

Los personajes proverbiales en los entremeses : un recurso dramático polivalente

Autor(en): **Fernández González, Adrián**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2017)**

Heft 30

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047205>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Los personajes proverbiales en los entremeses: un recurso dramático polivalente

Adrián Fernández González

Université de Fribourg

Dentro del amplio elenco de iconos de la cultura hispánica, solemos olvidar un grupo de figuras muy peculiares. Dejando de lado otras categorías culturales (pensemos en el arte pictórico, en la música e incluso en el deporte) y centrándonos en la literatura, recordaremos a nuestro ingenioso hidalgo, a la alcahueta Celestina o al burlador sevillano de sus damas. Estas figuras, que han sido elevadas al rango de máximas representantes de la cultura hispánica, siguen relegando al segundo plano a otros personajes que encarnan capas más diversas —más populares— de la sociedad. Así pues, ¿quién mencionaría a Maricastaña, al Rey Perico o a Caláinos? Estos protagonistas desencarnados ocupan justamente un lugar de predilección en el teatro breve, donde la ligereza del asunto y los numerosos juegos lingüísticos dan vida a interpretaciones puntuales de estos fantasmas proverbiales. En este sentido, los refranes han permitido desarrollar un temario que, según José Luis Rodríguez Plasencia, va

[...] desde los referidos al amor-noviazgo a los de amor-matrimonio, pasando por los alusivos a la agricultura, la ganadería, el tiempo, los meses, la caza y la pesca, la comida y la bebida, el dinero, la salud, las enfermedades... Y a personajes, reales unos, imaginarios o mitológicos otros. Personajes que han pasado a formar parte de nuestro acervo

popular, a nuestra gramática parda, a nuestra filosofía popular, sin que en la mayor parte de las ocasiones tengamos noticias de su vida y de sus obras.¹

Más allá de meras alusiones puntuales, los personajes proverbiales pasaron a tener cierto protagonismo a nivel literario, al aparecer en *El sueño de la muerte* de Quevedo (la *princeps* se realiza en 1627 en Barcelona): el narrador, acompañado por la Muerte, dialoga sucesivamente con unos cuarenta fantasmas proverbiales. Lo mismo se produce en el ámbito dramático, con el entremés *Las sombras*². En esta obrilla, un Gracioso se encuentra en un universo fantasmagórico donde, a cada evocación de un refrán con un personaje, sale éste a la escena para reprimirlo. Así pues, el poder de la palabra es doble: alude al contenido semántico del imaginario colectivo y, a su vez, autoriza la corporización de la figura proverbial. La filiación entre el *Sueño de la muerte* y *Las sombras* se ve completada por otras obras breves, *Los refranes del viejo celoso* y *Las carnestolendas*, que constituyen así un ciclo³ de personajes proverbiales corporizados, mediante la estructura bien conocida del desfile de figuras.

Estas dos últimas piezas —afines temática y formalmente— ofrecen una construcción dramática particularmente interesante, que nos ha llevado a reflexionar sobre el papel de sus figuras refranescas: ¿En qué contexto aparecen éstas? ¿Cómo se caracterizan y cuáles son sus implicaciones? Será necesario, en un primer momento, detenernos en sendos argumentos para destacar tanto la construcción dramática como su conexión con el contenido y el género mismo de cada una de las piezas. Esto nos permitirá, en un segundo momento, comparar más detenidamente sus personajes proverbiales, para llegar a una mayor comprensión de los usos y recursos de estas figuras en el teatro breve.

¹ Rodríguez Plasencia, José Luis: «Algunos personajes proverbiales y del refranero», *Revista de Folklore*, 380 (2013), p. 26.

² La edición *princeps* es de 1643, según señala Bergman, Hanna: «*Los refranes del viejo celoso* y obras afines», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 2 (1975), p. 377. La obra es de atribución dudosa: tradicionalmente se opta por Quevedo o Quiñones de Benavente.

³ Queda claro efectivamente, por la temática y la estructura general, que estas piezas mantienen una relación hipoteatral: “En cuanto al concepto de ‘hipoteatro’ la referencia es la noción de ‘hipotexto’, siendo el ‘hipotexto’ un texto teatral que produce otro texto teatral posterior. Por lo tanto el ‘hipoteatro’ implica que los textos A y B son teatrales y que se puede demostrar, documental o teóricamente, la dependencia de B respecto a A”. Así lo señala Rodríguez López-Vázquez, Alfredo: «Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 5 (2011), p. 146.

LOS PERSONAJES PROVERBIALES DE *LOS REFRANES DEL VIEJO CELOSO*

Los refranes del viejo celoso es una obra anónima atribuida tradicionalmente —y a veces ciegamente— a Quevedo, aunque desde hace algunas décadas se ha ido forjando una nueva hipótesis en la autoría de Quiñones de Benavente⁴. El argumento es sencillo: un galán, Rincón, decide burlarse de un Vejete para irse con Justa, su mujer. Después de haber hechizado al marido cornudo, que tiene la mala costumbre de usar refranes a tontas y a locas, aparecen los personajes proverbiales que menciona la pobre víctima, en un desfile de figuras que culmina con un tribunal final y el consiguiente aporreamiento del burlado.

Todos los críticos concuerdan en una estructura efectivamente bipartita⁵ de la obra: en un primer momento (*R.*, vv. 1-97), se nos presenta un triángulo amoroso compuesto por un Vejete, su mujer Justa y el galán de ésta, Rincón. Pero no se ha insistido lo suficiente en la importancia de esta primera parte para el desarrollo de la fase final del entremés. Efectivamente, las escenas iniciales permiten asentar características de los personajes que van a ser indispensables para lograr el juego del desfile posterior: el contraste entre la astucia de los amantes y la poca picardía del marido cornudo (un tópico bien conocido que encontramos, por ejemplo, en *El viejo celoso* de Cervantes). En primer lugar, destaca el poderío verbal de Rincón, por ejemplo en la *effictio* de su amante (“Un breve rato/ hago pincel mi lengua y te retrato”, *R.*, vv. 12-13). Esta capacidad verbal será fundamental a la hora de hechizar al marido⁶. En segundo lu-

⁴ Para un estudio genético de este entremés, son fundamentales las contribuciones siguientes: Asensio, Eugenio: *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1971; Crosby, James: *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid: Castalia, 1967; Bergman (1975), *op. cit.*; y Madroñal, Abraham: «De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo», *La Perinola*, 17 (2013), pp. 155-177. Este último retoma el estado de la cuestión y ofrece nuevos argumentos convincentes a favor de la autoría de Quiñones de Benavente. El entremés aparece conjuntamente con otro, *El hospital de los malcasados*, en el *codex unicus* de la Biblioteca de la Hispanic Society of America, B2900, Ms. 0177. La datación de la obra es incierta (a veces 1623 o 1624), pero es anterior a *Las carnestolendas* (*post quem* 1638).

⁵ A pesar de que todavía lo atribuya a Quevedo, analizamos el texto según la edición de Buezo, Catalina (ed.): *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 93-110. Señalamos las citas de esta obra con la abreviatura *R.*

⁶ Ya hemos destacado las construcciones que se benefician del ingenioso y de la fuerza creadora de la palabra en un estudio anterior: Fernández, Adrián:

gar, se acentúa la credulidad del Vejete mediante el juego con la paja en el ojo: Justa se la saca y mientras tanto Rincón puede huir. Por último, se crea una dicotomía entre la antigua y la nueva generación (VEJETE: “los más antiguos son los verdaderos”, *R.*, v. 95), que legitima en cierta medida el papel de los personajes proverbiales posteriores y hace eco a la última réplica del marido (“¡Tiempo nu[e]vo, iglesia pido!”), *R.*, v. 268⁷). En definitiva, esta primera parte prepara el hechizo del mago Rincón al oponer claramente la pareja ilegítima con el viejo cornudo. Permite, a su vez, cerrar el círculo con la alusión de la impotencia del protagonista frente al tiempo nuevo.

Con el cambio métrico (de silva endecasílabo a octosílabo romance) pasamos a la segunda parte, donde Rincón sale a la escena disfrazado de mago⁸. Su disfraz le confiere poderes que utiliza para hechizar al Vejete, en un enunciado con claro valor performativo: “que de la selva encantada/ un mágico había salido,/ y dentro della te ha puesto/ sin mula ni sin borrico” (*R.*, vv. 100-103)⁹. A partir de entonces, nuestra víctima se convierte fatalmente en el motor de la acción dramática. Prisionero de la “selva encantada”, invoca sin quererlo al primer personaje proverbial: “que todos/ son cuentos de Calaiños” (*R.*, vv. 106-107). La salida de Calaiños¹⁰, vestido a manera de gracioso, es para-

«Dos entremeses “auditivos” y sus niveles: hacia un metateatro visual», *Edad de Oro*, 34 (2015), pp. 145-156. A este propósito, sirven de complemento: Ingarden, Roman: «Las funciones del lenguaje en el teatro», en: Bobes Naves, María del Carmen (ed.): *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 155-165; Rykner, Arnaud: «Du visible au visuel: flux et reflux de la scène», en: Mathet, Marie-Thérèse (ed.): *La scène. Littérature et Arts Visuels*. Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 103-108; y Saminadayar-Perrin, Corinne: «Rhétoriques de la scène», en: Mathet (ed.) (2001), *op. cit.*, pp. 45-66.

⁷ Madroñal (2013), *op. cit.*, pp. 166-167, corrige muy acertadamente “nueva” en vez de “nublo”, según se puede comprobar en el manuscrito (véase la versión digital del último folio en el portal *Manos*: <https://manos.net/manuscripts/hsa/b2900-refranes-los-del-viejo-celoso-entremes>, consultado 25-IV-2017). De hecho, la enmienda valida la oposición entre un tiempo remoto (del Vejete y de las figuras proverbiales) y la nueva era de los jóvenes amantes astutos.

⁸ El mago es un personaje frecuente en el teatro breve. Recordemos que, en *La cueva de Salamanca*, el estudiante se disfraza de nigromante. No es un recurso ajeno a otras obras de Quiñones de Benavente: aparece en el entremés del *Mago* (la segunda parte también es un desfile de figuras) y en el *Retablo de las maravillas*. En este último, el dramaturgo reduce la pareja Chanfalla y Chirinos a un solo protagonista: Pilonga.

⁹ Calderón retoma esta función performativa en *Las jácaras*, donde un Vejete maldice a Mari-Zarpa, que suele cantar jácaras: “Plega a Dios, si cantares,/ se te aparezca luego a quien nombrases”. García Valdés, Celsa Carmen (ed.): *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 114.

¹⁰ “Nombre propio de un héroe amoroso y de caballerías, asunto de unas coplas antiguas, que sirven de entretenimiento a los rústicos, de las cuales viene

dójicamente cómica: “no seáis de los maridos/ que, aunque lo ven, dicen que es/ los cuentos de Calaínos” (R., vv. 125-125). En efecto, aunque Calaínos sea teóricamente incoherente, denuncia la evidencia del embuste y su aparición asienta las bases de la selva encantada que da fin al capítulo del asunto amoroso, pues los amantes salen con él de la escena. Esto implica que el Vejete sea el único personaje *real* sobre el tablón, enfrentado sucesivamente a los protagonistas proverbiales. La invocación siguiente, de Villadiego¹¹, sirve para darle continuidad al universo establecido por Rincón. Calaínos y Villadiego constituyen en este sentido una primera pareja proverbial que funciona ante todo como acreditadora del mundo mágico absurdo que se ofrece al público.

La segunda pareja está constituida por Juan de la Encina y Perico de los Palotes. El primero es famoso por unas coplas denominadas “disparates”, que dieron lugar al proverbio “disparates de Juan de la Encina”¹². El segundo es una figura boba e indeterminada¹³. Ambos salen a la escena con una indumentaria que simboliza sus identificadores léxicos: Juan de la Encina va con ramas de encina, mientras que Perico va cargado con palos. El objetivo de estos dos personajes es claramente visual: hacer reír mediante el vestido y los accesorios. En cierta medida, esto permite darle más relieve al universo fantasmagórico establecido por el mago, trasladando, además, el rasgo humorístico del significado intrínseco del refrán hacia uno de sus componentes lexicales. Esta tendencia prosigue con la pareja siguiente, compuesta por dos ancianas vestidas de dueñas: Maricastaña¹⁴ y Quintañoa¹⁵. Ambos personajes aluden a la vejez, a

la phrase, No importa las coplas de Calaínos, para significar lo que no importa nada” (Aut.).

¹¹ “Vale huir apresuradamente y sin tener lugar de repararse. Oy se dice Tomar las de Villadiego, quitando la voz Calzas” (Aut.). Remite a una localidad con el mismo nombre, donde Fernando III permitió el refugio de judíos. De ahí vendría la connotación de ponerse a salvo, según señala Bizzarri, Hugo Óscar: *Diccionario de paremias cervantinas*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones, 2015, pp. 606-607.

¹² “Fue racionero de la iglesia de Salamanca, y compuso unos graciosos disparates, y otras cosas; y compáranse a ellos las cosas disparatadas” (Correas). Respecto a dicha composición, remitimos a Martínez Pérez, Antonia: «Las Coplas de Disparates de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica», en: Paredes, Juan (ed.): *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. III, pp. 261-273.

¹³ García Valdés (2005), *op. cit.*, p. 398.

¹⁴ “Para decir en tiempo muy ignorante y antiguo, cuando cualquier disparate era posible, y que hablaban los animales y peces, árboles y cosas sin sentido” (Correas, cit. en García Valdés, 2005, *op. cit.*, p. 128).

tiempos remotos, como el Vejete y su antigua generación. De hecho, Quintañoa es el primer personaje proverbial con el que dialoga nuestra víctima. Por consiguiente, los efectos visuales de la indumentaria se ven completados —legitimados— por el intercambio entre el protagonista *real* y el fantasma proverbial. La caótica selva encantada tiene pues consistencia suficiente para pasar a la etapa final.

Ésta es introducida gracias a una pareja regia: el Rey que rabió y el Rey Perico¹⁶. El primero sirve de paso suplementario en la escala de la ira contra el Vejete, de modo que justifica más aún el aporreamiento final. Por otro lado, la llegada del Rey Perico coincide con la instalación de un tribunal donde aparecen los personajes proverbiales anteriores y varios más que va a enumerar luego.

Hasta aquí podemos ver una clara gradación jerárquica en la aparición de estas figuras, de lo absurdo (Calaínos, Villadiego) y vistoso (Juan de la Encina, Perico de los Palotes, las dueñas) hacia lo remoto y regio (las dueñas, los reyes). Esta progresión no es anecdótica: prepara al espectador al tribunal, donde el juez —nuestro Rey Perico— adquiere poderes mágicos propios, es decir la capacidad de solicitar la contribución de sus vasallos y crear así un bullicio escénico que tuvo que tener mucho efecto en el espectador¹⁷. Es él quien, en una forma de “meta-invocación”, llama a Marta de los pollos¹⁸, interpretada por Justa. El Vejete reacciona, completamente perdido: “¿No es mi mujer esta? Justa, / en Marta te has convertido” (R., vv. 220-221)¹⁹. El

¹⁵ “Personaje de la novela de caballerías que actuó como mediadora entre Lanzarote y la reina Ginebra” (*ibid.*, p. 128). Ver al respecto Joset, Jacques: «Aquella tan honrada dueña Quintañoa», *Anales Cervantinos*, XXXIV (1998), pp. 51-59.

¹⁶ Ambos son sinónimos en el *DLE* y remiten a un “personaje proverbial, símbolo de antigüedad muy remota”.

¹⁷ “El Rey Perico nombra una serie de personajes folclóricos que, según la acotación, permanecían sentados. Al nombrarlos, se levantarán para acercarse, lo que provocará gran movimiento escénico”. García Valdés (2005), *op. cit.*, p. 132.

¹⁸ “Refr. que se aplica y dice de los que se arrestan a una cosa; aunque sea con peligro evidente” (*Aut.*). Originalmente, se decía “Muera gata y muera harta”. Luego, se aplicó una segunda versión a la mujer para denunciar un apetito insaciable, con una posible contaminación con “Bien canta Marta cuando esta farta”; Bizzarri (2015), *op. cit.*, pp. 345-346.

¹⁹ Resulta esencial, además, para legitimar un nivel metateatral claro. En efecto, es un ejemplo de *ceremony within the play* (Hornby, Richard: *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986) que se beneficia del *role playing within the role* de Justa para conceder un valor metateatral a la escena final del tribunal. Es suficiente para sostener el rasgo metateatral, si nos aferramos a la definición de Herzog: “Con *metateatro*, proponemos aludir a un proceso significativo más amplio, en el que caben todas las estrategias

fenómeno es fundamental en el desarrollo de la trama: el Vejete está totalmente preso de la ilusión, hasta considerar que su mujer se ha convertido en personaje proverbial.

El ritmo se mantiene con la introducción de El Otro por parte del Rey Perico, que sigue invocando a personajes. A eso se añade la enumeración de personajes proverbiales y el intercambio entre Pero Grullo —con rasgos de animalización²⁰— y el Vejete. La mayoría de ellos sigue la línea representativa de las apariciones anteriores: son figuras que reflejan la necedad o la antigüedad. Esta elección no es casualidad. En efecto, podemos conectarla con la dicotomía estructuradora de la obra, la oposición entre antigua y nueva generación, con todos los matices que cada paradigma conlleva. Por un lado, tenemos a los jóvenes astutos (Rincón y Justa) y, por otro, a los personajes de tiempos remotos y absurdos. En definitiva, el encarcelamiento del Vejete en la selva encantada no es solamente una burla, sino una tentativa de mandarlo al lugar al que pertenece. El viejo cornudo se convierte así en figura remota, semejante a esos personajes de refranes, en una suerte de proverbialización del protagonista.

semánticas a través de las cuales el teatro habla de sí mismo"; Herzog, Christophe: *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (col. Hispanica Helvetica), 2013, p. 57.

²⁰ "La verdad o especie, que, por notoriamente sabida, es necedad y simpleza el decirla. Es voz inventada. Llámase comunmente verdad de Perogrullo" (*Aut.*). Su aparición es más problemática, ya que su réplica alude al mundo animal ("si un vuelo doy y relincho, / en medio deste tablado / estornudar basiliscos", *R.*, vv. 256-258). Rodríguez Cuadros nos recuerda que el fenómeno de animalización es una deformación extrema de la *forma* del personaje y remite a Bajtín, que lo compara a la oposición entre figura descompuesta y perfección humana como eco carnavalesco de lo primitivo. ¿Solía ser caracterizado Pero Grullo con una indumentaria animal? Esto añadiría absurdidad y comicidad a la escena final, en un tono carnavalesco que conecta directamente con el matapecados del aporreamiento, pero que también remite a la selva —en su definición más salvaje— de la que salen estos personajes. Ver Rodríguez Cuadros, Evangelina: «El ható de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en: De los Reyes, Mercedes (ed.): *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico, núm. 13-14*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007, pp. 109-138 [pp. 1-28] <http://parna.seo.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2013/11/CL-29.pdf> (p. 23, consultado 25-IV-2017).

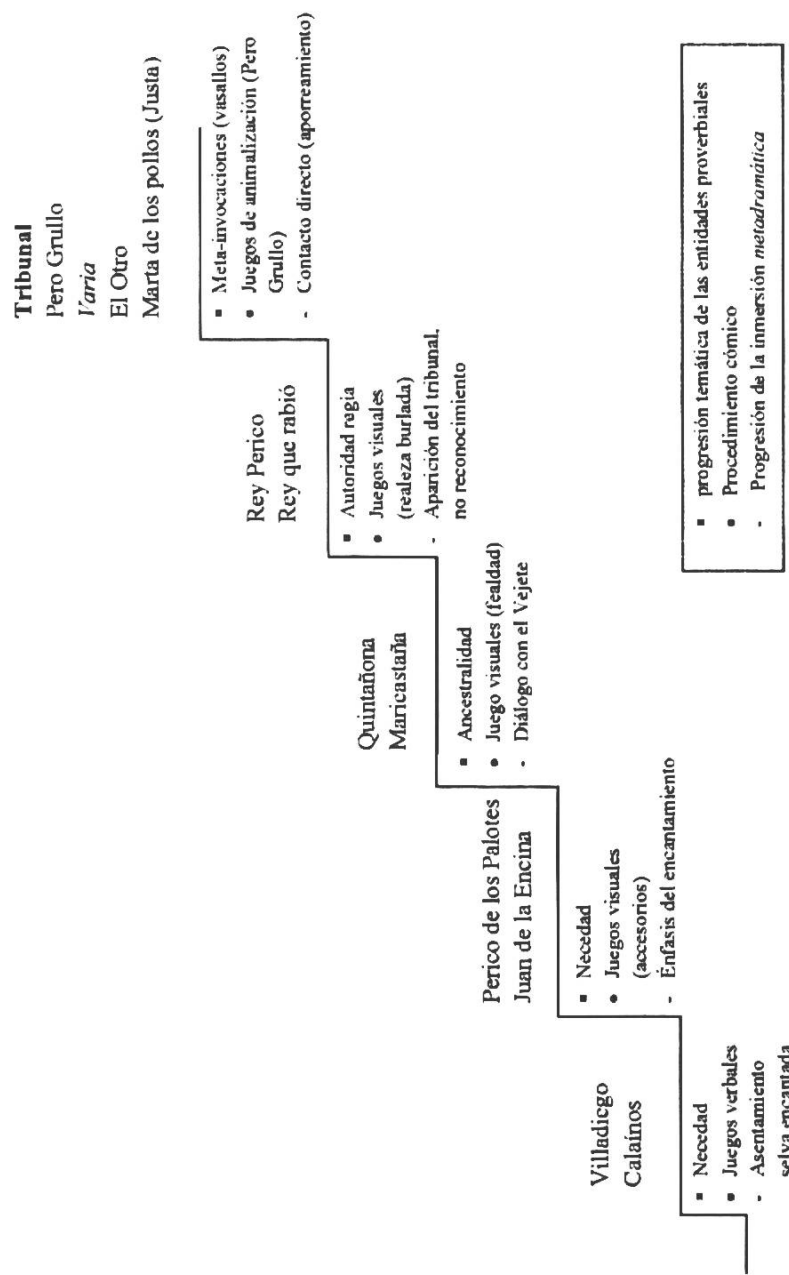


Tabla 1. Estructura dramática de *Los refranes del viejo celoso*

Si efectivamente *Los refranes* tiene una filiación directa con el *Sueño* quevediano y *Las sombras*, la selección de figuras proverbiales sigue un programa dramático muy específico. Madroñal ya propuso en su artículo un cuadro que recopilaba las apariciones de nuestras figuras proverbiales en estas tres obras²¹. Pasamos de más de 40 ocurrencias en el *Sueño* a menos de 10 en

²¹ Madroñal (2013), *op. cit.*, pp. 173 y ss.

los otros dos entremeses. Claro está que la brevedad del género obligaba a una economía de personajes. Pero incluso hay variación entre ambos entremeses: por ejemplo, *Las sombras* deja de lado a Marta de los pollos y a Perico de los Palotes. Esto significa una reflexión por parte del dramaturgo a la hora de elegir sus figuras y el papel que tendrán en la obra. En efecto, respecto a la estructura, Marta de los pollos no habría tenido ninguna utilidad argumentativa sin la primera parte del entremés (por el significado de su refrán: “Muera Marta y muera harta”) y por eso aparece el juego entre Marta y Justa. Del mismo modo, Perico de los Palotes es una figura de bobo fácilmente representable por el valor connotativo de su indumentaria. Su elección sigue aquí motivos visuales que probablemente no ofrecían otras figuras y que no resultaba tan necesario para el buen desarrollo del entremés *Las sombras*.

Para terminar, señalemos que nuestros protagonistas se dividen en dos grupos: el primero pertenece al escenario inicial y es pues *intradramático*²². Se trata de Rincón, Justa y el Vejete. Con el establecimiento de la selva encantada, todas las apariciones siguientes formarán parte de un grado *metadramático*, de un escenario insertado en el que el Vejete se adentra progresivamente. Efectivamente, después de la inmersión en la selva encantada, el protagonista establece el contacto verbal con Quintañoña. Luego se produce el no reconocimiento de Justa/Marta hacia su marido y el contacto físico final (el aporreamiento). En síntesis, asistimos a un proceso metaléptico invertido donde el Vejete se ve exiliado definitivamente en el plano *metadramático*, gracias a una estructura gradual basada en el sentido ontológico de cada figura proverbial.

ACTUALIZACIONES PROVERBIALES EN *LAS CARNESTOLENDAS*

Esta pieza de Calderón²³ cierra el ciclo de obras sobre invocaciones proverbiales. El argumento es una mezcla de *Las alfor-*

²² Para las nociones de niveles *intradramático*, *metadramático* y *metateatral*, remitimos a García Barrientos, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2007. Básicamente, el nivel intradramático es la escena de la “diégesis” y la escena metadramática es una escena representada dentro de ésta (en nuestro caso, el mundo fantasmagórico de los refranes).

²³ Citamos según la edición de García Valdés (2005), *op. cit.*, pp. 383-400, y abreviamos C. La obra, atribuida a Calderón, aparece impresa en *Rasgos del ocio* (Madrid, 1661), fuente de las ediciones posteriores. Se conserva una sola copia del texto (BITB, Ms. 46.829). Para más datos filológicos, ver Pedro Calderón de la Barca, «Las carnestolendas», en: *Teatro cómico breve*, ed. crítica por María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 1989, pp. 430-443. Lobato propone como fechas de representación 1646-1652, por la muerte posterior de las actrices men-

jas de Quiñones de Benavente y un desfile proverbial, como en *Los refranes del viejo celoso*²⁴. La estructura también es bipartita: en un primer momento (C., vv. 1-215), las hijas y el Vejete asisten a la representación del Gracioso, que aprovecha para beber y comer a profusión. La misma oposición entre la antigua generación y la nueva es perceptible (la hija, Rufina, es descrita como una sinvergüenza). También destaca la importancia de la comida y el dinero. Al terminar su comedia, el Gracioso finge quedarse dormido y aprovecha la ausencia del crédulo Vejete —que fue a por ayuda— para llevarse su dinero y sus hijas. La reacción del anciano resume toda la temática propuesta inicialmente: “Que me robéis a mis hijas,/ vaya con el diablo, vaya,/ que eran prendas que comían./ Mas mis joyas... Arre, parda,/ que estas cosas son del tiempo/ del rey que rabió en España” (C., vv. 210-215). Por lo tanto, dinero, comida y disfraces —ecos del carnaval— son los temas desarrollados en esta primera parte, que ofrece similitudes temáticas evidentes con *Los refranes del viejo celoso*, aunque esta vez el desfile no es introducido por un mago y su hechizo: la palabra tiene un poder autónomo, ajeno a cualquier rasgo sobrenatural. A su vez, se acentúa la movilidad escénica con la interpretación del Gracioso.

El comentario final del Vejete permite al Rey que rabió salir a la escena e iniciar el desfile proverbial (C., vv. 216-287), que constituye la segunda parte de la obra. Esta primera figura sale con corona y un mortero a modo de cetro. La estructura de su aparición será la misma para cada personaje: presentación, crítica y estribillo (“¿Qué los quieres? Anda, vete,/ déjalos, avarientito vejete”, C., vv. 220-221). Todo esto se hace cantando “como mojiganga”. Es preciso señalar que el Vejete baila con el Rey que rabió al final de su réplica, lo que aligera la gravedad del desfile vengador.

Sigue el desfile con Marta de los pollos, que sale a la escena, interpretado por Rufina. El paralelo es aquí evidente con *Los refranes del viejo celoso* y la interpretación de esta misma figura por Justa. De hecho, Calderón se sirve a continuación del mismo procedimiento de *role within the role* para la mayoría de los personajes proverbiales. El siguiente, Perico de los Palotes, es reto-

cionadas en la obra (María de Riquelme y María de Heredia). Además, ofrece varios argumentos a favor de la atribución a este autor.

²⁴ Estas dos fuentes dramáticas podrían ser una pista para la autoría de *Los refranes*, pues *Las alforjas* es obra de Quiñones de Benavente. ¿Puede Calderón haber tenido en cuenta una inspiración mono-autorial? Además del eco a *Las alforjas*, se han señalado a su vez los paralelos con *La maestra de gracias* de Belmonte. No obstante, esta última, por jugar con los distintos tonos de voz, se aproxima más a *La burla más sazónada* de Vélez de Guevara.

mado por el Gracioso. Perico vuelve a ser utilizado con un objetivo cómico visual: lleva sotanilla, palillos de randas y palos de tambor. Tuvo que ser impactante el efecto visual logrado por este personaje en *Los refranes del viejo celoso* (recordemos que no aparece en *Las sombras*), pues es retomado aquí. Eso sí, no sale solamente con palos: se actualiza la indumentaria en relación con el tema carnavalesco omnipresente en la obra: los palillos de randas para coser remiten a disfraces; los de tambor a la musicalidad de la obra y del carnaval. Lo mismo hace Luisa al salir de Maricastaña, con toca de viuda, sombrerete, sayas enfaldadas y con rueca hilando. Esta desviación de los signos vestimentarios a favor de lo carnavalesco culmina con la siguiente aparición, la de un hombre mitad mujer, que anda sobre las manos y para atrás. El personaje aprovecha para romper la ilusión: "Ves aquí un hombre al revés, / que sirvo en este entremés" (C., vv. 256-257). La inversión del mundo que alude al carnaval es completada por un alto grado de espectacularidad por parte del actor (con sus acrobacias) y la ruptura de la cuarta pared. Por consiguiente, el desfile no se beneficia de una inmersión gradual, sino que se apoya en elementos vistosos y acrobáticos, combinados con una estructura musical redundante. El plano *metadramático* se mantiene justamente gracias a unos rasgos carnavalescos que desdramatizan la burla al Vejete.

Esto no impide que se mantengan las similitudes temáticas con la primera parte y con *Los refranes del viejo celoso*. En efecto, la última aparición es de María, que hace de Quintaño. A continuación salen todos y gritan "huchohó" (un grito que servía para provocar a halcones y toros), lo que denota un valor animalizante que recuerda al Pero Grullo de *Los refranes*. Otro eco es la reacción del Vejete, que nos dice que su época ya pasó ("Ya yo pasé mi carrera", C., v. 280). Se mantienen pues el desfase generacional así como la predominancia de los astutos.

EL PERSONAJE PROVERBIAL: UN INSTRUMENTO DRAMÁTICO MALEABLE

Volvamos a la comparación de los personajes y destaquemos algunos puntos importantes al respecto. En primer lugar, la diferencia más importante está en la estructura *metadramática*, mucho más lograda en *Los refranes del viejo celoso*. Las figuras utilizadas se presentan bajo el prisma de la magia, en una suerte de metalepsis dramática donde se contaminan los espacios en vista de una sátira contra el Vejete y su generación remota. En este sentido, las apariciones jerarquizadas conectan directamen-

te con el sentido ontológico de las figuras evocadas, que giran en torno a lo absurdo y lo ancestral. Por el contrario, el Vejete de *Las carnestolendas* no es hechizado y sólo podemos contar con la permeabilidad de la cuarta pared, fragilizada por la comedia del Gracioso en la primera parte, así como por la forma musical que se adopta luego y el espectáculo del hombre al revés. Más ligera, la obra explora facetas del carnaval y no necesita la elaboración de un plano *metadramático* claro. El efecto se completa, además, con la interpretación de los personajes proverbiales: María, Luisa, Rufina y el Gracioso son los actores de cada uno de esos papeles. Los únicos en no tener consistencia en el plano “real” son el Rey que rabió y el Hombre al revés. Pero este segundo es ya pura metáfora carnavalesca, una condición que le permite transgredir las fronteras teatrales y burlarse de los códigos.

En segundo lugar, vemos cómo la caracterización —además de los rasgos que conllevan las interpretaciones de las figuras por los personajes del plano real, como Justa o Rufina— evoluciona a favor de un efecto visual que ya se percibe en *Los refranes*, como hemos visto: la pareja Juan de la Encina y Perico de los Palotes configuran un efecto cómico basado en los accesorios y dejan en segundo plano el contenido de sus monólogos. El efecto se mantiene con los trajes de dueñas de Maricastaña y Quintañoña, hasta llegar a ambos reyes. Eso sí, provocan risa sin ser el objetivo principal de la comicidad de la obra, pues predomina el juicio de Vejete por un tribunal folklórico. En cambio, la creación visual lograda por *Las carnestolendas* está directamente conectada con su temática carnavalesca, de ahí el perfeccionamiento grotesco del Rey que rabió, de Perico de los Palotes y finalmente de las dueñas. Hay una disminución de las invocaciones refranescas (que ya no se construyen en parejas) a beneficio de una optimización de los accesorios, como por ejemplo el cetro/mortero o el material de costura. Da la sensación de que los personajes más vistosos de *Los refranes* han sido seleccionados por Calderón para lograr su propósito: construir un desfile, voluntariamente desordenado y espectacular por su indumentaria, donde no vale tanto el sentido original del refrán como su caracterización carnavalesca (más vistosa y, en fin, más barroca). De ahí la diferencia fundamental entre ambas obras, pues si *Los refranes* se considera como un entremés, Calderón lo actualiza para crear una mojiganga.

A modo de conclusión, el estudio pormenorizado de la estructura de *Los refranes del viejo celoso* y *Las carnestolendas* —a pesar de sus similitudes— nos lleva a diferenciar ambos proyectos dramáticos. A raíz de lo expuesto, las adaptaciones llevadas a

cabo en *Los refranes* responden a un propósito satírico y casi moral, gracias a una estructura cuidadosa que afecta a los personajes invocados y lleva al espectador hasta el clímax del juicio del Vejete. En este sentido, estas invocaciones mágicas gozan de cierta autoridad y conservan todavía una vena folklórica bien asentada. El proyecto presentado en *Las carnestolendas* no puede ser más distinto: la desestructuración, el caos *metadramático* y la música permiten que figuras visualmente optimizadas logren hacer del escenario una verdadera fiesta carnavalesca. Prueba de ello es la comparación de ambos Vejetes (uno celoso y otro avaricioso), que sólo comparten la edad avanzada y el estatus de víctima del desfile.

En este sentido, los personajes proverbiales se presentan pues como recursos maleables particularmente eficaces por sus límites borrosos, que permiten juegos estructurales e indumentarios muy específicos. Ofrecen al dramaturgo un nexo con la cultura folklórica y un atajo dramático importante en un plazo temporal reducido, para poder movilizar significados que él va optimizando según sus intenciones: 1) como simple referencia cultural (*literary and real-life reference within the play*); 2) como “disfraz” para un personaje *intradramático* (*role playing within the role*); 3) como construcción codificada optimizada a favor de un acontecimiento, tal como el carnaval (*ceremony within the play*²⁵). A su vez, la propia caracterización de estas figuras ofrece dos posibilidades: por un lado, se retoma la figura con un grado de exageración variable (de la construcción neutra a la esperpéntica). Por otro, admite contaminación contextual, como la animación o la vena carnavalesca. En síntesis, el personaje proverbial se presenta como una figura inicialmente fija pero altamente evocativa y proteica en su utilización, es decir abierta a “innovaciones”, según lo define Bizzarri²⁶: “La innovación es [...] una modificación o variación circunstancial de una paremia que no logra, finalmente, folclorizarse y proverbializarse”.

En fin, los personajes proverbiales pasan de simples alusiones folklóricas a auténticos protagonistas del teatro breve, con un elenco de recursos dramáticamente interesantes. No cumplen solamente una función de “fossilización o lexicalización de los dichos sin sentido”²⁷. El teatro permite potenciar las figuras refranescas y restituirles cierto prestigio. Respecto a ello, no nos olvidemos de lo que dijo don Quijote a Sancho, en el capítulo

²⁵ Remitimos nuevamente a Hornby (1986), *op. cit.*, para más detalles sobre estas categorías.

²⁶ Bizzarri (2015), *op. cit.*, XI.

²⁷ Calderón de la Barca, Pedro: *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid, Castalia, 1983, p. 151.

XXI de la Primera Parte, al encontrarse, por suerte, con un hombre a caballo que llevaba puesto el yelmo de Mambrino: “Páreceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas”²⁸. De esta ciencia diremos, sin duda, que son sabios nuestros personajes proverbiales, y aula predilecta el escenario del teatro breve.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensio, Eugenio: *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1971.
- Bergman, Hannah: «Los refranes del viejo celoso y obras afines», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 2 (1975), pp. 376-397.
- Bizzarri, Hugo Óscar: *Diccionario de paremias cervantinas*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro: *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid: Castalia, 1983.
- «Las carnestolendas», en: *Teatro cómico breve*, ed. crítica por María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 1989, pp. 430-443.
- «Las carnestolendas», en: García Valdés, Celsa Carmen (ed.): *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 383-400.
- Cejador y Frauca, Julio: *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*, ed. de Abraham Madroñal y Delfín Carbonell. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015), dir. por Francisco Rico. Madrid: RAE, 2015.
- Correas, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de Luis Combet. Madrid: Castalia, 2000.
- Cotarelo y Mori, Emilio: *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- Crosby, James: *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid: Castalia, 1967.

²⁸ Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015), dir. por Francisco Rico. Madrid: RAE, 2015, p. 243.

- Fernández, Adrián: «Dos entremeses “auditivos” y sus niveles: hacia un metateatro visual», *Edad de Oro*, 34 (2015), pp. 145-156.
- García Barrientos, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2007.
- García Valdés, Celsa Carmen (ed.): *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Herzog, Christophe: *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (col. Hispanica Helvetica), 2013.
- Hornby, Richard: *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- Ingarden, Roman: «Las funciones del lenguaje en el teatro», en: Bobes Naves, María del Carmen (ed.): *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 155-165.
- Joset, Jacques: «Aquella tan honrada dueña Quintañoña», *Anales Cervantinos*, XXXIV (1998), pp. 51-59.
- Madroñal, Abraham: «De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo», *La Perinola*, 17 (2013), pp. 155-177.
- Martínez López, María José: *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Martínez Pérez, Antonia: «Las Coplas de Disparates de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica», en: Paredes, Juan (ed.): *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. III, pp. 261-273.
- Pérez de León, Vicente: «Sobre la realidad improvisada en el teatro breve del Siglo de Oro», *Hispania*, LXXXVII, 1 (2004), pp. 13-21.
- Quevedo y Villegas, Francisco: «Los refranes del viejo celoso (Refranes)», en: Buezo, Catalina (ed.): *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 93-110.
- «Los refranes del viejo celoso», en: García Valdés, Celsa Carmen (ed.): *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 115-117.
- Quiñones de Benavente, Luis: *Entremeses*, ed. de Christian Andrès. Madrid: Cátedra, 1991.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina: «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en: De los Reyes, Mercedes (ed.): *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico, núm. 13-14*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007, pp. 109-138 [pp. 1-28], <http://parna>

- seo.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2013/11/CL-29.pdf (consultado 25-IV-2017).
- «Calderón se quita la máscara: teatro cómico breve», en: Egido, Aurora (coord.): *Lecciones calderonianas*. Zaragoza: Ibercaja, 2001, pp. 105-123.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo: «Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 5 (2011), pp. 143-161.
- Rodríguez Plasencia, José Luis: «Algunos personajes proverbiales y del refranero», *Revista de Folklore*, 380 (2013), pp. 26-35.
- Rykner, Arnaud: «Du visible au visuel: flux et reflux de la scène», en: Mathet, Marie-Thérèse (ed.): *La scène. Littérature et Arts Visuels*. Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 103-108.
- Saminadayar-Perrin, Corinne: «Rhétoriques de la scène», en: Mathet, Marie-Thérèse (ed.): *La scène. Littérature et Arts Visuels*. Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 45-66.