

Marcela Beatriz Sosa
Universidad Nacional de Salta

(Más)caras de la sexualidad en el Siglo de Oro Español. Travestismo y metateatro en géneros breves

Resumen

De un tiempo a esta parte, la crítica ha establecido conexiones entre el tema de la sexualidad y especialmente, de la heterodoxia sexual, y el teatro breve español del siglo XVII. Dada la función fundamental del teatro breve de entretener a través de la comicidad carnavalesca, la cuestión sexual aparece de manera más o menos explícita, pero siempre ofreciendo una mirada alternativa —risueña, desenfadada y hasta procaz— a la severa vigilancia ejercida por la Iglesia, por ejemplo, sobre la presencia de hombres afeminados o *travestidos*. Sin embargo, no se lo ha relacionado con el *metateatro*, que articula gran parte del teatro breve e incluye el *travestismo* entre sus manifestaciones más frecuentes. Examinaremos *El marión* de Francisco de Quevedo para mostrar el rol de la metateatralidad en las diversas máscaras de la sexualidad en el imaginario barroco.

105 {sosa

Palabras clave

{ teatro breve, metateatro, travestismo }

Abstract

In recent years, the criticism has established connections between the topic of sexuality and especially, sexual heterodoxy, and the Spanish brief theater of the seventeenth century. Given the fundamental role of short plays to entertain through the carnivalesque humor, sexual question appears more or less explicitly, but always offering an alternative —smiling, carefree and even ribald— a severe surveillance by the Church look, for example, over the presence of effeminate men or transvestites. However, this question hasn't been linked with metatheatre, which articulates much of brief theater and includes transvestism among its most frequent manifestations. We will examine El marion by Francisco de Quevedo to show the role of metatheatricality in the various masks of sexuality in baroque imaginary.

Key words

{ brief theater, metatheatre, travestism }

De un tiempo a esta parte, la crítica ha establecido conexiones entre el tema de la sexualidad y especialmente, de la heterodoxia sexual, y el teatro breve español del siglo XVII. Dada la función fundamental de entretenimiento del teatro breve, la cuestión sexual aparece de manera más o menos explícita, pero siempre ofreciendo una mirada alternativa —risueña, desenfadada y hasta procaz— a la severa vigilancia y punición ejercida por la Iglesia. Precisamente, por el propósito de suscitar la risa festiva, las vetas más jugosas del teatro breve estriban en esa sexualidad *no ordenada* conforme a las prescripciones sociales. Un ejemplo son los numerosos adulterios que se escenifican en entremeses, mojigangas, loas entremesadas..., pero también situaciones y personajes que representan divergencias respecto de la identidad sexual, como la presencia de hombres afeminados o *travestidos*, siempre con una función lúdica. Como dice Martínez:

Los autores de piezas teatrales breves presentan en sus textos, en diversas ocasiones, algunas formas de heterodoxia sexual en el varón, empleadas siempre como recurso cómico, como no podía ser menos tratándose de las características propias del teatro breve. (...) Es relativamente frecuente la presencia de una inversión de roles de género en mayor o menor grado, que hace aparecer sobre las tablas a hombres afeminados o travestidos; o la sugerencia de la inversión en el deseo, que produce un equívoco homosexual y permite que personajes varones intenten seducir a otros.
(Martínez, 2011:20, el destacado es nuestro)

107 {sosa

La mencionada cuestión del *travestismo* implica definir matices que no siempre aparecen diferenciados: la utilización de la vestimenta¹ y complementos socialmente delimitados para el sexo opuesto (*travestismo* propiamente dicho); la adopción *occasional* del aspecto y actitudes culturales convencionalmente aceptados para el sexo opuesto para crear un personaje artístico (*transformismo*); la convicción por la cual una persona afirma pertenecer al género opuesto a su condición anatómica (*transexualidad*) (Becerra Fernández, 2003).

A pesar de los estudios cada vez más atraídos por la problemática de la heterodoxia sexual del varón en el teatro breve (ver Marchante Aragón, 2011), no se la ha relacionado con el *metateatro*,² *entidad que articula gran parte de aquel y que incluye el travestismo* entre sus manifestaciones más frecuentes. Para redefinir la noción del *travestismo* (o *travestimiento*) dentro del contexto específico del teatro, recurriremos a la sencilla conceptualización de M.A. Morán:

(El travestimiento) se posibilita generalmente gracias a los cambios de indumentaria, de máscara o lenguaje, acciones que enmascaran los verdaderos pensamientos de los caracteres y los fines que los motivan a conducirse de determinado modo. (Morán, 2011:10)

Es precisamente en ese borde establecido en la condición misma del actor: *fingir ser otro*, donde se produce un desdoblamiento o trueque de roles, pues el personaje actuado no es lo que se espera de acuerdo con la identidad sexual del intérprete o con otras convenciones internas, como veremos luego. Es lógico, entonces, que heterodoxia sexual y travestismo converjan en textos de neta metateatralidad. Por ello, en este artículo se analizará *El marión* de Francisco de Quevedo —entremés en que el hombre mantiene un rol de género considerado femenino—, a fin de explorar la función del metateatro en el despliegue de las diversas máscaras que asume la sexualidad en el imaginario español del siglo XVII.

El título del entremés anticipa el tratamiento cómico del afeminado, cuestión que aparece en otros textos dramáticos del XVII: *Los mariones* y *La hechicera* de Quiñones de Benavente; *Los maricones burlados* de Gil López Armesto y Castro; *Los putos*, de Jerónimo de Cáncer y Velasco o *Los gurruminos* de Antonio de Zamora. Efectivamente, según el Diccionario de la RAE, el vocablo *marión* (hoy en desuso, sustituido por *mari-cón* y *marica*) remite a la noción de «hombre afeminado» y a la de sodomita (hombre que comete sodomía). O sea que con este término se designaba también al *pecado nefando*, expresión estigmatizada que, recordando las prácticas sexuales de Sodoma, refería al delito que «consiste en el coito, ya con una persona indebida, es decir del mismo sexo —sodomía perfecta—, ya con una persona del sexo opuesto pero en un lugar indebido, es decir, *extra vas naturale* —sodomía imperfecta.» (Carrasco, 1985:31, cit. por Martínez, 2011).

El tema del texto estaba planteado «en superficie» desde el principio, aunque con matices interesantes que se advierten en la intriga. Esta está repartida en dos bloques, ya que *El marión* consta de una Primera Parte —en la que el soltero don Constanzo es solicitado por varias mujeres— y una segunda, en la cual asistimos a las peripecias conyugales de éste, ya casado con doña María:

Parte I

Doña María, pretendiente del joven don Constanzo, tira piedras a su ventana desde la calle.

Don Constanzo manifiesta su reticencia a los requiebros amorosos de la mujer y le pide que se retire («desvíe») por el temor de perder la honra. Doña María queda como espectadora a un costado («al paño»).

Doña Bernarda silba a don Constanzo, quien aparece en el balcón; este también le manifiesta su reticencia, negándose a aceptarle regalos por miedo a quedar «descabellado» (anécdota del «doncello embarazado»). Le pide que se retire («desvíe»). Doña Bernarda queda «al paño».

Doña Teresa aparece con músicos y vihuelas, quienes cantan un romance a don Constanzo. Idéntica actitud por parte de éste. Las espectadoras «al paño» se enfrentan verbalmente con doña Teresa y doña María propone un duelo entre las tres. Don Constanzo, preocupado por su honra, quiere detenerlas.

El Padre (sic) sale y se encoleriza al hallar a su hijo con tres mujeres, preocupándose por la virtud de don Constanzo. Este pide que se verifique su pureza. Todo termina en un baile.

Parte II

Doña María persigue con una daga a don Constanzo, quien lamenta haberse casado y amenaza con entrar a un convento. La disputa pone de relieve la dominación de doña María y la sumisión de don Constanzo. Este quiere volver con sus padres pero llevando su dote, disminuida por la afición al juego de doña María. Un hombre y una mujer, vecinos, acuden a los gritos del aterrorizado y dolorido don Constanzo.

Doña Andronia, una vecina, busca a doña María para ir a jugar «al hombre» (juego de naipes parecido al tresillo) con otras. La criada le trae espada y manto y don Constanzo es conminado a hilar.³ Baile final.

El entremés pone sobre el tapete la heterodoxia sexual de ambos protagonistas —y podemos hablar de la de otros personajes como Bernarda y Teresa e, inclusive, doña Andronia—, heterodoxia que entendemos en el teatro breve por cualquier divergencia sobre el patrón socioculturalmente esperable: el sexo, desde el punto de vista biológico; el género, invertido en mayor o menor grado, y el deseo erótico hacia personas del mismo sexo (Martínez, 2011). Por otra parte, entre los tres principios estructurales en los que Carrascosa (1989) resume la poética del entremés,⁴ se encuentra la norma de conservación y violación de lo esperable a partir de una tradición concreta y establecida por el género. Desde ambos puntos de vista, el texto de Quevedo ofrece un híbrido que podría llegar a poner en duda el sistema dicotómico de los roles de género (Restrepo–Gautier, 1998), pues *El marión* no se adscribe a ninguno de los tipos de travestismo que reconoce Martínez (ibid.): ni el que se produce fuera del campo de la ficción y consiste en que algunos papeles femeninos, para reforzar el grotesco, sean representados por hombres; ni el que ocurre dentro de la ficción, cuando los personajes varones se visten con disfraz de mujer.

Como se ha visto en la intriga, don Constanzo es un *afeminado* que tiene la psicología y el comportamiento de mujer llevados a la exageración; por eso, se ha dicho que el *afeminado* como tipo dramático presenta rasgos figuronescos (Martínez, 2011). Por ejemplo, cuando doña María llama la atención de don Constanzo dando pedradas a su balcón, este responde:

DC: *¿Soy yo san Esteban?
¿Soy yo Gonzalo Bustos?
¿Quién tira?*

DM: *Mi bien, yo soy.*

DC: *¿Mi mal, no advierte
y que son esas cosas desatinos,
que tengo honor y padre, y que hay vecinos?
¿Y no halló otro medio
que arriesgar mi salud;
que me ha dado jaqueca del sereno?*

DM: *En el alma me pesa si es de veras.*
DC: *¡Bueno saldré mañana con ojeras!
¡Desvíese, desvíese! (vv. 4–15)*⁵

La cita tiene una serie de aspectos que nos interesa destacar: la queja pudorosa de la doncella en la comedia se ha parodiado al punto de identificarse cómicamente con San Esteban,⁶ primer mártir cristiano acusado de blasfemia por el Sanedrín y lapidado (precisamente, la iconografía lo representa muy joven, imberbe y con piedras como atributo) y con Gonzalo Bustos, padre de los siete infantes de Lara, de quien se recoge humorísticamente el motivo del cautiverio y el tormento espiritual, y a quien se compara implícitamente don Constanzo (obsérvese la homofonía del nombre).

La simulación de una dama melindrosa y preocupada por su honor constituye el primer y básico elemento metateatral del entremés: sobre este principio constructivo se organizarán los restantes componentes de este «el mundo al revés», en el cual, siguiendo el esquema carnavalesco de la inversión, mujeres masculinizadas intentan seducir a un hombre feminizado, don Constanzo. Esta transgresión provoca un efecto de *distanciamiento* en el espectador, quien asiste al intercambio de funciones sociales y hasta biológicas entre géneros, es decir, a una representación no verosímil de las relaciones heterosexuales entre hombre y mujer. El cruce entre las frustradas expectativas de orden sexual y social barrena el ilusionismo teatral e instala la conciencia de teatralidad en la audiencia, que contrasta el espectáculo con su conocimiento del desempeño y distribución de roles en la vida real.

La puesta en escena de la situación planteada no requiere de más complementos que algunos accesorios o detalles de vestuario y tocado: espada, manto, broquel (en el caso de las mujeres); «lienços, guantes (...), randados cuellos»⁷ y moño (v. 64), en el caso de don Constanzo, pues no hay otros datos que particularicen la vestimenta de este. El moño, sin embargo, es una clave del afeminamiento del personaje, ya que las mujeres comienzan a usarlo alrededor de 1625 (Madroñal Durán, 1996:259).⁸

El moño es símbolo y síntoma de lo no dicho: don Constanzo refiere que nadie sabe de él «cosa ninguna», es decir, que no tiene experiencia amorosa y, por todas sus reacciones, que no le interesan las proposiciones que le hacen sus distintas pretendientes. La soterrada sexualidad de don Constanzo se insinúa más claramente cuando a continuación relata que una noche su padre lo encontró «parlando» —no dice el sexo de su interlocutor— y quiso cortarle todo el cabello (vv. 53–63). Podemos entender el terror de don Constanzo al «descabellamiento» —sólo mencionarlo

le da «tabardillo» (variedad de tifus)—: cortar el cabello equivale a una castración simbólica, ya que la sexualidad liberada a menudo se indica con una cabellera suelta, mientras que el pelo corto o la cabeza totalmente afeitada o cubierta son indicativos de abstinencia completa, como se advierte en muchas prácticas religiosas. La acción del padre lo ha inducido «a poner sus esperanzas en un moño», que sujeta su cabello (sexualidad) pero no lo/la hace desaparecer.

El grotesco, con su estética deformante, constituye otro componente de extrañamiento metateatral pues la situación dramática se convierte en más y más bizarra a medida que avanza la acción. Don Constanzo protesta del tratamiento que le dan sus enamoradas: «¿Soy yo seguidilla, que me tañen, /o soy niña que quieren acallarme?» (vv. 72–73), con obvias alusiones a un erotismo y a una orientación sexual reprimidos. La representación paródica de la doncella que siente peligrar su honra llega al punto máximo cuando el padre lo descubre en conversación con las tres mujeres y duda de su pureza. Nada más natural para don Constanzo que pedir a su padre que lo mire una comadre (v. 129).

Este auténtico travestismo verbal posibilita que en la Parte II de *El marión* el intercambio genérico de atributos llegue al paroxismo. Ante la daga de la enfurecida doña María, don Constanzo explica el motivo de su queja a unos vecinos que aparecen circunstancialmente a su llamado: «Que de este susto / las caderas se me han abierto». La inverosímil causa es confirmada enseguida por el despavorido Constanzo: «Estaba con sospechas de preñado» (vv. 36–38).⁹

Por razones de extensión, no nos demoramos en el análisis del *rol travestido* de doña María, quien lleva al extremo rasgos masculinos de dominio, violencia y ludismo. Solamente queremos apuntar que el juego de naipes que la ha sacado de quicio y la hizo llegar «picada» a su casa por haber perdido, es el *juego del hombre* (muy de moda en aquel tiempo). La disemia y la elipsis serán recursos humorísticos para enfatizar la inversión genérica de roles y la insatisfacción sexual de doña María («...pedile no sé qué, puso embarazo, / y quisele pegar un pantuflazo», vv. 45–47).

Otro elemento metateatral es el *teatro dentro del teatro* generado por la escucha «al paño» de las declaraciones amorosas de doña Teresa y doña Bernarda, por parte de esta última y de doña María, devenidas en espectadoras que duplican los del patio de butacas del entremés marco. El efecto buscado de la duplicación es que el público tome distancia respecto de la escena del balcón, en la que se parodia una de las convenciones teatrales más usadas en la comedia que enmarca, a su vez, al entremés.¹⁰ El resultado es aún más eficaz por la interacción con el público que —rompiendo la cuarta pared— establece doña María al consultarle su próxima acción: «¡Rabiando estoy de celos! ¡Vive Cristo, / que estoy por darlas yo mil cuchilladas! / ¡Pasarán a las dos dos estocadas?» (vv. 78–80).

Asimismo, la autorreferencialidad al mundo del teatro irrumpe en algunos segmentos de las dos partes de *El marión*: cuando doña Bernarda silba para que salga al balcón don Constanzo, este replica: «¿Soy yo mala comedia?» (Parte I, v. 25) y cuando el infeliz recién casado se queja de su vida con doña María, detalla: «Tiene

una condición más que tirana. (...) ¿Yo visitar? ¿Yo ver amigos, fiesta, / güerta? ¿Yo ver comedia?» (Parte II, vv. 50–53).

Para ir concluyendo, estas formas de metateatro eslabonan una serie de imágenes especulares que reenvían tanto a prácticas teatrales como sociales. Apropiándonos de las reflexiones de Morán sobre la comedia de Molière (2011:5), consideramos que el tipo de entremés estudiado (*entremés de marión*) «produce un extrañamiento de las prácticas sociales que resultan grotescas». Esto nos recuerda el origen popular y carnavalesco del género con su risa festiva puesto que, como señala García Valdés (1997:26–27):

el carnaval es la fiesta de la inversión, del cambio de papeles, que permite a los participantes disfrazarse y representar funciones que habitualmente no les son propias: el hombre se viste de mujer; la mujer, de hombre; el rico se disfraza con harapos; el pobre se coloca una corona dorada en la cabeza.

Pero recordamos también el fin satírico y moral que han atribuido al teatro breve algunos críticos (Martínez, 1996:1020): reprender los vicios y defectos públicos —no obstante su tenor chistoso o divertido—, mostrando, justamente, cómo la «feminización» de los hombres españoles es la causa del debilitamiento del otrora poderoso imperio (Marchante Aragón, 2011). R. Martínez (op. cit.), por el contrario, insinúa una mengua de la persecución social o de la represión hacia formas de sexualidad divergentes, acerca de las cuales este género tendría una gran importancia para la transformación de la mentalidad social en el Barroco español. Por nuestra parte, coincidimos con A. Martín (2008:119) en que *El marión* no se encuadra en el resto de la producción quevediana satírica y claramente antisodomítica, pues el entremés resulta ser «tan ambiguamente andrógino como su protagonista».¹¹

Yendo un poco más allá y volviendo nuestra mirada a la construcción metateatral del entremés, observamos que la frase repetida una y otra vez por don Constanzo a sus enamoradas («desvíese») sugiere una «poética del desvío» que está rigiendo todo el texto y, quizá, todo el espectáculo. El tema de la sexualidad, con sus manifestaciones hetero y homosexuales (objeto de la celosa vigilancia de la Inquisición), sólo podía desplegarse en la escena a través de diversas máscaras pues el teatro tenía sus propias reglas de decoro. El «desvío» respecto de las normas sociales y políticas, aun a nivel literario o teatral, podía ser castigado severamente con la prisión, como le ocurrió, de hecho, a Quevedo. Qué mejor estrategia que usar la modulación doblemente enmascaradora del metateatro para tratar, en forma oblicua, cuestiones que se desviaban del comportamiento social esperado y de las que no se hablaba abiertamente. No dudamos de la ácida crítica de nuestro censor a determinadas costumbres de su época —expresada en otros textos— pero creemos que prefirió enmascararla en el teatro pues, como dice don Constanzo, «parece que el hablar es tabardillo».

Bibliografía

- Balestrino, Graciela (2011)**. Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*, *Teatro de palabras*, N° 5: 119–141.
- Becerra Fernández, Antonio (2003)**. *Transexualidad: la búsqueda de una identidad*. Madrid: Díaz de Santos.
- Carrascosa Miguel, Pablo (1989)**. Juegos, cuentos y parodia: apuntes para una poética del teatro breve, *Revista de Folklore*, N° 106: 129–135.
- García Valdés, Celsa Carmen (1997)**. Carnaval y teatro, *RILCE*, 13–1: 25–55.
- Hernández Araico, Susana (2004)**. 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: 201–234.
- Marchante–Aragón, Lucas A. (2010)**. Queering the Nation: Performing Gender and Ethnicity in Jerónimo de Cáncer's *Los Putos*, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, N° 24, december. Edición digital.
- Martín, Adrienne L. (2008)**. Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo, *La Perinola*, 12: 107–122.
- Martínez, María José (1996)**. Sátira y entremés en el siglo XVII, *AISO, Actas IV*, pp. 1017–1022. Biblioteca Virtual Cervantes.
- Martínez, Ramón (2011)**. Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco, *Anagnórisis*, N° 3: 9–37, junio.
- Morán, María Alma (2011)**. Metateatro, máscara y disfraz, *Plurentes, Artes y Letras*, Año 0, N° 1; 1–12.
- Parker, Alexander (1957)**. *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. Londres: The Hispanic and Luso–Brazilian Councils.
- Plata, Fernando (2009)**. Mundinovos y espejos deformantes: el mundo al revés en una mojiganga inédita de Calderón, *Criticón*, 106: 161–192.
- Prat i Carós, Joan (1993)**. El Carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas, *Temas de antropología aragonesa*, N° 4: 278–296. Edición digital.
- Quevedo, Francisco de (1981)**. Entremés famoso «El marión». En *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecuá. Madrid: Castalia.
- Quiñones de Benavente, Luis (2008)**. *Entremeses de Juan Rana*. Edición de Yolanda Pallín. Madrid: Fundamentos.
- (1996). *Nuevos entremeses*. Edición de Abraham Madroñal Durán. Kassel: Reichenberger.
- Restrepo–Gautier, Pablo (1998)**. Risa y género en los entremeses de «mariones» de Francisco de Quevedo y de Luis Quiñones de Benavente, *Bulletin of the Comediantes*, 50.2: 331–344.
- Serralta, Frédéric (1990)**. Juan rana homosexual, *Criticón*, 50: 81–92.
- Sosa, Marcela (2009)**. *La huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina: ¿abismación de un género?, *Temas de Filosofía* 13: 315–328. Salta, CEFISA.

Notas

¹ Martínez ejemplifica con hombres que se visten de mujeres, pero también existe el caso opuesto —la mujer vestida de hombre— del que da numerosos ejemplos el teatro español del siglo XVII. En *La huerta de Juan Fernández* de Tirso, doña Petronila se disfraza de don Gómez para buscar y enamorar al esquivo Hernando Cortés. En *La villana de la Sagra*, también de Tirso, Inés cambiará su identidad genérica por la del paje Guzmán para conseguir el amor de don Pedro, el comendador que pretende a Angélica. En *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas Zorrilla, doña Juana se traviste en el doctor Madrid para estudiar en la universidad. A manera de ejemplo, ver Sosa, 2009.

² En términos amplios, entendemos por tal un género que, a través de una extensa gama de procedimientos, delata la percepción de la vida como ya teatralizada y la problematización de los límites entre realidad y ficción.

³ Doña María envía a don Constanzo a «hacer la hueca» (esta era una muesca que llevaban los husos en la parte de arriba y por la que se metía la lana para hilar) y a entretenerse con una rueca. Además de ser una labor típicamente femenina, nótese que el orificio mencionado tiene connotaciones sexuales. En *El periquillo sarniento* de Joaquín Fernández de Lizardi se utiliza también esta expresión como una habilidad en el juego de naipes pero no hemos podido descifrar en qué consistía exactamente. Su uso en boca de doña María está justificado, por otra parte, por la afición al juego que la caracteriza.

⁴ Los otros son: a) subordinación de los personajes al argumento —adaptación de la norma de Parker (1957) para la comedia— y b) principio de economía dramática (condensación y eliminación de lo superfluo: alusión, referencias culturales, simplificación de los personajes en tipos...) (Carrascosa, 1989).

⁵ A partir de ahora todas las citas se harán por la edición de Bleucia (1981).

⁶ Según los estudios de Caro Baroja (cit. por Prat i Carós, 1993), los juegos litúrgicos y paralitúrgicos del carnaval incluían en su ritual de inversión la festividad de San Esteban el 26 de diciembre.

⁷ Estos son los obsequios que le ofrece inútilmente doña Bernarda a don Constanzo (cfr. v.37).

⁸ En el entremés *Don Satisfecho, el moño y la cabellera* de Quiñones de Benavente, el protagonista es un «lindo» que encubre su pelada con un postizo mientras Susana oculta su mal cabello en un moño; la evidente usurpación del aditamento femenino por parte de don Constanzo responde a un afeminamiento en los hombres que era muy censurado en la época. Madroñal Durán (1996: 279) comenta en nota al entremés de Quiñones que en el *Discurso de tufos* (1639) de Jiménez Patón se prevenía a las mujeres que no se dejaran engañar «destos enrizados, con tufos y copetes, ni de los que se afeitan la cabeza con ungüentos olorosos».

⁹ En la *Mojiganga del mundinovo* de Calderón se incluye el cuadro de los casados Juan Rana y María de Quiñones, «que parodia situaciones y roles de la comedia de la época, como el galán juerguista y la dama encerrada en el espacio doméstico. (...) Juan Rana debe quedarse en la casa hilando mientras María de Quiñones, "con espada y broquel" sale dispuesta a gastar dinero en un juego de azar» (Balestrino, 2011: 130). La *mojiganga* — fechada por Plata (2009) entre 1658–1659— es posterior a la de Quevedo, escrita alrededor de 1627 y editada en 1647, por lo cual es seguro que Calderón tomó parte de su *mojiganga* del entremés

El marión. También se le debe a Quevedo el lance de celos y honor protagonizado por un «adamado» don Casildo y sus enamoradas Jerónima y Clara. Igualmente, en *El parto de Juan Rana* de Lanini, el personaje es condenado al travestismo por haberse quedado embarazado y forzado a salir así a la calle a parir (Serralta, 1990:85–86).

¹⁰ «Así pues, los entremeses de Quevedo que entrelazan las jornadas de la comedia, explícitamente se burlan de los ideales que esta convencionalmente promociona» (Hernández Araico, 2004:204).

¹¹ Declara que sólo conocer el modo de representación de los actores podría develar la verdadera intencionalidad autorial (Martín, 2008:119–120).

