



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Pérez Ibáñez, Iñaki

Sobre los barcos de la vez, la vista en arpón y otros pasajes oscuros en los entremeses quevedianos

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo
de Oro, vol. 9, núm. 1, 2021, -Junio, pp. 1157-1168
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.65>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517567144064>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Sobre los barcos de la vez, la vista en arpón y otros pasajes oscuros en los entremeses quevedianos

«Barcos de la vez», «vista en arpón» and Other Difficult Passages in Quevedo's Short Dramatic Pieces

Iñaki Pérez Ibáñez

Universidad de Rhode Island
ESTADOS UNIDOS
ignacioperez@uri.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 1157-1168]

Recibido: 21-08-2020 / Aceptado: 12-10-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.65>

Resumen. En las últimas décadas, animados por la aparición de ediciones críticas que presentan textos fiables, los investigadores han prestado mayor atención a la obra dramática de Quevedo, especialmente a sus entremeses. Los múltiples estudios que se les han dedicado nos permiten una mejor comprensión de conjunto, de los recursos escénicos que utilizó don Francisco, y nos han permitido superar una interpretación reduccionista de sus textos dramáticos que limitaba su valor a los aspectos lingüísticos y de creación verbal. Pese a todo, quedan pasajes puntuales de difícil comprensión que todavía necesitan de una explicación cabal. El presente trabajo pretende aclarar seis de dichos pasajes: dos se encuentran en el en *Entremés primero de Bárbara*, dos en el *Entremés de la destreza*, otro en el *Entremés de los enfadosos* y el último en el *Entremés de la venta*.

Palabras clave. Quevedo; teatro breve; pasajes oscuros; barcos de la vez; map-pina; en arpón; vinagre; mano de ricubo.

Abstract. During the last two decades Quevedo's dramatic work, especially his *entremeses*, have been the focus of a significant number of studies. This has been possible thanks to the publication of such works in critical editions that present reliable texts. Our general understanding and comprehension of his dramatic texts and the scenographic techniques used by don Francisco have allowed us to move beyond previous interpretations that focused only on linguistic aspects and his bril-

lant manipulation of language. Nonetheless, there are passages that still require further explanation. This work focuses on explaining six of those passages: two are located in the *Entremés primero de Bárbara*, two in the *Entremés de la destreza*, another one in the *Entremés de los enfadosos* and the last one in the *Entremés de la venta*.

Keywords. Quevedo; Short dramatic pieces; Difficult passages; *barcos de la vez*; *mappina*; *en arpón*; vinegar; *mano de ricubo*.

Hasta fechas recientes los textos dramáticos quevedianos habían recibido escasa atención, cosa que Vélez Sainz explica en parte por su poca fortuna editorial¹. Gran número de sus obras se conservan en manuscritos o ediciones únicas, aspecto que resulta indicativo de la difusión marginal que tuvieron estas obras entre los siglos XVII y XIX. Este crítico ha relacionado la creciente atención que estos textos están recibiendo con la aparición en 2011 de «una magnífica edición que soluciona con solvencia los problemasecdóticos que presentan muchos de sus textos teatrales; *Teatro completo*, efectuada al alimón por Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés»². Los filólogos que prestaron atención a estos textos dramáticos en el siglo XX subrayaron en multitud de ocasiones la falta de calidad de los mismos, si bien es cierto que los entremeses recibieron un tratamiento más benevolente que *Cómo ha de ser el privado*, única comedia quevediana que se conserva completa³. Por lo que respecta a los entremeses, la crítica ha centrado sus estudios en la invención verbal quevediana, llegando incluso a sostener que el valor de los entremeses se basa únicamente en esta⁴. Arellano, Maestro y Hernández Araico se encargan de demostrar que estas afirmaciones faltan a la verdad⁵.

1. Vélez Sainz, 2013, pp. 16-18.

2. Vélez Sainz, 2013, p. 16. Para las citas de los entremeses que aparecen en este trabajo nos servimos de esta edición del *Teatro completo*.

3. Para la valoración que la crítica ha hecho de *Como ha de ser el privado* remito a Vélez Sainz, 2013, pp. 17-21, y a la «Introducción» de Arellano a su edición digital de dicha comedia (Arellano, 2017, pp. 9-14) donde se nos informa que, frente a la negativa crítica tradicional, recientemente algunos investigadores han compartido un juicio más positivo sobre la misma (por ejemplo, Gentilli, basándose en sus valores literarios y dramáticos, o Frederick de Armas, quien ve en la obra una supuesta crítica política que es difícilmente comprobable basándose en el texto).

4. Para la valoración que la crítica ha hecho de los entremeses, ver Arellano, 2016, pp. 274-277.

5. Ver Arellano, 2016, Maestro, 2008, y Hernández Araico, 2004. Conviene recordar las palabras de Maestro, 2008, p. 80: «afirmar que la comicidad del teatro de Quevedo se reduce al lenguaje verbal, a las palabras, implica asumir que la materia o experiencia cómica está en las palabras, en las formas, como si las palabras fueran en sí mismas un chiste, una parodia o una expresión grotesca, y el chiste, la parodia o lo grotesco, fueran exclusivamente formas que flotaran en el ambiente, aisladas de la materia cómica que las hace posible. Las formas son cómicas porque sus referentes materiales son cómicos. Lo que causa la risa son los referentes del lenguaje, y no el lenguaje en sí. Este último no es, por sí solo, ni cómico, ni trágico, ni grotesco, ni ridículo. El significado del lenguaje es y está siempre en función de unos hechos materiales». Por su parte, Hernández Araico (2004, p. 203) afirma que «el logro entremesil quevedesco consiste en una construcción dramática risible muy especialmente barroca donde destaca el artificio teatral mismo».

Por lo que respecta a los entremeses, estas son piezas donde la invención verbal, el empleo de inversiones paródicas, la caricatura y la deformación de modelos hacen que en ocasiones el sentido exacto de algunas expresiones se nos escape. Son textos cuya dificultad emana de las múltiples referencias a detalles socioculturales e históricos hoy perdidos. El presente trabajo intenta apurar el sentido de seis de dichos pasajes recogidos en las siguientes piezas de teatro breve quevediano: *Entremés primero de Bárbara*, *Entremés de la destreza*, *Entremés de los enfadosos* y *Entremés de la venta*. La selección de textos, que en un principio podría parecer arbitraria, surge del estudio cuidadoso y meticuloso de los entremeses. Me encontré con una serie de textos problemáticos que jamás habían recibido atención o si lo habían hecho era de forma muy tangencial. No se trata por tanto de pasajes que han sido previamente malinterpretados, sino de fragmentos que requerían de una explicación cabal que todavía no se había dado. Desentrañar su significado exacto requiere de una explicación minuciosa y detallada del trasfondo sociocultural e histórico al que hacen referencia. En uno de los pasajes estudiados (uno de los dos provenientes del *Entremés de la destreza*) vamos un paso más allá y proponemos que el único testimonio del término *ricubo* que se conserva es en realidad un error de transmisión. Basándome en los conceptos de esgrima del maestro Narváez que satiriza Quevedo y en las prácticas escénicas que utilizaban el movimiento y la gesticulación exagerada como mecanismos para producir la risa del público, propongo una posible enmienda a este verso que considero deturpado.

Sin más dilación, ataco el primero de dichos pasajes. En el arranque del *Entremés primero de Bárbara* nos encontramos con una locución que ha dado quebraderos de cabeza a los estudiosos. El rufián Artacho, después de un mes de ausencia, regresa a los brazos de la buscona Bárbara. Le relata entonces sus aventuras durante el periodo de tiempo que ha estado ausente. Le dice: «Yo creí a vuesa merced y metime en el *barco de la vez* con doce reales u trece que tenía. Llegué a San Lúcar donde me entretuve cosa de un mes jugando suertes»⁶. Si bien el sentido general es claro, el rufián fue de Sevilla a San Lúcar en barco, quedaba por dilucidar el sentido de la expresión «barco de la vez» en este contexto. Para la comprensión exacta del texto debemos aclarar cómo se hacían los viajes desde Sevilla a las Indias. La gran mayoría de embarcaciones que cruzaban el océano no partían de la capital andaluza ya que el trayecto fluvial no estaba exento de dificultades y peligros para las grandes naves⁷, sino que la primera parte del trayecto la hacían en barcas de menor calado que podían navegar con menos dificultad por los bajos

6. Quevedo, *Entremés primero de Bárbara*, en *Teatro completo*, p. 282. La cursiva es mía.

7. No debemos minimizar los peligros que entrañaba realizar el trayecto por el Guadalquivir. Pérez Mallaína afirma que «el río de Sevilla se fue convirtiendo en un auténtico cementerio de buques accidentados y cada nuevo naufragio aumentaba la peligrosidad de su cauce. [...] entre 1504 y 1650, el 8% de las pérdidas totales de navíos de la Carrera de Indias se produjeron en el Guadalquivir. Desde fines del siglo XVI y a todo lo largo del XVII, se hicieron proyectos para limpiar el río y llegaron a contratarse los servicios de ingenieros, normalmente extranjeros, que realizaron la extracción de algunos cascos hundidos, pero su labor fue absolutamente insuficiente ante el imparable progreso de los accidentes y del propio tamaño de las embarcaciones» (Pérez Mallaína, 1997, p. 34). Remito al trabajo de este historiador para datos más detallados sobre la organización del puerto de Sevilla, la navegación del Guadalquivir y los barcos de la vez.

del Guadalquivir. Estas barcas que combinaban los remos y las velas para hacer su recorrido eran los llamados «barcos de la vez». Su necesidad era clara pues en algunos lugares la profundidad del río no llegaba a más de siete codos (unos tres metros y medio) en la pleamar, reduciéndose a unos cuatro codos (unos dos metros) en la baja mar. Pérez Mallaína nos participa de que la reglamentación que regía el negocio de los dichos barcos de la vez era rigurosa y se remonta al siglo xvi⁸. También nos informa de la existencia de la figura del «alcaide del río», quien se encargaba de juzgar las disputas que podían surgir entre los navegantes que formaban este gremio y que «era elegido en votación secreta por el cabildo municipal y se encargaba de dirimir los pleitos entre los barqueros»⁹. Estos son los barcos a los que hace referencia Quevedo.

Avanza la pieza y vemos como nuestra buscona, ayudada por su dueña, hace creer a diferentes pretendientes que ha tenido un hijo suyo y les pide que ayuden con los gastos del bautizo. Cuando los galanes regresan a verla descubren que no existía tal vástago y que el dinero que le han dado lo va a destinar Bárbara a pagar su boda con Octavio en Gelves. Cuando Ascanio descubre el engaño, del que es informado por la dueña Álvarez, prorrumpen en una triada de insultos en su italiano macarrónico: «¡Oh astata, mapina, española marrana!»¹⁰. El significado de *astata* ('astuta') y *española marrana* es claro. ¿Pero *mapina*? ¿De dónde surge este término y cuál es su significado? Se trata de un término dialectal napolitano (si bien el término se emplea en toda la Italia meridional e incluso ha saltado el Atlántico: las comunidades italoamericanas de Nueva York también lo utilizan). Debe escribirse con doble *p* («*mappina*») y su significado habitual es 'trapo', 'harapo' si bien, por metonimia, pasa a designar a una mujer de origen bajo, andrajosa y sucia¹¹. El *Vocabolario napolitano-toscano* de Raffaele D'Ambra (s. v. *mappina*) recoge un refrán de claro matiz clasista («*Mappina posta mpertica*») que se emplea para indicar que las personas de baja condición han llegado a puestos que no les correspondían por su nacimiento¹². El uso del término en la retahíla de insultos de Ascanio no es gratuito: busca hacer hincapié en el bajo origen social de la buscona, aspecto que subraya todavía más cuando a continuación le llama «española marrana». Este era un insulto típico de los italianos hacia los españoles, pues allí todos presumían de su pureza de sangre y nobleza (una situación similar a la de los montañeses en España). El refrán 9720 recogido en Correas lee: «Español marrano. Dícelo el italiano, porque allá todos se hacen nobles, dando a entender que no lo son todos, sino

8. Ver Pérez Mallaína, 1997, pp. 35-36.

9. Pérez Mallaína, 1997, p. 36.

10. Quevedo, *Entremés primero de Bárbara*, en *Teatro completo*, p. 294.

11. La segunda acepción que se recoge en el *Vocabolario napolitano-toscano* de Raffaele D'Ambra (s. v. *mappina*) es «*Donna vile, ciana, sgualdrina*». Este último término, *sgualdrina*, indica que *mappina* puede utilizarse tanto a la mujer sucia por su higiene como por sus costumbres, su comportamiento sexual, ya que se emplea para insultar a una mujer licenciosa.

12. D'Ambra explica el refrán diciendo: «*Donna da nulla elevata a riputazione. Trecca insignorita*». Todavía hoy en día, se utiliza este término en un refrán con un sentido muy similar («*Chi nasce mappina non può morire foulard*»). Agradezco al profesor Michelangelo Laluna su ayuda a la hora de desentrañar el significado de este insulto y que compartiese este último refrán conmigo.

que algunos guardan los marranos»¹³. La buscona es, por lo tanto, astuta, por la trama que ha urdido, de bajos orígenes y costumbres licenciosas (pues ha engañado a múltiples galanes) y de sangre no limpia.

Otra expresión cuyo sentido exacto resulta difícil de dilucidar es «en arpón». Quevedo la utiliza dos veces en sus entremeses, en una ocasión describiendo una manera de sentarse, en otra describiendo una manera de mirar. Aparece en el *Entremés de la venta* cuando Grajal describe la comida que sirvió a un grupo de estudiantes. De ellos dice «sentáronse en arpón en un banquillo»¹⁴. Arellano y García Valdés indican que es una postura «típica de borrachos» y apuntan a otro texto quevediano «Los borrachos» (romance «Gobernando están el mundo»), vv. 9-12 donde leemos: «Pierres, sentado en arpón, / el vino estaba meciendo, / que en un sudor remostado / se cierne por el cabello»¹⁵. En 1936 el *Nuevo diccionario histórico del español* definía la expresión «sentarse en arpón» como «sentarse a horcajadas» (s. v. *arpón*) y citaba el susodicho texto del *Entremés de la venta*. No me parece acertada la explicación y creo que merece la pena revisarla.

La expresión «en arpón» proviene del ámbito de la sastrería. De la Puerta Escrivano indica que esta es una expresión equivalente a 'al sesgo, al bies'¹⁶, es decir, los hilos, en lugar de entrelazarse de forma vertical y horizontal, lo hacen de forma diagonal, oblicuamente. Este significado queda claro en el contraste entre la forma de bordar al derecho, al través o en arpón del que nos habla la *Premática en que se mandan guardar las últimamente publicadas, sobre los tratamientos, y cortesías, y andar en coches, y en traer vestidos y trajes y labor de las sedas con las declaraciones que aquí se refieren* donde leemos: «Y en cuanto que está mandado la forma que ha de haber en las ropillas y sayos, como han de ir guarneidos, se declara que demás de la guarnición que conforme de la dicha premática pueden llevar, se puedan cuajar el campo de ellas al derecho, y al través, y en arpón, no haciendo labor, ni excediendo de lo permitido en las dichas guarniciones» (fol. 32r-32v). La utilización de este término para describir guarniciones, ropas y vestidos es relativamente común y los testimonios numerosos. Así, en la *Relación del torneo de Zaragoza en honor de la Reina de Hungría (13 enero 1630)* leemos que iban «los lacayos, vestidos de paño verde, guarneido en arpón»¹⁷. Otro ejemplo interesante se encuentra en la descripción de la mascarada quijotesca con la que se festejó en Salamanca la beatificación de San Ignacio de Loyola. Se nos dice que «Delante venía uno en un rocín vestido de justo, y por guarnición del vestido traía muchas figuras de naipes en arpón»¹⁸.

13. Ver también Correas, refrán 13457 y la nota explicativa de Arellano y García Valdés a este pasaje (Quevedo, *Entremés primero de Bárbara*, en *Teatro completo*, p. 294, n. 62).

14. Quevedo, *Entremés de la venta*, en *Teatro completo*, p. 411, v. 103.

15. Quevedo, *Entremés de la venta*, en *Teatro completo*, p. 411, n. al v. 103.

16. «En el siglo xvii, el conjunto de moda seguía compuesto por "calzón de seda, ropilla y jubón al sesgo" (al bies, Rocha), denominado vestido por Andújar, "dispuesto en arpón a la larga" (al bies). Por tanto, la diseñadora Madelaine Vionet no fue la creadora sino la difusora de este corte de tela en las primeras décadas del siglo xx» (De la Puerta Escrivano, 2017, p. 196).

17. Aldea Vaquero, 1986, p. 340.

18. Arellano, 2009, p. 47.

Encontramos en varias ocasiones este término especializado de la sastrería para describir posturas corporales. Esse recoge la descripción de un baile donde los danzantes se inclinan hacia delante mientras suben y bajan sus cuerpos¹⁹. Francisco Santos en *Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso* describe a una mozuela que andaba «meneando el cuerpo y en arpón los brazos»²⁰. El editor, Enrique Suárez Figaredo, anota la expresión diciendo: «O "en gancho". Se entiende que apoyando las manos (o los puños) en la cintura. La expresión "sentado en arpón" es quevedesca y parece significar 'doblado el cuerpo hacia delante'»²¹.

El mismo texto del romance quevediano «Los borrachos» nos proporciona más detalles respecto a esta forma de sentarse, pues posteriormente nos dice que «En esto, Pierres, que estaba / con marea en el asiento / dormido cayó de hocicos, / y devoto besó el suelo» (vv. 133-136). Autoridades define marea como «El movimiento de las aguas, que empieza a esforzarse poco a poco». Por lo tanto, "sentado en arpón" es una descripción de la forma que tiene de sentarse un borracho en un banco sin respaldo, inclinado hacia adelante, meciéndose pues le cuesta mantener el equilibrio, tal y como lo estaba, Pierres hasta que cayó de bruces²².

Queda por explicar la expresión «vista en arpón» que aparece en el *Entremés de los enfadosos*. Carasa, un viejo calvo que nunca se quita el sombrero, describe cómo es el encuentro cuando se cruza con otros hidalgos de su misma calaña: «Si dos gorras de piedra nos topamos, / nos vamos alargando de rebozo, / vista en arpón, mirando cada uno / quien empieza primero, / solfeando ademanes de sombrero»²³. En lo que se me alcanza, este es el único texto donde esta locución se aplica al sentido de la vista. Sin embargo, existe una referencia que nos puede ayudar a desentrañar el sentido. Félix Latassa describe a don Baltasar Andrés de Micer diciendo que tenía «el cabello castaño, la frente dilatada, las cejas en arpón, los ojos grandes»²⁴. Creo que por aquí andan los tiros y que «vista en arpón», por metonimia, se refiere a la forma de las cejas y debería entenderse como mirar con

19. «La mudanza de dos pasos al lado con brazos afuera sostenido y quiebro con brazos adentro, y esto hacia el lado izquierdo y lo mismo al lado derecho; y hacia el izquierdo, y hacia el derecho, que son cuatro veces a un lado y otro, en arpón hasta llegar arriba». La descripción continúa: «cuatro quiebros hacia abajo en arpón y dar tres dobles y vuelta por el lado derecho y quedar el hombro izquierdo hacia el puesto» (Esse, 1994, p. 145, n. 302).

20. Santos, *Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso*, p. 268.

21. Santos, *Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso*, p. 268, n. 146. Su opinión es muy cercana a la que defiendo, si bien Suárez Figaredo no explica los motivos que le llevan a hacer tal afirmación.

22. Teniendo esto en cuenta es fácil entender la dilogía que aparece en los siguientes versos de la *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa en Madrid* de Luis Quiñones de Benavente: «BORJA: Yo soy Borja, el del arpa / BEZÓN: ¿Músico en arpón tenemos?» (p. 232), con la acusación implícita de borracho hacia el músico. Arellano, 2011, p. 105 (s. v. *Borja*) indica que es posible que se trate de una referencia a Pantaleón Borja, actor famoso.

23. Quevedo, *Entremés de los enfadosos*, en *Teatro completo*, p. 390, vv. 89-93.

24. Latassa, *Biblioteca nueva de escritores aragoneses...*, p. 505.

el ceño fruncido. Al mirar de esta manera las cejas se curvan, quedan «en arpón». Esta mirada desconfiada surge de la reticencia que genera en Carasa el otro calvo con el que se cruza en su duelo por ver quién, sin ser completamente descortés, logra no quitarse el sombrero.

En el *Entremés de la destreza* nos encontramos con dos pasajes que también puede resultar oscuros al lector moderno. En un fingido duelo, y siempre basándose en conceptos del arte de la esgrima, las busconas describen los embelecos y tratas que urden para lograr engañar a los galanes y que estos les den regalos. La sátira contra Pacheco de Narváez es evidente desde el mismo título: este afirmaba que la «destreza verdadera» era una ciencia (no un arte) opuesto a la «esgrima común», y en este texto se la equipara con el oficio de la prostitución. El teórico y tirador afirmaba que dicha ciencia solo debía enseñarse a hidalgos y nobles. En un feroz contraste, Quevedo emplea un gran número de tecnicismos, se sirve de la fraseología utilizada por Pacheco de Narváez y se hace eco los conceptos que este defiende, poniéndolos en boca de prostitutas y busconas. Se habla de «estocadas de puño»; de la «verdadera» destreza; de «jugar de muñeca»; del «juego floreado»; de «ángulos», «arco» y «cuerda»; y un largo etcétera²⁵. Finalmente nos encontramos con una referencia directa a los dos más famosos tratadistas y creadores de la destreza verdadera: «la madre Monda, / vieja que de don Luis y de Carranza / tiene todos los textos en la panza»²⁶. Pero la sátira quevediana va más allá, pues también encontramos ataques contra esgrimistas profesionales, tiradores y jugadores de espada, ya sean seguidores del método científico o del vulgar. Recordemos, por ejemplo, que Chillona se declara conocedora de ambas disciplinas²⁷.

En el primero de los pasajes que nos ocupan, Vicenta, al describir los embustes de estas «mosqueteras», afirma que:

25. «El hecho de que el tema de la destreza —tan serio para él [Pacheco de Narváez]— sea llevado a un entremés y, en consecuencia, puesto en escena por personajes de baja condición social, supone un punto de degradación más que notable. [...] Es lo más grave que se podía decir de los libros del baezano: sus teorías sólo servían para ser ridiculizadas por ladrones y rufianes del "sexo llamado débil"» (Valladares Reguero, 2001, p. 192).

26. Don Luis es una referencia a Pacheco de Narváez. Carranza se refiere al autor sevillano Jerónimo de Carranza, quien publicó en 1582 el libro *Filosofía de las armas y de su destreza* y a quien se considera el iniciador de esta disciplina. Aunque posteriormente criticó las enseñanzas de Carranza, Pacheco Narváez fue en un principio su discípulo. Parece que las diferencias entre ambos no eran tan significativas en el fondo, pero que la discusión entre este y los carrancistas se agrió. Las teorías del discípulo se impusieron y en 1675 dos seguidores de Carranza fueron arrestados en Sevilla por continuar enseñando su método. Para las diferencias entre los métodos de Pacheco y Carranza y la disputa entre sus defensores, véase Valle Ortiz, 2016, pp. 335-340 (la anécdota sobre el arresto de los maestros carrancistas se recoge en la p. 336).

27. Quevedo, *Entremés de la destreza*, en *Teatro completo*, vv. 11-13. A este respecto, resulta interesante la siguiente cita: «Véase cómo aquí [en el *Entremés de la destreza*] se pone en solfa tanto a los partidarios de la destreza "vulgar" como de la llamada "verdadera"; pero muy en particular a los de esta última (con varias alusiones), cuyo máximo exponente era el propio Pacheco de Narváez» (Valladares Reguero, 2001, p. 192). Para la sátira quevediana de esgrimistas y maestros de espadachines, véase Arellano, 1992.

después que anda por las dos Castillas
adobar moños como adobar sillas,
y en fardos se pregongan por las calles,
como antes esteras
mercapiernas, colmillos y cabelleras
y a modo de vinagre,
por sufrir los barrancos y corcovas,
hay quien pregone petos por arrobas²⁸.

¿Por qué nos encontramos con esta referencia al vinagre? ¿Es alguna referencia a los cosméticos o al poder de este condimento, capaz incluso de allanar barrancos²⁹? Creo que la explicación no hay que buscarla en el elemento en sí, sino en la expresión «pregonar vino y vender vinagre» (de ahí que haya referencias al pregón en los versos 169 y 174. Esta se recoge en Cov. (s. v. *vender*) donde se define como «de los que prometen cosas buenas y altas, y después son ordinarias y triviales» y también aparece hasta tres veces en el *Vocabulario de refranes* de Correas³⁰. El significado está relacionado con las prácticas deshonestas de los mercaderes y comerciantes, quienes no merecían ninguna consideración para nuestro escritor. Las busconas, con sus afeites, sus falsos moños y cabelleras, sus dentaduras positizas (los colmillos mencionados en el v. 171) y tapando su deformidad con petos, intentan venderse como bellas damas cuando en realidad no son sino seres deformes, desdentados y corcovados.

Más difícil de interpretar me resulta el término *ricubo* en los siguientes versos, donde se describe la postura que han de tomar las pidonas: «ángulo agudo, mano de ricubo: / en forma de cuchar uñas de encaje, / que todo esotro es ángulo salvaje»³¹. El término *ricubo* bien podría ser un neologismo fruto de la inventiva verbal quevediana y si es así, su significado se me escapa. Sin embargo, creo que podría tratarse de un pasaje deturpado³². Por el contexto y basándome en los conceptos de esgrí-

28. Quevedo, *Entremés de la destreza*, en *Teatro completo*, vv. 166-174.

29. Esta es la pregunta se hacen Arellano y García Valdés en su edición del texto quienes con honestidad intelectual de buenos filólogos explican: «no apuramos el chiste; los petos falsos disimulan corcovas y barrancos en las mujeres contrahechas, pero ¿qué tiene que ver el vinagre? En el cosmético albayalde entraba el vinagre para disolver el plomo (Cov.); otra relación de los barrancos con el vinagre es esta que recoge Noydens (ver Cov.): "Es de tanta fuerza el vinagre que con él quebrantan las peñas, como hizo Aníbal yendo a hacer guerra a los romanos. Y para esto han de hacer primero grande fuego encima de la peña, y estando bien caliente echen vinagre encima, y toda se abrirá desmoronándose como tierra": en este sentido, el vinagre puede allanar barrancos» (Quevedo, *Entremés de la destreza*, en *Teatro completo*, p. 432, n. a los vv. 172-174).

30. Para la presencia del vinagre en Correas, remito a Galar, 2012. De las tres veces que aparecen referencias a esta expresión en Correas me parece especialmente interesante la siguiente: «En todas las artes hay engaño, sino en el que vende la estopa por cerro, y el vinagre por vino, y el gato por liebre» donde se hace referencia directa al engaño, al embuste, al timo. La expresión se recoge por primera vez en el diccionario académico en 1936 (s. v. *vino*): «Pregonar vino y vender vinagre. Expresión que se aplica a los que tienen buenas palabras y ruines obras».

31. Quevedo, *Entremés de la destreza*, en *Teatro completo*, vv. 116-118.

32. Bien podría tratarse de un error de transmisión textual. Recuérdese que el manuscrito es «copia de copias» y su «ortografía [es] lunática» (Asensio, 1971, pp. 206-207).

ma que se satirizan en el entremés, propongo una enmienda y pienso que la lectura «mano de recibo» tendría más sentido, jugando con una dilogía entre recibir regalos y parar los golpes. Los versos inmediatamente anteriores avisan a las aprendices que la cantidad prometida no cuenta, sino solo la recibida: «la cantidad discreta es la contada, / porque la prometida, en el que roba, / es la cantidad boba»³³. La Madre Monda avisa a la Chillona de que «reciba mucho, pero no de nada»³⁴. Por otro lado, en esgrima un jugador hace las tretas, mientras que el otro las recibe. Pacheco de Narváez enseñaba a los tiradores: «cómo ha de oponer unas tretas a otras, tener conocimiento de las partes de que se componen los movimientos, compases, líneas y ángulos que se forman, con el principio, medio y fin que tienen entre el que las ha de hacer y el que las ha de recibir»³⁵. Nótese la inversión quevediana, pues la treta que hacen las busconas busca recibir dineros y beneficios, es decir, estas hacen tretas para recibir.

Recordemos cuál era la postura que tomaban los esgrimistas españoles: erguidos, con los pies en continuo movimiento, el brazo que sujetaba la espada extendido y la punta de la misma amenazando la cara o cuerpo del adversario³⁶. La posición de guardia que practicaban los «diestros» estipulaba el brazo debía formar una línea recta desde la punta de la espada hasta el hombro izquierdo³⁷, ofreciendo una menor superficie del cuerpo al adversario (el famoso ángulo recto). El agarre de la espada debía hacerse con la mano en posición supina, es decir, con la palma de la mano mirando hacia arriba y el pulgar mirando al adversario (a las doce en punto).

Los versos a los que nos referimos describen por lo tanto la posición que debían tomar las pidonas: con la «mano de recibo» extendida para recoger las dadivas³⁸,

33. Quevedo, *Entremés de la destreza*, en *Teatro completo*, vv. 113-115.

34. Quevedo, *Entremés de la destreza*, en *Teatro completo*, v. 83.

35. Pacheco de Narváez, *Filosofía de las armas*, p. 116. Resulta también interesante la siguiente cita: «Y como filósofo podrá decir que entre la acción activa y la pasiva, recepción de entre los dos combatientes (ya sea á pie o a caballo, con cualesquier armas iguales o desiguales) es forzoso proporcionarse de tal manera, que pueda recibir el uno tanto como pueda hacer el otro, y que faltando la potencia del recibir, faltará la potencia del obrar» (Pacheco de Narváez, *Destreza a pie y a caballo*, p. 135).

36. A finales del siglo XVI G. Silver describía la postura que tomaban los espadachines españoles cuando entraban en la lid diciendo: «This is the manner of the Spanish fight. They stand as brave as they can with their bodies straight upright, narrow spaced, with their feet continually moving, as if they were in a dance, holding forth their arms and rapiers very straight against the face or bodies of their enemies, and this is the only lying to accomplish that kind of fight. And this note, that as long as any man shall lie in that manner with his arm, and the point of his rapier straight, it shall be impossible for his adversary to hurt him, because in that straight holding forth of his arm, which way so ever a blow shall be made against him, by reason that his rapier hilt lies so far before him, he has but a very little way to move, to make his ward perfect, in this» (cit. por Valle Ortiz, 2016, p. 344).

37. Es decir, con «el brazo bien tendido» tal y como leemos en Quevedo, *Entremés de la destreza*, en *Teatro completo*, v. 129.

38. Otra posibilidad es que Quevedo estuviese haciendo un juego con el verbo latino *recubare* utilizando la forma del presente de indicativo de la primera persona singular: *recubo*. Sin embargo, esta me parece una hipótesis algo forzada pues el verbo se suele entender como 'recostarse', 'acostarse', 'tumbarse', 'tenderse'. Incluso si aceptásemos esta segunda posibilidad, el significado de la expresión «mano de recubo» no variaría, pues la expresión también indicaría que la mano debía estar extendida.

en forma de cuchara y, al igual que las aves rapaces, con las uñas dispuestas a atrapar a sus presas. No es difícil imaginar a las actrices gesticulando exageradamente hasta colocarse en esta posición a la vez que recitaban los versos para provocar la hilaridad del público³⁹.

Esta es una pequeña muestra de la dificultad que para el lector moderno pueden presentar textos que hacen referencia al trasfondo sociocultural e histórico del momento en el que se crearon, referencias que hoy nos pueden resultar difíciles de interpretar, pero que eran conocidas por los espectadores o lectores del Siglo de Oro. Este trabajo se ha centrado en seis pasajes quevedianos que todavía requerían una explicación más detallada y para los que he propuesto una variedad de soluciones. No son los únicos: aunque, afortunadamente, se han hecho grandes avances dirigidos a la correcta exégesis y valoración de las piezas teatrales de don Francisco, todavía queda por aclarar el significado de otros fragmentos oscuros, que resultan arduos de comprender sin una correcta explicación. Las páginas anteriores, fruto de una cuidadosa reflexión, no pretenden ser sino una modesta contribución en el camino que todavía queda por recorrer.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldea Vaquero, Quintín, *España y Europa en el siglo XVII. Correspondencia de Saavedra Fajardo. Tomo 1 (1631-1633)*, Madrid, CSIC, 1986.
- Arellano, Ignacio, «El diestro del *Juicio final* de Quevedo y su identidad», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers*, coord. Brian Dutton y Victoriano Roncero López, Madrid, Castalia, 1992, pp. 11-17.
- Arellano, Ignacio, «Enseñanza y diversión en fiestas hagiográficas jesuitas», en *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, ed. Ignacio Arellano y Robin Ann Rice, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 27-53.
- Arellano, Ignacio, *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, <https://dadun.unav.edu/handle/10171/20441>.
- Arellano, Ignacio, «Medios escénicos en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 20, 2016, pp. 273-297.
- Arellano, Ignacio, «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017, pp. 5-26.

39. «Algunas piezas se basan fundamentalmente en la gestualidad y movimientos como mecanismos que estructuran todo el desarrollo de la acción (o su mayor parte). [...] En *Entremés de la destreza*, lección en metáfora de esgrima de cómo desplumar a los hombres, lo cómico tenía que residir en gran parte en la gesticulación y en los rápidos movimientos, como de danza, que parece exigir la letra» (Arellano, 2016, p. 285).

- Arellano, Ignacio, y García Valdés, Celsa Carmen, «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Castalia, 2011, pp. 13-119.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- Aut. = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1979, 3 vols.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000 [se indica el número del refrán].
- Cov. = Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- D'Ambra, Raffaele, *Vocabolario napolitano-toscano di arti e mestieri* [1873], ed. fac-símil, Bologna, Forni editore, 1969.
- Esses, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries. Volume III. The Notes in Spanish and Other Languages from the Sources*, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 1994.
- Galar, Eva, «Les condiments dans les proverbes de Correas: l'huile, le vinaigre et le sel», *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, 10, 2012, s. p., <https://doi.org/10.4000/framespa.1566>.
- Hernández Araico, Susana, «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.
- Latassa, Félix, *Biblioteca nueva de escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1600 hasta 1640*, Pamplona, Joaquín de Domingo, 1799.
- Maestro, Jesús G., «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 79-105.
- Nuevo diccionario histórico del español*, Madrid, Real Academia Española, 1936.
- Pacheco de Narváez, Luis, *Destreza a pie y a caballo*, en *Antiguos tratados de esgrima (siglo xvii) nuevamente impresos*, ed. D. L. D'Orvenipe, Madrid, Pedro Vindel, 1898.
- Pacheco de Narváez, Luis, *Filosofía de las armas*, ed. D. L. D'Orvenipe, Madrid, Pedro Vindel, 1898.
- Pérez Mallaina, Pablo, «Auge y decadencia del puerto de Sevilla como cabecera de las rutas indias», *Caravelle*, 69, 1997, pp. 15-39, <https://doi.org/10.3406/carav.1997.2753>.

Premática en que se mandan guardar las últimamente publicadas, sobre los trámitos, y cortesías, y andar en coches, y en traer vestidos y trajes y labor de las sedas con las declaraciones que aquí se refieren, Madrid, Juan de la Cuesta, 1611, https://www.google.com/books/edition/Prematica_en_que_se_mandan_guardar_las_v/hWmwBAhl-CEC?hl=en&gbpv=0&kptab=overview.

Puerta Escribano, Ruth de la, «Evolución histórica de la moda culta española a partir de los patrones de sastrería. Del siglo XVI al siglo XX», en *Actas del I Coloquio de investigadores en textil y moda*, coord. Silvia Carbonell, Barcelona, Fundación Historia del diseño, 2017, pp. 194-198.

Quevedo, Francisco de, *Cómo ha de ser el privado*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017, <https://dadun.unav.edu/handle/10171/43779>.

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

Quiñones de Benavente, Luis, *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa en Madrid*, en *Entremeses, loas y jácaras*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, A. Durán, 1872.

Santos, Francisco, *Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso*, ed. Enrique Suárez Figaredo, Lemir, 16, 2012, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/03_Tarascas_Madrid.pdf.

Valladares Reguero, Aurelio, «La sátira quevedesca contra Luis Narváez Pacheco», *Epos*, 17, 2001, pp. 165-194.

Valle Ortiz, Manuel, «The Destreza Verdadera: A Global Phenomenon», en *Early Modern Fight Books Transmission and Tradition of Martial Arts in Europe (14th-17th Centuries)*, ed. Daniel Jaquet et al., Leiden, Brill, 2016, https://doi.org/10.1163/9789004324725_001.