

Más allá de la inversión paródica: la crítica del género de capa y espada y del drama de honor en el entremés de *El marión* de Quevedo

Pablo Restrepo Gautier
University of Victoria
Department of Hispanic and Italian Studies
PO Box 3045 STN CSC
restrepo@uvic.ca

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 17, 2013, pp. 137-153]

En el *Alguacil endemoniado* de Quevedo, el demonio que habita el cuerpo del funcionario condena a los dramaturgos a penar en el infierno:

Mas los que peor lo pasan y más mal lugar tienen son los poetas de comedias, por las muchas reinas que han hecho [...], las infantas de Bretaña que han deshonorado, los casamientos desiguales en los fines de las comedias y los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses¹.

Estos escritores de comedias y entremeses son culpables del pecado literario de repetir convenciones y procedimientos sin ingenio ni originalidad, pecado capital para Quevedo, maestro consumado de la agudeza barroca. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés afirman en su introducción al *Teatro completo* de Quevedo que

La comedia vigente a la sazón no parecía cuadrar bien con el genio del gran satírico. A un Quevedo que se burla de las convenciones y usos estereotipados del lenguaje no le merecen buena opinión los mecanismos típicos de la comedia nueva ni la nube de poetas que la cultivan².

Su producción dramática demuestra que prefiere dedicar su pluma a escribir entremeses en vez de comedias: la edición del teatro de Quevedo de Arellano y García Valdés incluye dos fragmentos de comedia y solo una completa mientras que recoge veintisiete piezas menores entre entremeses, loas y bailes.

Dada la crítica de Quevedo a la comedia nueva, no sorprende que la primera y la segunda partes de *El entremés del marión*³ pasen juicio

1. Quevedo, *Sueños y discursos*, pp. 91-92.

2. Arellano y García Valdés, 2011, p. 13.

3. La atribución de la primera y segunda partes de *El marión* a Quevedo parece

sobre algunas prácticas teatrales contemporáneas, lo que encaja con un amplio ambiente de reforma que se vivía en Madrid en la época de composición de esta obra. Señalan Arellano y García Valdés que la parodia del entremés de *El marión* se dirige a dos géneros específicos: «la comicidad situacional va unida de nuevo a la verbal en el entremés de *El marión*, parodia de convenciones teatrales del género de capa y espada y del drama de honor»⁴. *El marión* y su parodia se enmarcan así dentro de una visión satírica de la sociedad y de las costumbres, que en este caso tiene en una de sus miras al teatro de la época sin que esta crítica literaria implique que Quevedo no reconociera el talento de ingenios tales como Lope de Vega o Calderón. Dicho esto, aunque Quevedo mismo escribe al menos una comedia, queda clara su preferencia por componer entremeses. Proponemos entonces que las dos partes de *El marión* hacen reír por medio de procedimientos tales como la inversión de los papeles de los sexos, la figura del varón afeminado, la parodia, la burla y una continuación jocosa de los fines de comedia para criticar con una visión reformadora el género de capa y espada⁵ y el drama de honor⁶. Nos concentraremos en la crítica literaria pero sin olvidar el alcance de crítica social y moral que, como lo veremos, también tienen las dos partes de *El marión*.

Las dos partes de *El marión* destacan en el género entremesil por desempeñar un papel importante en su trayectoria, puesto que constituyen el primer caso de lo que Ramón Martínez denomina «un pequeño grupo de entremeses que pueden constituir un pequeño subgénero, los llamados popularmente “entremeses de mariones”»⁷: *El marión* de Quevedo, *El marión*, *Los mariones* y *Pistraco* de Quiñones de Benavente y *Los maricones galanteados* de Gil López Armesto⁸. *El marión* de Quevedo no solo es la primera obra de este subgénero sino que, como lo propone

ser correcta y están de acuerdo al respecto Fernández Guerra, Astrana Marín, Cotarelo Valledor, Blecua y Arellano / García Valdés en estudios y / o ediciones críticas. Para la historia de las atribuciones a Quevedo de *El marión*, ver Arellano y García Valdés, pp. 15-20. Basamos este estudio en la edición anotada que hacen Arellano y García Valdés a partir del texto de 1646. Esta edición corrige el texto que conservamos y sirve de guía para la lectura y análisis de un entremés que, por sus errores, es de por sí difícil.

4. Arellano y García Valdés, 2011, p. 75.

5. Arellano, 2002, p. 53: «Una comedia de capa y espada es [...] una comedia de tema amoroso, que pone en escena los cortejos de damas y caballeros particulares (personajes de clase media, no grandes príncipes, como la tragedia, ni tampoco plebeyos, como el entremés), personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten las ropas del tiempo (capa y espada) y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas de engaños, errores de identidad, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etc».

6. Toro, 1985, p. 193: «Como *drama de honor* se puede calificar todo texto dramático en el cual, siendo el conflicto del honor la acción central, se comete una agresión, supuesta o real, secreta o pública contra el codex del honor, agresión que reclama satisfacción (restitución del honor) por medio de venganza secreta, pública, o juicio».

7. Martínez, 2007, p. 300.

8. Para más información sobre los entremeses de mariones, ver Martínez, 2007, pp. 300-303.

Martínez, «sienta las bases del subgénero de mariones»⁹, introduciendo, por ejemplo, el tópico del mundo al revés. Este tópico es clave en la concepción de *El marión*, como lo notara Cotarelo Valledor: «sorprende el suceso de esta bufonada, especie de mundo al revés, cuyo chiste radica en que el galán habla y obra como dama y las damas como galanes»¹⁰. Otro de los elementos que introduce Quevedo es el varón cortejado, figura del mundo al revés que llegaría a formar parte esencial de la parodia y de la producción de la risa del subgénero. Aunque como lo indica Martínez, «este motivo del varón cortejado, ya por mujeres o hombres que lo confunden con una mujer, no es tan extraño»¹¹, sí se podría decir que es atípico, como lo demuestra Antonio Cruz Casado en su artículo sobre el motivo en el teatro áureo¹². Contrasta la escasa presencia del varón afeminado en el teatro de la época con la popularidad de la mujer varonil. La mujer varonil era del gusto del público, quizás precisamente por ir en contra de la norma, puesto que, como señala Lope, «a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita al gusto»¹³. Aunque el motivo del hombre afeminado no era tan popular, Quevedo lo utiliza para sentar las bases del subgénero de mariones y reconoce su aptitud para parodiar el género de capa y espada y el drama de honor. De hecho, la popularidad de este subgénero¹⁴ se deriva probablemente de la figura del varón cortejado cuyos melindres, ademanes afeminados y comportamiento excéntrico aseguraban la risa del público y el éxito del entremés.

El entremés, «pieza jocosa breve»¹⁵, es un vehículo apto, aunque de ninguna manera único, para criticar el género de capa y espada y el drama de honor. Primero, el espacio de representación del entremés permite hacer una referencia inmediata a la comedia con la que comparte la fiesta teatral: «el entremés es la pieza básica, representada en principio entre el primero y el segundo entreactos»¹⁶. Cabe decir que el entremés tiene mucho en común con los mecanismos de otro género cómico, la comedia burlesca, composición de mayor extensión que los entremeses y lo suficientemente larga para no representarse en los entreactos del espectáculo teatral áureo. Luciano García Lorenzo señala que la comedia burlesca «tiene como fin la comicidad por medio de la parodia y, sobre todo, utiliza como referentes los tópicos, conflictos, personajes,

9. Martínez, 2007, p. 300.

10. Cotarelo Valledor, 1945, p. 79.

11. Martínez, 2007, p. 300.

12. Cruz Casado, 2003. Estudia Cruz Casado el motivo del varón cortejado en *Aquiles* de Tirso, en *El monstruo de los jardines* de Calderón y en *El marión* de Quevedo. Su estudio no pretende cubrir todos los casos del motivo en el teatro áureo, pp. 217-218, y provee una lista de otras obras en que la crítica ha señalado su presencia, p. 218.

13. Lope de Vega, *Arte nuevo*, p. 300.

14. Señala Martínez, 2007, p. 300, el éxito del subgénero de mariones, «asegurado por las muchas versiones que tuvo».

15. Huerta Calvo, 2002, p. 125.

16. Huerta Calvo, 2002, p. 126.

situaciones, etc., de la comedia convencional»¹⁷. Es decir, en parte por su naturaleza cómica, tanto la comedia burlesca como el entremés podrían tener capacidad crítica frente al género de capa y espada y al drama de honor. Quevedo elige en este caso el entremés para su parodia, quizás porque la trama que escoge no es suficiente para una representación más larga o quizás porque la brevedad del entremés puede resultar en una crítica concentrada y pugnaz.

Segundo, el entremés es un género cómico relacionado con la comedia antigua, como lo indica Lope en el *Arte nuevo*¹⁸. Explica Javier Huerta Calvo que Lope

considera el entremés como prototipo de la *comedia antigua*, opuesta a la *comedia nueva* de su invención. Lope entiende así el entremés porque se ajusta al canon de la comedia clásica presentando una acción puramente cómica, protagonizada por unos personajes ridículos y de baja condición social¹⁹.

Este es el caso de las dos partes de *El marión* con sus personajes ínfimos y su acción esencialmente jocosa. El entremés entonces tenía la función de corregir los vicios, como también la tuvo la comedia antigua donde, según Lope, «con ática elegancia los de Atenas / reprehendían vicios y costumbres»²⁰. Confirma esta función de los géneros cómicos Castalio en la «Tabla cuarta» de las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales cuando afirma que «La comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que por medio del pasatiempo y risa, limpia el alma de los vicios»²¹. Esta definición de raigambre aristotélica enfatiza la función social y didáctica del género²². El entremés es, pues, un género dramático breve jocoso y didáctico, que se presta para la crítica de las costumbres.

Queda claro que en los entremeses la comicidad puede constituir una herramienta que instruye y deleita. En «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», Victoriano Roncero López estudia concienzudamente las teorías de la risa de la época y concluye que «los tratadistas de la risa en la Europa del los siglos xvi y xvii, y los españoles no constituyen en esto ninguna excepción, siguen la tradición clásica establecida por Aristóteles y, sobre todo, por el *De oratore* ciceroniano»²³. Esta tradición encuentra la fuente de la risa en el binomio de *turpitud*

17. García Lorenzo, 2002, p. 51.

18. Lope de Vega, *Arte nuevo*, pp. 285-286, «se ha quedado la costumbre / De llamar entremeses las Comedias / Antiguas».

19. Huerta Calvo, 2002, p. 126.

20. Lope de Vega, *Arte nuevo*, p. 289.

21. Cascales, *Tablas poéticas*, p. 203.

22. Una definición parecida formula Fadrique en *La philosophia antigua* de Alonso López Pinciano, p. 17: «imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y la risa».

23. Roncero, 2006, p. 325. También indica Newels que la fuente de tanto el Pinciano como Cascales es el *De oratore* de Cicerón (II, 58, 236) más que Aristóteles (p. 90).

et deformitas o «desproporción y deformidad»²⁴. Los tratados de esos dos siglos hacen eco de la teoría aristotélico-ciceroniana, según la cual el que ríe se siente superior al blanco de su risa al cual considera feo y torpe. Alonso López Pinciano y Francisco Cascales están de acuerdo sobre tal fuente de la comicidad. Dice Pinciano que

son muchos [...] los motivos y muchos los lugares (que causan la risa), porque la risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo, de lo cual hay en el mundo más que otra cosa alguna. Son, pues, el fundamento principal que la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza²⁵.

Hace eco de esto Cascales al señalar que

Aristóteles dice «*Ridiculum est peccatum quoddam ex turpitudine sine dolore*». De aquí que la materia cómica hace mover a risa y que la risa es la burla sin dolor de alguna cosa torpe y fea²⁶.

Aunque estas teorías resumían y guiaban las ideas sobre la comicidad, en la práctica el dramaturgo tenía que tener en cuenta el gusto del público para que sus obras tuvieran éxito. Es bien conocido el comentario, que se debe tomar con un grano de sal, que hace Lope al respecto en el *Arte nuevo*: «Porque como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto»²⁷. En su *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*, Francisco Bances Candamo recuerda la posición de Lope, con respecto a la comicidad y advierte que ceñirse al gusto del público podía tener efectos perniciosos, especialmente en las obras de aquellos autores que «se atrevan a ser Maestros del Pueblo (como en todos tiempos han sido los poetas cómicos) hombres que aún no han conocido Maestro, y cuya enseñanza sea o en algo dañosa, o en todo inútil»²⁸. Lamenta el tratadista que algunos escritores realizaran composiciones defectuosas para ceñirse al gusto del público y poder comercializar con éxito sus obras:

haciendo estos ignorantes escritores venales sus ingenios, reciban leyes del bárbaro gusto de el Pueblo, ajustándose a él por mayor interés suyo, o de los Arrendadores o Autores. ¿Qué errores no cometerá quien va sólo a agradar a hombres cuyo aplauso se manda por la casualidad de su antojo, y no por la discreción de su razón?²⁹.

24. Roncero, 2006, p. 303. Se ha establecido, como lo señala Roncero, que además de las raíces clásicas, la comicidad áurea también se nutre de la risa popular, ausente generalmente en los tratados, «que convivió y mezcló con la oficial hasta el siglo XVII», p. 325. Aquí nos interesa el aspecto de corrección de los vicios de los entremeses, elemento que se deriva de la comedia antigua.

25. López Pinciano, *La philosophia antigua*, p. 33.

26. Cascales, *Tablas poéticas*, p. 221.

27. Lope de Vega, *Arte nuevo*, p. 285.

28. Bances Candamo, *Theatro de los Theatros*, p. 51.

29. Bances Candamo, *Theatro de los Theatros*, p. 52.

Las dos partes del entremés de *El marión* forman parte de la tradición de la comedia antigua donde el texto deleita y enseña, y se ajustan al gusto del público contemporáneo. Son textos donde se critican los vicios, no solo de la sociedad áurea, sino también del género de capa y espada y del drama de honor, vicios cuya «desproporción y deformidad» ridiculiza la risa entremesil.

Fuera de los estudios y la edición hasta ahora mencionados, Gabriel Linares y Susana Hernández Araico establecen pautas de acercamiento a *El marión*. En su artículo «Notas para una poética del entremés *El marión*», Linares analiza la primera y segunda partes del entremés de Quevedo como «posible “texto espectacular”»,³⁰ cuya función primordial es producir la comicidad. Se basa Linares en las didascalias explícitas e implícitas³¹, con cuya ayuda estudia los mecanismos paródicos del entremés. Propone que «la técnica paródica y la estructura en dos partes son esenciales para producir el efecto cómico, y se encuentran íntimamente relacionadas la una con la otra»³² e ilustra cómo el entremés rompe con los convencionalismos escénicos e ideológicos³³. Concluye que ambas partes son principalmente paródicas y que

el elemento esencial de la risa es el absurdo de la inversión de los sexos pero, en el segundo [entremés], los elementos que en el primero parodiaban el idealismo de la comedia cobran mayor fuerza³⁴.

Hernández Araico insiste también en la función de imagen de espejo paródico que el entremés de Quevedo tiene frente al género mayor:

en el *Entremés famoso “El marión”*, así como en el *Entremés del marido fantasma*, los personajes masculinos representan el reverso ridículo de la medalla del galán de la comedia que se encamina siempre a darle la mano a su dama en las bodas del final³⁵.

La parodia es, pues, uno de los principales vehículos de la crítica que elaboran estos dos entremeses. Simon Dentith señala que la parodia es una forma de alusión intertextual³⁶ que entabla un diálogo que critica o no al texto o textos a los que se refiere.³⁷ Esta alusión, cuando es crítica, permite señalar los defectos de los modelos, presentando o no alternativas. Por su parte García Lorenzo cree en la capacidad de enjuiciar

30. Linares, 2000, p. 35.

31. Linares, 2000, p. 35.

32. Linares, 2000, p. 37.

33. Linares, 2000, p. 40.

34. Linares, 2000, p. 45.

35. Hernández Araico, 2004, p. 204.

36. Dentith, 2002, p. 6: «My contention is simply this: that parody is one of the many forms of intertextual allusion out of which texts are produced».

37. Dentith, 2002, p. 6: «In this sense, parody forms part of a range of cultural practices, which allude, with deliberative evaluative intonation, to precursor texts».

que tiene la parodia al afirmar que esta «lleva implícita la sátira»³⁸. En el caso del género entremesil, la parodia está marcada por la comicidad. Arellano precisa en su tratamiento de la parodia que «los objetos de la risa quedan sometidos a una degradación, que en el caso de las parodias ha de partir de un modelo alto para ejercer precisamente el contraste paródico»³⁹. Aunque la parodia puede contribuir a la destrucción del modelo, como en el caso de los libros de caballerías en *Don Quijote*, también puede afirmar el valor del género, sin que por eso no deje de señalar sus defectos y problemas. De hecho, el extremo de subversión literaria o social no es una característica fundamental de la parodia. Arellano propone que

en realidad, más que verdadera crítica social, política o ideológica, destaca el distanciamiento burlesco respecto de los mecanismos literarios y teatrales de los géneros serios; en este sentido, la comedia burlesca comparte la misma esfera de connotaciones que las parodias de los temas mitológicos o pastoriles en la poesía⁴⁰.

El concepto de distanciamiento burlesco permite entender el funcionamiento de la crítica de *El marión*. Al distanciarse de manera burlesca del género de capa y espada y del drama de honor, el entremés revela los aspectos de sus modelos que considera defectuosos (torpes o deformes) y, por lo tanto, dignos del ridículo de la risa, pero lo hace sin intenciones de destruirlos.

El mecanismo de la crítica del género de capa y espada y del drama de honor en la primera parte del *Entremés del marión* se ancla en la parodia de las situaciones y del lenguaje estereotipado de estos géneros y, principalmente, en el retrato risible de las damas plasmado en el personaje de Costanzo y su afeminamiento. El entremés, a manera de espejo, invierte, para hacer reír, aquellas situaciones dramáticas que se usaban en exceso y cuyo valor dramático se agotaba. La anécdota de la primera parte de *El marión* representa el mundo al revés: tres damas cortejan a un varón afeminado encerrado en su casa, quien teme a su padre. Las valentonas damas terminan riñéndose por obtener los favores del chico hasta que sale el padre preocupado por su honor antes de terminar la obra con un baile.

Arellano y García Valdés hacen una lista de situaciones de comedia que se parodian en *El marión*: «la costumbre del intercambio de favores entre los enamorados; la inesperada llegada del padre, marido o hermano que provoca el nerviosismo de la dama y la necesidad de esconderse del galán; el autoritarismo de los padres, los desafíos»⁴¹. El intercambio de favores de las comedias se representa con exageración, lo que lo

38. García Lorenzo, 2002, p. 51.

39. Arellano, 2006, p. 353.

40. Arellano, 2006, p. 354.

41. Arellano y García Valdés, 2011, p. 76.

hace ridículo y risible. Cuando Bernarda le ofrece «lienzos, guantes y randados cuellos»⁴², Costanzo rechaza el regalo, con una réplica cómica y sorprendente que pasa bruscamente de la referencia a prendas de vestir al contexto de la sexualidad:

que suelen sucederles mil desgracias,
que uno conozco yo que apenas vía,
no digo yo el sol, pero la luz del día,
y porque recibió un cierto presente
de una mujer, en pretendelle loca,
está con la barriga hasta la boca⁴³.

La respuesta del marión, con su referencia al embarazo fuera del matrimonio, deja al descubierto que la verdadera preocupación, escondida en la Comedia bajo el velo del honor, se basa en la dimensión biológica y fisiológica de las relaciones sexuales entre pretendientes.

El autoritarismo de los varones, el nerviosismo de las damas y la necesidad de esconderse que sienten los galanes de la comedia se convierten en el blanco de la risa. Temeroso, Costanzo insta a María y a Teresa a que se escondan diciéndoles a ambas «¡Desvíese! ¡Desvíese!»⁴⁴. El miedo que el marión tiene a su padre se manifiesta en su neurastenia y lo ilustra el joven cuando recuerda

que una noche que estaba yo parlando,
no sé por dónde llegó [el padre] a sabello
y me quiso cortar todo el cabello
—temblando estoy agora de decillo:
parece que el hablar es tabardillo—⁴⁵.

Aquí vemos que un problema de naturaleza social que debería tener un castigo social se traslada ingeniosa, novedosa e inesperadamente a la esfera de la salud física al relacionar las malas costumbres de Costanzo («parlar» con damas que lo cortejan) con una enfermedad (el «tabardillo»). El autoritarismo del padre también se ridiculiza, puesto que a la desobediencia de su hijo responde con cortar el pelo, un remedio usado para el tabardillo, que además recuerda lo que le ocurría a las prostitutas. El entremés mezcla así varios marcos de referencia (cortejo, enfermedad, prostitución) para ridiculizar las situaciones que se repiten con exceso en el género de capa y espada y en el drama de honor.

Otra situación que ridiculiza *El marión* es el cortejo. La risa se produce aquí por la inversión del sexo del cortejador y de la cortejada y se intensifica con la repetición de la situación, con el desfile de tres damas que salen haciendo lo mismo con variantes pero de manera mecánica y

42. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 486.

43. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, pp. 486-487.

44. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, pp. 484 y 488.

45. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, pp. 487-488.

predecible⁴⁶. Las cortejadoras se acercan a la casa del marión cada una echándole piropos al joven. En los tres casos, el mancebo responde escandalizado. Cuando las damas se acercan a Costanzo este da respuestas jocosas a cada una de ellas, creando una «artificiosidad», como lo señala Linares⁴⁷. A las pedradas de María le dice: «¿Soy yo san Esteban? / ¿Soy yo Gonzalo Bustos?»⁴⁸; A los silbos de Bernarda, replica: «¿Soy yo culebra? ¿Soy yo culebrón? / ¿Bebo en pilón? ¿Soy yo mala comedia?»⁴⁹; finalmente, a la serenata de Teresa, el lindo responde: «¿Soy seguidilla, que me tañen / o soy niña, que quieren acallarme?»⁵⁰. El cortejo, situación esencial en las comedias de capa y espada y en los dramas de honor, se caricaturiza al repetirse de manera mecánica y predecible. La réplica de Costanzo al silbo de Bernarda, con el que le pregunta si es él «mala comedia» es significativa dentro del contexto crítico y reformador del entremés: para evitar componer una «mala comedia» se debe tener cuidado con el uso de las convenciones teatrales.

Con respecto a la parodia del lenguaje, Linares señala que «en los parlamentos y la actuación tanto de las mujeres como del doncello se encuentr[a]n palabras o actitudes que no dirían ni una mujer ni un hombre que protagonizaran una comedia»⁵¹. Es decir, se hacen una parodia y una burla de los clichés lingüísticos de las comedias poniendo palabras en boca del sexo equivocado y ridiculizando su uso. La deturpación del texto hace difícil probar certeramente a qué nivel quiso llevar Quevedo esta parodia lingüística, pero hay indicios claros de que sí lo estaba haciendo. Cuando María se identifica diciendo «Mi bien, soy yo»⁵², Costanzo replica «Mi mal»⁵³, probablemente causando la risa del público. Señalan Arellano y García Valdés que «“mi mal” es vocativo que Costanzo dirige a María, remedando burlescamente el “mi bien” de la dama cortejadora del marión»⁵⁴. No solo se burla del uso que hace María del vocativo, sino de su uso convencional en las comedias. Otro

46. Henri Bergson en *Le rire*, p. 22, considera que un automatismo incrustado en lo humano es un mecanismo básico para la producción de la risa: «*Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà une croix où il faut s'arrêter, image centrale d'où l'imagination rayonne dans des directions divergentes*» (p. 23). Este automatismo puede ser de situación: «On devine que les artifices usuels de la comédie, la répétition périodique d'un mot ou d'une scène, l'interversion symétrique des rôles, le développement géométrique des quiproquos, et beaucoup d'autres jeux encore, pourront dériver leur force comique de la même source, l'art du vaudevilliste étant peut-être de nous présenter une articulation visiblement mécanique d'événements humains tout en leur conservant l'aspect extérieur de la vraisemblance, c'est-à-dire la souplesse apparente de la vie».

47. Linares, 2000, p. 42.

48. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 484. Tanto san Esteban como Gonzalo Bustos (o Gustioz), Señor de Salas, son sinónimos del sufrimiento, aquel por su martirio, este por ver a sus siete hijos decapitados, los Infantes de Lara.

49. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 485.

50. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 489.

51. Linares, 2000, p. 43.

52. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 484.

53. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 484.

54. Arellano y García Valdés, 2011, p. 484.

caso surge de la vanidad del marión, quien se queja diciendo «¡Nunca me diera Dios tanta hermosura!»⁵⁵, referencia esta a las quejas de las damas de las comedias. Tal expresión no era de esperarse en boca de un varón y tal sorpresa produciría la risa del público. Quizás el mejor ejemplo de ridiculización del lenguaje de las comedias es la voz *doncellas*⁵⁶, cuya invención atribuyen Arellano y García Valdés a Quevedo⁵⁷. No solo ridiculiza el lenguaje de las comedias, sino que da un ejemplo de ingenio, de cómo manipular el lenguaje de manera novedosa y sorprendente, como quisiera Gracián que lo hiciera un texto conceptista. Quizás quisiera Quevedo, con un espíritu de reforma, que el género de capa y espada y el drama de honor desarrollaran un estilo más ingenioso, como lo practicaba él en sus obras poéticas, satíricas y dramáticas.

Un elemento clave del mecanismo paródico de este entremés es la figura del marión, Costanzo. El énfasis en el esbozo de personajes singulares es típico de los entremeses quevedianos, como lo señalan Arellano y García Valdés: «aunque los entremeses de Quevedo no carecen en ocasiones de pequeños núcleos argumentales, situaciones, y anécdotas, lo principal en ellos es este retratismo de figuras o tipos extravagantes»⁵⁸. El personaje de Costanzo es una parodia de las damas melindrosas y pudorosas, pero es más que esto. La sencilla trama, el desfile de damas que cortejan al mozo y la entrada del agraviado padre en escena sirven de apoyo para elaborar la figura del joven afeminado. La risa surge de la incongruencia del comportamiento de un varón que actúa como las damas de las comedias de capa y espada o de los dramas de honor. Aunque los personajes femeninos de la primera parte también son figuras que hacen reír al representar el papel de los galanes, en su caso la inversión de género no está desarrollada de manera tan meticulosa. Linares señala que «respecto a las mujeres, el texto parece indicar una actitud no tanto masculina, cuanto fanfarrona»⁵⁹. Esto es verdad especialmente en la primera parte, donde las mujeres muestran un menor nivel de rasgos masculinos. En la segunda parte, se desarrolla más la masculinidad de María presentándola como violenta, característica estereotipada asociada con la virilidad⁶⁰.

El personaje de Costanzo se funda, entonces, en la inversión del papel sexual de la dama y en el discurso satírico sobre esta, constituyendo una crítica de la representación de la dama en el género de capa y espada y en el drama de honor. Para elaborar esta figura invertida,

55. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 488.

56. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 486.

57. Arellano y García Valdés, 2011, p. 486.

58. Arellano y García Valdés, 2011, p. 61.

59. Linares, 2000, p. 42.

60. Reyero, 1996, p. 45, afirma sobre el siglo XVIII, pero con validez para el XVII, que «la virilidad ha adquirido un sentido más amplio que el propiamente sexual: valentía, energía, entereza, nobleza, fuerza, vitalidad, actividad, protagonismo o poder». Fuera de estas características positivas se asocia también a otras negativas como lo es la violencia o la fuerza bruta.

Quevedo se sirve de la figura del lindo, cuya falta de virilidad aseguraría la risa de un público que valoraba la fortaleza en los varones. Según Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, «decir el varón lindo absolutamente es llamarle afeminado»⁶¹. El afeminado, a su vez, es «el hombre de condición mujeril, inclinado a ocuparse en lo que ellas tratan y hablar su lenguaje y en su tono delicado»⁶². Como hemos visto, en la primera parte de *El marión*, Costanzo se queja de su belleza, rechaza el regalo de Bernarda, demuestra un pudor ridículo y tiene un miedo desmesurado a su padre. Costanzo es, así, una crítica de la vanidad, y encaja con el discurso satírico de la época sobre la dama.

La inversión del género de Costanzo es compleja, puesto que el personaje no cuadra perfectamente con la figura del lindo. Martínez no considera a Costanzo como lindo y lo clasifica dentro de la categoría de marión⁶³, insistiendo en que no tiene todas las características del lindo. Quevedo juega con la masculinidad de Costanzo convirtiéndolo en un ente más sorprendente y novedoso de lo que podría ser un joven que fuera una imagen de espejo perfecta de las damas del género de capa y espada y del drama de honor. Costanzo, con falsa humildad, manifiesta la vanidad típica de los lindos áureos al responder a las lisonjas de María, diciéndole que «...no me pongo nada en la cara»⁶⁴. Teresa replica que no es su hermosa cara, sino su «talle» lo que la «obliga más»⁶⁵. Asegura que Costanzo

no es destos mozuelos que hay agora,
que son ocupación de madres viejas,
rizándose el copete y las guedejas,
y un color en los labios tan agudo
que dándole una vez un beso a uno
le quedó el carillo, imal pecado!
sin papel de color arrebolado⁶⁶.

Martínez señala que entre los rasgos del figurón afeminado se encuentran el uso de maquillaje y atención excesiva a su peinado⁶⁷. Tenemos aquí una variante de la figura del lindo en que no se cumplen todas sus características. Este varón afeminado y masculino a la vez es una creación asombrosa, quizás monstruosa, en el sentido de que no encaja en ninguna categoría preestablecida. Para producir la risa en esta primera parte del entremés de *El marión*, Quevedo confunde la frontera de los estereotipos de los sexos y juega con la figura del lindo, aprovechándose así de convenciones sociales y culturales que dictaban

61. Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, p. 768.

62. Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, p. 46.

63. Martínez, 2007, p. 303.

64. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 491.

65. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 491.

66. Quevedo, *Entremés famoso del marión. Parte primera*, p. 491.

67. Martínez, 2007, p. 303.

que el afeminamiento del hombre era reprochable. La risa, en el sentido aristotélico-ciceroniano, ridiculiza y ataca al personaje marginal y se alimenta del sentimiento de superioridad de un público que considera al lindo como inferior y fuera de la norma. Hay evidentemente aquí un comentario extraliterario que critica y lamenta la pérdida de las virtudes varoniles, pero, además utiliza Quevedo la figura del afeminado como caricatura de personajes literarios para hacer reír al público y elaborar así su crítica del género de capa y espada y del drama de honor.

Aunque la parodia en la primera parte es esencial para interpretar el entremés, la segunda parte, menos paródica, añade otro elemento clave para completar el sentido de la obra. Como ya lo hemos señalado, Linares propone que, fuera de la parodia, la estructura en dos partes es fundamental para la producción del efecto cómico en *El marión*. Afirma, además, que la parodia es más importante que la división bipartita para entender el entremés⁶⁸. Sin embargo, la situación central de la segunda parte del entremés no se basa en la parodia de una situación análoga que apareciera con frecuencia en el género de capa y espada y en el drama de honor. Aunque sí hay parodia de los personajes y del lenguaje, sería difícil argumentar que se parodian situaciones dramáticas basadas en la vida matrimonial. Dawn Smith señala que «el matrimonio es uno de los temas principales de la Comedia. Sirve de móvil para poner en marcha la acción, de pretexto para sostenerla y de objetivo que mantienen el ritmo de la acción final. No obstante, a diferencia de la vida, la Comedia no se interesa por el estado matrimonial como situación humana y social»⁶⁹. Es decir, las situaciones basadas en la vida conyugal son raras en las comedias de capa y espada y en los dramas de honor⁷⁰ y, por lo tanto, no llegan a sufrir la repetición y carácter tópico de los cortejos. En la segunda parte de *El marión*, Quevedo presenta una continuación burlesca de la vida matrimonial que se convierte, en cierto sentido, en la segunda parte jocosa de las comedias de capa y espada o de los dramas de honor.

En esta segunda parte, el marión vive en un estado de constante angustia por la violencia y abusos de su esposa, María. En la apertura del entremés, María persigue con «una daga desnuda»⁷¹ al aterrizado Costanzo, a quien lanza una hiperbólica amenaza: «¡Vive Cristo, que si algo me replica, / que he de dalle quinientos mojonones!»⁷². Costanzo responde con una queja en contra de este matrimonio: «¡Nunca yo me casara!»⁷³. Estos abusos ocurren a diario⁷⁴ y María lo amenaza hasta de

68. Linares, 2000, pp. 37-38.

69. Smith, 2002, p. 203.

70. Smith, 2002, p. 204. Señala Smith la escasez del tratamiento de la vida matrimonial: «una vez casada la mujer suele desaparecer de la Comedia, a menos de provocar los celos de su marido como en *El medico de su honra*, o de ser viuda».

71. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 494.

72. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 494.

73. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 494.

74. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 494.

muerte: «Métase, o harele, ivive Cristo!, / que difunto le lleven luego al punto!»⁷⁵. En su angustia, Costanzo lloriquea, referencia de nuevo a su falta de virilidad, lo que enfurece a su esposa, quien lo insulta de homosexual, «maricote»⁷⁶, y lo amenaza con azotarlo⁷⁷. Las amenazas verbales cobran forma física en escena por segunda vez cuando María empuja a Costanzo: «No arrempuje, no arrempuje»⁷⁸, dice el desdichado joven. A Costanzo lo salva la llegada de unos vecinos.

María se presenta en esta segunda parte mucho más masculinizada que en la primera, y presenta rasgos que se relacionaban con la identidad masculina: es violenta, le gusta el juego⁷⁹, lleva atuendo masculino cuando sale a la calle (broquel, sombrero y linterna)⁸⁰ y asumimos que también lo lleva en casa. El matrimonio no es solo abusivo a nivel físico y emocional, sino que María es un marido inútil que ha desperdiciado la dote de Costanzo. María le pide una sortija a su esposo para ir a jugársela. Según el marión, es lo único que queda de la dote⁸¹. Antes de que salgan los músicos, Costanzo expresa su desesperación diciendo «¿Cómo he de vivir siempre de esto modo?»⁸² y tiene la última palabra poniendo toda su esperanza de librarse de sus sufrimientos en la anulación del matrimonio⁸³: «El vicario pondrá remedio a todo»⁸⁴. La comicidad aquí se basa en procedimiento del mundo al revés, en que la mujer asume el papel de marido y el hombre el de esposa. Este antiguo recurso cómico parte de la incongruencia de la situación con la realidad social, lo que le permite producir la risa.

Señala Linares que la segunda parte de *El marión* contrasta con los fines de comedia: «en el “hogar, dulce hogar” reina un caos absoluto. Si, como apuntamos antes, al final de las comedias las parejas comprometidas suelen tomarse las manos, la pareja en cuestión aquí ha llevado esta práctica más allá y ha llegado a las manos. El lugar que, desde el punto de vista ideológico, está reservado a la paz y la protección, se convierte en uno de violencia y maltrato»⁸⁵. Los matrimonios desavenidos eran un tema candente en la época. Otro entremés, *El juez de los divorcios* de Cervantes, crea la risa al presentar un desfile de matrimonios desavenidos. Entre burlas y veras, Mariana alega que el matrimonio no debería ser un nudo que solo desata la muerte: «En los reinos y en las repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios,

75. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 494.

76. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 495.

77. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 495.

78. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 495.

79. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 497.

80. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 498.

81. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 499.

82. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 499.

83. Arellano y García Valdés, 2011, p. 499: «Acudirá el vicario para anular su matrimonio».

84. Quevedo, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, p. 499.

85. Linares, 2000, p. 44.

y de tres en tres años se había de deshacer, o confirmarse de nuevo»⁸⁶. En otro texto, que no es cómico, Hernando de Soto representa en su emblema «*Violentum matrimonium*» los matrimonios desavenidos como «dos culebras siempre enlazadas sin poderse apartar»⁸⁷, pintando así un cuadro doloroso de la suerte de los malcasados. Encierra, pues, la segunda parte de *El marión* un comentario social sobre la violencia familiar, pero, además, el matrimonio desavenido hace una crítica literaria que ridiculiza los matrimonios desiguales, repetidos y convencionales que generalmente cierran las comedias. La mala suerte del marión⁸⁸ resulta del desenlace de la primera parte del entremés. En otras palabras, se hace referencia a los fines de comedia con el infernal matrimonio de María y Costanzo y se crea una caricatura bajo la óptica de *turpitudum et deformitas*, que hace risible este aspecto del género de capa y espada y de los dramas de honor.

Si como propone Cotarelo Valledor, Quevedo hubiera escrito *El marión* en 1623⁸⁹, entonces su composición coincidiría con un ambiente de reforma fiscales y económicas iniciado por los miembros de las Cortes en Madrid en febrero de 1617, que duraría hasta el año de 1625 y que, como apunta Ruth Lee Kennedy, se extendería a muchas otras facetas de la vida madrileña⁹⁰, incluyendo las esferas política, militar, literaria, religiosa, social, moral y educativa⁹¹. Consideraban los reformistas sociales y morales que los jóvenes de la Corte se habían emblanecido. En *Varias noticias importantes a la humana comunicación* de 1621, Cristóbal Suárez de Figueroa explica que en el reino de Ciro en Persia «Criábase la juventud de la Corte afeminada, floja, vana, regalona, ignorante, ornada de preciosos atavíos, llena (como en nuestra edad) de afeites, de melindres, de invenciones»⁹². Esta decadencia, implica el autor, ocurre igualmente en la Corte madrileña como en nuestra edad al usar la frase «como en nuestra edad»⁹³. Dada entonces la posible coincidencia de la fecha de composición de *El marión* con este ambiente reformista en contra de los afeminados y de la decadencia de las virtudes viriles, el personaje del lindo cobraría, por lo candente del tema, una inmediatez que lo haría particularmente apto para la parodia y la comicidad.

86. Cervantes, *El juez de los divorcios*, p. 98.

87. Soto, *Emblemas moralizadas*, p. 52r.

88. Arellano y García Valdés, 2011, pp. 76-77, señalan que «en la segunda parte del entremés, la comicidad tiende a la desmesura grotesca».

89. Cotarelo Valledor, 1945, p. 79: «Conjetúrase de 1623».

90. Kennedy, 1952, pp. 275-276: «Initiated by members of the Cortes on February 9, 1617 in a dogged effort on the part of the cities to force fiscal and economic reform on Lerma's bureaucratic regime, it gradually spread from one phase of Madrilenean life to another».

91. Kennedy, 1952, p. 276: «In addition to the fiscal and economic reform, on which the Cortes was insisting, other groups were asking for it in the field of the political, the military, the literary, the religious, the social, the moral, and the educational».

92. Suárez Figueroa, *Varias noticias importantes*, pp. 111-112. Analiza los aspectos morales de esta y otras obras de Suárez Figueroa, Kennedy, 1952, pp. 286-287.

93. Suárez Figueroa, *Varias noticias importantes*, p. 112.

Aunque Cervantes publica su entremés de *El juez de los divorcios* en 1615, dos años antes del comienzo de las reformas por las Cortes, su alcance reformador es claro y coincide con la representación dolorosa de la suerte de los malcasados que aparece en la segunda parte del entremés de Quevedo, en la cual se critican también las prácticas teatrales. De nuevo encontramos que el entremés de Quevedo tiene una doble vertiente reformadora de crítica social y moral y de crítica literaria.

La crítica literaria y el comentario social se encuentran dentro del marco del sistema expresivo habitual del Siglo de Oro que, como recuerda Arellano,

es el conceptismo, lo cual plantea nuevos problemas en el campo de la literatura jocosa, especialmente inclinado a todas las formas de agudeza. La estética de la agudeza valora sobre todo, el *ingenio* y la dificultad, sin la cual no hay ingenio posible. Cuanto más difícil, mayor será la agudeza de un texto y por ende el placer de descifrarlo. La doctrina de la dificultad y el subrayado placer del desciframiento lleva a resaltar otro aspecto relativo a la pragmática de la recepción del texto barroco, en especial el burlesco: el lector debe ser un lector activo e ingenioso, capaz de descubrir las relaciones entre los objetos que construyen el poema⁹⁴.

Explica Arellano que el texto barroco es interactivo: «El poeta espera que el lector sea capaz de completar su texto: le ofrece un sentido (que puede ser muy complejo, múltiple, o como se quiera) que espera el descubrimiento por parte del lector, quien necesita sobre todo de su *ingenio* para realizar esta tarea que se le pide»⁹⁵. La imitación paródica del lenguaje de las comedias de capa y espada y del drama de honor, ilustrada por la creación de voces como *doncello*, es ejemplo del ingenio en *El marión*. En este caso el público tiene que activar su conocimiento lingüístico, literario y cultural para entender el alcance cómico de la voz *doncello* dentro del contexto paródico del mundo al revés. Pero la interactividad del texto barroco no solo se da al nivel de las palabras, sino de los personajes y de las situaciones. Costanzo es un ejemplo de un retrato ingenioso que complica la figura del lindo. La figura de Costanzo, con sus rasgos afeminados y su talle algo viril, confunde las categorías de masculinidad, feminidad y afeminamiento y hace que el público utilice su ingenio para llegar a comprender el sentido que trata de crear el entremés. Como hemos visto, Quevedo no se contenta con presentar una parodia de las situaciones tópicas de las comedias, sino que, en la segunda parte de su entremés, elabora una continuación burlesca de sus desenlaces, creando un retrato de una vida matrimonial intolerable y violenta. Una vez más el público debe usar su entendimiento para elucidar el sentido de un entremés que contiene elementos burlescos tanto paródicos como no paródicos.

94. Arellano, 2006, p. 356.

95. Arellano, 2006, p. 356.

El *Entremés del marión* presenta, pues, la posibilidad de varias lecturas. La referencia del texto a actitudes sociales y morales y su lectura como tal son inevitables, puesto que los textos cómicos casi nunca tienen el objetivo único de hacer reír. Tal lectura de las dos partes de *El marión* se basa en la inversión sexual, la figura del afeminado y la violencia matrimonial, fenómenos sociales que preocupaban a escritores como Cervantes, a tratadistas como Suárez de Figueroa, a emblemistas como Soto y al mismo Quevedo. Sin embargo, estas referencias también se convierten en herramientas que utiliza el escritor para elaborar una crítica literaria por medio de la comicidad. Esta crítica es de particular eficacia, dado que el entremés y las comedias aparecen lado a lado en la fiesta teatral, haciendo que la relación intertextual sea inmediata. Durante la representación, el público presencia las convenciones dramáticas para verlas parodiadas o burladas en el entremés. La elección de la parodia y de la continuación jocosa de los fines de comedia destaca la naturaleza de comentario literario de este entremés. La sátira que elabora Quevedo en sus obras en prosa, como *El alguacil endemoniado*, sube en *El marión* al escenario para burlarse del teatro con el teatro y para hacer, desde las tablas, una crítica al género de capa y espada y al drama de honor.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., «Comedia de capa y espada», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 52-54.
- Arellano, I., «Las máscara de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 329-359.
- Arellano, I., y C. C. García Valdés, «Introducción» y «Notas», en F. de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Castalia, 2011.
- Bergson, H. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, ed. electrónica B. Gibier, colección «Les classiques des sciences sociales», Chicoutimi, Québec, 2002. http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf.
- Bances Candamo, F., *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D.W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Cascales, F., *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Cervantes, M. de, *Entremés del juez de los divorcios*, en *Entremeses*, ed. N. Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1982, 97-110.
- Cotarelo Valledor, A., «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 24, 114, 1945, pp. 41-104.
- Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Cruz Casado, A., «El varón cortejado: una situación atípica en el teatro áureo», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. R. Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 207-218.
- Dentith, S., *Parody*, London / New York, Routledge, 2002.

- García Lorenzo, L., «Comedia burlesca», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 51-52.
- Hernández Araico, S., «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 201-234.
- Huerta Calvo, J., «Entremés», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 125-128.
- Kennedy, R., «The Madrid of 1617-1625. Certain Aspects of Social, Moral, and Educational Reform», en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Spanish Department-Wellesley College, 1952, pp. 275-309.
- Linares, G., «Notas para una poética del entremés en *El marión* de Quevedo», en *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, Colegio de México, 2000, pp. 33-47.
- López Pinciano, A., *Philosophia antiqua poetica*, Madrid, Biblioteca de autores antiguos de libros hispánicos, 1959.
- Martínez, R., «Figurones afeminados en el teatro breve del Barroco. Estudio y edición de la mojiganga anónima *El mundo al revés*», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007, pp. 297-319.
- Newels, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1959.
- Quevedo, F. de, «El alguacil endemoniado», en *Sueños y discursos*, ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972.
- Quevedo, F. de, *Entremés famoso del marión. Primera parte*, en *Teatro completo*, ed. I. Arellano y C. C. García Valdés, Madrid, 2011, pp. 483-493.
- Quevedo, F. de, *Segunda parte del famoso entremés del marión*, en *Teatro completo*, ed. I. Arellano y C. C. García Valdés, Madrid, 2011, pp. 494-500.
- Reyero, C., *Apariencia e identidad masculina: De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Roncero López, V., «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», en *Demócrito áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 285-328.
- Smith, D. L., «Matrimonio», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. F. P. Casa, L. García Lorenzo, y G. Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002.
- Soto, H. de, *Emblemas moralizadas*, ed. C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- Suárez Figueroa, C., *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, ed. E. Suárez Figaredo, Barcelona, 2005. <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/VariasNoticias.pdf>
- Toro, A. de, «Sistema semiótico-estructural del drama de honor en Lope de Vega y Calderón de la Barca», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 9, 2, pp. 181-202.
- Vega, F. L. de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971.

