



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

Román, Carlos Amado
Notas sobre parodia lingüística en *Los cuatro galanes* de Quiñones de Benavente
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 10, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 331-343
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2022.10.01.23>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517571603022>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Notas sobre parodia lingüística en *Los cuatro galanes* de Quiñones de Benavente

Notes on Linguistic Parody in Quiñones de Benavente's *Los cuatro galanes*

Carlos Amado Román

<https://orcid.org/0000-0002-0509-2691>

Universidad de Extremadura

ESPAÑA

carlosar@unex.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 331-343]

Recibido: 12-08-2021 / Aceptado: 10-09-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.23>

Resumen. En *Los cuatro galanes*, entremés de Luis Quiñones de Benavente, tiene lugar una parodia de diferentes jergas profesionales. Dicha parodia se lleva a cabo a través de continuos contrastes entre el habla de las profesiones ridiculizadas y el amor pedigüeño que vertebralmente la obra: así, Quiñones crea un juego dialéctico, de naturaleza verbal, muy eficiente desde una perspectiva burlesca. El presente estudio tiene como fin examinar los mecanismos retóricos (dilogías, equívocos, metáforas, ironía) de los que se vale Quiñones a la hora de imbricar tecnicismos y referencias a la codicia en búsqueda de la comicidad. Todo ello se verá acompañado de un muestrario de las particularidades lingüísticas, sobre todo léxicas, de cada uno de los grupos sociales ridiculizados en este entremés.

Palabras clave. Entremés; parodia lingüística; *Los cuatro galanes*; Quiñones de Benavente; teatro breve.

Abstract. In *Los cuatro galanes*, Luis Quiñones de Benavente parodies different professional jargons. This parody is materialised through a continuous contrast between the speech of the ridiculed professions and the «amor pedigüeño», centerpiece of the play: this allows Quiñones to create a verbal dialectic game that is highly effective from a burlesque perspective. The present paper aims to examine the rhetorical devices (ambiguity, metaphor, irony) used by Quiñones to overlap

technical terms with references to greed and thus to create a humorous effect. This analysis will be accompanied by a sample of the linguistic particularities, mainly lexical particularities, of each of the social groups that are ridiculed in this play.

Keywords. *Entremés*; linguistic parody; *Los cuatro galanes*; Quiñones de Benavente; short theatre.

INTRODUCCIÓN

El ingenio verbal supone un ingrediente clave dentro de la obra de Quiñones de Benavente, aspecto que ha sido reconocido unánimemente por la crítica¹. Un claro dechado de esa experimentación lingüística se halla en *Los cuatro galanes*, cuya fecha de composición está delimitada por la carrera del director de compañía Roque de Figueroa (1624-1635)². De hecho, en esta pieza se desarrolla una de las modalidades paródicas más eficientes desde una perspectiva burlesca, la parodia de las jergas profesionales: en concreto, se asiste a la imitación exagerada del lenguaje soldadesco, médico y forense³, cuyos representantes —por su fama negativa o su pedertería— son objeto de mofa por parte de una dama (doña Fabia) y su criada (doña Matea).

La preponderancia de la comicidad verbal en *Los cuatro galanes* se atisba ya desde la propia morfología de la composición, que responde a la etiqueta «entremés de figuras», esto es, un desfile de agonistas a los que se ridiculiza por sus defectos o vicios morales⁴. Frente a otras piezas cuyo armazón es el de una mini-comedia con desarrollo dramático, *Los cuatro galanes* se define por su estatismo, hecho que no implica la completa ausencia de movimiento y ritmo: en este sentido, Quiñones crea una progresión lineal a través de la llegada sucesiva de personajes que representan distintos casos de un mismo tipo, el galán, logrando así conferir cierta unidad dramática a través de la construcción de esquemas paralelísticos cuya reiteración genera comicidad⁵. Así pues, la estructura de este entremés se articularía en torno a cinco microsecuencias, con un esquema 1 + 4:

— vv. 1-80: microsecuencia en forma de diálogo entre doña Matea y doña Fabia, donde se presenta la situación de continuo galanteo a la que se ve sometida esta última y las intenciones pedigüeñas⁶ que ambas tienen.

1. Cotarelo y Mori, 1911, vol. I, p. LXXIVb; Asensio, 1971, p. 124; Quiñones de Benavente, *Entremeses*, 1991, p. 34.

2. Sobre su figura, ver Bergman, 1965, pp. 481-484.

3. Por motivos de espacio, no hemos podido detenernos en el lenguaje germanesco del baile final que acompaña al entremés.

4. «Figuras» ha de entenderse con el significado que adquiere tras la renovación de los tipos tradicionales y el auge del retratismo satírico a lo largo del siglo XVII: cabe recordar que Quevedo fue el primero que compiló y estableció una clasificación de figuras en su *Vida de la corte*. Ver Asensio, 1971, p. 80.

5. Este procedimiento era característico de la *commedia dell'arte* italiana y fue bastante utilizado por cultivadores del entremés como Quevedo o el propio Quiñones. Ver Martínez López, 1997, p. 91.

6. El carácter interesado de las mujeres, representado en la tradición satírica bajo el tipo de la «dama pedigüeña», se convierte en una constante del género a partir de Quevedo. Ver Huerta Calvo, 1995, p. 88.

— vv. 81-120; 121-171; 172-202; 203-238: cuádruple microsecuencia cuya sistematicidad reside en el cortejo de los distintos galanes (por orden de aparición, el escribano, el letrado, el soldado, el doctor) hacia doña Fabia y la parodia de la jerga de cada uno de ellos, convirtiéndose así la obra en un desfile de naturaleza eminentemente verbal.

Ante la falta de acción, la *vis comica* residiría en las intervenciones de los personajes, entendidos como «figuras» o modelos de una determinada conducta, habla, etc. cuyas raíces ahondan en la tradición folclórica y en la literatura anterior⁷. El *dramatis personae* se concibe, pues, como una representación estereotipada de los distintos estamentos sociales, lo que se traduce en un eco distorsionado de la rica variedad de registros sociolingüísticos de la época.

Englobados dentro del marbete «habla de minorías»⁸, los diferentes lenguajes sectoriales recreados en *Los cuatro galanes* presentan dos peculiaridades con respecto a la realidad lingüística imitada: por un lado, el grado de cercanía o no que guardan con las hablas profesionales; por otro, el carácter preciso de la alusión a ellas y la facilidad de reconocimiento por parte del auditorio⁹. De acuerdo con esto, tales lenguajes no deberían concebirse como un reflejo fiel de las hablas reales de los distintos oficios, sino más bien como el producto de una manipulación artificiosa realizada en pos de la comicidad. Ahora, ello no implica que las diferentes hablas parodiadas sean irreconocibles, pues el espectador puede identificar el lenguaje de cada tipo con la ayuda de la caracterización externa o de los clichés asociados a cada oficio.

Dos, asimismo, serían las funciones de estas recreaciones. En primer lugar, la deformación del habla real de los soldados, médicos o representantes de la justicia de la época responde a la finalidad última de todo entremés: divertir al espectador. Por otra parte, esa distorsión lingüística contribuiría a la caracterización de tales personajes de acuerdo a las convenciones sociodramáticas atribuidas a cada tipo, facilitando así su identificación para el público.

De este modo, *Los cuatro galanes* permite, como pretendemos demostrar, dar cuenta de los estereotipos imperantes en el siglo xvii sobre los distintos grupos representados, así como de la adecuación lingüística —desvirtuada grotescamente— de los galanes que atosigan a Fabia, a quien intentan encandilar «hablando a lo importuno / la ciencia que profesa cada uno»¹⁰ (vv. 53-54).

7. Fernández Oblanca, 1992, p. 15.

8. Para una definición, ver Ariza, 1992, p. 51.

9. Alonso Hernández, 1992, p. 932.

10. Seguimos la edición de Arellano, Escudero y Madroñal: Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. «Jocoseria»*, 2001, pp. 251-266.

EL LENGUAJE JURÍDICO

La presencia de escribanos, procuradores o letrados en el entremés se explica por su baja posición en la escala jurisprudencial. A veces estas figuras subalternas aparecen caracterizadas como hombres sensatos y prudentes, si bien suelen ser blanco de las caricaturizaciones más grotescas, sobre todo en cuanto al ejercicio de su profesión. No obstante, en *Los cuatro galanes* la burla atiende más bien a su papel como enamorados galanes que sufren el rechazo de la dama¹¹.

Ese carácter risible tendrá su correlato en el plano lingüístico, donde Quiñones demuestra un sorprendente conocimiento de la terminología forense, lo que hizo creer a Rosell que se había formado en el ámbito del Derecho¹². Sin embargo, el dominio del lenguaje jurídico por parte de Quiñones no implica necesariamente que haya ejercido algún cargo jurisprudencial¹³, pues también maneja con soltura el habla de otras profesiones. Por tanto, la relación que mantiene el mundo forense con Quiñones se circunscribe exclusivamente al préstamo de elementos particulares —en este caso la expresión lingüística— que incorpora en sus entremeses.

Una vez señalado esto, puede apreciarse cómo en *Los cuatro galanes* los personajes del escribano y del letrado se presentan como portadores de un lenguaje pedante, cuyo efecto cómico está garantizado gracias al contraste con la necesidad de los propios agonistas y con el carácter mundano y degradado que adquiere la relación amorosa bajo la óptica deformadora del entremés. Ya en la introducción que realiza doña Fabia sobre sus pretendientes, concretamente en los vv. 55-61, se informa de que tanto el escribano como el letrado hacen uso de un habla culta y afectada que se distingue por el empleo de términos de la jerga forense y fórmulas legales:

El señor escribano,
téngale Dios, si me habla, de su mano,
porque son sus amores y dulzuras,
cláusulas generales de escrituras;
el crítico letrado,
tratando de su amor muy satisfecho,
piensa que está informándome en derecho

Por comenzar con el escribano, la metáfora «son sus amores y dulzuras, / cláusulas generales de escrituras» anunciaría una concepción del amor en términos jurídicos, plasmada ya desde su entrada en escena (vv. 81-85):

11. Fernández Oblanca, 1992, pp. 198-199.

12. Ver Bergman, 1965, p. 46.

13. Cotarelo y Mori, 1911, vol. I, p. Lxxva. Según el propio Cotarelo, el título de licenciado se debería a que fue clérigo al final de su vida. Sin embargo, este dato resulta inexacto por dos motivos: por un lado, Quiñones fue clérigo presbítero desde muy joven; por otro, es posible, aunque no hay pruebas fehacientes, que se hubiera formado en la Universidad de Santa Catalina (Toledo). Ver Madroñal Durán, 1993, pp. 332-333.

Beso las de vuestedes muchas veces,
y de conformidad juro y prometo,
para que no me pare algún perjuicio,
que ambas a dos, sin exceptar ninguna,
*in solidum*¹⁴ las beso a cada una.

El empleo de un estilo alambicado en un contexto cotidiano como el galanteo dará pie a numerosos juegos de palabras, entre ellos el siguiente (vv. 86-87):

MATEA	¿Eso te cansa?; yo lo tengo a dicha.
ESCRIBANO	¿Qué responde la dicha y sobredicha?

A partir del carácter disémico de *dicha*, Quiñones realiza un juego entre el sentido asociado al sustantivo ('felicidad'), que es el empleado por doña Matea, y al participio pasado, que alude a la deposición del testigo, sentido reproducido por el escribano. Sin embargo, la jocosidad del pasaje no se limita simplemente a la dilogía, pues el empleo del derivado *sobredicha* ('mencionada antes') reforzaría el efecto cómico basado en el contraste entre el habla afectada del escribano con la condición mundana de las damas¹⁵.

Otra muestra del carácter burlesco que adquiere el lenguaje conceptista del escribano en su conquista amorosa puede observarse en el juego terminológico que hace en uno de sus diálogos con doña Fabia (vv. 89-96):

ESCRIBANO	Oíd, por vida mía, que si pasa el favor de cortesía, estimo la merced que me habéis hecho en cuanto lugar haya de derecho, y no en más; pero si esto se me niega, renunciaré las leyes de la entrega.
FABIA	Pues advierta, primero que tal haga, que ha de otorgar las de la prueba y paga.

La clave cómica reside en la contestación de doña Fabia a las *leyes de la entrega* aducidas por el galán ('leyes que administran la transmisión de la propiedad de bienes') mediante otras *leyes (de prueba y paga)*. Se asiste, pues, de nuevo a una dilogía por la que *prueba*, además de su sentido jurídico, alude a un servicio amoroso cortesano, al igual que *paga* ('castigo') —en consonancia con el carácter obsceno del término anterior— remitiría al cobro de dicho servicio¹⁶. No obstante,

14. Latinismo propio del Derecho Civil y usado sobre todo para referirse a situaciones de corresponsabilidad con el sentido de 'por entero, por el todo'. Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. «Jocoseria»*, 2001, p. 256.

15. Quiñones de Benavente, *Entremeses*, 1991, p. 117, nota 29. En cuanto a *sobredicha*, Quiñones, en su alarde de experimentación lingüística, cambia el género del término originario (*sobredicho*) para adecuarlo a sus fines cómicos.

16. Quiñones de Benavente, *Entremeses*, 1991, p. 117, nota 31.

la ridiculización de este agonista tendrá su clímax en los vv. 106-115, donde se desarrolla la negativa de la dama a la propuesta amorosa del escribano y la respuesta de este:

FABIA	Que lo oigo, y no replico; pero aunque estoy de vos tan satisfecha, en cuanto a ser verdad segura y llana lo que decís de vuestro amor constante, cuidados y suspiros, sin embargo de embargos podréis iros.
ESCRIBANO	Si en mí todo os enfada, mi sentencia pasó en cosa juzgada; y así me quiero ir sin hacer llantos, que hay fuera el verdadero sepan cuantos.

Además de la expresión *sin embargo de embargos*¹⁷, que evidencia el carácter interesado de la dama, llama la atención la fórmula propia de los pregones *sepan cuantos*, de la cual puede extraerse la siguiente interpretación: el escribano, una vez rechazado por doña Fabia, teme que al marcharse se sienta expuesto públicamente como los reos que recorrían las calles escuchando el anuncio de sus culpas a viva voz.

Por su parte, el letrado, si bien se distingue asimismo por una jerga plagada de tecnicismos forenses, va un paso más allá en el trasvase del mundo jurídico al amor, en tanto que no se limita a emplear expresiones pertenecientes al ámbito del Derecho que puedan tener un doble sentido, sino que directamente concibe el galanteo como un litigio (vv. 121-128):

Yo, en nombre de mi amor y mi deseo,
en el pleito que sigo
con vuestra ingratitud, señora, digo
que afirmándome en todo,
y demás favorable a mis enojos,
debéis quererme a mí como yo os quiero,
pronunciando en mi abono. Lo primero
es por lo general.

Doña Fabia y doña Matea astutamente participarán en este «pleito amoroso», donde, ante la falta de promesas económicas por parte del letrado, se burlan del ridículo pretendiente a través del empleo paródico de la terminología forense (vv. 140-145):

17. «"Frase adverbial usada en lo forense, por la cual manda el juez competente se pague el libramiento de los bienes o dinero que está embargado por él [...] sin que le obste esta circunstancia ni se resista el depositario a recoger el referido libramiento y satisfacer la cantidad que contiene"» (Aut.). Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. «Jocoseria»*, 2001, p. 257.

MATEA	Las costas ¹⁸ se olvidaron solamente.
FABIA	Traslado a la otra parte ¹⁹ .
LETRADO	Esa es violencia, y es solo dilatarme la sentencia; que este juicio es sumario, y no requiere plena probanza, y va muy a lo largo; y así apelo.
FABIA	Traslado, sin embargo.

El rechazo pondrá en solfa al letrado, quien, al ver que está perdiendo el «pleito», apela de forma ridícula e impotente con el fin de que su amor sea correspondido (vv. 146-156):

Pues yo apelo y protesto nulidades;
y en caso que se dude lo que lloro,
el real auxilio de la fuerza imploro
y pido sobre aqueste fundamento
debido y especial pronunciamiento.
Otrosí, que el amor es ciego y niño,
y pues que sirve, llora y no merece,
lesión más que inormísima padece,
y así primero, y ante todas cosas,
pido restitución, y me compete,
que el amor en derecho la promete.

En este parlamento la carga cómica atendería a diferentes aspectos: la discrepancia entre lo baladí del contenido y la formalidad que se desprende de la estructura de discurso judicial²⁰ que posee la intervención del escribano; el choque entre el lenguaje culto y una situación mundana como el galanteo; los equívocos derivados de esa transposición de elementos jurídicos al mundo amoroso, etc. Con respecto a esto último, interesa sobre todo la polisemia de *lesión*, que permite a Quiñones realizar un juego semántico a dos niveles, consistente en el traslado al plano emocional de un término asociado a lo físico y en su empleo con una acepción forense («daño que se causa en las ventas por no hacerlas en un justo precio», *DLE*) que encaja perfectamente con la sed monetaria de doña Fabia. Todo ello se verá sustentado por la óptica deformadora del entremés, que rebaja la concepción del amor cortés —caracterizado, entre otros rasgos, por las cuitas del enamorado— a la categoría de lo puramente burlesco.

18. Literalmente, «gastos de un proceso judicial» (*DLE*); pero Matea emplea el término con ironía para recalcar su interés por lo material, afianzándose así el tópico de la «dama pedigüeña».

19. Expresión legal que indica el acto por el que se remiten las actuaciones judiciales a la parte litigante. Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I*. «Jocoseria», 2001, p. 259. De nuevo, irónicamente la dama usa la expresión como muestra de su sed monetaria.

20. Nótese, por ejemplo, el empleo de *otrosí*, «fórmula que, en los escritos procesales de las partes, encabeza alegaciones o peticiones complementarias a la principal» (*DPEJ*).

EL LENGUAJE SOLDADESCO

La figura del soldado pretendiente, que actúa como exponente de falsos valores, de la vanagloria y de lo banal²¹, constituye en *Los cuatro galanes* un ejemplo de amante frustrado, al igual que el escribano y el letrado. La gallardía y los heroicos esfuerzos de los que hizo gala en pretéritas campañas militares no tendrán, en cambio, su correspondencia en el campo amoroso, donde demuestra una fanfarronería y arrogancia sin parangón, acompañadas de un ridículo sentido del honor y de la hombría manifestado en forma de celos.

De nuevo, el galán extrapolará el lenguaje propio de su oficio al cortejo, pero el uso de una jerga con abundancia de términos y expresiones militares en este contexto da pie a un tópico bastante manido desde la elegía latina, que no es otro que la *militia amoris*. Concretamente, se asiste al motivo de la amada vista como una plaza que hay que rodear y conquistar (vv. 172-185):

Como espía perdida,
que no estima la vida
y la lleva jugada,
fiado en su valor más que en su espada,
sin temor del castigo,
en el campo me entré del enemigo.
¿A cuándo aguardas, di, con tu belleza,
que no me rindes esa fortaleza?,
porque hasta haber ese desdén rendido
a buena guerra o mejor partido,
pues te tengo sitiada,
aunque pienso que estás bien pertrechada,
y aunque me tengas por cansado y terco,
será imposible levantar el cerco.

Tal identificación de la dama con una fortaleza tendrá su reflejo a nivel lingüístico, como pone de manifiesto el empleo de expresiones y términos referidos a los elementos de una campaña militar como *espía perdida*²² (v. 172) o *pertrechada* (v. 183, 'abastecida de municiones y defensas'). Pero, además, el uso de un lenguaje soldadesco en el cortejo amoroso ocasiona equívocos con grandes dotes de comicidad, como se aprecia en los vv. 191-192: «Pues si en eso consiste, dulce prenda, / vamos a saquear cualquiera tienda». Amén de la cultura literaria que exhibe Quiñones en su guiño paródico del verso, con ecos virgilianos²³, del soneto X de

21. Sobre la presencia de este tipo en el teatro español áureo, ver García Lorenzo, 1978.

22. Equivale a *centinela perdida*: «"el soldado que se coloca más adelante que el espía o centinela avanzado, por lo cual es el más expuesto al peligro"» (Aut). Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I*. «Jocoseria», 2001, p. 260.

23. Procede concretamente de *Eneida* IV, 651, cuando Dido, antes de arrojarle a la pira funeraria encendida con las prendas de Eneas, profiere *dulces exuviae, dum fata deusque sinebat*. Ver Cruz, 1988, p. 101.

Garcilaso («¡Oh dulces prendas por mi mal halladas»)²⁴, la referencia al saqueo del botín remitiría satíricamente a la costumbre de gorronear en las tiendas por parte de las damas pedigüeñas.

Ese carácter interesado de doña Fabia, sin embargo, se explicita ya en la presentación que hace del ridículo militar (vv. 62-68), en concreto en los vv. 67-68 («y en tan fiero lenguaje, / siempre se olvida del matalotaje»), donde indica que no muestra preocupación alguna por agasajarla con bienes materiales²⁵. No obstante, el fracaso de la campaña amorosa del soldado se materializará en la reproducción grotesca de su jerga a cargo de las astutas y caprichosas damas. Interesa, al respecto, la siguiente respuesta de doña Fabia (vv. 186-190), que continúa con el motivo de la amada sitiada:

Tiéneme tan cercada y oprimida,
vuested, señor soldado,
que a no entrarme socorro por un lado,
temer pudiera mi cansada gente,
que está sin bastimento²⁶ suficiente.

Tal parodia del habla soldadesca llega hasta el punto de que las propias damas hacen juegos de palabras con tecnicismos de índole militar, como puede advertirse en el siguiente parlamento de doña Fabia (vv. 193-195):

Ese vistoso alarde
suspenda vuestasted por esta tarde:
quede para mañana, por mi vida.

El *alarde* al que alude doña Fabia haría referencia tanto a la 'ostentación o gala que se hace de algo', que conecta con la actitud pretenciosa del soldado, como a la 'revista o exhibición que se hace de los soldados y de sus armas'²⁷. Así, el uso de un recurso como la dilogía pone de relieve una vez más el dominio del tecnolecto militar, así como del lenguaje general, que demuestra Quiñones. Tal manejo del lenguaje en su totalidad permite, por consiguiente, a nuestro autor jugar con los distintos significados de cada voz y explotar la carga cómica que se desprende de su polisemia y de su empleo por parte de personajes, como las damas, que *a priori* no guardan relación alguna con el ámbito en que se aplica dicho término.

24. Quiñones de Benavente, *Entremeses*, 1991, p. 122, nota 53. Sin embargo, el tratamiento humorístico de este soneto no es genuinamente benaventiano, sino que fue Cervantes quien en primera instancia lo aplicó tanto en el *Quijote* como en el entremés *La guarda cuidadosa*. Ver Canavaggio, 2000, pp. 199-206.

25. En un sentido recto, *matalotaje* significa «prevención de comida que se lleva en una embarcación» (DLE).

26. Literalmente, 'provisiones'; pero, de acuerdo con la pedigüeñería de la dama, podría interpretarse en un sentido económico.

27. Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. «Jocoseria»*, 2001, p. 261.

EL LENGUAJE MÉDICO

Dentro de los rasgos que posee la máscara del médico en el entremés, deudora del *dottore* de la *commedia dell'arte*, la pretendida superioridad cultural —reflejada en el uso de una jerga ininteligible, afectada y vacua— concentra en la mayoría de las ocasiones las burlas recibidas²⁸. Claro ejemplo de ello es el doctor de *Los cuatro galanes*, quien, a diferencia del resto de pretendientes, logra cautivar a doña Fabia por las connotaciones eróticas de su oficio y por su poder adquisitivo. De hecho, su carácter cómico estriba, en buena parte, en la identificación de la pedigüeñería como una enfermedad, para la cual receta «untar con ungüento mejicano»²⁹ (vv. 204-216):

DOCTOR	Cuanto a mi pretensión, le tomo el pulso, y con sus cotidianas inclemencias, mortal le hallo con intercadencias. Para aplicarle algún remedio bueno, el dinero me sirve de Galeno: en él estudio el dar, que este aforismo resucita al postrero parasismo.
FABIA	Señor doctor, amor se está muriendo de no comer.
DOCTOR	La enfermedad entiendo: úntele con ungüento mejicano en lugar del estómago la mano, y luego comerá en estando untado.
FABIA	¡Jesús, y qué doctor tan acertado!

Ya en este breve diálogo se observan algunas características tipificadoras de la jerga médica como el uso de tecnicismos del tipo *inclemencias* e *intercadencias* (referentes a las anomalías en el pulso, señal de fiebre o enfermedad) o *parasismo* ('síncope'). Pero, además de una terminología afín a su oficio, el habla del doctor se distingue por el empleo de un latín macarrónico tan ridículo como el de los representantes del ámbito judicial, así como por la proferencia de aforismos que rozan el sinsentido (vv. 230-236):

¿Hipocondrías
adonde yo estuviere? No en mis días:
recipe musicorum uncias cuatro,
sirupe de poetas

28. Justo Oblanca, 1992, p. 235; Huerta Calvo, 1995, pp. 127-128. La figura del médico caracterizada como amante ridículo no es extraña en la literatura áurea. Ver Chevalier, 1984.

29. Con *ungüento mejicano* se refiere al «"dinero que en estilo festivo le llaman ungüento de México, y también a la plata ungüento Blanco, y al oro ungüento Amarillo"» (Aut). La jocosidad queda reforzada con el sentido figurado de 'corromper, sobornar' que tiene *untar*. Quiñones de Benavente, *Entremeses*, 1991, p. 123, nota 64.

duas dracmas, infusión de castañetas,
 porque con esto y fricación de manos,
 si estamos buenos, quedaremos sanos.

La comicidad tendría su razón de ser no solo en que el doctor prescriba a doña Fabia un remedio poco convencional como la poesía y la música, sino también en la parodia del lenguaje de las recetas médicas tanto en la fórmula inicial (*recipe*) como en las unidades de medida (*uncias* 'onzas'; *dracmas*, empleada para las purgas) o en los fármacos prescritos (*sirupe de poetas*, *infusión de castañetas*), carga cómica que se refuerza aún más con la perogrullada del verso final. Sin embargo, el carácter jocoso del habla del doctor no se circunscribe a esto, pues también se vale de requiebros lingüísticos y de un recurso como la metáfora, de naturaleza escatológica, para potenciar la *vis comica* de su discurso (vv. 219-226):

DOCTOR	Tome orozuz, que es bueno.
MATEA	No lo ignoro; mas hácele asco el zuz.
DOCTOR	Pues tome el oro.
FABIA	Está quien le ha de dar muy estreñido.
DOCTOR	Déle de celos una pildorilla, y de bolsa se irá como canilla.
FABIA	Si obran tan bien, darélos.
DOCTOR	No hay ruibarbo, pardiez, como unos celos; ni se ha visto que yerren.

Así pues, en primera instancia, se aprecian juegos verbales como el relativo a *orozuz* ('planta de la que se extrae el regaliz'), que tendría su explicación en la falsa etimología de Tamarid, quien «"dice también que es Arábiga, pero pudiera haberse dicho de la palabra oro por lo que semeja su color, y de la latina *succus* zumo, como si se dijera Zumo de oro"» (*Aut*)³⁰. Pero, asimismo, Quiñones recurre a uno de los elementos que aseguran el histrionismo en escena, la alusión a lo bajo corporal, cuyo carácter escatológico se identifica con los anti-valores del *mundus inversus* plasmado en la literatura burlesca³¹: tal afán de provocar la risa a través de algo tan grotesco como el recetar celos a modo de purgas y lavativas se materializará en expresiones como *irse como canilla* (v. 223, en alusión a quienes tienen flujo de vientre o cámaras continuas) y términos del tipo *obrar* (v. 224, 'exonerar el vientre') o *ruibarbo* (v. 225, 'planta de efectos purgativos').

30. Quiñones de Benavente, *Entremeses*, 1991, p. 124, nota 66.

31. Jammes, 1980, pp. 7-9.

CONCLUSIÓN

Con este trabajo se ha pretendido realizar un acercamiento al modo en que Quiñones refleja en su obra el conocimiento que posee sobre la realidad lingüística de su tiempo, realidad deformada «por los espejos cóncavos y convexos de la farsa»³². El dominio del lenguaje de Quiñones en *Los cuatro galanes* se hace patente a través de la recreación paródica del habla de diversos ámbitos profesionales, representados en una serie de máscaras consolidadas y perfectamente definidas en el teatro breve aurisecular hispano. Sin embargo, el efecto cómico de esa parodia lingüística parte ya desde la propia estructura del entremés que, si bien aparentemente monolítico, goza de organicidad dramática gracias al enorme despliegue de elementos verbales —no solo la recreación burlesca de lenguajes sectoriales, sino también de un amplio muestrario de chistes, dilogías, equívocos, juegos de palabras o metáforas— llevado a cabo por Quiñones.

Bien es cierto que, para alcanzar un conocimiento más exacto del lenguaje de los sectores profesionales parodiados, sería necesario el estudio de las peculiaridades fónicas y morfosintácticas de cada habla, tarea para la que habría que analizar un corpus más amplio: ello, sin embargo, requeriría un espacio del que no disponemos en esta ocasión. Con todo, creemos que la muestra ofrecida es suficiente para trazar de manera más o menos aproximada algunos rasgos —sobre todo retóricos y léxicos— de las jergas profesionales de *Los cuatro galanes*, cuya recreación, aunque paródica y estereotipada, da cuenta de la importancia concedida por la literatura áurea a tales grupos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Hernández, José Luis, «Los lenguajes de industria (función y descripción de algunos)», en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, coord. Manuel Ariza, Madrid, Pabellón de España, 1992, vol. I, pp. 932-940.
- Ariza, Manuel, «La lengua de las minorías en el Siglo de Oro», en *Problemas y métodos en el análisis de textos. In memoriam Antonio Aranda*, ed. Manuel Ariza, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 49-69.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- Aut = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [1726-1739], ed. facsímil, Madrid, Gredos, 3 vols.
- Bergman, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses: con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Madrid, Castalia, 1965.

32. Huerta Calvo, 1995, p. 97.

- Canavaggio, Jean, *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Chevalier, Maxime, «Le médecin dans la littérature du Siècle d'Or», en *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or: statut et fonction*, Paris, Casa de Velázquez, 1984, pp. 21-37.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, bailes, loas, jácaras y mojigangas*, Madrid, NBAE, 1911.
- Cruz, Anne J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988.
- DLE = Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 23.^a ed., Barcelona, Espasa Libros, 2014.
- DPEJ = Real Academia Española, *Diccionario Panhispánico del Español Jurídico*, disponible en <https://dpej.rae.es/> [consulta: 15/07/2021].
- Fernández Oblanca, Justo, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo xvii*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1992.
- García Lorenzo, Luciano, «La tragedia del desengaño: el soldado pretendiente en el teatro español del Siglo de Oro», en *Actas del Coloquio de teoría y realidad en el teatro español del siglo xvii (Roma 1978)*, ed. Joaquín Casaldueiro, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, pp. 183-193.
- Huerta Calvo, Javier, *El nuevo mundo de la risa*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.
- Jammes, Robert, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse / Paris, CNRS, 1980, pp. 3-11.
- Madroñal Durán, Abraham, «Vida y versos de Luis Quiñones de Benavente», *Revista de Filología Española*, 73.3-4, 1993, pp. 329-356.
- Martínez López, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Quiñones de Benavente, *Entremeses*, ed. Christian Andrès, Madrid, Gredos, 1991.
- Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. «Jocoseria»*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001.