadores, el entremés se acerca mucho a Quevedo en sus características literarias: tema, personajes, asunto, estilo, etc. Además, se han encontrado calcos textuales y motivos muy parecidos a los del *Sueño de la muerte*, como podemos observar en el calco del motivo del personaje real convertido en tipo casi folclórico. Encaro ambos textos que, en efecto, aluden a un Juan de la Encina convertido en tipo disparatado y maldito por la tradición oral:

Sueño de la muerte

“-¿Quién eres -le dije con una cortesía temerosa- que no te entiendo?
-Soy yo -dijo- el malaventurado Joan de la Encina, el que habiendo muchos años que estoy aquí, toda la vida andáis, en haciéndose un disparate o en diciéndole vosotros, diciendo: "No hiciera más Joan de la Encina", "Daca los disparates de Joan de la Encina". Habéis de saber que para hacer y decir disparates todos los hombres sois Joan de la Encina, y que este apellido de Encina es muy largo en cuanto a disparates. Pero pregunto si yo hice los testamentos en que dejáis que otros hagan por vuestra alma lo que no habéis querido hacer. ¿He porfiado con los poderosos? ¿Teñíme la barba por no parecer viejo? ¿Fui viejo sucio y mentiroso? ¿Enamoréme con mi dinero? (...) Pues si Joan de la Encina no ha hecho nada desto, ¿qué necedades hizo este pobre de Joan de la Encina? Pues en cuanto a decir necedades, ¡sacadme un ojo con una! ¡Ladrones, que llamáis disparates los míos y parates los vuestros!”

Refranes del viejo celoso

“VEJETE. ¿Qué disparates son estos de Juan de la Encina?

(Sale Juan de la Encina con ramas de encinas cubierto)

JUAN. Amigo,
Juan de la Encina soy yo.
¿Qué disparates he dicho,
qué disparates he hecho,
para ser tan perseguido?
¿Soy por ventura avariento?
¿Guardo con cudicia el trigo
porque veo que no llueve?
Y si veo que ha llovido,

¿doy a diez por lo que ayer
me daban a vinticinco?
Pues si nada de esto hago,
pues si nada desto digo,
¿cómo cualquier disparate
lo calificas por mío?
Dejad a Juan de la Encina,
disparatados del siglo,
que yo me voy por no hacer
un disparate contigo.”

(vv. 144- 162)

Si continuáramos comparando los dos textos, comprobaríamos la gran cantidad de tópicos, frases, metáforas o imágenes similares. Sin embargo, esto no prueba contundentemente la autoría de Quevedo, ya que este tipo de textos pueden ser, según los especialistas, de muy fácil imitación por admiradores de Quevedo o por autores de su entorno. Arellano afirma con honradez: “no podemos asegurar cuál sea el catálogo exacto y auténtico de las obras teatrales de Quevedo” (pág. 20). En cualquier caso, la descripción del estado de la cuestión es óptima y resulta muy útil para comprender al Quevedo dramaturgo.

El lector se encontrará con un minucioso estudio de todas y cada una de las piezas, comenzando con la interesantísima comedia *Cómo ha de ser un privado*. Esta comedia abre el volumen, antes de los entremeses, que se ordenan según su cronología conocida. Se trata de una pieza relacionada con el mundo político de reyes y validos; su tema, como es frecuente en la prosa doctrinal de Quevedo, es el arte del buen gobierno, cuestión que apasionó al autor, como sabemos. Las relaciones políticas, históricas y biográficas con el mundo de Quevedo son muy evidentes; por ejemplo, el valido Valisero no es otro que el Conde-Duque de Olivares (el nombre Valisero es anagrama de Olivares), el rey Fernando apunta claramente a Felipe IV, el príncipe de Gales y su viaje a Madrid por motivos de amores es un suceso histórico bien documentado, etc. La comedia está plagada de referencias históricas que cualquier receptor de la época comprendería sin esfuerzo. Veamos uno de los ejemplos más claros de la comedia, donde se expone la llegada del príncipe Carlos de Dinamarca con pretensiones de casarse con la infanta Margarita (en la realidad señala al príncipe de Gales y su llegada a Madrid el 17 de marzo de 1623 para intentar casar con la infanta María, empeño en el que fracasó):

“REY. (...) Dos príncipes soberanos
pretenden vida y valor
de tu generosa mano;
cada cual quiere ser tuyo,
a este fin aspiran ambos;
sus embajadores tienen

en mi corte, porfiando
con este intento, y ahora
he sabido cómo es Carlos,
príncipe de Dinamarca,
el que viene disfrazado
embajador de sí mismo
(...) El transilvano, también
príncipe altivo y gallardo
de nuestra sangre, te pide
para sí; aquí discurremos
sobre esta duda, marqués;
vuestro parecer aguardo,
porque la infanta resuelva
después de haber informado
su entendimiento.

MARQUÉS. Señor,
pues que libertad me has dado,
mi sentimiento diré
(...) Considera que no siendo
católico Carlos ¿cuándo
habrá paz en esta unión,
habrá unión en este lazo?
Una hace el matrimonio
dos almas, si el soberano
sacramento se recibe
con la fe que profesamos.
Si esta en una de las partes
faltase, señor, es claro
que han de tener aversión
almas de pechos contrarios
en la religión.”
(vv. 685-696; 720-730; 742-754)

Cómo ha de ser un privado es una comedia que trata de construir “un modelo de rey perfecto y de un no menos perfecto privado en el marco de un nuevo régimen político” (pág. 41). En el análisis de esta comedia, los editores presentan detalladamente sus puntos de encuentro con otros textos de Quevedo como *La política de Dios*. Como sabemos, Quevedo fue un personaje muy activo en la vida política de su tiempo. Resulta interesante notar la abundancia de escritos quevedescos sobre la temática del valido o privado del rey. En este aspecto, los editores realizan un exhaustivo recorrido por los escritos polémicos y políticos de nuestro autor, al tiempo que ordenan y explican los diversos materiales cercanos a su ideología.

En segundo lugar Arellano y García Valdés editan *Pero Vázquez de Escamilla* y un fragmento conservado detrás de una carta, piezas a las que no dedican tanta atención. Hay que tener en cuenta que los textos se han transmitido en condiciones muy desfavorables para su estudio en profundidad. Resulta verdaderamente sorprendente que hoy podamos disfrutar de un fragmento de comedia que, después de siglos, ha sobrevivido al tiempo detrás de una carta. Realmente se conoce muy poco de esta pieza, ni siquiera puede asegurarse que sea un fragmento de comedia o un texto íntegro. Quizá habría sido interesante para los lectores una explicación más detallada de este fragmento.

A continuación en la edición se da paso a los entremeses. Estas piezas están ordenadas de la siguiente forma: en primer lugar los escritos en prosa, de mayor antigüedad que los versificados; después figuran los de este segundo tipo según la cronología aproximada construida por los editores (cronología que no es del todo perfecta, como apuntan los propios estudiosos, de nuevo debido a la dificultosa transmisión de los textos). Al abordar el estudio de los entremeses, los editores subrayan algunos recursos del teatro menor de nuestro autor; por ejemplo, la gran relación de estas piezas con el desfile de tipos y la presentación de figuras, tan quevedesca (ese mismo recurso podemos encontrarlo en *El Buscón* o *Los sueños*). Los recursos cómicos y grotescos son también muy recurrentes en Quevedo y los vemos aquí igualmente reflejados; es obvio que el entremés es un cauce óptimo para su pluma. La mayor parte carece de núcleo argumental y se centran más bien en retratos de figuras o tipos extravagantes. Como es de esperar, la sátira es un ingrediente omnipresente.

El entremés *La venta* es un verdadero cuadro costumbrista desarrollado en una venta de camino típica de la literatura picaresca y entremesil. Son muchas las obras del Siglo de Oro que recogen este lugar con sátira y burla. Quevedo lo hace en muchas de sus obras, exprimiendo todos los recursos literarios posibles para representar la configuración típica de estos lugares. Apenas hay un hilo argumental claro: es más bien un cuadro satírico y grotesco de una venta que se encuentra camino de Granada. Inevitablemente su lectura nos recuerda el capítulo IV de *El Buscón*, el conocido pasaje en el cual Don Pablos y Don Diego llegan a la venta de Viveros donde son burlados:

“Nosotros nos metimos en un coche, salimos a la tardecica, una hora antes de anochecer, y llegamos a la media noche, poco más, a la siempre maldita venta de Viveros. El ventero era morisco y ladrón, que en mi vida vi perro y gato juntos con la paz que aquel día”.

La venta es un escenario tipo en la literatura del momento, un lugar idóneo para acciones desvergonzadas, donde el embaucamiento o el hurto están a la orden del día. El personaje del ventero también tiene una configuración típica; atrae a los viajeros con embustes, provoca burlas, estafa, roba, etc.:

“GRAJAL: ¿Es ventero Corneja?
Todos se guarden,
que hasta el nombre le tiene
de malas aves.
¿Qué harán las ollas
donde las lechuzas
pasan por pollas?
(...) Quien temiere ratones,
venga a esta casa,
donde el huésped los guisa,
como los caza.” (vv. 2-8; 16-19)

Y más adelante:

“GRAJAL: *Escucha,
luego que por manteles,
les puse, con perdón, los arambeles,
y la sal en un plato,
un cuchillo sin cabo, un pan mulato,
un jarro desbocado,
tan sucio y sin adorno,
que pudo tener vino de retorno,
y en el vidrio volviese
vinagre de la esponja...*” (vv. 90-99)

Como vemos, existe una configuración fija de la venta. Esta descripción burlesca no es única de Quevedo: son numerosas las obras en las que aparece este escenario como lugar de rufianes, ladrones y burlas. Recordemos los casos de Cervantes o del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. La primera aventura del niño Guzmán sucede en una venta, aventura que marcará su vida posterior. Allí le hacen comer un revuelto de huevos a medio incubar y le roban la capa; además, la ventera destaca por su suciedad y descaro. Será también en una venta donde Guzmán aprenda todo tipo de trucos para estafar a viajeros. Las ventas satirizadas por nuestros escritores del XVII aparecen con un denominador común: es lugar de engaño, usura y hurto. En el presente entremés, Quevedo nos muestra este escenario con gran ingenio; destaca, entre otros aspectos, la animalización de los personajes desde sus propios nombres: Corneja es ave de mal agüero y es el nombre elegido para el ventero.

Quevedo realiza también sátiras a personajes estereotipados. En todos sus entremeses, el autor suele incorporar desfiles de personajes a los que ridiculiza: estudiantes, médicos, maridos, cornudos, etc. Una clase de estos personajes tipo es “el ropero”, un tópico literario con fama de engañador. Quevedo se encarga de los roperos en el entremés *La ropavejera*, una pieza con herencias de *La Celestina*. La protagonista de esta pieza vende, en lugar de ropas de segunda mano, pedazos de

personas con el fin de tapar los destrozos que realiza el tiempo en las personas. De nuevo el lector se encontrará ante un entremés que carece casi por completo de hilo argumental. Se trata más bien, de una sátira hacia un personaje con una profesión concreta:

RASTROJO: ¿Qué oficio dice vuestra merced que tiene?

ROPAVEJERA: Muy presto se le olvida:

yo soy ropavejera de la vida.

RASTROJO: De solamente oillo pierdo el seso.

¿Y tiene tienda?

ROPAVEJERA: Tengo.

RASTROJO: ¿Y vende?

ROPAVEJERA: Vendo.

(...)

ROPAVEJERA: Yo vendo retacillos de personas,

yo vendo tarazonas de mujeres,

yo trastejo cabezas y copetes,

yo guiso con almibar los bigotes. (vv. 2-9; 19-22)

A lo largo del entremés el lector encontrará un desfile de personajes en busca de remiendos para sus cuerpos estropeados: un capón irá en busca de una barba para poder simular virilidad o una mujer en busca de muelas. Arellano y García Valdés señalan con acierto las similitudes con otras obras del autor. Por ejemplo, es tópica en Quevedo la crítica con burla a las viejas que pretenden ocultar su edad y simular los deterioros de su cuerpo inventando excusas inverosímiles. En *Prosa festiva*, con referencia a este asunto, dice:

“(...) se toman de los años como del vino, y andan diciendo que la falta de dientes es corrimiento, y que las arrugas son herencia, y las canas disgustos, y los achaques pegados, y por no parecer huérfanas de la edad llaman mal de madre el que es mal de agüela...”

Y con este ingenio nos lo presenta en el entremés *La ropavejera*:

Dª ANA: Digo, señora mía,

que, a si me salve Dios, que no he cumplido

veinte y dos años.

ROPAVEJERA: Muéstrame el semblante.

(Descúbrese DOÑA ANA.)

Veinte y dos años ¿no?; pase adelante.

Dª ANA: Y de melancolías

tengo ya mordiscadas las facciones

y mazco con raigones.

ROPAVEJERA: ¿Y es de melancolías, no de años,

desmuelo semejante?

D^a ANA: Años no hay que tratar.

ROPAVEJERA: Pase adelante.

*D^a ANA: También me ha perseguido un corrimiento
y me tienen sumidos los carrillos*

unas ciertas cosillas como arrugas.

ROPAVEJERA: Pero ¿no son arrugas?

D^a ANA: Soy muy moza

para tener desdicha semejante. (vv. 80-94)

Por otra parte, el análisis de las loas y bailes se beneficia también de un trabajo concienzudo, en el que no falta un aparato crítico completo y detallado. A medida que avanzamos en la lectura de los textos quevedescos, comprobamos su rica imaginería, así como la espléndida labor de los editores. En este último apartado de la edición encontramos un conjunto de temas y recursos que se advierten ya en los entremeses; destacan de forma singular temas tan recurrentes en el autor como el conflicto entre sexos, la rapacidad femenina o la importancia del dinero. Todo ello con el lenguaje de germanía y el ingenio a los que Quevedo nos tiene acostumbrados. Un claro ejemplo es el Baile VIII, *Boda de pordioseros*, en el cual se alternan partes narrativas con estructuras dialogadas como la siguiente:

*MUJER 1^a: Dios sabe lo que siento
ver a visté casado,*

pudiendo, sin la c, quedar asado.

*MUJER 2^a: En el alma me pesa, amiga mía,
el verte maridada (...)*

4^o: A todos el juntaros satisfizo.

NOVIA: Descanse en los infiernos quien lo hizo.

3^o: Suegra tienes que al diablo te dé dotes.

NOVIO: Pues Dios me la reciba como azotes. (vv. 113-117; 120-123)

Se topa el lector, también entre los bailes y loas, con multitud de referencias a personajes tipo como los de las piezas anteriores. Por ejemplo, hallaremos la figura del estudiante referido como “licenciado fregón” o la del “bachiller mantellina” en el Baile IV, *Los Sopones de Salamanca*; no faltan alusiones a una de las figuras que más se ha prestado a burlas en la literatura (y más en la de Quevedo): el médico (Baile I, *Los valientes y tomajonas*).

Por otra parte, la loa *Efectos del amor y los celos*, que abre el último apartado de la edición, es un romance que fue compuesto como loa para la comedia *Amor y celos hacen discretos* de Tirso de Molina. En ella Quevedo afronta el tema del amor y los celos como dos fuerzas que unidas “*deshacen cuanto topan*” (v. 41): “La enfermedad de los celos / no hay doctor que la conozca: / de celos muere más gente / que de fiebres maliciosas” (vv. 161-164).

En conclusión, se puede afirmar que tenemos ante nosotros un trabajo encomiable de investigación y divulgación. Esta edición del teatro completo de Francisco de Quevedo constituye una espléndida presentación de su teatro y se relevará muy útil para estudiantes e investigadores, pero también para quevedistas y especialistas en el Siglo de Oro español. A los receptores solo nos queda, además de disfrutar del ingenio del gran escritor barroco, agradecer a los editores el regalo que nos proporcionan.

María GONZÁLEZ CASTRO
Universidad Complutense de Madrid

ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar: *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*, Valencia, Tirant Humanidades, 2011.

El volumen reseñado forma parte de un proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación y reúne estudios dispersos hasta ahora en libros colectivos, actas de congresos y revistas. A lo largo de ellos, la profesora Espín ha indagado en aspectos concretos del teatro español del siglo XIX en los que inciden actualmente varias líneas de su investigación. De entre ellos, cabe ante todo destacar su dedicación al teatro lírico, ya en la vertiente del género chico, ya en lo referente a las adaptaciones de obras francesas o a la contribución de autores como Bécquer o Benavente a la producción de teatro musical. En el primer aspecto, al que M^a Pilar Espín se dedica desde su tesis doctoral, la autora revela su maestría, pues se trata de campo todavía deficientemente estudiado, en el que sus trabajos son verdaderos asideros para quienes nos movemos en él, con frecuencia únicas noticias de autores (caso de Miguel Agustín Príncipe) o textos poco conocidos en el conjunto de la literatura del XIX, pero indudablemente necesarios a la hora de completar el panorama.

La autora divide el libro en tres grandes apartados: sobre teoría teatral, sobre la presencia del costumbrismo en la escena y sobre el teatro como espectáculo. En el primero, además de estudiar la difusión y adaptación de las ideas románticas y su convivencia con las unidades neoclásicas (con estudio de algunas polémicas al respecto), ha dedicado espacio a la adaptación de obras francesas, esencial a la hora de valorar de forma real la relación del teatro español con el francés (inspiración o dependencia); al carácter de documento histórico que tiene, por su adscripción a la realidad más inmediata, el teatro por horas o, en una faceta poco frecuente en el trabajo de la profesora Espín, al rastreo de fuentes folclóricas en tres obras de Benavente inspiradas en cuentos infantiles.