

MIGUEL DE CERVANTES

ENTREMESSES

EDICIÓN, ESTUDIO Y NOTAS DE
ALFREDO BARAS ESCOLÁ

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

MADRID

MMXII

SUMARIO

Presentación

IX

ENTREMESES

I-135

ESTUDIO Y ANEXOS

Miguel de Cervantes y los
«Entremeses»

139

Aparato crítico

211

Notas complementarias

251

Bibliografía citada y abreviaturas

583

Índice de notas

683

Tabla

El texto crítico que aquí se publica está basado en la primera edición de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, impresa en Madrid por la viuda de Alonso Martín en 1615.

Los signos ◦ y ◻ remiten respectivamente a las Notas complementarias y a las entradas del Aparato crítico.

ENTREMÉS DEL JUEZ DE LOS DIVORCIOS

*Sale EL JUEZ, y otros dos con él, que son ESCRIBANO
y PROCURADOR,¹ y siéntase en una silla. Salen
EL VEJETE y MARIANA, su mujer.²*

MARIANA. Aun bien que está ya el señor juez de los divorcios sentado en la silla de su audiencia.³ Desta vez tengo de quedar dentro o fuera, desta vegada⁴ tengo de quedar libre de pedido y alcabala, como el gavilán.⁵

VEJETE. Por amor de Dios, Mariana, que no almonedees tanto tu negocio.⁶ Habla paso, por la Pasión que Dios pasó.⁷ Mira que tienes atronada a toda la vecindad con tus gritos, y pues tienes delante al señor juez, con menos voces le puedes informar de tu justicia.

JUEZ. ¿Qué pendencia traéis, buena gente?

MARIANA. Señor, ¡divorcio, divorcio y más divorcio, y otras mil veces divorcio!

JUEZ. ¿De quién o por qué, señora?

MARIANA. ¿De quién? Deste viejo que está presente.

JUEZ. ¿Por qué?

MARIANA. Porque no puedo sufrir sus impertinencias, ni estar continuo atenta a curar todas sus enfermedades,⁸ que son sin número; y no me criaron a mí mis padres para ser hospitalera ni enfermera.⁹ Muy buen dote¹⁰ llevé al poder desta espuerta de huesos

TÍTULO. Se trata del divorcio católico, o separación de cama y mesa, que deja intacto el vínculo conyugal e imposible un segundo matrimonio; o de la anulación por causa grave, concedida en muy pocos casos. Con todo, los demandantes parecen estar solicitando el divorcio del Derecho romano o de las leyes civiles actuales.° 1. El *Escribano*, personaje arquetípico del entremés, hace relación escrita de los pleitos; suele formar pareja con el *Procurador* ('abogado defensor'), siempre como objeto de sátira.° 2. El *Vejete*, con frecuencia impotente, de más edad que su esposa

y cargado de enfermedades, es otra figura habitual del género.° 3. *aun bien que*: 'menos mal que'.° 4. *vegada*: 'vez', arcaísmo que quizá caracterizara el origen popular de Mariana.° 5. *libre de pedido y alcabala*: 'libre de tributos e impuestos reales'; el *gavilán* era símbolo de hidalguía.° 6. *almonedeas*: 'pregones a gritos, como en una almoneda', enmienda una probable errata del original *almodoneas*.° 7. *paso* ('bajo')... *Pasión*... *pasó*: reiteración deliberada.° 8. *continuo*: 'continuamente'.° 9. Eran oficios poco recomendables, sobre todo el de *hospitalera*.° 10. 'buena dote'.°

ENTREMÉS DEL VIZCAÍNO FINGIDO

*Entran SOLÓRZANO y QUIÑONES.*¹

SOLÓRZANO. Estas son las bolsas, y a lo que parecen, son bien parecidas, y las cadenas que van dentro, ni más ni menos.² No hay sino que vos acudáis con mi intento.³ Que a pesar de la taimería desta sevillana, ha de quedar esta vez burlada.⁴

QUIÑONES. ¿Tanta honra se adquiere o tanta habilidad se muestra en engañar a una mujer, que lo tomáis con tanto ahínco y ponéis tanta solicitud en ello?⁵

SOLÓRZANO. Cuando las mujeres son como estas, es gusto el burlallas. Cuanto más, que esta burla no ha de pasar de los tejados arriba.⁶ Quiero decir que ni ha de ser con ofensa de Dios ni con daño de la burlada, que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno.

QUIÑONES. Alto.⁷ Pues vos lo queréis, sea así. Digo que yo os ayudaré en todo cuanto me habéis dicho, y sabré fingir tan bien como vos, que no lo puedo más encarecer. ¿Adónde vais agora?

SOLÓRZANO. Derecho en casa de la ninfa.⁸ Y vos no salgáis de casa, que yo os llamaré a su tiempo.

QUIÑONES. Allí estaré clavado, esperando.

TÍTULO. Desde Lope de Rueda al menos, el vizcaíno ('vasco') era un arquetipo cómico del entremés, caracterizado, entre otros rasgos, por su incorrecto castellano; este es *fingido* ('falso'), un calificativo muy propio del género, porque fingiéndose tal hará triunfar el enredo. Antes del inicio se anuncia una de las tres burlas de que consta la obra.^o 1. Segundos apellidos de Castilla *Solórzano* y Benavente *Quiñones* (o Quiñones de Benavente), dos autores festivos que años después triunfarían en el género picaresco y el entremés tratando idénticos temas con similar tono moralizante.^o 2. *a lo que parecen, son bien parecidas*: 'en aparien-

cia, son muy parecidas', juego de palabras; *ni más ni menos*: 'igualmente'. Desde un principio queda sugerida la consabida burla con dos cadenas y dos bolsas similares.^o 3. *no hay*: 'no hace falta'; *acudáis con mi intento*: 'me ayudéis en mi plan'.^o 4. *taimería*: 'astucia'; la de las prostitutas sevillanas (véase la nota 110) era proverbial.^o 5. Creemos ver aquí los reproches cervantinos a quienes tanto interés mostraban en burlarse de don Quijote y Sancho.^o 6. *no ha pasar de los tejados arriba* se aclara después: 'sin ofensa de Dios'.^o 7. 'no se hable más'.^o 8. *en casa de*: 'a casa de'; *ninfa*: 'prostituta', véase *Rufián*, en la nota 374.^o

ENTREMÉS DEL VIEJO CELOSO

*Salen DOÑA LORENZA y CRISTINA, su criada,
y HORTIGOSA, su vecina.*¹

D.^a LORENZA. Milagro ha sido este, señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación.² Este es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa, que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó.

HORTIGOSA. Ande, mi señora doña Lorenza, no se queje tanto, que con una caldera vieja se compra otra nueva.³

D.^a LORENZA. Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí.⁴ Que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces,⁵ malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia, con hambre?⁶

CRISTINA. En verdad, señora tía,⁷ que tienes razón, que más quisiera yo andar con un trapo atrás y otro adelante,⁸ y tener un marido mozo, que verme casada y enlodada con ese viejo podrido que tomaste por esposo.⁹

D.^a LORENZA. ¿Yo le tomé, sobrina? A la fe, díomele quien pudo, y yo, como muchacha, fui más presta al obedecer que al

TÍTULO. Tres características definen a Cañizares: su vejez, plena de achaques, como era tópico, su impotencia y, al estar casado con una joven, sus celos enfermizos. Las tres aparecerán reiteradas hasta el desenlace.° 1. *Lorenza* insinúa el ardor erótico del personaje, tan acorde con los calores de la fiesta de san Lorenzo y con el propio martirio del santo. *Cristina* es nombre de criada joven muy habitual en Cervantes. *Hortigosa* alude a la aspereza de las ortigas, siempre despreciadas a la vez que muy útiles para sanar algunos males femeninos de los que adolece Lorenza.° 2. *mi duelo, mi yugo y mi desesperación*: 'mi es-

poso', a quien evita mencionar.° 3. Es decir, la herencia de un marido viejo le permitirá casarse con otro joven, según el dicho vulgar.° 4. *villancicos*: 'refranes o dichos'.° 5. 'excepto las cruces grabadas en la parte posterior de las monedas', por no convertir la maldición en sacrilegio; añadido popular muy frecuente.° 6. Paradojas sexuales: *pobre* de vida amorosa y *con hambre* de varón.° 7. *señora tía* puede indicar, más que parentesco, trato de la sirvienta a su ama (*sobrina* aparece diez veces con igual sentido).° 8. 'en la mayor pobreza'.° 9. *enlodada*: 'cubierta de barro, enfangada', se aplicaba a la malcasada.°

MIGUEL DE CERVANTES Y LOS «ENTREMESES»

1. CONCEPTO DE FARSA

Antes de interesarnos por los entremeses cervantinos es necesario abordar su encuadre dentro de la tradición europea. Muchos rasgos compartidos por otras épocas y culturas permitirán graduar la originalidad del dramaturgo y habrán de servir para valorar en su justa medida el significado de su obra.

Junto a los dos géneros clásicos de la tragedia y la comedia, ya desde los orígenes del teatro gozaba de gran aprecio popular un tercero, en Grecia denominado *drama satírico*, y en Roma, *atelana*; en la Edad Media, y tal vez con orígenes latinos, pasó a denominarse *farsa* en Francia, y *paso* o *entremés* en España, nombres cuyas etimologías suscitan entre los expertos interpretaciones diversas. No acaba aquí su trayectoria, porque del sainete y otros subgéneros surgieron formas aún vigentes. Todas las especies citadas comparten un rasgo: la puesta en escena de una burla. Esta exige personajes con dos funciones (burlador y burlado), concluye con éxito o fracasa, y en ambos casos puede enlazar con otra burla de signo inverso, también con dos posibles desenlaces. Nos referimos a burlas constitutivas de la esencia misma del argumento y sin las cuales este no sería posible. Sobre un esquema así de simple se superponen estructuras de tan sorprendente complejidad que solo mediante descripciones formalistas es posible dar cuenta de sus rasgos. De lo que no cabe duda es de la existencia del género. Más complejo resulta adjudicarle un nombre que convenga a todas las variantes, épocas y culturas, al menos de Europa, prescindiendo ahora de sus correspondencias en otros continentes. A sabiendas de que se trata de una voz equívoca, hace tiempo que nos decidimos a denominarla *farsa*, no ya por la popularidad de la *farce* francesa y porque en la península ibérica a veces fue así llamada, sino por ser un rótulo tradicional y fácil de identificar en las diferentes lenguas europeas, sin excluir las españolas.

Quizá haya buenas razones para explicar la escasa fortuna de nuestro género. En primer lugar, con la salvedad de Francia, han desaparecido casi todas las muestras escritas, o tal vez nunca hayan

tum asinorum o *stultorum*— y del Carnaval —azotes, vejigas o matapecados de *simples*, *sots* o *zanni*— que así parecen indicarlo. Pero desmiente la identidad de farsa y entremés, calificado este por algunos de «farsa abreviada» (pp. 17-22). Cuando Asensio publicó su ensayo no se conocían las tesis de Bajtún sobre la literatura carnavalesca. Así como la farsa clásica surge de los ritos primitivos, la medieval lo hace del Carnaval (Rodríguez Adrados 1972:501-523). Sobre los rituales carnavalescos medievales tratan Caro Baroja [1965], Gaig-nebet [1984:29-39] o Huerta Calvo [2001:18-22].

Grecia y el drama satírico

Con ocasión de las Grandes Dionisias o Dionisias urbanas, festividad celebrada en Atenas del 11 al 13 del mes de Elafebolión —entre marzo y abril—, en torno a los años 502 o 501 a.C. se empezaron a representar, en la misma jornada, tres tragedias y un drama satírico. Solo disponemos de una muestra completa del género: *El cíclope* de Eurípides, con setecientos nueve versos; disponemos además de varios fragmentos de *Los que tiran de la red*, de Esquilo, y de *Los rastreadores*, de Sófocles, hallados en papiros egipcios (López Félez 1987:41-42); y también de los títulos de varias obras perdidas de estos tres autores, así como de otros satirógrafos.¹

Un coro de sátiros con disfraz, máscara, cola de caballo y un falo gigantesco, acompañados del barbudo Sileno, eran personajes fijos: los caracteriza su lubricidad, su fanfarronería y cobardía. Junto a ellos, el monstruo al que se enfrenta el héroe, con identidad variable; un Heracles comilón y bebedor; Sísifo y Autólico, protagonistas de dramas satíricos de Esquilo, Sófocles y Eurípides; o dioses como Hermes, «paradigmas de la astucia y maestros en las malas artes del fraude y el engaño». Ofrece el género escenas de compraventa o intercambio, lección o adivinanza, esclavitud y liberación; o reacciones de miedo o sorpresa ante un invento. Destacan las victorias por astucia: Zeus engaña con un disfraz

¹ Basándose en Sutton [1974a, 1974c], que excluye algunos títulos dudosos y añade otros, Melero [1988:416-420] da una lista de entre treinta y siete y cuarenta y seis dramas satíricos: trece (o diecisiete) de Esquilo, acaso el mejor autor del género; catorce (o diecinueve) de Sófocles y diez de Eurípides.

lares (pp. 170-184). Para Rey-Flaud no cabe duda: el género teatral farsa está basado en un mecanismo de engaños.

Quedan al margen otros géneros afines: *monologue dramatique*, *sermon joyeux*, *moralité* o *sottie* (Porter 1959; Aubailly 1973, 1975: 101-198; Nelson 1977).

La farsa en Alemania, Inglaterra e Italia

Género similar a la *farce* es el *Fastnachtspiel* en Alemania, con autores como Hans Sachs; *El escolar andariego y el conjuro del diablo* se ha relacionado con *La cueva de Salamanca*, como veremos. Desde el episodio de Mak en *The Second Shepherds' Play*, al *interlude* inglés se le atribuye la función del *intermezzo* o *entremés*. En Italia (Speranza 1987) Giovan Giorgio Alione combina erotismo y escatología en sus *Farsas carnavalescas*; la *Commedia dell'Arte* (*La Commedia*, Niccoll 1963) incluye *lazzi* cercanos a las piezas breves de Rueda (Oliva 1988; Álvarez 2008); y aduce otras obras cómicas Stiefel [1891].

La farsa en la península ibérica

Según Asensio [1965:35-36], son tantas las semejanzas del *entremés* con la farsa que suelen identificarse, como adelantábamos. Insiste, no obstante, en separar uno y otra, por varias razones: en España falta una tradición de piezas netamente cómicas; la voz *farsa* encubre acepciones muy diferentes, sacras y profanas, serias y cómicas; en su opinión, «el género brotó por obra de Lope de Rueda». Pese a su insistencia en la metáfora de la rama desgajada que crece pujante y adquiere «una morfología especial explicable por su situación de contraste y prolongación de la comedia», Asensio no puede evitar referirse a su origen: «Nació como simple episodio cómico *primeramente incluido*, más tarde segregado del cuerpo de la pieza principal» (p. 36). ¿Qué puede añadirse sobre esa fase originaria? ¿Surgió de la nada?

Es cierto que *farsa*, como *entremés*, sirve de título a obras teatrales muy heterogéneas. Pero esto en nada afecta al género que está nombrando, a su forma interna ni a sus orígenes. Cotarelo y Mori [1911:I, LXI] juzgaba «entremés dilatado» la *Farsa del matrimonio*, como las *farsas* del *Molinero*, de la *Hechicera* y de la *Ventera* de Sán-

significaba 'broma, burla', como en Francia, ya era apta para designar obras burlescas desde que fue adoptada.

Conviene deshacer dos equívocos. Primero: *paso* y *entremés* se dan como sinónimos, cuando, aun designando formas del mismo género, deben entenderse como antónimos. Segundo: no han de confundirse los *entremeses* de Rueda con los de Cervantes o Quiñones.

En su edición de los *Pasos* de Lope de Rueda, atribuye González Ollé (pp. 46-50) a Timoneda, editor del autor sevillano, la novedad de haber introducido el término *paso* en vez de *entremés*, o de combinarlos, tanto en *El deleitoso* de Rueda (*pasos y entremeses*) como en su Turiana (*entremeses y pasos*). Tras cuestionarse si eran géneros distintos, o dos modalidades de representación, da una respuesta negativa.

Rueda escribió comedias de seis a diez actos o *scenas* sin entreactos, salvo «algún romance antiguo» cantado por los músicos (A. Rojas, *Viaje*, ed. Ressot, p. 151, n. 152). Cervantes habla de «unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres *entremeses*, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno» (CvE, ¶¶ 2v). Siendo así que en los *colloquios* no hay división en actos, se impone otro sentido: empezaron considerándose *entremeses* los episodios cómicos integrados en el argumento. En efecto, en el *Coloquio de Camila* y en el de *Timbria* se observa junto con dos de los arquetipos el número señalado por Cervantes; Asensio recuerda los «dos entremeses que, según exigen los contratos, debían escoltar a cada auto» [1965:22-23]. Otro tanto sucede con las comedias, donde los episodios cómicos, anunciados y pospuestos, dentro de una estructura en cadena que complica el argumento, no permiten dilatar este con otra pieza entre acto y acto. A. Rojas es inequívoco al describir «entre los pasos de veras / mezclados otros de risa / que, porque iban *entremedias* / de la farsa, los llamaron / *entremeses* de comedia» (*Viaje*, ed. Joset, pp. 139-140): esto es, iban 'mezclados con el argumento' central.

Así como los *entremeses* se insertaban en comedias y coloquios, los *pasos* independientes eran escenificados al inicio, antes del *introito* o *argumento* del autor. De otro modo, no se entiende qué pieza de farsa ocupaba un momento aludido con tanta frecuencia, una vez descartado el *entremés*. Entre los diez *pasos* de Rueda —siete de *El deleitoso* y tres del *Registro de representantes*—, algunos sugie-

2008b]; López Estrada [1989:104-108] y Díez Borque [1987] tratan la teatralidad festiva; Huerta Calvo [1995a], el espectáculo popular. De aquí el tópico del mundo al revés, analizado por Grant [1973:116-117] en Quiñones, Quevedo y los entremesistas; y por *L'image* [1984] en Quevedo y Gracián o la comedia francesa. También las libertades de la *commedia dell'arte* comparten rasgos carnalescos: al ensayo de Falconieri [1957] siguieron otros parciales: Shergold [1956] y Listerman [1979, 1980] la asociaron con Rueda y su época; Huerta Calvo [1981, 1995b:125-134], con el entremés; Ojeda [1995] trata de Bottarga en España, y Varey [1984], de Ganassa.

Dentro del debate sobre la licitud del teatro (Cotarelo y Mori 1904; García Berrio 1978), se centra Huerta Calvo [1980, 1995b:117-123] en las opiniones sobre el entremés, pocas veces favorables. Y esto a pesar de su función de válvula de escape que acaba restableciendo el orden puesto en entredicho.

5. COMEDIA Y ENTREMÉS EN CERVANTES

En el siglo xvii el espectáculo teatral comprendía en torno a dos horas, durante las cuales los músicos empezaban cantando un tono, al que seguían la loa, el primer acto de la comedia, un entremés, el segundo acto de la comedia, un baile, el tercer acto de la comedia y el fin de fiesta o mojiganga, interpolándose la jácara entre dichas piezas sin lugar fijo (Cotarelo y Mori 1911:1, II-V). A veces el entremés guardaba correspondencia con la comedia entre cuyos dos actos se representaba, sin que puedan establecerse normas a este respecto.

Desde siempre se han intentado relacionar los ocho entremeses de Cervantes con cada una de las comedias. Está claro que, siguiendo el mismo orden en que fueron impresas las dieciséis piezas en la *editio princeps*, las parejas resultantes no parecen satisfactorias: *Gallardo-Juez*, *Casa-Rufián viudo*, *Baños-Elección*, *Rufián dichoso-Guarda*, *Gran Sultana-Vizcaíno*, *Laberinto-Retablo*, *Entretenida-Cueva* y *Pedro-Viejo*. Tampoco tendría sentido un orden laberíntico deliberado, imposible de observar para lectores y críticos. Es posible, aunque poco probable, que no haya relación alguna entre ambas series, dispuestas al azar; o que la haya, pero por uno de los muchos errores atribuidos a Cervantes el orden quedara oculto.

julio de 1615. Lo que significa que entre agosto de 1614 y abril-mayo de 1615 hubo de componer otros dos entremeses. No hay dato fiable para identificarlos. Siguiendo el orden en que están impresos, Cotarelo y Valledor [1915:73] supone que sean los dos últimos (*Cueva* y *Viejo*). «Quizá se haya dado excesiva importancia a la frase de Cervantes» ya citada, según Schevill-Bonilla, pues el autor cambiaba a menudo de proyecto y bien pudo añadir dos entremeses arrinconados [1922:150].

A comienzos del siglo XVII se impuso la moda de componer entremeses en verso. Dado que seis de los cervantinos están escritos en prosa y solo dos (*El rufián viudo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*) en endecasílabos blancos, sería fácil relacionar cronología y versificación. Bonilla (ed., p. XXI), Asensio [1965:98-99; ed., p. 16] y Avalor-Arce (ed., p. 5) opinan que los versificados quizá sean los más recientes, confesando el segundo no poder corroborarlo por evidencia interna. Esta se da en *La guarda cuidada*, donde la cédula del sacristán Pasillas lleva data «a seis de mayo deste presente año de mil y seiscientos y once»; el mismo año hubo de ser compuesto *El vizcaíno fingido*, con alusiones a la pragmática sobre los coches de enero de 1611. Suelen agregarse dos títulos (*Retablo* y *Cueva*). De no aceptar *El rufián viudo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo* como tardíos, solo quedarían otros dos más, primero y último de la serie (*Juez* y *Viejo*), cuya fecha no suele establecerse en 1614-1615. Para complicar el estado de la cuestión, el propio Bonilla, al redactar con Schevill la introducción al «Teatro de Cervantes», había cambiado de opinión: *Rufián* y *Elección* pertenecerían por su métrica y estilo al siglo XVI (Schevill-Bonilla 1922:158-159).

A la duda anterior sobre los entremeses añade otra Asensio: «¿Cuáles son los añadidos? ¿Habrá rejuvenecido dos más antiguos que andaban en sus gavetas?» (ed., p. 16). A esta tesis se adhieren quienes han propuesto fechas tempranas.

Si pasamos revista a las dataciones generales, observaremos coincidencias. Buchanan [1908:184] proponía los años 1610-1612. Aceptan esta opinión provisional Morley [1951:488] y Asensio, quien no ve motivo «para no prorrogar la composición o la refundición hasta 1614» (ed., p. 16); Avalor-Arce (ed., p. 14) cree los entremeses «tardíos, de hacia 1610 o después». No hay divergencias en la cronología de Astrana Marín [1948-1958:VII, 778-779] entre 1607 y 1615. Para Canavaggio [1977:23-25], en su segunda

De nuevo sobre un raro códice de la misma biblioteca sevillana, J.M. Asensio [1867] publicó dos cartas literarias, más tarde recogidas en libro, donde añadía los entremeses inéditos de *Melisendra*, *Durandarte y Belerma* y *Los refranes*, y editó el último. Adolfo de Castro [1874], el célebre falsificador del *Buscapié*, añadió tres (*Los mirones*, *Doña Justina y Calahorra*, *Los romances*), publicados con el de *Los refranes*. Completa la serie el de *Ginetilla, ladrón*.

Un joven Menéndez y Pelayo [1874], entonces estudiante, se apresuró a comentar la edición de Castro opinando que todos los entremeses son cervantinos, salvo *Melisendra*. Durante el siglo XIX seguirán publicándose algunos, en especial *Los habladores*, *La Cárcel de Sevilla* y *El hospital de los podridos*, añadidos a los ocho cervantinos. Casi todos fueron recogidos en la *Colección de entremeses* de Cotarelo y Mori [1911:1, LXV, n. 1], que atribuye *Los habladores* a Cervantes. Pero en la segunda mitad del siglo XX ya no suelen agregarse estos títulos a los ocho entremeses. Por su rigor, debe anteponerse la edición de *El hospital de los podridos*, *Los habladores*, *La Cárcel de Sevilla*, *Los mirones* y *Los romances* realizada por Dámaso Alonso (1936).

1. *Entremés de los habladores*. Madroñal [1993:121-122] lo consideraba de Barrionuevo. Azcune [2000] aduce un dato esclarecedor: el 30 de octubre de 1600, Tomás Gracián Dantisco aprobó en el manuscrito Gálvez la comedia de Lope *Los enredos de Celau-ro*, fechada el 25 de enero, y con ella el «entremés de que me hizo relación Fabián de Rivera, del *Hablador*», para ser representados. «Es evidente que el título mencionado y *Los habladores* son el mismo» (p. 396). Entre los actores de Porres, empresario del Fénix, se contaba «para entremeses» con Fabián de Ribera, según documento de 25 de febrero de 1600 (Salvo 2003:215-216). Como se ve, todo apunta al entorno de Lope y nada a Cervantes.

2. *Entremés de la Cárcel de Sevilla*. Sánchez Arjona [1887:98] había atribuido la obra a Cristóbal de Chaves, autor de la *Relación de la Cárcel de Sevilla*, basándose en que el Cabildo de la ciudad le había pagado en 1598 por un entremés para la fiesta del Corpus; igual criterio hallamos en R. Marín (ed. *Rinconete*, 202-208). Dámaso Alonso (*Hospital*, 966-967) vuelve a pensar en Chaves no sin «cierta repugnancia». Pero Asensio [1965:88-97] aprecia mayor calidad artística en el entremés que en las obras del citado au-

dora acaban sosegándose. Este final enlaza con la representación de un entremés, breve e inconcluso, con Torrente y Ocaña de lacayos y Dorotea y Cristina de fregonas; final a palos. Acude la justicia, que no sabe si los contendientes están actuando. Es muy cervantino insertar *teatro dentro del teatro* y que los actores se desvíen del texto. Agostini enumera analogías con *El rufián viudo*, *La guarda cuidadosa* e incluso *Quijote*.

En *Pedro de Urdemalas* celebra su primera audiencia el alcalde, auxiliado por el protagonista, que le ofrece una bolsa de sentencias para extraerlas al azar. Lagartija y Hornachuelos plantean un primer pleito sobre el préstamo de dos reales, resuelto con ingenio. Clemente y Clemencia reciben sentencia favorable a su boda: «Yo, Martín Crespo, alcalde, determino / que sea la pollina del pollino» (I, vv. 436-437). Solo faltan canto y baile para completar el entremés, cerca de Barataria y de *La elección de los alcaldes de Daganzo*, comenta Agostini.

Maldonado [1958] resume un pasaje de la tesis de Agostini [1964:269-270], ya expuesta desde 1958, antes de editar el que denomina *Entremés de la entretenida*. Añade que no es entremés de la comedia, sino entremés del entremés, una entidad teatral que se presenta a sí misma (o se-presentativa temporal de doble negación). Con una diferencia respecto a *Hamlet*, tercer acto: Cervantes da un paso más interrumpiendo la representación, como en Maese Pedro y en *El retablo de las maravillas*, «originalidad y no anomalía» (p. 319). Maldonado compara el entremés con *El gran teatro del mundo* de Calderón, con Pirandello y Unamuno.

Asensio (ed., pp. 14-16) reduce a dos los «esbozos de posibles entremeses»: el de *La entretenida*; y las sentencias del alcalde en *Pedro de Urdemalas*. Pese a que su engarce con el argumento es débil, no cree posible desglosarlos sin mermar la comedia. Huerta Calvo [1995b:34-36] vuelve a considerar como entremés el primero.

9. TRADUCCIONES, IMITACIONES Y REPRESENTACIONES

Pueden buscarse versiones a otras lenguas en Cotarelo y Valledor [1915:759-763], Agostini [1965:97-102] y Simón Díaz [1950- <1994>:VIII, núms. 96, 1169-1174, 1222, 1368-1369, 1472, 1549, 1694]. García Blanco [1951:102-104] enumera las de *La*

dora acaban sosegándose. Este final enlaza con la representación de un entremés, breve e inconcluso, con Torrente y Ocaña de lacayos y Dorotea y Cristina de fregonas; final a palos. Acude la justicia, que no sabe si los contendientes están actuando. Es muy cervantino insertar *teatro dentro del teatro* y que los actores se desvíen del texto. Agostini enumera analogías con *El rufián viudo*, *La guarda cuidadosa* e incluso *Quijote*.

En *Pedro de Urdemalas* celebra su primera audiencia el alcalde, auxiliado por el protagonista, que le ofrece una bolsa de sentencias para extraerlas al azar. Lagartija y Hornachuelos plantean un primer pleito sobre el préstamo de dos reales, resuelto con ingenio. Clemente y Clemencia reciben sentencia favorable a su boda: «Yo, Martín Crespo, alcalde, determino / que sea la pollina del pollino» (I, vv. 436-437). Solo faltan canto y baile para completar el entremés, cerca de Barataria y de *La elección de los alcaldes de Daganzo*, comenta Agostini.

Maldonado [1958] resume un pasaje de la tesis de Agostini [1964:269-270], ya expuesta desde 1958, antes de editar el que denomina *Entremés de la entretenida*. Añade que no es entremés de la comedia, sino entremés del entremés, una entidad teatral que se presenta a sí misma (o se-presentativa temporal de doble negación). Con una diferencia respecto a *Hamlet*, tercer acto: Cervantes da un paso más interrumpiendo la representación, como en Maese Pedro y en *El retablo de las maravillas*, «originalidad y no anomalía» (p. 319). Maldonado compara el entremés con *El gran teatro del mundo* de Calderón, con Pirandello y Unamuno.

Asensio (ed., pp. 14-16) reduce a dos los «esbozos de posibles entremeses»: el de *La entretenida*; y las sentencias del alcalde en *Pedro de Urdemalas*. Pese a que su engarce con el argumento es débil, no cree posible desglosarlos sin mermar la comedia. Huerta Calvo [1995b:34-36] vuelve a considerar como entremés el primero.

9. TRADUCCIONES, IMITACIONES Y REPRESENTACIONES

Pueden buscarse versiones a otras lenguas en Cotarelo y Valledor [1915:759-763], Agostini [1965:97-102] y Simón Díaz [1950- <1994>:VIII, núms. 96, 1169-1174, 1222, 1368-1369, 1472, 1549, 1694]. García Blanco [1951:102-104] enumera las de *La*

aparte merece la variante Soriano de la edición Asensio: su descripción y una fotocopia de su portada hacen concluir, de modo categórico, que se trata de un ejemplar del primer tomo de 1749 (ed. Nasarre); sin noticias de los fondos de la mítica librería Soriano en París, no descartamos la posibilidad de que la heredera legal confirme este punto.

Así pues, todas las ediciones derivan de la de 1615 —con tipos gastados y repleta de errores (Rius, 1895-1905, I, 150-151, núm. 324)—, por no conocerse copias manuscritas. «Entristece la contemplación de este tomo, en el cual quiso Cervantes fundamentar su derecho a ser tenido por autor dramático» (Schevill-Bonilla 1922:64).

Reproduce la versión facsimilar de la Real Academia Española (1984) las viejas planchas de 1917. Obtenidas sobre R-10692, en este ejemplar han sido repasados a mano los tipos sin marcar. Muchos errores de ediciones actuales se deben a la lectura de ambos facsímiles.

No volverán a ser publicadas las *Ocho comedias y ocho entremeses* hasta ciento treinta y cuatro años después. Contra lo generalmente supuesto (Rius, 1895-1905, I, 153; Givanel, 1916-1925, I, 249), la edición de 1749 a cargo de Blas Nasarre apenas contiene erratas, e introduce más de un centenar de enmiendas, muchas de las cuales se siguen hoy día. Son obligadas cuarenta y seis, por añadir acentos (*E* 318), letras (5.7, 61.21, 88.13, 98.21-22, 101.15, 104.6, 117.24), omitirlas (64.1, 84.32, 89.5, 98.26, 104.6, 121.12, 124.1), sustituirlas (11.17-18, 13.26; *Rv* 56, 74, 300; *EA*, 134, 168, 362; 55.6, 57.5, 65.31, 66.24, 73.19-20, 73.26, 78.3, 81.10, 98.25, 99.21, 101.16, 105.1, 109.18, 110.14, 110.19-20, 120.2, 123.17, 124.10, 131.8), cambiar su orden (*E* 341) o alterar la puntuación (57.22, 104.5). Otras cuarenta y cinco enmiendas lo son *ope ingenii*, descartando las discutibles: añade acento (97.20), cambia letras (12.19, 13.12, *Rv* 84, *E* 201; 74.25, 78.5, 84.12 dos, 135.13-14) para dar nuevas lecturas, las omite (*E* 70) o añade (7.2, *E* 17; 116.20) o altera el orden (*E* 102; 110.1); separa palabras (69.17, 81.1), las añade (110.24) o cambia (76.1, 78.10, 98.8, 101.10, 124.23); varía los interlocutores (*Rv* 228; 111.22, 112.21); altera oraciones (11.22) o puntuaciones (79.19, 123.14-15); omite interrogaciones (*Rv* 261, *E* 143; 51.15, 80.7, 89.5, 106.17, 107.21) y añade puntos suspensivos (12.3, 71.16, 94.26, 94.28, 109.12-13, 116.4, 129.19, 132.26). A esta edición hay que

su opinión. Sobre estos y otros avatares académicos trata P. Álvarez [2000]. *almonedear* valía, literalmente: «Poner en pública venta, y a voz de pregonero, o pregonar alguna cosa» (*Aut.*); *CORDE* recoge otras ocho citas de este verbo, dos *almonedar* y cuatro *almonedero* en textos jurídicos y no de ficción, probando así su frecuencia. Pero hay más: según Covarrubias, *almoneda* era «la venta de las cosas públicas que se hace con intervención de la justicia, y ante escribano, y con ministro público, dicho pregonero»; compárese con el escenario del entremés, aparte del sentido ya expuesto ‘pregonar a gritos’. Y, aunque *Hg* respeta la lectura original, no deja de anotar, junto a la supuesta etimología de *almodón*, la misma errata vuelta a señalar poco antes por García Gómez [1944], según consta en una papeleta para el *DHLE*: «la seda que se trujere a vender *se almonedee*», esto es, ‘se subaste a voces’ o ‘se pregone’; coincide *Lc* [1953:341-342, 1954a] en la lectura *almonedees* por *almodonees* tras resumir todas las interpretaciones del pasaje. *DHLE* [1960-1996] recoge como errata *almodonear*, con cita del pasaje, repetida bajo la voz correcta *almonedear*: «Pregonar, vocear una cosa», en uso figurado; y en literal, las variantes *almonedar*, *almonedear*, esta desde Alfonso X a 1546 (*se almonedee*). *DCECH* confirma la validez de esta enmienda y su coincidencia significativa dentro del contexto cervantino. Se pregunta González Calvo [1981:177-178] si, junto a esta acepción de *almonedear*, no habrá un juego cervantino con *almodón*. En efecto, *almodonear* no es forma aislada. Se halla en una fuente de *CORDE*, junto a treinta y seis *almoneda* y cuatro *almonedear*, «ni metiesen ninguna cosa en *almodena*» (Alfonso X, *Siete Partidas*, ms. BNM I 766). Debiera plantearse si son variantes orales o tan solo escritas; en virtud de su rareza y de que alternan

siempre con las formas conocidas, *almodena-almodonees* han de ser meros casos de *lapsus calami* o de errata de imprenta.

4.6 anatomía *P edd.* anatomía *Ga HVHgT*

4.15 esse *P edd.* este *Sr²* [*Sr* incurren en el mismo error que suelen criticar en *Sb*: malinterpretan la doble *s* de los demostrativos.

4.18 Iuiverno *PB+Sb Y Sp Sr* invierno *N+ Co VT* [Existe la variante con igual acepción metafórica: «*El ivierno* y las nieves de mi vida» (Luis de León, en Morán, *Cartapacio*, núm. 664, p. 308, v. 56).

4.21 ora aquesta, ora aquella ligadura *Ga Co* hora aqsto, hora aquella ligadura *Pedd.* [Es obvia la antítesis *aquesta / aquella*, deshecha por un neutro *aquesto* sin referente; además, *ligaduras* suele ir en plural.

4.22-23 de noche alta, cabecera de la cama, *CnT* de noche alta cabecera de la cama, *PA Sp Sr² Sr³* de noche alta la cabecera de la cama, *NCp Ga HB Sb VHg Y* de noche, alta la cabecera de la cama, *R* de noche a la cabecera de la cama *Co Lc Sr¹* [Lázaro Carreter [1953:342-343] defiende su propuesta oponiendo el violentísimo zeugma supuesto en *N*: ‘poner alta la cabecera de la cama y ponerle jarabes lenitivos’. *A* propone la lectura *Co* sin adoptarla. *Sr² Sr³* entienden un sentido análogo al rechazado por *Lc*; y no ven «por qué los jarabes se habían de poner a altas horas de la noche o en la cabecera de la cama», siendo lo más habitual en casos de ahogo: todo obedece a la obsesión de respetar la puntuación y «atenerse al original». Es más fácil la enmienda de *Cn*, gramatical y con sentido lógico, seguida por Arellano [1985, 2010:17-18]. Siempre ha sido frecuente a la cabecera de la cama; y si bien es cierto que aún no se ha registrado la frase sugerida, Pavón [1999] enumera locuciones análogas según el modelo

su opinión. Sobre estos y otros avatares académicos trata P. Álvarez [2000]. *almonedear* valía, literalmente: «Poner en pública venta, y a voz de pregonero, o pregonar alguna cosa» (*Aut.*); *CORDE* recoge otras ocho citas de este verbo, dos *almonedar* y cuatro *almonedero* en textos jurídicos y no de ficción, probando así su frecuencia. Pero hay más: según Covarrubias, *almoneda* era «la venta de las cosas públicas que se hace con intervención de la justicia, y ante escribano, y con ministro público, dicho pregonero»; compárese con el escenario del entremés, aparte del sentido ya expuesto ‘pregonar a gritos’. Y, aunque *Hg* respeta la lectura original, no deja de anotar, junto a la supuesta etimología de *almodón*, la misma errata vuelta a señalar poco antes por García Gómez [1944], según consta en una papeleta para el *DHLE*: «la seda que se trujere a vender *se almonedee*», esto es, ‘se subaste a voces’ o ‘se pregone’; coincide *Lc* [1953:341-342, 1954a] en la lectura *almonedees* por *almodonees* tras resumir todas las interpretaciones del pasaje. *DHLE* [1960-1996] recoge como errata *almodonear*, con cita del pasaje, repetida bajo la voz correcta *almonedear*: «Pregonar, vocear una cosa», en uso figurado; y en literal, las variantes *almonedar*, *almonedear*, esta desde Alfonso X a 1546 (*se almonedee*). *DCECH* confirma la validez de esta enmienda y su coincidencia significativa dentro del contexto cervantino. Se pregunta González Calvo [1981:177-178] si, junto a esta acepción de *almonedear*, no habrá un juego cervantino con *almodón*. En efecto, *almodonear* no es forma aislada. Se halla en una fuente de *CORDE*, junto a treinta y seis *almoneda* y cuatro *almonedear*, «ni metiesen ninguna cosa en *almodena*» (Alfonso X, *Siete Partidas*, ms. BNM I 766). Debiera plantearse si son variantes orales o tan solo escritas; en virtud de su rareza y de que alternan

siempre con las formas conocidas, *almodena-almodonees* han de ser meros casos de *lapsus calami* o de errata de imprenta.

4.6 anatomía *P edd.* anatomía *Ga HVHgT*

4.15 esse *P edd.* este *Sr²* [*Sr* incurren en el mismo error que suelen criticar en *Sb*: malinterpretan la doble *s* de los demostrativos.

4.18 Iuiverno *PB+Sb Y Sp Sr* invierno *N+ Co VT* [Existe la variante con igual acepción metafórica: «*El ivierno* y las nieves de mi vida» (Luis de León, en Morán, *Cartapacio*, núm. 664, p. 308, v. 56).

4.21 ora aquesta, ora aquella ligadura *Ga Co* hora aqsto, hora aquella ligadura *Pedd.* [Es obvia la antítesis *aquesta / aquella*, deshecha por un neutro *aquesto* sin referente; además, *ligaduras* suele ir en plural.

4.22-23 de noche alta, cabecera de la cama, *CnT* de noche alta cabecera de la cama, *PA Sp Sr² Sr³* de noche alta la cabecera de la cama, *NCp Ga HB Sb VHg Y* de noche, alta la cabecera de la cama, *R* de noche a la cabecera de la cama *Co Lc Sr¹* [Lázaro Carreter [1953:342-343] defiende su propuesta oponiendo el violentísimo zeugma supuesto en *N*: ‘poner alta la cabecera de la cama y ponerle jarabes lenitivos’. *A* propone la lectura *Co* sin adoptarla. *Sr² Sr³* entienden un sentido análogo al rechazado por *Lc*; y no ven «por qué los jarabes se habían de poner a altas horas de la noche o en la cabecera de la cama», siendo lo más habitual en casos de ahogo: todo obedece a la obsesión de respetar la puntuación y «atenerse al original». Es más fácil la enmienda de *Cn*, gramatical y con sentido lógico, seguida por Arellano [1985, 2010:17-18]. Siempre ha sido frecuente a la cabecera de la cama; y si bien es cierto que aún no se ha registrado la frase sugerida, Pavón [1999] enumera locuciones análogas según el modelo

ENTREMÉS DEL VIZCAÍNO FINGIDO

69.17 fingir *P* [Consta *fiegir* en facsímiles y a mano sobre *n* sin marcar. ¶ tan bien *Nedd.* también *PSb+* [*B* anota *P.* Léase *tan... como.*

70.23 dejarretan *Pedd.* desjarretan *GaRHVT*

71.8 de cayda *PNGaHCoBHgCmACnSr* decaída *RSb+VSp* [No concuerda en femenino *decaída* con *caballería*, como en otros ejemplos con sujeto de ambos géneros: «Y aunque *va tan de caída*» (*Galatea*, I, 36); «*cuán de caída andaba mi crédito*» (*Quijote*, I, 28, 157v, ed. R. Marín, II, 358, n. *1; ed. Rico 1998 lee *de caído*). Cejador [1921-1924]; *DCRLC*, II, 779b. «Ir de capa caída» vale en Correas «Andar de caída» (*Vocabulario*, 163a).

71.16 ninguna... *Nedd.* ninguna, *P*

71.24 [*N+GCoVYSPT* leen *qué linda cosa*, en vez del nexa causal *que*.

72.1 *q̄* me desvanecía *PCo+Sb+VCmSr* me desvanecía *N+G* [Es una de las muchas reiteraciones *que...* que tan usuales en Cervantes.

72.9-10 a ella, como si fuera a vna *Pedd.* a ella como si fuera una *RCo* [Entiéndase «a ella como... a una principal señora», y no «como si fuera una principal señora».

72.10-11 congojarte *PN+CoSb+VSr* acongojarte *GB+Cm* [Otra secuela de una errata de *B* no corregida.

72.14-15 [*BSb* anotan la enmienda de algunos editores (*RH*) y *el daño* por *que engaño*. Pero está atestiguado como refrán: *En al va el engaño que no en besarla durmiendo* (Correas, *Vocabulario*, 120b).

72.18 dar rostro *PN+CoSb+VCmCnSr* dar el rostro *BHgASp* [*B* inicia otra serie de errores en cadena. Poco más arriba no se enmienda *dando rostro* (71.25-26).

72.22-23 en mi casa, señor que *P* [*N+GCoBHgCmACnSr* leen *en mi*

casa, señor? ¿Qué? Sb+VSp, en mi casa? Señor, ¿qué. ¶ V.m. P [G lee siempre *vuestra merced*. Habiendo resuelto hasta aquí *B+vuesa merced* o *vuesas mercedes* las abreviaturas *V.m.* o *Vs. ms.*, en adelante leen *vuestra merced* o *vuestras mercedes*, acaso por seguir G. Téngase en cuenta, no ya que las primeras variantes eran las más usuales, sino que no constan en *Entremeses* de forma expresa sino *vuessa merced* (*Rufián*, v. 38), *vuessas mercedes* (*Elección*, vv. 126, 127; *Viejo*, 135.10, 14).

72.24 [*RH* anteponen esta acotación a las palabras de Cristina.

73.19-20 añadesele *Nedd.* añedesele *P* [Anotan el error *BSbSr*.

73.25-26 querría *Nedd.* quetria *P* [Anotan el error *BSbSr'*.

74.25 haràle *Nedd.* hara la *P* haràla *BHgA* hara le *Sb+* [Anotan el original *Sr*. Es improbable que *le* no se refiera al complemento indirecto al *borrico*, sino al directo femenino que le sigue.

74.26 regalona regalaría *PNGaRSbVSr²Sr³* regalaría *HGCo+CmYSr¹T* regalía [*prop. Hg*] *Cp* [Reconocían G y Hg no haber encontrado *regalaría* en léxicos ni en autores coetáneos de Cervantes o posteriores, aunque la propuesta *regalía* del segundo no acaba de convencer. *B* y *Sb* definen 'carriño, caricia, festejo', si bien parten de *regalar* en acepción de Oudin. Canavaggio habla de «creación cervantina». Pese a lo dudoso de la voz, *regalaría* fue incluido como sustantivo poco usado ('regalo, obsequio') desde *DLE*, 1925, 15^a ed. hasta 1992, 21^a ed.; así también en *Moliner*; incluso Pagés llegó a distinguir *regalaría* y *regalaría* ('caricia'), con cita del entremés. Puesto que el sentido obliga a pensar en el lexema *regal-*, sugerimos el único derivado posible. Con sentido pasivo, *regalona* valía 'criada con

116.20 vuestas mercedes *Nedd.*

V.m. *P*

117.18 Los moros de la palanca *R* los Moros de la Palanca *Pedd.* los mozos de la palanca *prop. Co* [Covarrubias ya escribió con mayúscula: «También se dice *Palanca* la pértiga de los ganapanes»; y Stevens: «*Los de la Palanca*». Además de sustituir la inicial de *Palanca* por minúscula, cabría la posibilidad de enmendar *Moros* en *mozos*: «*El mozo del trabajo*, que adquiere su sustento llevando cargas» (*Aut.*, s.u. *ganapán*); Terreros reitera: «esportillero, *mozo del trabajo*» (s.u. *ganapán*), «Cargador, espor-

tilero, *del trabajo*» (s.u. *mozo de esquina o de cordel*); «*mozo de trabajo*, se dice en Madrid el que sirve de llevar cargas por sí mismo de una a otra parte»; y «*palanquin*, lo mismo que ganapán o *mozo del trabajo*». Pero la gran cantidad de moriscos ganapanes (*Juez*, n. 102^o) inclina a desechar esta enmienda.

117.24 cueva de *Nedd.* cueu de *P* [Apenas está marcada la *a*, pero hay un espacio en blanco.

118.2 para el tal *Pedd.* para él *YT*

118.7 todo *Gaedd.* todo? *PN*

118.17 [*PRHBHgCmA Cn* puntúan *cada día en una semana, saldría.*

ENTREMÉS DEL VIEJO CELOSO

119.3 Hortigosa *PN+CoSb+Sr²Sr³* Ortigosa *B+Sr¹* [Todavía constan en Madoz [1845-1850, ed. 1848-1850] seis *Hortigosa* y tres *Ortigosa*; aunque hoy ha desaparecido la *H-* de todos los topónimos, aún consta en ciertos apellidos, lo que aconseja conservarla.

120.2 la lengua *Nedd.* la lengua *P* [Anotan el error *B S b Sr¹*.

121.12 que la señora *Nedd.* que q̄ la señora *P* [Anotan el error *Co B S b Sr*.

121.17 asegurara *P edd.* asegura *Y C n Sr¹ T*

121.28 vedriera *P N Ga Co+ S b C m Y Sr² Sr³* vidriera *R H V Sr¹ T* [*Sr¹* anotan *P. Vedriera* remite a *Vidrio* en Covarrubias, donde alternan *vidrieras / vedrieras*. Pagés aporta ejemplos de fray Juan de los Ángeles, Oña y Ledesma. *CORDE* recoge once *vedriera* y dieciséis *-as*, especialmente en autores religiosos, pero también en tres citas de Lope de Vega.

122.6 q̄ tan zeloso es? *Pedd.* ¿Qué tan zeloso es? *Ga* ¡Qué! ¿tan zeloso es? *R H* Qué, ¿tan zeloso es? *Co* ¿Que, tan zeloso es? *Sb+*

122.7 [*R H B+ C m* leen ¡*Digo! que; y*

Ga Co, Digo, que donde otros *Digo que.*

123.13 se le *Pedd.* se lo *Co B V A Sp* se la *Hg* [*Cn* edita [*e*], cuando es la lectura de *P*.

123.14-15 chiquito, como unas perlas *N+B+V C m Sr¹* chiquito como vnas perlas *P Co S b+ Sr² Sr³* [Cierta *Relación de las fiestas* de Toledo de 1605 relaciona: «En ese mar de agua dulce, / Margarita, hermosa y bella, / nueve meses ha que boga / un niño como unas perlas», más tarde llamado «rey *chiquito*» (*CORDE*); pero el símil unido al sustantivo nunca podría completar al adjetivo, sino a *bonita*, como en *Guarda*, o a similares.

123.17 que *Nedd.* qua *P* [Anotan la errata *Sb*.

123.21-22 y a mi frailecico *Pedd.* y á mi el frailecico *Ga H Co* [Debe entenderse «trae *al galán* y *a mi frailecico*», pues en el texto no consta *le trae (a ella) y a mí*. ¶ señor *Pedd.* el señor *Sr¹* [No es errata la adición porque figura entre corchetes. En n. 45^o se trata esta omisión del artículo.

123.26 no sea el viejo zeloso *Pedd.* no sea el viejo zeloso *N Ga H Co* [Cañizares puede dejar de ser lo segundo,

NOTAS COMPLEMENTARIAS

Los números iniciales de cada entrada remiten a la página y al número de nota correspondiente, que en los entremeses en verso coincide con el de verso anotado.

EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS

Aparentemente, el primer entremés de la serie ofrece una estructura trazada con claridad. Tres parejas (Mariana y Vejete, doña Guiomar y Soldado, Cirujano y Aldonza de Minjaca) y un Ganapán se presentan ante Juez, Escribano y Procurador de la audiencia para solicitar el divorcio. En los dos primeros casos, son ellas quienes lo piden, y ellos en los dos últimos, pero incluso Vejete y Soldado acaban dando la razón a sus cónyuges para recobrar la paz con su condena. Obsérvese que ninguno de los personajes masculinos tiene nombre, a diferencia de los femeninos (salvo la esposa ausente del Ganapán), lo que, junto con su descripción, los acerca a la categoría de *figuras*. Mariana alega en su favor el «ivierno de mi marido y la primavera de mi edad», pues se ha convertido, noche y día, en la enfermera del Vejete, a quien no falta ninguno de los males del arquetipo; su marido debe sufrir impertinencias y malos tratos. Doña Guiomar no está casada con un hombre sino con un «leño» incapaz de buscar trabajo con que sustentarla, pero siempre dispuesto a entretenerse oyendo nuevas, viendo jugar a las cartas o componiendo poesías; aduce el Soldado en su descargo los múltiples defectos de su esposa. Cirujano y Aldonza no se soportan por infinitas razones; esta alega además haber sido engañada cuando se casó porque su marido le dijo que era médico. El Ganapán prometió casarse con una prostituta estando enfermo por su ebriedad; le puso un puesto en el mercado y no hay día que no tenga que defenderla por su mal carácter. En vez de pronunciarse, el Juez deja el caso pendiente para otro día, dejando adivinar que, si bien algunos han «dado algunas causas que traen aparejada sentencia de divorcio», es muy probable que no la conceda en ningún caso; sugiere la misma opinión el Procurador. Justo entonces aparecen dos Músicos para invitar al Juez a una fiesta que celebran «aquellos dos casados tan desavenidos que vuesa merced concertó, redujo y apaciguó el otro día». Concluye el entremés con una canción donde se reitera como estribillo que «más vale el peor concierto / que no el divorcio mejor».

A la vista de la sinopsis, se diría que *Juez* refleja el tipo de entremeses caracterizado por el desfile de personajes ante un tribunal examinador, que acaba juzgándolos, y cuyo desenlace ausente se suple mecánicamente con música y canción. Aquí la presencia de parejas en conflicto y

El juez de impertinentes de Navarrete y Ribera, donde se suceden «diversas figuras jocosas tales como un tahúr, un maestro de armas, un viejo casa-dor celoso y unas damas muy aficionadas al baile».

TÍTULO «Había tratado con gran porfía *pleito de divorcio* cierta mujer hermosa y discreta, que vivía casada muy a su disgusto» (Rufo, *Apotegmas*, 17); es anécdota que prueba lo cotidiano de estas solicitudes ya en 1596. En la escritura de dote de la hija de Cervantes, de 1608, se incluye una fórmula usual: Luis de Molina se obliga a que, si «el matrimonio entre mí y la dicha doña Isabel de Cervantes, mi esposa, fuese disuelto por muerte o *divorcio* o por cualquier caso que el derecho permite», devolvería a ella o a sus sucesores 14.753 reales (Pérez Pastor, 1897-1902, I, 153); de ahí que, en sus *Capitulaciones matrimoniales*, Quevedo tomara medidas «para que en ningún tiempo la novia se pueda llamar a engaño ni *pedir divorcio*, aunque tenga vicario por compadre, ni él le pedirá» (*Prosa*, 251). Era singularmente frecuente conseguirlo en la nobleza: tras cuatro años de casada, la marquesa de Alcalá «le ha puesto agora *pleito de divorcio* por impotente» al hijo segundo del duque de Medina Sidonia (Cabrera, *Relación*, 92, 4 de enero de 1601); otro tanto, la condesa de Morata (*Relación*, 92, p. 466, 10 de marzo de 1612); la marquesa de Ladrada, hija de don Pedro de Leyva, «había hecho *divorcio* con su marido» antes del 1 de enero de 1614 (Duque, *Comentarios*, 174). Así pues, no se trata de ninguna magistratura imaginaria, pues ya en Antonomasia y don Clavijo (*Quijote*, II, 38) y en *Persiles* (III, 8) se dirimen pleitos matrimoniales ante un Vicario o Provisor (Vivó 1997:229-230).

3.1 Juez y ayudantes mostrarán en sus intervenciones actitudes «demasiado reformistas, algo que no pedía ni requería un género como el del entremés» (Pérez de León 2005:132-133). ¶ G. de Amezúa (ed. *Casamiento*, 535-536, n. 185; 1950:283), Arco [1951b:494-496], Romero (ed. *Persiles*, 467-468, n. 24) y G. López (ed. *NE*, 296.203^o) recuerdan las infinitas sátiras contra *escribanos*; según Chevalier [1982a:43-51], suele condenárseles al infierno. ¶ *Procurador* es «el que por oficio, en los tribunales y audiencias, en virtud del poder de alguna de las partes, la defiende en algún pleito o causa» (*Autoridades*), es decir, nuestro ‘abogado defensor’; ya Henríquez citaba al *Procurador en juicio*. *Escribanos* y *procuradores*, no pocas veces unidos, son blanco de feroz crítica en Cervantes. Si el galeote hubiera untado «la péndola del *escribano* y avivado el ingenio del *procurador*», estaría libre entonces (*Quijote*, I, 22, 102); «hablará más que treinta *procuradores*» (47, 287v); «por un doblón de dos caras se nos muestra alegre la triste del *procurador*» (*Gitanilla*, 13v); «el *procurador* que nos defiende» (*Rinconete*, 74v); «Tachaba la negligencia e ignorancia de los *procuradores* y *solicitadores*», pues como los médicos se llevan su ganancia, «salgan o no salgan con el pleito que ayudan» (*Licenciado*, 123v); «Ricla, la tesore-ra, que sabía muy poco o nada de la condición de *escribanos* y *procuradores*,

ra de López de Úbeda sobre «labradoras y montañesas», o a Pedro Torrellas.

67.125 *Sagrado* es «el lugar que sirve de recurso a los delinquentes y se ha permitido para su refugio, en donde están seguros de la justicia», de ahí *acogerse a sagrado* en sentido recto o figurado. Toda la literatura del Siglo de Oro está repleta de alusiones a esta costumbre. Con otros referentes: «*me acogí a sagrado*, como hacen aquellos que dejan los vicios cuando no pueden ejercitallos» (*Coloquio*, 271v).

67.126 *Quijote*, I, 1, 3: «tenía más *cuartos* que un real» (ed. Rico, I, 42, n. 53: 'monedas de ínfimo valor'); uno de los múltiplos del maravedí (treinta y cuatro sumaban un real) era el cuádruple o *cuarto* (B. Hernández, 907). «Pidió un *cuarto* a sus criadas, y ninguna le tuvo», «No tenemos entre todas un *cuarto*» (*Gitanilla*, 8, 8v); «no le he visto / siquiera de una tarja *ni* de un *cuarto*» (*Gallardo*, II, vv. 1433-1434); *CORDE* recoge *sin un cuarto* (Luque, *Fiel desengaño*, II, 88; Villamediana, *Poesía*, 934, núm. 485, v. 11; Góngora, *Doctor Carlino*, 275). ¶ *Tercio* equivale a «regimiento de infantería» (*Autoridades*), en *Quijote*, I, 27, 105; *Persiles*, III, 12, 165; y *Rinconete*, 75, con otro juego de palabras: «éntrome por la boca de lobo como por mi casa, y atreveríame a hacer un *tercio* de chanza mejor que un *tercio* de Nápoles».

67.127 Asensio describe al héroe Gaíferos «como prototipo de galanes atildados y melindrosos», protagonista burlesco de tres entremeses, el anónimo de *Melisendra* y dos atribuidos a Quiñones, *Don Gaíferos* y *Don Gaíferos y las busconas de Madrid*. Véanse además Asensio [1965:69-73]; y *Quijote*, ed. Rico, II, 528-529, n. 839.22^o, a propósito del retablo de Gaíferos y Melisendra.

68.128 *picarse*: «excederse, resentirse y perder la paciencia el que pierde a algún juego» (*Autoridades*), con cita de Quevedo; y *fieros*: «bravatas y baladronadas con que alguno intenta aterrar a otro». Spadaccini ve aplicada la expresión a la pérdida en el juego amoroso.

EL VIZCAÍNO FINGIDO

De los ocho entremeses cervantinos, este es el que ofrece una apariencia más propia del género. Pero sus orígenes no deben buscarse en el teatro sino en el relato. Recoules [1976a] adjudica por fuente directa a *Vizcaíno* un episodio de Alemán (*Guzmán*, II, 2, 6 y 8) impreso en 1604, en su opinión de materia folclórica: hay dos cadenas de oro, verdadera y falsa, de cebo la primera; el burlado, junto con un cómplice del burlador (Sayavedra), acude a un platero, quien certifica que la cadena de veintidós quilates vale seiscientos cincuenta y tres escudos; trueca el cómplice las cadenas antes de que Guzmán reciba sobre esa prenda seiscientos escudos; Guzmán y Sayavedra desaparecen. Más que los puntos comunes interesan sus divergencias, según indicara Recoules. Completa esta fuente otra más problemática de la comedia lopesca *El indiano*, impresa en la *Pri-*

en su conducta —codiciosas, embusteras y lascivas— pero opuestas por su estado social. ¿Eran en verdad tan distintas? Cuando a las prostitutas se les atribuyen virtudes (Cristina) o defectos humanos (Brígida) de santas de carne y hueso aumenta la perplejidad. Santas, damas nobles y prostitutas no dejan de ser mujeres. Acaso Cervantes pretendiera convencernos de que todas compartían un común fondo humano digno de respeto y de que solían quedar a merced del burlador masculino. ¿Feminismo? Por supuesto que no. Tan solo un punto de vista acorde con el ideal humanista del Renacimiento y cumplido incluso en el género menor del entremés.

TÍTULO Este vizcaíno muestra ser tipo cómico por su forma de hablar; además es ingenuo, *mentecato*, *burro* y borracho (Johnson 1989:12). Sobre el arquetipo en Cervantes han tratado F. Ynduráin [1951] y Ferrer-Chivite [1998]: este último añade a don Sancho de Azpetia (*Quijote*, I, 9–10), el escudero de Bernardo del Carpio (*Casa*, I, 34v, v. 338+) o don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa en *Señora Cornelia*, otros personajes menores como don Fernando de Ormaza en *Trato* y Juana de Rentería en *Baños*, más el secretario de Sancho Panza en *Barataria*; y no se olvide *La tía fingida*, donde aparece otro vizcaíno relacionado con una prostituta. Analiza además Ferrer-Chivite el arquetipo en Lope de Vega [1996] y en el teatro del siglo XVI [2001a]: los escasos ejemplos de la centuria (comedias *Tinelaria* de Torres Naharro, *Vidriana* de Huete, *Aurelia* de Timoneda) pueden justificarse por la creciente autoestima y el ascenso social de los vascos. ¶ De los setenta y nueve usos de *fingido* en Cervantes, interesan: «todo esto es *fingido* y cosa contrahecha y de burla» (*Quijote*, I, 25, 125v); «la verdad del *fingido* encanto de Dulcinea» (II, 23, 90); «Todo lo que habéis visto esta noche ha sido *fingido*» (70, 267v); «de Julia la verdadera / hizo un *fingido* Camilo» (*Laberinto*, III, 164v, vv. 2735–2736); «Luego, ¿todo esto es *fingido*?» (*Entretenida*, III, 190, v. 2472). Ya desde el título se informa del engaño (Johnson 1989:12).

69.1 Cervantes nombra al poeta Hierónimo Vaca y de Quiñones (*Galatea*, VI, 336) y al célebre Suero de Quiñones, del Paso Honroso (*Quijote*, I, 49, 299), entre los personajes no ficticios; a doña Mencía de Quiñones, hija de don Alonso de Marañón (II, 31, 119v); a doña Guiomar de Quiñones, mujer del regente de la Vicaría de Nápoles (60, 234); y al paje Quiñones en *Entretenida*. No consta otro Solórzano, ni hay mención en sus obras de Castillo Solórzano ni de Quiñones de Benavente.

69.2 Ed. García anota el juego de palabras cervantino *parecen... bien parecidas*. ¶ Registra veintinueve *ni más ni menos* Cervantes: dos *Galatea*, trece *Quijote*, cinco *Novelas*, dos *Comedias* («hacen a MARCELA una gran reverencia, y ella, *ni más ni menos*», *Entretenida*, III, v. 2577+) y siete *Perfiles*. Estas palabras iniciales «contienen todo el artificio del enredo» (Cavaleri 1816:27). Como señala Canavaggio [1977:380, n. 31], el éxito de la burla reside en la apariencia idéntica de las dos cadenas.

les, el *escarramán* y el *nuevo escarramán*», o si «el *escarramán* era *nuevo*» entonces. Parece más creíble esta segunda opción.

118.126 Cuando un Músico expresa su duda de que «baile la Sultana / *por guardar el decoro a su persona*» (en particular, *zarabandas*, *zambapalos*, *chacónas*, *pésame dello* y *folías*, antes enumerados), otro replica: «También danzan las reinas en saraos»; y Madrigal asiente: «Verdad, y a solas mil desenvolturas, / guardando honestidad, hacen las damas» (*Gran Sultana*, III, 130v, vv. 2124-2128). *CORDE* registra en Cervantes cuarenta y cinco casos de *guardar decoro*.

118.127 Con doble sentido, Molho [1985:47]. *PESO*, 331 (*bailar* 'moueri') y 266, núm. 133, 23: «Cuando saco a mi niña / *no baila nada*, / pero cuando la meto / *todo lo baila*». Hernández Esteban [2009:97] recalca el equívoco de la actividad sexual como baile.

118.129 Alarcón, *Cueva*, reitera esta voz: «la *mágica ciencia*» (III, ed. Millares, v. 2400); «*toda ciencia* natural / es lícita, y usar della / es permitido; la magia / es natural: luego es buena» (vv. 2417-2420); «al primer padre / le dio Dios aquesta *ciencia*» (vv. 2493-2494). Contra el parecer de Enrico esgrime su impugnador: «obra / por el demonio esta *ciencia*» (vv. 2659-2660); «esta diabólica *ciencia*» (v. 2742). *Viaje*, IV, 33v, vv. 295-296: «con la *ciencia* / y *ciencias* aprendidas».

EL VIEJO CELOSO

Aprovechando que Cañizares ha olvidado cerrar la puerta de casa por vez primera, su joven esposa Lorenza se lamenta ante la vecina Hortigosa de un matrimonio impuesto: al carácter en extremo celoso del marido y a su impotencia, sugerida con el símbolo de la llave oculta, añadirá la criada Cristina su vejez. No bastan virtudes como la generosidad en los gastos de ropa femenina y joyas. Hortigosa promete a Lorenza hacer entrar en su cámara un galán joven y discreto. De vuelta a casa, Cañizares descubre al Compadre su falta de actividad sexual, le confía el temor de que la inocente Lorenza acabe descubriendo cuanto le ha sido vedado y le prohíbe traspasar sus umbrales; nadie lo hará, en especial las vecinas. Mientras discute Cañizares con su esposa porque la ha oído hablar, llaman a la puerta: es Hortigosa. Aterrorizado por la presencia de una vecina con tal nombre, ordena a Cristina que le dé lo que pida, pero debe dejarla entrar ante la insistencia de Lorenza. Hortigosa lleva consigo un guadamecí con cuatro figuras del *Orlando furioso* en sus ángulos que desea vender al vecino con la excusa de sacar de la cárcel a un hijo. Despliega el tapiz para mostrarlo, y en ese momento entra por detrás un galán sin ser visto. Cristina está a punto de descubrir el enredo cuando cree que su amo, enojado por el *rebozo* de Rodamonte, se refiere al recién llegado. Tras recibir Hortigosa un doblón sin necesidad de vender el guadame-

celos pero no sin temores» (III, 19, 185v). De los infinitos romances de Cervantes «el de *Los celos* es aquel que estimo, / entre otros que los tengo por malditos» (*Viaje*, IV, vv. 41-42). Por descontado, en *Celoso* aparecen *celoso viejo* y *celoso anciano*. ¶ Se ha advertido la coincidencia en el título y en otros aspectos menores del *Viejo celoso* con *Il Vecchio Geloso* de Scala, *Il teatro* (Venecia, 1611). Sirva de moraleja común a *Viejo* y *Celoso* la conclusión de *Persiles*, II, 7, 78v: «los viejos, con la sombra del matrimonio, disimulan sus depravados apetitos».

119.1 *Doña Lorenza* equivale a Leonora en *Celoso*. A diferencia de ella, muestra «una frustración previamente interiorizada» (Canavaggio 2005:593). Presberg [1999:269] asocia aquella con san Lorenzo por su ardor sexual. A Cornelio no le sorprenden los extremos de Macías con sus amores, «por ser los primeros, que son siempre como el calor de San Lorenzo y el frío de San Vicente, que dan mucha pena y duran poco, o fuego de paja, que presto da llama y muere» (Velázquez, *Celoso*, 250; 387, n. 159 de Sepúlveda aporta variante de Correas). *Carajicomedia* advierte a los maridos: «Estad sobre aviso, bien apercebidos, / no les dejéis crecer sus ardores» (92, copla 89e-f). ¶ Para Montesinos [1982], ninguna otra *Cristina* de las creadas por Cervantes tiene el nervio de esta adolescente, creada para suplir a la dueña Marialonso de *Celoso*: influye como nadie en el curso de la acción y casi iguala en intervenciones a la protagonista; víctimas ambas de la vejez de Cañizares, acaba venciendo la indecisión de Lorenza; mezcla características de una edad infantil y un proceder adulto; y no es impúdica o perversa, sino que logra deshacer un entuerto conyugal diario: esto le vale la simpatía del autor. Cervantes ha sustituido a las doncellas de Leonora por Cristina; ya en ambas versiones del *Celoso* aparece una muchacha sin nombre, cada vez con mayor presencia en el argumento (Canavaggio 2005:594). ¶ «*Hortigosa*, nombre de lugar y de linaje» (Covarrubias); como indican Schevill-Bonilla, en *Casamiento engañoso* aparece una «dueña Hortigosa» (*NE*, ed. García López, 528, n. 62, identifica este apellido con el de la vecina —no dueña— alcahueta); bien es cierto que ejerce su mismo oficio celestinesco la dueña Marialonso o González del *Celoso* (Ciro 1929a:11-12). *Hortiga* es «en latín *urtica ab urendo*, porque a la parte que nos toca abrasa levantando ronchas»; de ahí que se diga «de uno que es más áspero que hortiga», a pesar de que «esta yerba deseçada y aborrecida tiene en sí virtud para socorrer mil necesidades», como la propia Hortigosa: «a las mujeres provoca el menstruo, refirma la madre y la hace tornar a su lugar y la desopila»; se remite al doctor Laguna, *Dioscórides*, IV, 95. Celestina, para volver «poco a poco la madre ('matriz') a su lugar», desplazada acaso por retención del menstruo, aconseja olores fuertes, «así como poleo, ruda, ajensos, humo de plumas de perdiz, de romero, de moxquete, de encienso», si bien hay un remedio mejor, que no quiere decir a Areúsa, «pues tan santa te me haces»: se trata del acto sexual (*Celestina*, 176 y nn. 98, 113). Igual receta dispensará Hortigosa a Loren-

ÍNDICE DE NOTAS

Las entradas remiten al número de página y, tras un punto, al número de la nota al pie, salvo en *Rufián viudo* y *Elección*, a cuyos versos se remite. Este índice recoge voces y giros explicados en las notas, nombres propios, conceptos lingüísticos y retóricos, fuentes literarias y temas diversos anotados. Se incluyen también refranes, frases proverbiales o citas por orden alfabético entre comillas. Solo cuando lo requiere la ocasión son citados Cervantes o los personajes. Omitimos referencias internas a entremeses (no así a otras obras cervantinas) y las esporádicas a editores. Las entradas en cursiva son las que aparecen literalmente en el texto de la obra, en masculino singular e infinitivo salvo excepciones. Estas son las siglas de los entremeses:

J = Juez de los divorcios	Vf = Vizcaíno fingido
Rv = Rufián viudo llamado Trampagos	Rm = Retablo de las maravillas
E = Elección de los alcaldes de Daganzo	C = Cueva de Salamanca
G = Guarda cuidadosa	Vc = Viejo celoso

- a cuyas voces/a puras voces*, J 5.30
a ello, a ello, Rv 31.372, Rm 100.117
a lo que, Rv 17.50
abiervado, E 39.133
abrenuncio, Rm 94.70
aburrido, Vc 122.37
aburrirse, doble sentido, Rv 24.224-227
acá, Rm 92.47
acciones, J 8.58
acecinamiento, G 63.96
achaque de castañetas, Rm 98.102
acomedido, E 33.8
acotación: G 56.49, Vf 80.82,
 C 106.37; — descriptiva, E 38.124+
 «Acuden moscovitas al reclamo»,
 Rv 20.123
adagio, Vc 125.60
adelante, y más, Vf 79.77
aderezado, bien, J 7.52
adunia, Rv 17.41
afeitarse, Vf 78.69
 «Agora/Ahora lo veredes, dijo Agrajes»,
 E 48.336-338; G 54.33
Agrajes-grajos, E 48.336-338
agua: — *de ángeles*, Vc 32.112; *librarse*
del — *mansa*, Vf 86.122
águila, ser, E 36.75
agujeta de dos cabos, C 108.51
ahorarse, J 4.13
aires, llevar por los, Vc 127.72
ajustar y convenir, Rv 23.194
 «Al buen pagador no le duelen prendas»,
 G 59.67
al hoyo, al hoyo, Rm 100.117
 «Al villano se lo dan / la cebolla con el
 pan» (letra), Rv 32.392
Alanís, E 36.73-74
alas en pies y espaldas, Rv 25.242
albahaca, Rv 19.108
albarazado, Rm 96.85
albergo, C 109.62
alcaldes rurales: E 35.45-47; — y escri-
 banos, Rm 88.18; *disputas de* —,
 E 33.TÍTULO; *dos* —, E 35.40-43,
 Rm 88.15
alcomoque, E 45.287-294
Aldana, Francisco de, Rv 16.22-24
Aldonza, J 11.91
Alejandro, Vf 79.78
Alejandro Magno, Vf 79.78
alforja, provisiones de la, J 9.71
algalia: véase *ámbar*
algarabías de allende, Rm 91.42
Algarrobillas, las, Rm 89.22
algo irá a decir de... a..., G 66.116
alguacil, Vf 83.108

TABLA

Presentación	IX
--------------	----

ENTREMESES

Entremés del juez de los divorcios	3
Entremés del rufián viudo llamado Trampagos	15
Entremés de la elección de los alcaldes de Daganzo	33
Entremés de la guarda cuidadosa	51
Entremés del vizcaíno fingido	69
Entremés del Retablo de las maravillas	87
Entremés de la Cueva de Salamanca	103
Entremés del viejo celoso	119

ESTUDIO Y ANEXOS

MIGUEL DE CERVANTES Y LOS «ENTREMESES»

1. Concepto de farsa	139
2. La farsa: orígenes del género	
<i>Farsa y ritos folclóricos</i>	140
<i>Grecia y el drama satírico</i>	141
<i>Roma: sátira, atelanas y mimos</i>	143
<i>Alta Edad Media en Europa: mimos y juglares</i>	144
3. La farsa como género	
<i>La farsa francesa</i>	146
<i>La farsa en Alemania, Inglaterra e Italia</i>	147
<i>La farsa en la Península Ibérica</i>	147
<i>La farsa: forma interna</i>	148
<i>La farsa: valoración</i>	149
4. El entremés como género	
<i>Significados de «entremés»</i>	150
<i>Primeras muestras de entremeses españoles</i>	152
<i>Etapas del entremés</i>	153
<i>Otras denominaciones y géneros afines</i>	157

<i>El entremés: forma interna</i>	157
<i>El entremés: valoración</i>	160
5. Comedia y entremés en Cervantes	161
6. Cervantes y el género del entremés	
<i>Cronología</i>	170
<i>Clasificación</i>	173
<i>Estructura</i>	176
<i>Teatralidad</i>	178
<i>Fuentes</i>	180
<i>Contenido</i>	181
<i>Personajes</i>	184
<i>Lengua y estilo</i>	186
<i>Métrica</i>	191
<i>Valoración crítica</i>	195
7. Atribuciones	196
8. Entremeses de comedias	200
9. Traducciones, imitaciones y representaciones	201
10. Ediciones de los «Entremeses»	
<i>Historia del texto</i>	204
<i>Esta edición</i>	207
Agradecimientos	209
APARATO CRÍTICO	211
NOTAS COMPLEMENTARIAS	251
BIBLIOGRAFÍA CITADA Y ABREVIATURAS	583
ÍNDICE DE NOTAS	683

BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

CON EL PATROCINIO DE



Coordinación editorial: Ignacio Echevarría
Diseño de la sobrecubierta: Winfried Bährle,
con una caligrafía de Keith Adams

Tipografía: Manuel Florensa
Producción: Susanne Werthwein
Revisión: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles

© de la colección: Real Academia Española, 2012
© de la presente edición: Real Academia Española, 2012
© de la edición, estudios y notas: Alfredo Baras Escolá, 2012
© Círculo de Lectores, S.A., 2012, por las características de esta edición
© para la edición librería: Galaxia Gutenberg, S.L., 2012

Publicado por:
Círculo de Lectores, S.A.
Travesera de Gracia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es
Galaxia Gutenberg, S.L.
Avenida Diagonal, 361, 1º 1ª A
08037-Barcelona
galaxiagutenberg@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

1 3 5 7 9 2 1 1 2 8 6 4 2

Primera edición: diciembre 2012

Fotocomposición: Sergi Gòdia
Impresión y encuadernación: Rotocayfo (Impresia Ibérica)
Barcelona, 2012. Impreso en España
Depósito Legal: B. 30123-2012
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-5390-0
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-15472-68-1

Nº 39354

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)