

**Elena Di Pinto, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2005 (Biblioteca Áurea Hispánica, 35) 614 pp. ISBN: 84-8489-206-9 (Iberoamericana); 3-86527-231-2 (Vervuert)**

GUILLERMO CARRASCÓN  
Università di Modena e Reggio Emilia

La presencia de personajes más o menos folklóricos o aparentemente pertenecientes a las tradiciones populares es una constante en la literatura del Siglo de Oro, y aún más en el teatro de la misma época, en el que tales figuras a menudo servían para dar anclaje a la que, usando una expresión que le debemos a Stefano Arata, podríamos llamar “estética de los mosqueteros”. Entre estos tipos populares, algunos fueron objeto de la atención de Don Francisco de Quevedo, que por ejemplo se ocupó en llevar de propia mano a las tablas al bueno de Diego Moreno, aunque éste después se lo recriminase con acritud en el *Sueño de la muerte*, como es bien sabido; pero quizá ninguno gozó nunca de la popularidad que, a partir de 1612, siempre por obra de Quevedo, se aseguró Escarramán.

Este prototipo de los jaques y valentones, en efecto, se convirtió en la España del siglo XVII en un tipo ampliamente popular, con fisionomía definida, como atestigua la coplilla “No me case mi madre / con hombre galán / que se hace la barba / a lo Escarramán”<sup>1</sup>. Y de que su presencia en el imaginario colectivo, incluso entre el pueblo llano, era de raigambre literaria y progenie quevedesca da bien cuenta la existencia de composiciones, ciertamente de escasa calidad poética pero indudablemente modeladas sobre la “Carta de Escarramán a la Méndez” (1612-13, en la que parece haberse originado todo), como la que vecinos anónimos del pueblo de Peralta (en la risueña ribera navarra) escribían en 1614 para ventilar a la luz pública sucesos y litigios municipales y que empezaba así: ““Ya descansan en la trena / la flor de todo el lugar, / los que no son marquesinos / sino del bando infernal”<sup>2</sup>.

Más que justificado está, por tanto, el interés por esta figura, a la que se dedica el copioso volumen en el que Elena Di Pinto publica su tesis doctoral, dedicada a investigar con enorme erudición, diligencia y paciencia las dos vertientes en las que se presenta el “escarramán”, principalmente durante los siglos XVI y XVII: la de baile popular y la de personaje literario, y en particular teatral. En primer lugar es la introducción la que se dedica a una presentación de las varias menciones de modalidades de baile popular o *danza de cascabel* llamada “escarramán” que se encuentran dispersas en diversos documentos de historia de la música y en otros textos de la época.

El análisis de los numerosos datos reunidos sobre el baile lleva a Di Pinto, aunque se confiese sólo “melómana” y no musicóloga, a establecer algunas hipótesis sobre la forma que podía adoptar el baile del escarramán y su posible emparentamiento con otras formas de música, como la zarabanda y la jácara; parece inútil subrayar la gran importancia que entraña, para el estudio del teatro áureo en su dimensión escénica, un mejor conocimiento de estas formas musicales, cuyas características, que debían hacer de ellas uno de los alicientes primarios de la representación para el público, les granjearon con frecuencia las críticas,

---

<sup>1</sup> *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, publicado por Luis de Briceño en París en 1626, apud J. M. Pedrosa, “«La novia exigente»: de unas seguidillas del siglo XVII a “ball rodò” catalán y canción paralelística sefardí” *CRITICÓN*, 56 (1992).

<sup>2</sup> J. M. Usunáriz, «El lenguaje de la cencerrada: burla, violencia y control en la comunidad» en *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España siglos XIV-XVIII*, ed. de R. García Bourrellier y J. M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, 2005, 235-260, pp. 254-255.

anatemas y prohibiciones de eruditos, clero y autoridades. Todo ello queda documentado con una notable riqueza bibliográfica en la primera parte de la Introducción (y sucesivamente en los apéndices textuales), mientras que la segunda traza la biografía literaria del personaje desde que surge, como decíamos, de la pluma de Quevedo, quizá convertido de baile en jaque por su famosa *Carta del Escarramán a la Méndez* (1610-12; editada ahora por Di Pinto en el Apéndice I, pp. 396-403) hasta que las alusiones a la figura se van haciendo casos raros, aislados que aparecen “irónica y nostálgicamente ... en todo tipo de obras, en verso y en prosa, en el teatro y en la novela, del siglo XVII, por Torres Villarroel en el XVIII y de cuando en cuando, hasta nuestro siglo” (p. 36). Tras la descripción del personaje, cuyos rasgos caracteriales aparecen sorprendentemente bien definidos desde sus inicios hasta que se convierte en figurón, y la de su ambiente natural, “el mundo de las marcas y prostíbulos”, la introducción termina con un repaso de la presencia del término “escarramán” en diccionarios antiguos y modernos, que arroja la escasa luz disponible sobre su incierta etimología. La curiosa coincidencia fónica con el verbo “escarramar” que se propone, siguiendo a Corominas, como derivado de “descarriar” no deja de ser sugestiva, sobre todo si se tiene en cuenta que en la génesis del término podría resultar activo un cruce entre este último verbo - ya de por sí significativo para el tema que nos ocupa - y “desparramar(se)”, en forma vulgar, “esparramar(se)”, una de cuyas acepciones es, según la Academia, “divertirse desordenadamente”.

Con buena razón hace notar Di Pinto en estas páginas introductorias las divergencias que existen entre el pícaro y Escarramán: “Escarramán no es un pícaro al uso, sino un jayán valiente, astuto, que no actúa a hurtadillas, firma sus «hazañas» con sentido de la autoría, con orgullo, no tiene amos, sólo está a su propio servicio y antojo [...] Esto es lo que diferencia a Escarramán de Lázaro, a pesar de ser «apicarado» por su vida de ladrón, no es un pícaro, no tienen los textos escarramanescos ninguna intención moralizante ni didáctica, ni de denuncia social, sino el simple intento de divertir.” Estas reflexiones - aunque incidentalmente podrían llevarnos a inferir que la autora atribuye a la picaresca estas intenciones de las que encuentra desprovistos a los Escarramanes teatrales, lo cual sería por lo menos matizable - configuran una de las posibles líneas de reflexión sobre la fortuna de los pícaros y lo picaresco en los escenarios auriseculares y sitúan el subgénero del que se ocupa Di Pinto en primer plano para un campo de estudio en el que todavía queda mucho por profundizar. También en este sentido, por tanto, la aportación de este volumen, nueva tesela del rico mosaico que tantas contribuciones debe ya al GRISO de la U. de Navarra, se descubre imprescindible para el estudio del teatro del Siglo de Oro.

Tan significativa aportación se materializa, tras la introducción sumariamente descrita, en la edición de tres obras teatrales que constituyen la parte central del volumen, aunque no agotan ni mucho menos su riqueza. La primera es *El gallardo Escarramán* de Salas Barbadillo, escrita entre 1616 y 1618 (como establece la editora a partir de algunos datos internos) y publicada dos veces en 1620 por Juan de la Cuesta; por lo que se deduce de la descripción bibliográfica que ofrece Di Pinto, en primera tirada (la que lleva signatura R/11969 de la Biblioteca Nacional), precedida por *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* y seguida de *La Silva de Albanio y Laura*. La segunda tirada (signatura R/25476) parece haberse servido de las planchas de la primera - no aclara este extremo la editora - puesto que se mantiene la errónea numeración que en ésta seguían las páginas de nuestra obra en cuestión y a partir de las notas del texto observamos una perfecta coincidencia entre ambos ejemplares (véanse por ejemplo las notas 173, 178, 180, 181...) pero en ella el impresor eliminó el *Pedro de Urdemalas*, que quizá se encuadernase separadamente. Si así fuese sería un testimonio de una práctica comercial interesante, puesto que se trataría de diversificar los volúmenes (y sus respectivos precios) eligiendo varias obras que se imprimían seguidas pero después se encuadernaban, bien en

conjunto bien por separado, para satisfacer públicos de distintos poderes adquisitivos y variados intereses. Hay que preguntarse si no existiría también otra encuadernación en la que las tres obras presentes en R/11969 estuvieran efectivamente acompañadas por *El perfecto caballero* que se anuncia en la portada, pero que no está incluido en el volumen manejado por Di Pinto. Las interesantes cuestiones bibliológicas que suscita la "Nota textual" de Di Pinto se completan con un comentario sobre las ediciones modernas de la obra que publicó M. C. Andrade con Hispanófila y con Castalia en 1974 y de nuevo con la S.A. de Promociones y Ediciones en 1980. A estas consideraciones textuales, que se cierran con los criterios de transcripción y modernización del texto y con su esquema estrófico (más que métrico) precedían en el prólogo que introduce la obra de Salas Barbadillo un repaso de los juicios que la crítica (Eugenio Asensio, Cotarelo y Mori) dedicó a la obra, templados en parte por el más positivo de la moderna editora. Y hay que concordar con ella en que la obra de Salas es una pieza que no desmerece en nada del valor estético, dramático y literario ni de la originalidad de muchas de sus contemporáneas. Al contrario ofrece notables rasgos de ingenio, buen conocimiento del lenguaje germanesco (o al menos de su versión literaria) que caracteriza a sus personajes principales, una versificación ágil e incluso elegante y una disposición y estructura dramática perfectamente construidas para llevar a las tablas con eficacia, presumiblemente por primera vez, o al menos de forma autónoma, el personaje que, como decíamos, Quevedo elevó al estrellato. Y este fin lo cumple manteniendo de forma constante aunque discreta la explicitud de tal genealogía quevedesca, como bien subraya Di Pinto. Esta autoconciencia metatextual es un punto clave de esa estética de la repetición a la que antes aludíamos y da cuenta de un buen conocimiento por parte del autor de los mecanismos necesarios para el buen éxito del texto escénico.

A este prólogo sigue el texto correctamente editado y minuciosamente explicado en dos series de notas, distinguidas por el cuerpo de letra que usa Di Pinto para cada una, que sirven respectivamente para establecer las cuestiones ecdóticas por una parte y para facilitar la lectura con oportunas y bien documentadas (aunque a veces excesivamente prolijas<sup>3</sup>) aclaraciones lexicográficas por otra.

La presentación de la segunda pieza sigue el mismo esquema que la de la primera: un breve prólogo donde se dirimen problemas de fecha y autoría, se ofrece un comentario y resumen del texto, con una cuidadosa discusión de sus posibles contactos intertextuales, y se establece su esquema métrico. Se trata de un *Auto sacramental de Escarramán* de escaso valor y autor desconocido, que Di Pinto transcribe a partir del, al parecer, único manuscrito existente, nº 15375 de la Biblioteca Nacional de Madrid y cuyo principal interés reside en ser obra inédita hasta la fecha. Por otra parte es un eficaz testimonio, paralelo a las "vueltas" a lo divino de la *Carta* quevedesca, de la flexibilidad de la figura de Escarramán y del interés que suscitó y el predicamento que gozó entre sus contemporáneos este tipo de hampón orgulloso y fiero. Éste se convierte en el *Auto* en el Hombre, "ciego y pertinaz" en sus vicios, que se vanagloria de sus pecados como lo hace su prototipo de sus delictivas proezas.

En fin, el tercer lugar lo ocupa otro inédito, "magnífica obra, que es casi un manual de cómo se hace una comedia burlesca" según Di Pinto (p. 232). En este caso, *Los celos de Escarramán* parece haber sido objeto de confusión en la tradición erudita con otra comedia burlesca, titulada *Escarramán* – si bien nada tiene que ver su argumento con tal personaje – y atribuida, sin mucho fundamento, a Moreto, comedia que Elena Di Pinto incluye también en su trabajo, como Apéndice V (pp. 549-602). Volviendo a *Los celos...* la editora se ocupa de ella

<sup>3</sup> Por ejemplo la nota 76 en la que se aclara, siguiendo *Autoridades*, el sentido de "partes" (prendas, virtudes, dotes naturales) en los versos "Serás de Belisa hermosa / con esas partes marido" (p. 69); o la 143 que advierte que "determinarse" significa "decidirse"; quizá serían más adecuadas para una edición escolar que para una de nivel más erudito como ésta parece.

en la introducción con la misma solicitud con que trata las otras: discute las cuestiones textuales y las varias alusiones a la comedia en catálogos antiguos y bibliografías modernas para entrar después en consideraciones sobre la mención en el texto de Juan Rana y de Pernía, que podría ser bien el bufón de Felipe IV que retrató Velazquez (permitiendo suponer que tal personaje hubiese tomado parte en la representación) o bien uno de los comediantes del mismo apellido que aparecen en varias obras especializadas, de la *Genealogía ... de los comediantes de España*, al trabajo de Hannah Bergman de 1965, pasando por los *Anales de la escena española* (1914) de Díaz de Escovar. Estas presencias, junto con las alusiones a otros personajes del mundo de la farándula y a algunos acontecimientos de la Villa y Corte, permiten a Di Pinto situar *Los celos...* entre 1636 y 1639. Sentado tan importante particular, Di Pinto debate la autoría de la pieza, que, con argumentos bastante convincentes, en cuyo detalle no podemos entrar aquí, propone atribuir a Quiñones de Benavente; lo cual, de ser tan cierto como parece plausible, resultaría muy significativo, puesto que de este autor, como es bien sabido, no se conservan ni conocen más que entremeses, jácaras, loas y obras breves.

Un comentario sobre la transformación cómica de la figura del jaque, más los habituales resultados del examen métrico cierran esta introducción a la tercera obra teatral con cuyo texto, a su vez, se llega a las "Conclusiones", que verdaderamente lo son de lo que podemos considerar el cuerpo central del libro. En ellas, Di Pinto justifica la naturaleza de *tipo* literario que justamente atribuye a la figura de Escarramán y por tanto legitima la existencia de una verdadera tradición escarramanesca, la que sirve de título a su trabajo y cuyos avatares se resumen en estas conclusiones.

Completa así la parte principal del volumen, siguen los ricos apéndices, organizados con un buen criterio clasificatorio: en el primero agrupa Di Pinto 23 composiciones "en las que actúa o interviene Escarramán como personaje y como baile" (p. 395). Entre ellas encontramos, cuidadosamente anotados, textos tan importantes para el corpus en cuestión como las *Cartas famosas* de Quevedo, el *Romanze del Escarramán a lo divino* (h. 1612) de Lope, o el *Entremés del Rufián viudo llamado Trampagos* (1615) de Cervantes, junto con textos de mayor interés aún por su escasa difusión y su rareza, como, por dar sólo otro ejemplo, los *Lucidos intervallos de poética vanidad con dessenganyos de un viejo regonozido* (1644) de Francisco Cros, proveniente del ms. 3895 de la BNM.

El segundo Apéndice está compuesto por los pasajes relevantes "de las composiciones en las que Escarramán es citado como personaje", que incluyen no sólo fragmentos, como los de Góngora ("Al pie de un álamo negro"), del *Quijote* de Avellaneda, de Ruiz de Alarcón, de Quiñones, en los que aparece el nombre del jaque en su calidad de prototipo, sino también composiciones en las que se citan literalmente o se recogen los ecos de algunos versos de la *Carta de Escarramán a la Méndez*, entre los que los más famosos, aunque no los únicos, parecen ser los iniciales, "Ya está metido en la trena..." junto con los que convierten a los alguaciles de la justicia en "alfileres vivos". La proliferación de estas citas en composiciones de todo tipo (desde comedias, entremeses, hasta los *Avisos* de Barrionuevo, pasando por narrativas biográficas como el *Estebanillo González* o la *Fortuna del soldado Píndaro* de Cépedes y Meneses) es cifra de la celeridad y la persistencia con la que la obra seminal de Quevedo se había convertido en santo y seña de una estirpe textual celebrada por un público conocedor del referente inicial.

A tal fama popular debió mucho sin duda la fortuna del baile del Escarramán, como atestiguan las menciones de este subgénero musical que aparecen en las trece obras cuyos fragmentos de interés recoge Di Pinto en el tercer Apéndice, en el que volvemos a encontrar a Quevedo (*Los valientes y tamajonas*, *Las sacadoras*, *La ropavejera*, *Describe operaciones del tiempo y verificalas también en las mudanzas de las danzas y bailes*), Cervantes (*La cueva de Salamanca*), Lope

(*De cuándo acá nos vino, Al pasar del arroyo*), Francisco Vicente García, Castillo Solórzano, Quiñones de Benavente o Moreto, espaciando desde 1613 hasta 1688.

Otras doce menciones, a veces simples ecos de la *Carta de Escarramán*, recogidas en documentos variados, componen el cuarto Apéndice. Aquí podemos leer pasajes de numerosas obras eruditas sobre la comedia, provenientes en parte de la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (y cotejadas por Di Pinto con sus originales), junto con otros de cartas de Lope al Duque de Sessa o del Duque de Osuna a Quevedo. Todo ello da cuenta documentada del relieve que el fenómeno escarramanesco había adquirido en todos los niveles de la sociedad hispana del siglo XVII, desde el puro valor fraseológico de algunas unidades textuales convertidas en proverbio o modismo, hasta la penetración del baile en ocasiones tan insólitas y poco adecuadas como “muchas festividades del año” en las que en las iglesias y “estando presente el Santísimo Sacramento del altar se cantan [...] jácaras y el Escarramán [...] reducidos a lo divino [...] con el mismo aire, quiebro y guturaciones que las canta la mayor lascivia de los representantes”, según denuncia del Tribunal del Santo Oficio todavía después de 1663. La dimensión metafictiva, con su función polifónica, a la que Escarramán sirve de vector en las numerosísimas obras que Di Pinto recoge en el conjunto de sus Apéndices, es buen indicio de la naturaleza hipertextual, que no puede ser pasada por alto, de nuestra producción literaria áurea.

Se cierra el volumen con la edición del texto – anotado con el mismo celo de los anteriores – de una comedia burlesca titulada precisamente *Escarramán*, aunque como puntualiza Di Pinto “nada tiene que ver con el famoso rufián-ladrón”. La editora discute en el prólogo a esta última obra (a la que, como hemos señalado, ya se había referido en el capítulo IV, introducción a *Los celos de Escarramán*) tanto el título como la dudosa atribución a Moreto, que probablemente son obra de Melchor Alegre, impresor de la *Parte XXXVII de las comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (1671), para concluir que bien pudiera haberse llamado originalmente “El muerto casamentero” y ser una comedia escrita a varias manos y representada en los Carnavales de 1638, según hipotizó Ruth Lee Kennedy en 1941. Las valiosas consideraciones sobre los mecanismos humorísticos – “recursos de la risa” – de este texto (pp. 553-555) completan un detenido análisis que recorre de nuevo los elementos de una útil tipología de la dramaturgia burlesca del siglo XVIII, ya explorada por el GRISO<sup>4</sup> y a la que aquí se añaden nuevos e interesantes ejemplos.

En su conjunto un volumen de esta magnitud y características constituye un documentadísimo testimonio de las relaciones entre literatura e imaginario colectivo a través de un caso, el de Escarramán, en el que aquélla parece haber contribuido decisivamente a configurar éste, lo cual plantea importantes cuestiones sobre la función social de la literatura, o más en concreto del teatro, en el siglo XVII español. El Escarramán se constituye en tipo y objeto de una verdadera tradición popular, como subraya Di Pinto en sus conclusiones (p. 389) y en sus avatares, como baile y personaje, puebla con profusión “el formol de la memoria literaria” de nuestra época áurea, como transgresor y a fin de cuentas “como víctima y siempre con connotaciones negativas” (p.391). La recuperación, que con tanta competencia ha llevado a cabo Di Pinto, del corpus literario en el que se basa esta tradición tan significativa es una aportación de gran importancia para los estudios sobre el siglo XVII, no sólo en sus aspectos literarios sino también en los sociales y antropológicos.

---

<sup>4</sup> Cfr., por ejemplo, Ignacio Arellano, Celsa García Valdés, Carlos Mata y M. Carmen Pinillos en su edición de *Comedias burlescas del siglo de oro. El Hamete de Toledo, El caballero de Olmedo, Darlo todo y no dar nada, Céfalo y Pocris*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.