

LIENZOS FICTICIOS, FANTASÍAS ONÍRICAS
ESTUDIOS EN TORNO A *LOS SUEÑOS DE QUEVEDO*

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



LA CARICATURA LITERARIA EN QUEVEDO.
ALGUNAS NOTAS A PROPÓSITO DE *EL ENTREMETIDO*,
LA DUEÑA Y EL SOPLÓN

Abraham Madroñal
Université de Genève

En esa obra de Quevedo que se titula *El entremetido, la dueña y el soplón*, es decir, el *Discurso de todos los diablos*, escrita hacia 1626 y publicada en 1628¹, hace figurar el genial satírico a dos personajes que marchan juntos y que reciben el varapalo correspondiente: la Mujer tapada y el Poeta de los pícaros, figura perniciosa esta última, según se dice, que pregunta en el infierno qué culpa tiene para que le traten de esa manera. El sintagma «poeta de los pícaros» quiere aludir a aquel escritor que ha conquistado el éxito de lo más bajo de la sociedad: los criados, las fregonas, etc. Es decir, aquel estrato social que repite las composiciones que ha popularizado el tal poeta, que nos es otro que el entremesista Luis Quiñones de Benavente (1581-1651), a quien Quevedo despreciaba quizá por gustar a las clases más populares². Aquí el poeta de los pícaros es sobre todo el inventor de un lenguaje nuevo y el popularizador de unas cancioncillas (seguidillas y jácaras) que canta todo el mundo y que por tanto se han convertido en tópicos.

Eso le sirve al autor de los *Sueños* para hacer un repaso de las corrientes literarias que existen en su época y, como es habitual en él, para censurar a diestro y siniestro, utilizando un procedimiento caricaturesco que había ensayado con éxito en obras anteriores y que seguiría practicando en otras después como *La Perinola* contra el doctor Pérez de Montalbán.

¹ Marañón Ripoll, 2005; López López, 2016.

² Madroñal, 1996 y 2018.

Quevedo hace un juicio a la literatura de su tiempo y lo hace, como es habitual en obras suyas, de una manera caricaturesca para subrayar el sinsentido de palabras y expresiones manidas, como antes había hecho en el *Cuento de cuentos*, a propósito de las frases hechas. Aquí se trata de exagerar y denunciar los hábitos literarios de grupos de poetas que utilizan un determinado lenguaje, unas palabras y expresiones que se repiten y que no significan nada.

De la censura y la visión caricaturesca del entremesista toledano pasa Quevedo a caricaturizar además a otros poetas de diferente sesgo. Y así como al «poeta de los pícaros» se le censura su vulgaridad y el hecho de que se invente palabras que no significan nada, pero que son extraordinariamente lúdicas y sonoras, también a otros poetas por crear igualmente palabras que a fuerza de repetirse quedan asimismo sin sentido.

Así dice Quiñones, es decir, el poeta de los pícaros, comparando su lengua con la de los cultos:

¡Júzguenlo los diablos, cuánto es mejor «zarabullí» que «adunco», y «cuz cuz» que «poro», y «meneo» que «pira», y «zangoteo», que «lustró», y «refocilo» que «trisulca»! Lo uno es culto, y lo otro pimienta; cuál hará mejor caldo, dígalo un cocinero. ¡Ello yo bien puedo ser, el «poeta de los pícaros»; mas ellos son los «pícaros poetas»!

El culto se iba a embestir con él armado de «cede» en «joven», como de punta en blanco. Mandole Satanás detener y, reconociéndole, hallaron que llevaba escondidas y desenvainadas dos paludes buidas y un adolecente de chispa. Mandó Plutón que, pues cada uno de por sí bastaba a revolver el mundo, que entre sí tuviesen paz y que se repartiesen: el uno a ser confusión de lenguas y el otro sonsonete. El culto, con dos «piras» de ayuda, entre «construyes» y «eriges», se fue a matar candelas —digo las luces de todos los escritos de España— y a enseñar a discurrir a buenas noches; y desde entonces llaman al culto, como a vuestra diabliedat, «Príncipe de las Tinieblas». El Poeta de los Pícaros se fue conconiendo de chistes a festejar la boca de noche y el miedo de los niños, y a revestirse en el cuerpo de los poetas mecánicos, ingenios cantoneros y musas de alquiler, como mulas³.

Quevedo caricaturiza a los cultos, de una manera similar a como lo había hecho en su poema «Receta para escribir *Soledades* en un día»; de hecho, algunos términos censurados son comunes, otros se

³ Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, pp. 535-536.

añaden a la lista: *adunco*, *poro*, *píra*, *lustro*, *trisulca*, *cede*, *joven*, *construyes* y *eriges*. Los del poeta picaril tienen que ver con onomatopeyas: *cuz cuz* o términos vulgares, algunos procedentes de bailes o canciones que acompañan a estos: *meneo*, *refocilo*, *zangoteo*, *zara-bullí*.

Así pues, esta forma de caricaturizar se basa en el léxico, en el abuso de términos que han quedado sin significación. Pero no solo se burla de los cultos, también de otros poetas que tienen éxito de público en su tiempo, como los cómicos. Así vuelve a preguntar el poeta de los pícaros:

¿Está mejor ocupado un ingenio en gastar doce pliegos de papel de entradas y salidas y marañas para casar un lacayo sin amonestaciones que yo, que con un cantarillo y un «*Cachumba, cachumba*», y un «*¡Oh, qué lindito!*».

¿Con qué me pagarán que a la niña que trae el cuarto de mondongo la embarace la garganta con el «*naqueracua*», y no con una morcilla? ¿Fue-
ra mejor matar de hambre a todos los graciosos, hacer gallinas a todos los lacayos?⁴

La censura a las comedias *more lopesco* se centra en la solución de los matrimonios, que conciernen también a los criados, a los que no se quiere dejar sin sus características básicas de cobardía y hambri-
bruna. Ya Quevedo se había burlado de tal cosa en otros lugares, pero se vuelve a destacar ahora lo tópico de las situaciones: el final en boda de las comedias, el hecho de que los criados engañen a sus amos y les roben la comida, tal y como sucede en obras extensas y breves, como los entremeses. De ahí que continúe el poeta picaril:

Y en los entremeses (deshonrando mujeres, afrentando maridos y tachando costumbres y, entreteniéndolo con la malicia, acabando con palos o con músicos), ¿qué es peor?⁵

Como es sabido, los entremeses de la época terminaban generalmente en palos, hasta la llegada, justamente, de Quiñones, que impone los bailes para cerrar este tipo de piezas. Si algo se censuraba de ellos era precisamente la amoralidad que mostraban, porque en estas

⁴ Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, p. 532.

⁵ Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, p. 533.

obritas eran frecuentes los adulterios, que se veían además en tono de solfa, como el propio Quevedo muestra en su obrita en dos partes *Diego Moreno*⁶. Moralistas como Bartolomé Jiménez Patón, coteráneo y amigo de Quevedo, se quejaban expresamente de este tipo de burlas hacia un sacramento como el del matrimonio, pero es cierto que el género entremesil permitía ciertas amoralidades. Así pues, el «poeta de los pícaros» parece destacar más por sus bailes que por los entremeses, de ahí que se proclame por encima de estas últimas obritas también.

Pero no solo el teatro profano resulta caricaturizado, igualmente el religioso, cuando se censura a los autos sacramentales:

¿Es mejor hacer *autos* y andar dando qué decir a Satanás y pidiendo el alma y lloviendo ángeles, a pura nube, y tener a vuestra merced quejoso siempre — dijo mirando a Plutón— y que no deba a un poeta una ánima, que siempre se la lleva el Buen Pastor?⁷

La burla ahora se asocia con los tópicos de estas obras, donde muy frecuentemente aparece el diablo y disputa el alma de una persona a los ángeles, que como apariciones se hacen caer del cielo mediante tramoyas. El invariable final feliz consiste ahora en que Plutón pierde siempre el alma del cristiano en disputa, porque se la lleva el Buen Pastor.

Otra moda frecuente en la época era la del romancero nuevo, es decir, el romancero lírico en cuya creación en la década de los 80 del siglo XVI tanto tuvieron que ver poetas como Lope, Cervantes o Góngora. Un romancero que se encargan de divulgar los músicos en forma de canciones, que después aparecen publicadas en las *Fuentes del romancero general* y en el propio *Romancero general* (1600-1604). Así lo critica Quevedo en labios del poeta picaril, que se queja:

¿Es mejor andar sacando los pecados propios y mis amancebamientos a la jineta en los *romances*, de garganta en garganta, y que canten todos lo que yo había de llorar y que, si Doris escupe, ande su gargajo de boca en boca?⁸

⁶ Asensio, 1971.

⁷ Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, p. 533.

⁸ Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, p. 533.

En efecto, los cantarillos de Benavente, sus seguidillas y jácaras habían sustituido en el gusto a los romances de Lope, Cervantes, Góngora y otros en esa corriente que se denominó romancero nuevo. Quevedo parece censurar a través de las palabras del poeta de los pícaros una de las características fundamentales de esta corriente: la de airear los amores y desamores de los compositores de dichos romances y en particular los de Lope de Vega. La forma de censurarlo es mediante una caricatura lingüística, por cuanto se ofrece un contraste violento entre los lamentos de Doris y su gargajo, que anda de boca en boca. Expresión esta vulgar y de mal gusto, que Quevedo quiere poner a la altura del mal gusto de los pícaros que siguen al poeta así denominado.

Y otro género de moda, también cantado, era el del villancico, propio de un momento concreto: la Navidad y de un ámbito eclesiástico. Critica ahora el poeta picaril:

¿Es mejor que Gil y Pascual anden siempre en los *villancicos*, el uno con «mil» y el otro con «portal», tirando las navidades envueltos en consonantes sin pelo?⁹

La caricatura se basa ahora en los consonantes forzados con que tienen que rimar estos poetas, con los nombres de personajes que seleccionan para sus piezas: invariablemente Gil y Pascual, que por exigencias del consonante siempre riman con «mil» y «portal» y otras rimas que se repiten.

Pero no para ahí la sátira ni la parodia, se centra también en los tópicos de la lírica petrarquista, tan gastados ya el siglo XVII que ofrecen de nuevo un motivo para la burla y la exageración caricaturesca. Arremete de nuevo el poeta de los pícaros, para defenderse:

¿Es mejor andar gastando auroras en mejillas, y perlas en lágrimas, como si se hallasen detrás de la puerta y, estando España sin un real de plata, gastalla en fuentes y en cuellos torneados, valiendo a setenta por ciento, y sin que se vea una onza gastada en lámparas por los poetas teniendo repartidos millones en orejas y testuces? ¿Pues lo que hacen con el oro?

⁹ Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, p. 533.

¡A carretadas lo echan en cabellos, como si fuera paja, donde no aprovecha a nadie!¹⁰

También esta burla es tópica y dramática a la vez. Se hace eco de la mala situación económica del país, a la vez que se ríe de las imágenes que se repiten en los poemas de inspiración petrarquista, donde invariablemente los dientes son perlas, el cuello plata y los cabellos de oro. Metáforas gastadas, a fuerza de repetirse en todos estos poemas, que seguían la moda iniciada por Garcilaso a principios del siglo XVI.

Pero llega un momento en que el poeta de los pícaros se mete con una moda demasiado frecuente en la época, la de los que escriben contenidos peligrosos o los poetas satíricos. Y así sigue diciendo:

Y, por lo menos, a mí no me veda la Inquisición, ni tengo examinadores; y míreseme bien mi causa, que yo soy el mejor de todos. Y Dios me haga bien con mis seguidillas y jacarandinas, que no me entiendo con octavas ni con esotras historias, ni se hallará que haya dicho mal de otro poeta¹¹.

Esta andanada se dirige, entre otros, al gran Quevedo, conocido por sus sátiras y por sus problemas con la Inquisición, que una y otra vez le prohibió y censuró obras, como esta de *Los sueños*, precisamente.

Y, sigue censurando el gran satírico, a los poetas vulgares, es decir a los autores de seguidillas, bailes y jácaras, como era el propio Quiñones, que inventan lo que se ha dado en llamar un «lenguaje lúdico», es decir, aquel que no significa nada y solo tiene la misión de provocar la risa o dar entrada al baile:

—¿Qué culpa? —dijo un demonio—. ¡Ser tú peor que todos nosotros! ¿Tú eres el Poeta de los Pícaros, que has llenado el mundo de disparates y locuras? ¿Quién inventó el «Tengue, tengue» y «Don golondrón», y «Pisaré yo el polvillo», «Zarabanda y dura» y «Vámonos a chacona» y «—¿Qué es aquello que relumbra, madre mía? —La gatatumba» y «Naqueracuza»? ¿Qué es naqueracuza, infame? ¿Qué quiere decir «Gandí», y «Urruá, que en la venta está»? ¿Y «¡Ay, ay, ay!» y traer todo el pueblo en un grito? ¿Y «Ejecutor de la vara», y daca a «ejecutor de la vara»? ¿Y «Señor boticario: deme una cala» y «Válate Barrabás el pollo» y Guiriguiriri-

¹⁰ Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, p. 534.

¹¹ Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, p. 535.

gay»? ¿Y otras cosas que, sin entenderlas tú ni el que las canta ni el que las oye, al son de las alcuzas y de los jarros y de los platos las cantan los muchachos y mozas de fregar, con tonillos de aceite y vinagre y dos de queso y pella y pastel que tú compones? ¡Y no hay recado que no chilles ni calle que no aturdas, obligando a que se enfurezcan las repúblicas y con pregones restañen tus letrillas y «húes» y «ayes» y «arrorros», «cuzas» y «pipirititandos»! ¡Nadie está en los infiernos con tanta causa ni con tan sucia causa! El pobre Poeta de los Pícaros, que no pudo negarse y se vio descubierto y conocido, pidió que le diesen licencia para hablar¹².

Esta selección de términos que parece aludir, como digo, al lenguaje lúdico que se había dado en diferentes piezas del propio autor toledano, aunque no solo: así *cachumba*, *cachuma* aparece en el entremés *Los planetas*, de Quiñones; *Don golondrón* es un baile de origen africano que ha pasado al folklore en forma de adivinanza; «Pisaré yo el polvillo» es letra a la que alude Salvador Jacinto Polo de Medina, en sus *Academias del jardín*; «zarabanda y dura» es el nombre de otro baile, citado por Cervantes en *Los alcaldes de Daganzo*, que menciona también Polo de Medina; «Vámonos a chacona» figura en *La socarrona Olalla*, de Quiñones, junto con «pisaré yo el polvillo»; «—¿Qué es aquello que relumbra, madre mía? —La gatatumba», que registra Frenk en el *Nuevo corpus de la lírica antigua*¹³, se da también en el entremés *El caballero de la Tenaza*, atribuido a Quevedo (en *Flor de entremeses*, 1657, p. 561a): «—Espere. ¿Qué es aquello que relumbra en el dedo menor? —La gatatumba»; *naqueracuzo* o *naquiracuso* aparece en *El retablo de las maravillas*, de Quiñones; *gandí*, será el estribillo con Marigandí¹⁴; «Urruá, que en la venta está?», se recoge en el *Baile de la ladrona*¹⁵ y en *La barbera de amor*, también en *Los sacristanes burlados*, de Quiñones, aunque deformado: «Uchuá, que en la venta está» y en la *Jácara de la venta*¹⁶; «¡Ay, ay, ay!», en *El miserable y el doctor*, de Quiñones, y en *La boda de pobres*; «Ejecutor de la vara», en una obra de Quevedo, incluida en la Musa 5: «la zarabanda y el ay ay ay tuvieron al ejecutor de la vara»; «Señor boticario: deme una cala», en «Ay, señor botica-

¹² Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, pp. 529-531.

¹³ Frenk, 2003, pp. 1070 o 1539.

¹⁴ Marañón Ripoll, 2005, p. 341, que cita un ms. de la BNE.

¹⁵ *Floresta*, 1680, pp. 105-106.

¹⁶ Marañón Ripoll, 2005, p. 341.

rio, / deme una cala, / que calada se viene / la boticaria» (aparece en el ms. florentino 2274, fol. 29v y en el 2804, fol. 185v, según María Teresa Cacho¹⁷) y «Válate Barrabás el pollo» se da en un baile, mencionado también por Vélez como «el pollo» simplemente¹⁸, y «Guiriguirigay» en José Pérez de Montoro: «Guiriguí, guirigay, ay, ay, ay, para ti y para mí»¹⁹. Lo recoge también Vélez de Guevara, en su lugar citado. Precisamente, Luis Vélez, en *El diablo Cojuelo*, hace decir a este personaje:

Demonio más por menudo soy, aunque me meto en todo; yo soy las pulgas del infierno, la chisme, el enredo, la usura, la mohatra; yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado; yo inventé las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los comos, las mortecinas, los títeres, los volatines, los saltambancos, los maesecorales y, al fin, yo me llamo el Diablo Cojuelo²⁰.

Por su parte, «húes» y «ayes» y «arrosos», «cuzas» y «pipirititandos» parece remitir a «Quel amor no está giñando / pipiripando pando», en el ms. 3736 BNE, página 445²¹.

Como se ve, toda una retahíla de nombres burlescos, normalmente referidos a bailes y cancioncillas de entremeses, en especial de Quiñones. A través de su persona se había atrevido Quevedo a censurar toda una literatura en verso que estaba de moda en el segundo decenio del siglo XVII, como había hecho antes con otras fórmulas tópicas como las que se empleaban en el *Cuento de cuentos*, por ejemplo. También en ese caso, Quiñones de Benavente se había inspirado en el gran satírico para componer otra de sus piezas más famosas, el *Entremés de las civilidades*, lo que equivale a decir que la censura y la crítica caricaturesca habían sido doblegadas y utilizadas como un elemento cómico más en este tipo de piezas que tanto se criticaban.

¹⁷ Cacho, 2003.

¹⁸ Marañón Ripoll, 2005, p. 342.

¹⁹ Bègue, 2010, p. 30.

²⁰ Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, pp. 70-71.

²¹ Marañón Ripoll, 2005, p. 343.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- BÈGUE, Alain, «Oralidad y poesía en la segunda mitad del siglo XVII», en José María Díez Borque (ed.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2010, pp. 57-98.
- CACHO, María Teresa, «Canciones españolas en cancioneros musicales florentinos», en Dinko Fabris, John Walter Hill, John Griffiths, María Teresa Cacho, Maria Grazia Profeti y Santina Tomasello (eds.), *Rime e suoni alla spagnola. Atti della Giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca*, Firenze, Alinea Editrice, 2003, pp. 83-95.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María, «La visión infernal de Quevedo sobre la España barroca: *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*», *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, 31, 2016, s. p. en línea, <http://www.um.es/tonosdigital/znum31/secciones/peril-1-lopez_-_quevedo.html>.
- MADROÑAL, Abraham, *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- MADROÑAL, Abraham, «El “Poeta de los pícaros”, figurilla quevedesca con trastienda teatral», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 22, 2018, pp. 167-176.
- MARAÑÓN RIPOLL, Miguel, *El «Discurso de todos los diablos» de Quevedo. Estudio y edición*, Madrid, FUE, 2005.
- QUEVEDO, Francisco de, *Cuento de cuentos*, en *Prosa festiva completa*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 389-411.
- QUEVEDO, Francisco de, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, ed. de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa*, tomo I, vol. II, Madrid, Castalia, 2003, pp. 469-560.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo Cojuelo*, ed. de Ángel Raimundo Fernández González e Ignacio Arellano, Madrid, Castalia, 1980.

Este volumen incluye dieciséis trabajos sobre *Los sueños* de Quevedo, escritos con diversidad de enfoques y metodologías. En la primera sección, «Quevedo en su contexto histórico-cultural», se sitúa al autor en su tiempo, tanto en el plano histórico-político (Usunáriz) como en el lingüístico (Tabernero Sala), y se ofrecen otras aproximaciones a Quevedo como humanista (Roncero) y a su biblioteca (Pérez Cuenca), se analiza su relación con Góngora (Carreira) y se estudia lo relativo al diablo y la demonología en la época (Zamora Calvo). Los siguientes nueve trabajos son otras tantas «Aproximaciones a *Los sueños*»: la respuesta a cómo y por qué leer esta obra en nuestros días (Navarro Durán), su complejo panorama textual (Azaustre Galiana), cuestiones atinentes al género literario y el decoro (Fernández Mosquera), la relación de Quevedo con Luciano de Samósata (Gridoriadou), análisis relacionados con la caricatura y la sátira de oficios y estados (García Valdés, Madroñal, Mata Induráin) o cuestiones relativas a la iconografía de *Los sueños*, ya sean las ilustraciones de Antonio Saura y Luis García-Ochoa (Marigno) o los dibujos de Miguel Ourvantzoff (Espejo Surós). Cierra el volumen el apartado de «Metodología en contexto», a cargo de Philippe Rabate, quien brinda valiosas orientaciones prácticas para que los candidatos franceses de la *Agrégation externe* aborden con garantías de éxito la prueba de la *dissertation*. Sin duda estas contribuciones no pueden abordar la totalidad de las cuestiones que convoca una obra tan compleja como *Los sueños*, pero ofrecen una muestra de muchos de sus aspectos más relevantes, que serán de utilidad también para aquellas personas interesadas en Quevedo y, en general, en la literatura de nuestros Siglos de Oro.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Catedrático acreditado de Literatura, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO