

Variaciones didascálicas en la tradición textual de los entremeses de Quevedo: los casos de EL MARIDO PANTASMA y LA POLILLA DE MADRID

Jesús Martínez Villarreal*

Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa

Resumen: *En el presente artículo, se estudia una serie de decisiones tomadas por los editores modernos de los entremeses quevedescos *El marido fantasma* (obra con múltiples testimonios) y *La polilla de Madrid* (obra de codex unicus), en relación con las variaciones subyacentes en su aparato didascálico, con la finalidad de evidenciar cómo la elección de una lectio sobre otra se traduce en cambios sustanciales en el plano espectacular, en tanto modifica el vestuario, el discurso, y el movimiento y la disposición de los personajes sobre el tablado. Por lo tanto, se plantea la necesidad de revisar la fijación textual de ambos interludios cómicos para considerar la realización de enmiendas puntuales.*

Palabras clave: *ecdótica; texto espectacular; paleografía; edición crítica; teatro breve áureo.*

La trayectoria editorial del corpus entremesil de Quevedo ha resultado azarosa debido, en gran medida, a la escasa pre-ocupación de parte del mismo autor y de sus editores coetáneos en sus labores de impresión y preservación.¹ Junto al

resto de su producción literaria, únicamente se publicaron los entremeses *El niño y Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El marido fantasma* y *La venta* —contenidos en el volumen póstumo de *Las tres musas últimas castellanas* (Quevedo 2002 [1670], fols. 95-122)—; el resto de sus interludios cómicos nos han llegado por medio de manuscritos recientemente descubiertos, antologías de varios dra-

1 Al respecto, Pablo Jauralde Pou comenta lo siguiente: “Al tratarse [los entremeses] de obras festivas y menores, frente a las obras doctrinales y las obras extensas, les concierne un poco lo que a toda esta faceta de su producción literaria: primero, no los publicó; segundo, no dio noticia de ellos, como obras suyas; tercero, en ningún momento parece haberse interesado por su permanencia, por ejemplo, al preparar

una edición de sus obras completas. La crítica los ha ido rescatando, penosamente, de viejas ediciones sueltas, de antologías o de manuscritos olvidados” (1999, 490).

*csh2203802940@izt.uam.mx

maturgos, e impresiones sueltas.² En consecuencia, este accidentado camino textual ha generado erróneas y polémicas atribuciones autoriales —lo que, a su vez, ha dificultado la delimitación del catálogo—, y ha complicado la tarea de edición de las piezas dramáticas.³

2 Los entremeses de *Bárbara* (dos partes), *Diego Moreno* (dos partes), *La vieja Muñatones*, *La destreza* y *La polilla de Madrid* cuentan con un único testimonio manuscrito: el ms. de signatura Cod. CXIV/1-3, resguardado en la Biblioteca Provincial de Évora, y dado a conocer por Eugenio Asensio en 1965. Por otro lado, *Los enfadosos o el zurdo alanceador* se preservó tanto en el citado manuscrito como en otro, ubicado en la Biblioteca Colombina de Sevilla, con signatura ms. 82-30-40, fols. 102r-107r. Asimismo, *La venta* se conversó en el manuscrito de Évora y en dos impresos: 1) en la *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina. Recogidas por su sobrino Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, fols. 261v-264v; y b) en *Entremeses nuevos de diversos autores*, Zaragoza, por Pedro Lanaja y Lamarca, 1640. Las dos partes de *El Marión* se imprimieron como suelta en Cádiz, por Francisco Juan de Velazco, en la plaza de los Escribanos, 1646. Finalmente, *El caballero de la Tenaza* se recogió en la colección *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*, Madrid, [Antonio del Ribero], 1657, fols. 75v-79r (véase Arellano y García Valdés 2011, 89-102).

3 Esta situación también repercutió en la reducida atención crítica de decenios anteriores. Por ejemplo, en su pionera monografía dedicada a la producción dramática de Quevedo, Cotarelo Valledor (1945, 70) considera a don Francisco un adelantado seguidor del modelo consolidado por Luis Quiñones de Benavente debido a que aún se le atribuían piezas poco valoradas, como *El hospital de los malcasados*, y se ignoraba

Frente a este panorama, la publicación del *Teatro completo* (2011) de Quevedo, a cargo de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, representó una importante contribución, pues supuso la primera edición anotada y de amplia difusión para un público universitario e instruido en esta producción dramática,⁴ amén de que ayudó en su proceso de estabilización y en la actualización del estado de la cuestión.⁵ Pese a lo anterior, este volumen aún presenta una serie de

la existencia de sus entremeses en prosa —que, precisamente por esa cualidad, se datan en los primeros años del siglo XVII, lo que supone que la trayectoria del madrileño como entremesista comenzó antes que la del toledano.

4 Los editores previos —Astrana Marín, Asensio y Bleuca— se limitaron a transcribir los testimonios, si bien modernizaron la ortografía y sugirieron enmiendas varias.

5 Luis Astrana Marín (1932) edita los 4 entremeses publicados en *Las tres musas últimas* y —por primera vez desde el siglo XVII— *El marión* (dos partes), *Los enfadosos o el zurdo alanceador*, *El caballero Tenaza*, y *Los refranes del viejo celoso*. Asimismo, incluye 3 actualmente no imputados a la pluma quevedesca: nos referimos a *Pan Durico*, *El médico* y *El hospital de los malcasados*. Posteriormente, Asensio (1965) publica los entremeses, hasta entonces inéditos, de *Bárbara* (dos partes), *Diego Moreno* (dos partes), *La vieja Muñatones*, *La destreza* y *La polilla de Madrid*; de manera que, en su edición, José Manuel Bleuca (1981) presenta tanto los entremeses impresos por Astrana Marín —excepto *El caballero Tenaza* y los de falsa atribución—, como los descubiertos por Asensio. Arellano y García Valdés editan los mismos que Bleuca, e incorporan *El caballero Tenaza*.

problemas relacionados con la conformación de la tradición textual y la fijación de algunas piezas —donde advertimos complicaciones de diversa índole, que van desde erratas menores hasta la inexplicable ausencia de un verso contenido en un testimonio—, así como con la fisonomía del catálogo dramático canónico de don Francisco.⁶

Por lo tanto, en el presente artículo reflexionaremos sobre una serie de decisiones tomadas por los editores modernos de los entremeses quevedescos en el momento de la *constitutio textus* de dos piezas: *El marido fantasma* y *La polilla de Madrid*. Puntualmente, atenderemos las variaciones subyacentes en el aparato didascálico,⁷ con la finalidad de adver-

tir cómo la elección de una *lectio* sobre otra se traduce en cambios sustanciales en el plano espectacular, pues modifica la caracterización, el discurso, y el movimiento y la disposición de los personajes sobre el tablado. La circunscripción a estos títulos responde a que cada uno presenta inconsistencias propias de su situación textual: en el caso de *El marido fantasma*, tenemos la omisión de ciertas variantes ofrecidas por sus diversos testimonios; en el de *La polilla de Madrid*, la discutible descodificación de algunos pasajes de su *codex unicus*. En este sentido, pretendemos demostrar la pertinencia de revisar la fijación textual de ambos interludios cómicos con el fin de hacer enmiendas a partir ya de las variantes ofrecidas por los múltiples testimonios, ya de nuevas interpretaciones del único manuscrito preservador de *La polilla de Madrid*.

PIEZA CON DIVERSOS TESTIMONIOS: EL CASO DE *EL MARIDO FANTASMA*

La trama nos presenta a Muñoz, quien ha emprendido la búsqueda de la mujer ideal para casarse —la cualidad ponderada para determinar su idoneidad consiste en la carencia de madre y de familia, a quienes el hombre considera peligrosas para sus bolsillos—. Entonces, el personaje se queda dormido y sueña con su amigo Lobón, quien aparece en escena rodeado de esposa y familiares para relatarle las peripecias por las que ha pasado tras haberse casado, con la in-

6 Por ejemplo, pese a que su atribución a Quevedo ha sido severamente cuestionada por Bergman (1975) y Madroñal (2013), los editores incluyen el *Entremés de los refranes del viejo celoso*, si bien lo califican “de debatida autoría” (2011, 19).

7 Alfredo Hermenegildo define las didascalias como las marcas textuales encargadas de “controla[r] la doble enunciación existente en el hecho teatral, la enunciación escénica y el contexto ficticio de la enunciación propia del circuito interno de la pieza representada” (2001, 20). Es decir, se encargan de informar sobre la caracterización tanto de los personajes como del espacio dramático. Estas instrucciones subyacen tanto insertas en el parlamento (didascalias implícitas), como fuera de él (didascalias explícitas o acotaciones), incluso en la posición de paratextos (título, relación de *dramatis personae*, etcétera).

tención de convencerlo de desistir de su empresa. Al final, sale al tablado doña Oromasia, quien cumple con el requisito impuesto por el protagonista y lo persuade de contraer nupcias; éste, por su parte, acepta, motivado por la promesa de enviudar, es decir, de sobrevivir a su cónyuge.

En la nota a su edición, Arellano y García Valdés (1997, 41-44; 2011, 96) describen sólo cuatro testimonios de este interludio cómico, dos manuscritos y dos impresos:

a) Abreviado como **MB**. Manuscrito de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (Vitrina A, Estante 5).⁸ Perteneció a la Biblioteca Sedó y lleva exlibris del marqués de Pidal. Figura en el catálogo de Simón Palmer con el número 536. En la portadilla, con letra moderna, consta la fecha de 1626 y la anotación: “Duplicado. Con variantes notables. Se halla impreso en la edición de Amberes”. Se titula *El marido fantasma*.

b) Abreviado como **MM**. Manuscrito Ms. 17376, de la Biblioteca Nacio-

nal de Madrid, folios 49-54.⁹

c) Abreviado como **V**. Impreso en *Ramillete gracioso. Compuesto de entremeses famosos y bailes entremesados. Por diferentes ingenios* (Valencia, 1643). El entremés, con el título de *El marido fantasma*, figura en las páginas 65-74.

d) Abreviado como **TM**. Impreso en *Las tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español de Don Francisco de Quevedo y Villegas* (Madrid, 1670). El entremés ocupa las páginas 108-116.

A éstos, no obstante, debe añadirse un quinto, publicado por María José Alonso Veloso (2017, 175-176) y obviado por todos los editores anteriores —no obstante que Ludwig Pfandl ya había notificado de su existencia en 1922—:

e) Abreviado como **B**. Impreso al final de la comedia *Los achaques de Leonor*, atribuida a Lope de Vega. Se trata de la novena suelta encuadrada en un volumen facticio resguardado en la Bayerische Staatsbibliothek con signatura 4 P.o.hisp.6; la individual de la suelta es 4 P.o.hisp. 6#Beibd.9 a. El entremés ocupa los folios 13-16v.

El riguroso y exhaustivo análisis de Alonso Veloso sobre las omisiones de

8 En realidad, esta signatura es colectiva, pues refiere a un conjunto de obras, tal como se señala en el portal “Manos teatrales” (Manos teatrales s/f). La signatura correcta, que aparece tanto en la citada base de datos como en la nota previa a la digitalización del manuscrito en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, es la siguiente: IT VIT-189 (Quevedo 2014 [s. xvii]).

9 Los editores (1997, 42; 2011, 96) comentan que, probablemente, se trata del “mismo que con el núm. 2012 recoge el Catálogo de Paz y Mélia”; no obstante, el número correcto en dicho inventario es 2213 (Paz y Mélia 1934, 332).

los cinco testimonios la conduce a concluir que no existen errores conjuntivos o separativos lo suficientemente significativos como para trazar una filiación precisa entre ellos. La estudiosa señala que los testimonios **MM** y **B** coinciden en presentar el texto más largo (compuesto de 300 versos); no obstante, la mayoría de las escasas lagunas de **B** son privativas, por lo que, seguramente, no sirvió de fuente ni derivó de ninguno de los otros cuatro testimonios (2017, 180). Arellano y García Valdés, por su parte, distinguen dos líneas de transmisión: por un lado, **MM** y **TM**; por otro, **MB** y **V**. Sobre la primera rama, arguyen que “ambos coinciden, entre otras cosas, en la falta de los versos 278-285 [los versos finales del entremés] y en mantener el error del verso 250: ‘por venir en’ en vez de ‘por ver ir en’” (1997, 42); sin embargo, Alonso Veloso indica que la omisión exclusiva de **MM** de un verso que sí aparece en **TM** permite descartar una vinculación directa entre ambos, amén de que confirma la prioridad temporal de **MM** —es decir, que éste antecedió a **TM**— (2017, 180). La filiación de la otra rama resulta más clara, pues casi todas las omisiones de **MB** persisten en **V**, que, a su vez, incurre en otras ya exclusivas, ya compartidas con otros testimonios; por lo anterior, Arellano y García Valdés concluyen: “El impreso V da un texto muy corrupto y parece una mala copia de MB: le faltan muchos versos

(68 en total) y está plagado de errores” (1997, 43). Finalmente, Alonso Veloso señala que la existencia de una omisión compartida por **MB**, **TM** y **V**, pero no por **MM**, posibilita situar a **MB** en una posición intermedia entre **MM** y **TM**.

Estos resultados llevan a plantear, por un lado, la necesidad de elaborar una nueva edición que incorpore el cotejo con **B**; por otro —y en relación con lo anterior—, la pertinencia de enmendar el texto base de los editores modernos (**TM**) a partir de los otros testimonios. Esto último se debe a las condiciones de este impreso: en primer lugar, no posee preeminencia temporal; en segundo, el hecho de que Quevedo no supervisara su edición impide afirmar que se trate de la versión final ideada por él. Ante tal situación, como advierte Pérez Priego, “a este texto base no se le podrá reconocer mayor autoridad respecto de las lecciones sustanciales [...]. Estas variantes sustanciales vendrán elegidas por otras razones: conocimiento de la tradición, valoración intrínseca de los testimonios sobre la base de los errores evidentes o juicio sobre las lecciones singulares” (1997, 81). En otras palabras, la preferencia de una *lectio variante* sobre otra dependerá, no de la fidelidad a la última voluntad del autor —pues ésta se desconoce—, sino de un análisis meticuloso de sus usos lingüísticos y estilísticos, así como del contexto y del sentido mismo de la obra editada. En este sentido, para

una nueva edición del *Marido pantasma*, proponemos evaluar las variaciones ofrecidas por los otros testimonios y valorar su inclusión a partir de su adecuación con el género entremesil y con los requerimientos impuestos por la pieza misma.

Lo anterior queda patente en la fijación de la acotación inicial. Arellano y García Valdés (**A-GV**) conservan la indicación de **MM** y **TM**, pero obvian la variación subyacente en **B**. A continuación, citamos los pasajes referidos (Cuadro 1).

La instrucción de ir vestido “de novio galán” parece más propia de una comedia de tono serio o de una comicidad ligera, como las de capa y espada; tal vestuario no corresponde con el universo entremesil.¹⁰ En contraposición, la instrucción ofrecida en **B** encaja mejor con el tono exagerado y ridículo de la pieza, así como con la indumentaria

presuntamente requerida por el diálogo de los personajes. En primer lugar, el adjetivo “gracioso”, como apunta Rodríguez Cuadros, forma parte de un conjunto de formas lexicalizadas encargadas de señalar el uso de una indumentaria burlesca, rebajadora y risible (1988, 85-86).¹¹ Aunque a nosotros, lectores del siglo XXI, nos resulta una instrucción ambigua, se trataba de una convención plenamente normalizada en el Barroco, por lo que, pese a su brevedad, bastaba para instruir a actores y directores sobre el vestuario necesario para la representación.

En segundo lugar, la conversación inaugural del interludio cómico contiene indicios sobre los elementos conformadores de esa caracterización graciosa: puntualmente, parecen requerir la utilización, por parte de Muñoz, de una máscara o tocado con cuernos.¹² Al comenzar el entremés, Mendoza inme-

CUADRO 1

MM	TM	A-GV	B
Sale Muñoz y Mendoza; Muñoz, de novio galán	<i>Salen Muñoz y Mendoza; Muñoz de novio galan.</i>	(<i>Salen MUÑOZ y MENDOZA; Muñoz de novio galán.</i>)	<i>Salen Muñoz y Mendoza; Muñoz de novio gracioso</i>

Cuadro de elaboración propia

10 Cfr. la definición de *galán* en el *Diccionario de Autoridades*: “Se dice tambien del que está vestido de gala, con *aseo y compostura*” (Real Academia Española [RAE] 1726-1739, s. v., énfasis añadido).

11 Algunas variaciones son: a lo ridículo, a lo gracioso, de figura, de figurón, etcétera.

12 Sobre la indumentaria en el teatro breve áureo, pueden consultarse —entre otros— los textos de Rodríguez Cuadros (2000) y Cazés

diatamente llama la atención sobre un elemento que Muñoz lleva en la frente —el “guarnecido frontispicio”—: ese elemento podrían ser los cuernos, símbolo de la condición de cornudo, pues el mismo personaje, más tarde, lo motea de vaca —“[para casado] el *mu* le basta y todo el *ñoꝝ* le sobra”— y elogia, de manera irónica, sus “lindas facciones” para pasar por esposo, es decir, la osamenta —en tanto lo cornudo se trata de una cualidad inherente a los maridos—. La utilización de este recurso iconográfico responde a su eficacia para simbolizar la tópica infidelidad femenina durante el matrimonio, es decir, sirve como cómico potenciador de la burla hacia los maridos engañados; además, contribuye a perfilar la atmósfera poco realista, onírica, de la pieza, desarrollada plenamente con la escenificación del sueño de Muñoz.

MENDOZA. ¿Qué intento le ha traído
con *tan bien guarnecido frontispicio*?

MUÑOZ. Vengo a ponerme en oficio;
vengo, señor Mendoza,
a ponerme a marido en una moza.

MENDOZA. Señor Muñoz, poniéndolo
por obra,
el *mu* le basta y todo el *ñoꝝ* le sobra.
Tiene lindas facciones de casado.
(Quevedo 2011, vv. 3-10, énfasis añadido)

A continuación, precisamente, reflexionaremos en torno a la acotación dedicada a instruir sobre la aparición de Lobón y su parentela política, pues las fuentes ofrecen variantes notablemente diferentes (Cuadro 2).

Frente a la parquedad de las didascalias subyacentes en el resto de los testimonios, **MB** —probablemente a causa de tratarse de una versión usada por una compañía que representó este interludio cómico en corral— contiene detalladas descripciones del lugar del teatro en donde habría de escenificarse el sueño de Muñoz, así como de la indumentaria requerida por los protagonistas de dicha visión. En este caso, la *lectio variante* de **MB** resulta relevante, no sólo por sus precisas instrucciones, sino por su coincidencia con las convenciones escénicas coetáneas y el contexto del género dramático breve. En primer lugar, como señala Ruano de la Haza, se frecuentaba situar las visiones o los sueños en los corredores altos de la fachada del teatro, pues tenían por objetivo producir un efecto de sorpresa en el espectador (2000, 225). Por otra parte, queda especificada una indumentaria iconográfica —en la misma línea del vestuario “gracioso” de Muñoz—, pues Lobón aparece con diversos artefactos domésticos colgados del cuello —nótese que, en **V**, se señala que lleva “dijes”—. Estos artículos representan el hostigamiento sufrido por Lobón a causa de los múl-

CUADRO 2

MM	TM	A-GV	B	V	MB
Dentro a voces Lo- bón	Dentro á voces Lo- bon.	(<i>Dentro a voces LO- BÓN.</i>)	Óyese de adentro una voz	Dúermese. Sale Lobón con dijés, suego, sue- gra y criadas	D u e r m a - se [Muñoz] apaesese lo- bon <i>ensima del teatro</i> con su mujer la suegra su suegro casa- mente- ro una due- ña y delante en <i>un cordel una sarten asador y mor- tero y demas ajuares de casa</i>

Cuadro de elaboración propia

tiples requerimientos de su mujer y sus familiares. Este significado se refuerza por su disposición en el cuerpo del personaje: los lleva colgados al cuello, cual si fuesen una cadena —aun el actor podría inclinar ligeramente su torso hacia adelante, con la finalidad de comunicar la pesadez provocada por el asedio de suegros y compañía—. En suma, la acotación de **MB** se ajusta con la atmósfera particularmente grotesca (engaste de componentes risibles y sobrenaturales) de *El marido fantasma*, y, además, ofrece una puntual descripción del vestuario y

de la ubicación de los protagonistas de la visión en el corral, por lo que resultaría pertinente tenerla en consideración en la fijación del texto.

En otros pasajes, la decisión editorial afecta al discurso del personaje. Por ejemplo, tras conocer sus deseos de desposarse, Mendoza se mofa del requerimiento de Muñoz —no tener suegra— a partir de parodiar algunas fórmulas lingüísticas de fuente litúrgica usadas para ahuyentar al demonio —v. g.: *flagellum demonum* / *flagellum suegrorum*—. Una de esas construcciones es *abrenuntio*,

CUADRO 3

TM	MM	V	A-GV	MB	B
y como ay abrenun- cio , no avria / aber ma- dre , aber fuegra , y aber tia ?	Abernun- cio ¿no ha- bría / abre- m a d r e , abrevieja y abretía	y como ay abrenun- cio dino abría / auer m a d r e , auer fue- gra , y auer tia .	y como hay abrenun- cio , ¿no ha- bría abre- m a d r e , abrevieja y abretía ?	y como ay abernun- cio y nos no abría / aber m a d r e , abervieja , y abertia	y como hay avernun- cio , di, ¿no habría / a v e r m a- dre , aver- vieja y avertía ?

Cuadro de elaboración propia

expresión cuya cómica deformación —abernuncio— recoge el *Diccionario de Autoridades*: “Voz con que se significa la oposición que se tiene à las cosas que pueden ser de mal agüero, ù de daño conocido” (RAE 1726-1739, s. v.). Pese a los testimonios literarios donde esta interjección aparece atribuida a personajes de un registro similar al de Mendoza, como el gracioso Caramanchel y Sancho Panza,¹³ Arellano y García Valdés optan por mantener la *lectio variante* de **TM**,

MM y **V** (Cuadro 3).

Como se observa, los editores sólo conservan el término “abrenuncio” y enmiendan el resto “para mantener el juego de palabras” con éste —según aclaran en nota—. Así pues, parece mejor la *lectio variante* ofrecida por **MB** y **B** por dos razones: en primer lugar, porque ofrece la graciosa deformación de *abrenuncio*, de uso frecuente en la época y que se solía poner en boca de personajes cómicos y de registro bajo; en segundo, porque todos los términos mantienen el juego de palabras con *aber* —si bien lo hacen con diferencias gráficas—. La enmienda sugerida permitiría restablecer al pasaje su rústica comicidad, generada a partir de la alteración lingüística propia de los graciosos de la comedia barroca y de personajes afines.

En conclusión, los tres pasajes estudiados revelan la necesidad de enmendar el texto base del *Marido fantasma* (**TM**) a partir de las lecciones subyacentes en

13 En la comedia tirsiana *Don Gil de las calzas verdes*, la pronuncia Caramanchel: “Conjúrote por las llagas / del hospital de las bubas, / *abernuncio*, arriedro vayas” (Molina 2001, vv. 3254-3256, énfasis añadido), mientras que, con una acusada intención paródica, la encontramos en el siguiente fragmento de la segunda parte de *Don Quijote*: “—Digo, señora —respondió Sancho—, lo que tengo dicho: que de los azotes, *abernuncio*. —*Abrenuncio* habéis de decir, Sancho, y no como decís —dijo el duque” (Cervantes 2015, 826, énfasis añadido).

el resto de los testimonios. Lo anterior responde a la reducida autoridad que puede otorgarse a las cinco fuentes, en tanto no podemos constatar que Quevedo haya supervisado alguna de ellas. Ante esta situación, sugerimos que las variaciones presentadas en testimonios distintos a **TM** —ya por tratarse de los más antiguos, ya por, aparentemente, provenir de compañías teatrales— ofrecen lecturas más pertinentes en relación con los requerimientos genéricos del entremés y con la trama, amén de que presentan soluciones a cuestionamientos referentes a la dimensión espectacular de la obra, si bien lo hacen en un determinado espacio teatral —el corral—. Por tanto, resulta prudente considerar estas variaciones en una nueva fijación textual del interludio cómico.

PIEZA DE *CODEx UNICUS*: EL CASO DE *LA POLILLA DE MADRID*

En este entremés, La Pava, motivada por el objetivo de rapiñar los bienes de sus pretendientes, se finge vizcaína —se hace nombrar Elena— y viste a su madre y hermana de dueñas; a su rufián —llamado Carralero—, de escudero. Ya en sus respectivos papeles, afirman estarse preparando para ensayar una comedia, con el fin de comentar, frente a los galanes de turno, la carencia de alguna indumentaria y, con ello, instarlos a colaborar económicamente en la producción del espectáculo. Más tarde, cuando los ilusos hombres vuelven, se

encuentran, en efecto, con la representación de *El robo de Elena*, pero no se trata de la que esperaban, sino de otra escenificación, pues, para entonces, La Pava y sus compañeros ya han huido con el dinero hurtado. En contraposición a la situación textual de *El marido fantasma*, de *La polilla de Madrid* sólo contamos con un testimonio: el manuscrito de la Biblioteca Provincial de Évora, Cod. cxiv/1-3, pp. 953-987 (Arellano y García Valdés 2011, 96). Este hecho, como apunta Pérez Priego, supone que la dificultad al momento de editar la pieza estriba en la interpretación paleográfica y la adecuación de las grafías del texto único —es decir, en ajustar los signos de puntuación y diacríticos, escindir las palabras, modernizar la ortografía (en su caso), etcétera— (1997, 79-80). En este sentido, en la fijación textual a cargo de los editores modernos, hallamos desco-dificaciones controversiales del aparato didascálico que afectan y modifican, en distintos grados, la caracterización y la partitura espectacular de algunos personajes.

Así, por ejemplo, encontramos interpretaciones cuestionables respecto a la caracterización de Carralero. En la relación de *dramatis personae*, **A-GV** añaden información que no aparece en el original: entre corchetes, insertan la indicación de que La Pava es hija de Carralero (Quevedo 2011, 436); no obstante, esta aclaración resulta errónea y gratuita:

errada porque no hay, dentro del texto, marcas textuales sugerentes de un nexo filial entre estos personajes;¹⁴ innecesaria porque, aparentemente, ante la inclusión en el listado de personajes del sintagma “La Pava, hija”, los editores consideraron forzoso indicar quién era el padre, cuando, en la nómina misma, se especifica que Ortilia es la madre y Luisilla, la hermana —de estas filiaciones sí hay testimonios textuales—. Proponemos, pues, obviar esta puntualización y, por el contrario, pensar en el rufián Carralero como en un compañero de La Pava —es decir, como su amante o su secuaz—.¹⁵ Resulta necesario aclarar lo anterior para que el lector evite caracterizarlo como un viejo, y para que, en caso de escenificar esta pieza en la actualidad, tampoco se le configure así, sino como un joven, capaz de ejecutar sin complicaciones el dinámico sistema gestual exigido para el personaje.

14 Acaso los versos donde Luisa le dice a La Pava, su hermana: “en juntando tus pellas / haremos a Villodres dueño dellas” (Quevedo 2011, vv. 97-98) motivaron a los editores del *Teatro completo* quevedesco a adjudicar la paternidad de este personaje a Carralero; fuera de éstos, no encontramos más argumentos para hacer dicha filiación.

15 Esta pareja puede parangonarse con la integrada por Elena y Montúfar en *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, novela con la cual el entremés parece estar fuertemente emparentado.

Por otra parte, existen diversas hipótesis en torno al adjetivo empleado para describir el vestuario de este personaje. Asensio y Bleuca sugieren que, en la aco-tación asociada al primer verso, se indica un “*vestido de escudero aloritado*”; **A-GV** mantienen esta lectura, aunque, en una nota al pie, comentan que una mejor descodificación sería la de *alorigado*, que significaría “reforzado a modo de loriga, especie de armadura, como con cota de malla” (Quevedo 2011, p. 437, n. 2). No obstante, Abraham Madroñal propone que, en el manuscrito, se lee *acoritado*, y conjetura que la confusión entre la letra *c* manuscrita con una *l* llevó a Asensio y a Bleuca, en sendas transcripciones, a enmendar *aloritado* (2016, 89) (Cuadro 4).

Podemos descartar la lectura de *aloritado*, pues el vocablo carece de significado. Ahora bien, aunque las otras dos propuestas resultan factibles, a juzgar por el contexto del entremés, la *lectio variante* que parece más adecuada corresponde a *acoritado*, que, según sugiere Madroñal, se trataría de un posible neologismo quevedesco formado a partir del vocablo *corito*, y serviría para describir a alguien vestido “casi en cueros, pobre a más no poder” (2016, 89). Cabe añadir algunos argumentos para apoyar la sugerencia de lectura de Madroñal.

En primer lugar, cumple señalar la posible dilogía establecida en *corito*, que permitiría la operatividad simultánea de

CUADRO 4

Asensio, Blecua y A-GV	Madroñal
con vestido de escudero <i>aloritado</i>	con vestido de escudero <i>acoritado</i>

Cuadro de elaboración propia

dos de sus acepciones: “asturiano” y “desnudo” (Chamorro 2002, *s. v.*). Según leemos en el *Diccionario de Autoridades*, el término *corito* se usaba para designar a los montañeses y vizcaínos. Presuntamente, la expresión se originó a partir del latín *corium*, que significa *cuero*, porque estos individuos, en la antigüedad, “usaban de ellos [de los cueros], y se cubrían para su defensa” (RAE 1726-1739, *s. v.*). No obstante, este vocablo también se acuñó con una finalidad despectiva: se empleaba para hacer burla de las pretensiones de hidalguía características de los asturianos, como igualmente testimonian el *Diccionario de Autoridades*: “Oy se les da este nombre a los Asturianos por zumba y chanza” (RAE 1726-1739, *s. v.*). Este planteamiento se apoya en otras referencias cómicas en la obra; por ejemplo, los apellidos de la madre de La Pava, doña Onofria de Camargo —pues *Camargo* es nombre de un pueblo de Cantabria, ubicado en las montañas—, y los de este mismo personaje femenino, quien se pone “Uriguri Jaramillo” con la expresa finalidad de pasar por vizcaína:

No es malo [un apellido] de Beteta,
mas mejor es *hacerme vizcaína*

pues lo puedo hacer tan fácilmente
fingiendo un apellido en revoltillo
(Quevedo 2011, vv. 88-91, énfasis añadido)

En segundo lugar, y en continuidad con la dilogía apuntada, hallamos otro argumento, proveniente del plano espectacular. La didascalia sugerida por Arellano y García Valdés —es decir, el vestuario *aloritado*— se adecua más a la indumentaria de un escudero cortésano; en cambio, el adjetivo *acoritado* sugeriría —a un tiempo— que el traje de Villodres sea de cuero,¹⁶ y que se haya confeccionado de guisa tal que deje al descubierto ciertas partes del cuerpo del actor, con las finalidades de enfatizar su precaria situación económica —lo que, a su vez, contribuye a generar la comicidad a partir de evidenciar la falsa nobleza del personaje— y de dar sentido a las constantes alusiones cómicas a su hedor. En suma, ante los argumentos léxicos y escénicos argüidos, suscribimos

16 Cfr. “Así que, si yo fuera duquesa, es sin duda que yo mandara *hacer una tapicería destos trajes de los montañeses y montañesas de mi tierra, y coritos y coritas, que te diera muy grande gusto*” (*La pícara Justina apud* Chamorro 2002, *s. v. corito*, énfasis añadido).

la hipótesis de Madroñal de que la enmienda más atinada sería *acoritado*.

Finalmente, comentaremos una variación de mayor gravedad, consistente en la inexplicable ausencia de un verso completo en todas las ediciones cotejadas. En su citado artículo, Madroñal patentiza, a partir de una fotografía del manuscrito, la diáfana lectura del verso aludido, que, pese a ello, no ha sido incluido en ninguna de las ediciones del entremés (2016, 90-92). La línea es: “Quitáosme de delante, qu’es verano”, y complementa el siguiente pasaje (la colocamos en negritas):

ELENA. [*Aparte*]
(Villodres, en mondando
estas dos fatriqueras,
entrá con tropezones y carreras
diciendo que hay visitas
de títulos bienquistos.

CARRALERO. Y con marqueses nuevos
nunca vistos.

ELENA. [**Quitáosme de delante, qu’es verano.**]

¡No hay diablo que os huela,
que me dais un olor de pata en suela!

CARRALERO. Pues escarpines traigo con
calcetas.

ELENA. Vos sois muy veraniego de soletas)

(Quevedo 2011, vv. 330-339, énfasis añadido)

La omisión de este verso produce una innecesaria deturpación de la secuencia. Su engaste resulta necesario, no

sólo para la cabal comprensión de los chistes insertos,¹⁷ sino también para restaurar el aparato espectacular señalado por los parlamentos —que, por tanto, funcionan como didascalias implícitas—. Al enmendar el pasaje, se entiende que Carralero, en primera instancia, se acerca demasiado a Elena, contento por secundar con eficiencia a su compañera; no obstante, al percibir su desagradable olor —a causa de vestir un traje de cuero y con agujeros reveladores de sus carnes—, ella le daría un empujón para alejarlo —movimiento omitido al suprimir el verso faltante—, lo que mueve a risa. En adición, este gesto concuerda con el aparato motriz desarrollado hasta este punto, compuesto por múltiples salidas y entradas del escudero —como se aprecia en el verso “entrá con tropezones y carreras” (v. 332)—, quien, más adelante, en el clímax del entremés, cae estrepitosamente a causa, precisamente, de sus rápidos desplazamientos sobre el tablado. En síntesis, resulta imprescindible añadir este verso en futuras ediciones de la pieza, con la finalidad de restituir los sentidos tanto del diálogo, como de la partitura gestual instada por él.

17 Como apunta Madroñal, se juega con el sentido literal de *verano* y con la acepción de *veraniego*, término empleado para referir a alguien “que en tiempo de verano está flaco, ù enfermo” (RAE 1726-1739, s. v.), y que aquí se usa para aludir a la flaqueza (ausencia) de soletas, lo que generaría el mal olor del escudero.

CONCLUSIONES

La publicación de investigaciones que dan cuenta de testimonios nuevos u olvidados (como el artículo de Alonso Veloso), o que proponen nuevas descodificaciones de los manuscritos ya conocidos (como la nota de Madroñal), demuestra que, aunque las ediciones modernas del corpus entremesil de Quevedo han contribuido a su ordenamiento y configuración, algunas cuestiones relacionadas con la autoría y la fijación textual permanecen pendientes de reflexión. En este sentido, resulta necesario acudir a los testimonios antiguos para seguir cavilando sobre la fisonomía y la fijación textual de este catálogo dramático.

En este sentido, los casos analizados en este artículo nos han permitido observar cómo la elección e interpretación de variantes en el aparato didascálico por parte de los editores de los entremeses de Quevedo afectan la lectura y el montaje de las obras. Ante la poca autoridad que puede otorgarse a los múltiples testimonios de *El marido pantasma*, pues no podemos confirmar que don Francisco haya supervisado su edición, se planteó la necesidad de enmendar el texto base (**TM**) a partir de las variaciones subyacentes en el resto de los testimonios (como **B** y **MB**) debido a que poseen preeminencia temporal —es decir, son más antiguos que **TM**—, sus instrucciones se adecuan mejor a los requerimientos genéricos del entre-

més y a la trama de la pieza, y resuelven —probablemente a causa de haber sido utilizados para una representación en corral— cuestionamientos referentes al plano espectacular.

Por otra parte, al reflexionar sobre las propuestas de lectura de las acotaciones y los versos del *codex unicus* de *La polilla de Madrid*, se patentizó que las interpretaciones paleográficas de los editores modernos de ciertos pasajes del manuscrito de Évora resultan cuestionables, ya porque añaden información innecesaria y errónea —como atribuir la paternidad de Elena a Carralero—, ya porque sugieren una indumentaria disonante con el género entremesil, ya porque suprimen un verso completo y, con ello, alteran la partitura gestual del interludio cómico. Por lo tanto, evidenciamos la pertinencia de realizar enmiendas al texto fijado con la finalidad de mejorar la lectura del aparato didascálico.

AGRADECIMIENTOS

Queremos dar las gracias a quienes dictaminaron este artículo, pues sus comentarios y sugerencias sirvieron para enriquecer nuestros planteamientos y mejorar la organización del texto para conseguir una mayor claridad expositiva.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Veloso, María José. 2017. “Una suelta ‘olvidada’ del entremés *El marido pantasma*

de Quevedo”. *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 39: 171-203.

Arellano, Ignacio y Celsa Carmen García Valdés (eds.). 2011. “Esta edición”. En *Teatro completo*, Francisco de Quevedo, 87-103. Madrid: Cátedra.

Arellano, Ignacio y Celsa Carmen García Valdés. 1997. “El *Entremés del marido fantasma*, de Quevedo”. *La Perinola*, 1: 41-68.

Bergman, Hannah E. 1975. “*Los refranes del viejo celoso* y obras afines”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, núm. 2: 376-397.

Cazés Gryj, Dann. 2020. “Mecanismos de reconocimiento de tipos en obras cortas del Siglo de Oro”. En *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, Dann Cazés Gryj y Aurelio González (eds.), 61-73. México: Universidad Iberoamericana.

Cervantes, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Real Academia Española.

Chamorro, María Inés. 2002. *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía*. Barcelona: Herder.

Cotarelo Valledor, Armando. 1945. “El teatro de Quevedo”. *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XXIV, cuaderno CXIV: 41-104.

Hermenegildo, Alfredo. 2001. *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Universitat.

Jauralde Pou, Pablo. 1999. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.

Madroñal, Abraham. 2016. “Un verso perdido de Quevedo y alguna nueva lectura de sus entremeses en un manuscrito portugués”. *La Perinola*, 20: 83-93.

Madroñal, Abraham. 2013. “De nuevo sobre *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo”. *La Perinola*, 17: 155-177.

Manos teatrales. s/f. “Marido (El) fantasma. Entremés”. <https://manos.net/manuscriptos/it/vit-189-marido-el-fantasma-entremes>. (Consultado el 16 de marzo de 2023)

Paz y Mélia, Antonio. 1934. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass, S. A. Tipográfica.

Pérez Priego, Miguel Ángel. 1997. *La edición de textos*. Madrid: Editorial Síntesis.

Quevedo, Francisco de. 2014 [s. xvii]. *Entremés del marido fantasma*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/portales/institut_del_teatre/obra-visor/entremes-del-marido-fantasma/html/e56e89a9-8b15-4643-b6a0-78c23c1526df_17.html (Consultado el 16 de marzo de 2023)

Quevedo, Francisco de. 2011. *Teatro completo*. Edición de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra.

Quevedo, Francisco de. 2009 [1643]. “El marido fantasma. Entremés famoso”. En *Ramillete gracioso compuesto de entremeses famosos, y bailes entremesados; por diferentes ingenios*, vv.aa., 65-74. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvir->

tual.com/portales/institut_del_teatre/obra-visor/ramillete-gracioso-compuesto-de-entremeses-famosos-y-bailes-entremesados-por-diferentes-ingenios--0/html/021f8e94-82b2-11df-acc7-002185ce6064_78.html. (Consultado el 16 de marzo de 2023)

Quevedo, Francisco de. 2002 [1670]. *Las tres musas últimas castellanas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-tres-musas-vltimas-castellanas-segunda-cumbre-del-parناسo-espanol--0/> (Consultado el 16 de marzo de 2023)

Real Academia Española [RAE]. 1726-1739. *Diccionario de Autoridades*. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-1996/diccionario-de-autoridades> (Consultado el 16 de marzo de 2023)

Rodríguez Cuadros, Evangelina. 2000. “El ható de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro”. En *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico, núm. 13-14*, Mercedes de los Reyes Peña (ed.), 109-138. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. 1988. “Gesto, movimiento y palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro”. En *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (ed.), 47-93. Madrid: Ministerio de Cultura-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Ruano de la Haza, José María. 2000. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

Molina, Tirso de. 2001. *Don Gil de las calzas verdes*. Edición de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Castalia.