Ilusión y engaño en el teatro cervantino

Aurelio González

El Colegio de México

Cervantes recuerda, cuando publica sus comedias en 1615, que en la época de Lope de Rueda «Las Comedias eran unos coloquios como Églogas entre dos, o tres pastores, y alguna pastora, adereçáuanlas, y dilatáuanlas con dos, o tres Entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, y ya de Vizcaíno ...»[Cervantes, 1615: «prólogo al lector»], lógicamente en ese momento, su propuesta teatral está muy alejada de ese modelo completamente rebasado, pero también lo está del que él mismo llevó a cabo en la década de 1580. En la propuesta implícita en las comedias que da a la imprenta, aunque recoge los planteamientos de la dramaturgia lopesca, quiere hacer oír su propia voz, tanto en lo que se refiere a las comedias como a los entremeses pues no hay que olvidar que éstos los publica en ese mismo volumen de 1615 consciente de la unidad escénica que formaban con las comedias. Esta relación autoral que abarca tanto el entremés como la comedia no era nada común entre los dramaturgos de su época.

Con respecto a la valoración que se ha hecho de sus entremeses se puede recordar lo que ha dicho un crítico: «La aportación fundamental de Cervantes al género del entremés consiste, a mi juicio, en esta suerte de trascendencia (lo que él llama «las imaginaciones y pensamientos escondidos del alma») que es una constante en toda la obra cervantina» [Bustos Tovar, 1996: 278]. Claro que esta es una visión contenutística del tratamiento cervantino del género, que, desde luego, se puede aceptar, pero sin olvidar del tipo de obra que se trata, el cual tiene unos límites muy claros que han sido admirablemente sintetizados por Eugenio Asensio:

«El entremés constituye un género teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora, y no admite ambiciones estéticas ni psicología compleja, ni interpretación didáctica de la sociedad» [Cervantes, 1970: 41]. En otro lugar este mismo estudioso del entremés considera que «Cervantes alía en el entremés la continuidad de la narración, la consistencia imaginativa de las situaciones con la variedad de personajes rápida e inolvidablemente esbozados» [Asensio, 1965: 101]. Esta visión deja abierta la posibilidad de complejización y la elaboración de la técnica dramática, pues a fin de cuentas se trata de un género de especialistas —algunos tan destacados como Quiñones de Benavente— al que con poco éxito se acercaron los grandes poetas dramáticos de la época, destacando entre ellos solamente Cervantes y Quevedo, ambos reconocidos teatralmente más bien por el mérito de sus entremeses que por cualquier otra producción escénica[1]. En este sentido algunos estudios indican que la originalidad de Cervantes «no reside en la materia, sino en el modo de enfoque, en el repertorio (que amplía notablemente) de sus personajes cómicos, y sobre todo, en la tonalidad del diálogo y la intención satírica con que los adoba» [Fornaris, 1982: 176].

A partir del *Quijote* es casi un lugar común hablar de la creación cervantina de una perspectiva engañosa a propósito de la realidad. Esta perspectiva se puede trasladar a otros géneros y así, a pesar de su aparente sencillez genérica, Cervantes introduce con maestría la ilusión y la ficción que desplazan a la realidad común en sus entremeses. Esto es especialmente evidente en el extraordinario entremés de *El retablo de las maravillas*, obrita de tal calidad, que a veces se usa para salvar la entera producción dramática cervantina. En él, Chirinos y Chanfalla, manipuladores no sometidos a traba alguna, puesto que lo que manipulan es el vacío escénico, siempre factible de albergar cualquier espacio dramático, están dotados de un incisivo sentido irónico (que también da libertad); gracias al poder de su palabra, Chirinos y Chanfalla son capaces de crear un espacio dramático (espacio de la ficción) engañoso y así de convertir en realidad la nada.

En *El retablo de las maravillas* todo sucede, no por la tramoya o por rucos escénicos que imitan la magia, sino por el poder de convencimiento de Chirinos y Chanfalla que manipulan los prejuicios (sociales y religiosos) de una rústica comunidad para que sus integrantes se muevan, corran o se tiren por el suelo huyendo de imaginarios toros o ratones multicolores, reciban agradecidos las sagradas aguas del Jordán o bailen con la doncella Herodías, pero de la misma manera que sucede en el *Quijote*:

[1] «Cultivaron el teatro menor casi todos los comediógrafos notables de la época. Se encuentran enseguida nombres ilustres —Pedro Calderón, Agustín Moreto, Luis Vélez de Guevara— y al entrar un poco en materia el investigador halla que se han atribuido entremeses también a Tirso y a Lope de Vega» [Bergman, 1980: 30].

> Se trata de un encantamiento, el engaño de los sentidos, bajo la apariencia de un espacio de objetos reales se esconden otros objetos reales del espacio de la ficción. Hacen falta otros ojos para poder ver bajo la ruda apariencia de los molinos a los gigantes y tal vez eso es lo que sucedió desde el principio los ojos del narrador (a fin de cuentas muy parecidos a los ojos de Sancho) no podían ver los seres terribles que esperaban la acometida de don Quijote, así el ingenioso hidalgo podrá ver estos engendros de la fantasía hasta que es llevado por los aires, en ese momento se suspende la percepción de la ficción y con la caída al suelo se regresa al espacio de los molinos. [González, 2005: 190]

Con violencia similar en *El retablo de las maravillas* la ruptura de la ilusión se debe a la intromisión de un personaje que se mueve en otros espacios: el espacio escénico —se trata de un actor— y el dramático —que encarna un personaje: el Furrier que no corresponde a la ilusión y al engaño de retablo— en el espacio de la ficción creado por la palabra de Chanfalla en el retablo del sabio Tontonelo. La entrada, como en el choque de don Quijote contra el molino, también será estruendosa y el Furrier, al no poder ver a la doncella que baila, será identificado por los otros personajes con un converso, lo que desatará su ira y terminará acuchillándose con todos, en un final muy propio del entremés.

> Benito. Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes; y por eso no podemos dejar de decir: dellos es, dellos es.
> Furrier. ¡Cuerpo de Dios con los villanos! ¡Esperad!
>
> *Mete mano a la espada y acuchíllase con todos; y el Alcalde aporrea al Rabellejo; y la Chirinos descuelga la manta y dice:*
>
> [Chirinos.] El diablo ha sido la trompeta y la ven[i]da de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.
> [*El retablo de las maravillas*, Cervantes, 1970: 811]

En el caso de la novela, como en el del entremés, el encantamiento y el engaño producen un espacio distinto, sólo que de sentido contrario, el encanto oculta los gigantes bajo la forma de molinos reales y el engaño hace que del retablo salga todo tipo de figuras de la ficción, creídas al grado de descalificar la autoridad y la realidad del Furrier. Pero esto no rompe con el engaño o la ilusión pues, como dice Chanfalla, el poder del retablo ha sido comprobado exitosamente:

> Chanfalla. El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos

podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla!

[*El retablo de las maravillas*, Cervantes, 1970: 811]

Se trata del poder de la literatura para crear la realidad, poder ejemplificado en la novela por las afirmaciones de don Quijote para redefinir los espacios.

Otro ejemplo de la ilusión creadora en un entremés lo tenemos en *La cueva de Salamanca*, título de evidentes resonancias «mágicas». En esta obra se tratará de crear unos diablos que encubren al Sacristán y al Barbero que habían venido a cenar alegremente con Leonarda y su criada Cristinica en vista de la ausencia de Pancracio, esposo ingenuo. El autor del engaño será el Estudiante que viene de Salamanca. Como es habitual en el teatro áureo, los personajes crean espacios simplemente al describirlos: así la didascalia implícita «encerré» en el texto de Cristina, solamente exige la existencia de una puerta cerrada, tras de la cual existe un pajar del cual debe salir el estudiante una vez que se abra la puerta. En este caso la definición del espacio del cual sale además es visual: paja en el vestido pues, según lo pide explícitamente Cervantes:

Sale el ESTUDIANTE *y* CRISTINA; *él lleno de paja las barbas, cabeza y vestido.*

[*La cueva de Salamanca*, Cervantes, 1970: 820]

Desde luego para que el engaño tenga éxito debe existir otro espacio: la carbonera donde se han escondido los dos amorosos visitantes. Si tomamos en cuenta la precisión que hizo en su parlamento Leonarda, este espacio estará en la galería superior. «Lo cual puede dar realce espectacular a la escena del conjuro con el estudiante dirigiéndose hacia lo alto, mientras el ama y la criada, en sendos apartes e incluso dirigiendo la vista al piso, expresan su angustia» [González, 2000: 27]. Será el Estudiante con su conjuro quien fabricará el engaño de los demonios que traerán la comida, engaño que lógicamente reforzará al entrar en el espacio de la carbonera a dialogar con los supuestos diablos:

ESTUDIANTE. Vosotros, mezquinos, que en la carbonera
Hallasteis amparo a vuestra desgracia,
Salid, y en los hombros, con priesa y con gracia,
Sacad la canasta de la fiambrera;
No me incitéis a que de otra manera
Más dura os conjure. Salid. ¿Qué esperáis?
Mirad que si a dicha el salir rehusáis,
Tendrá mal suceso mi nueva quimera.

[*La cueva de Salamanca*, Cervantes, 1970: 822]

Sin embargo, será la credulidad de Pancracio la que abra las puertas a la segunda parte del engaño, esto es que los diablos aparecerán con la figura del Sacristán y el Barbero:

> Pancracio. Ahora bien; si ha de ser sin peligro y sin espantos, yo me holgaré de ver esos señores demonios y a la canasta de las fiambreras; y torno a advertir, que las figuras no sean espantosas.
> Estudiante. Digo que saldrán en figura del sacristán de la parroquia, y en la de un barbero su amigo.
> [*La cueva de Salamanca*, Cervantes, 1970: 821]

Todo adquiere la forma de representación teatral, real o fingida pues «[...] el entremés, la mojiganga... por su marcado carácter de artificio teatral... se presta de modo especial a la *teatralización*, al juego del teatro dentro del teatro, de apariencia-vida» [Díez Borque, 1985: 61].

En la escena final, después de la canción (y posible baile) del sacristán, de profundo sentido cómico y alusiones que hoy nos resultan difíciles, pero que a sus contemporáneos debían hacer reír fácilmente pues es un punto de clímax en la estructura del entremés, todos deciden entrar en la casa para cenar:

> Estudiante. Todo se andará; por agora, entrémonos a cenar, que es lo que importa.
> Pancracio. Entremos; que quiero averiguar si los diablos comen o no, con otras cien mil cosas que dellos cuentan; y, por Dios, que no han de salir de mi casa hasta que me dejen enseñado en la ciencia y ciencias que se enseñan en la Cueva de Salamanca.
> [*La cueva de Salamanca*, Cervantes, 1970: 823]

Cervantes no solamente emplea el recurso del engaño a partir de la creación de una ilusión, sino que trata, desde una perspectiva escénica, el entremés de *La cueva de Salamanca* con la técnica de la comedia; el juego espacial es complejo y está perfectamente articulado en el texto dramático empleando el tablado del corral en todas sus dimensiones (alto y bajo, horizontal y dentro y fuera), pero sin recurrir a los artificios de la tramoya. La comicidad se dosifica perfectamente colocando personajes prototípicos como el marido cornudo, el barbero y el sacristán, la esposa adúltera y la criada y el estudiante, con textos llenos de referencias y juegos de palabras en un ámbito de teatralidad escénica de género grande. Todo ello en el marco temático de la Cueva de Salamanca. Enriquecido con los matices del gesto de la cara angustiada o sonriente de la actriz o el actor, su gesto falsamente contrariado o su mirada crédula, tan difíciles de percibir fuera del corral, que dan nuevas dimen-

siones o incluso interpretaciones a textos cómicos sobre el engaño del cónyuge y la burla del sexo habituales en los entremeses (y en esto *La cueva de Salamanca* no es ninguna excepción) [véase Huerta Calvo, 1990: 113-123].

La pregunta de Eugenio Asensio: «La presentación escénica de los entremeses, ahora que el zumbido de vida que los envolvía a modo de atmósfera se ha callado, ofrece escollos peligrosos. ¿Estilizarlos al modo de la comedia *dell'arte*? ¿Interpretarlos como cuadros veristas?» [Cervantes, 1970: 48], sigue sobre la mesa, aunque analizar los distintos recursos usados ayudan a encontrar la respuesta pues no hay que olvidar que entender los mecanismos de representación implica comprender la obra en su especificidad genérica y temática. No hay que olvidar que además de las posibles interpretaciones que se puedan derivar del entremés, *La cueva de Salamanca* supone un hábil y relativamente complejo empleo de las posibilidades del corral de comedias.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que para que el engaño apoyado en la magia prospere se tiene que apoyar en una serie de creencias en lo extraordinario y lo maravilloso, mismas que para ser verosímiles en la creación dramática tienen que tener su correspondencia en la realidad del espectador que acepta que la magia y el encantamiento son algo más que tópicos de una literatura de aventuras. Es el ámbito de la maravilla, que de acuerdo con la mentalidad y el imaginario colectivo de la Edad Media y los siglos posteriores tenía una existencia real y no entraba en el terreno de la simple fantasía. En este sentido hay que recordar lo que dice Le Goff [1986: 9] a propósito de lo maravilloso:

> hay que considerar que si nosotros vemos en ella una categoría del espíritu o de la literatura, la gente culta de la Edad Media y quienes recibían de ella su información y eran formados por ella, veían en tal categoría un universo, lo cual es muy importante, sólo que un universo de objetos, un conjunto de cosas antes que una categoría.

Tanto es así que, por ejemplo, Alfonso de Valladolid, cronista de la Corte de Alfonso XI, escribió un libro denominado *Tratado contra las hadas*, que no debió ser muy efectivo pues estos seres elementales siguieron manifestándose, sobre todo durante los siglos XVI y XVII, en las narraciones populares y otras formas literarias.

En las comedias cervantinas también tenemos engaños y creación de ilusiones que no necesariamente se apoyan en la magia. Por ejemplo, en *La gran sultana*, Madrigal se salva de la muerte ofreciéndole al Cadí enseñar en diez años a hablar turco y griego al elefante del Gran Sultán, la anécdota no es original y aparece en cuentecillos tradicionales cuya historia también recoge Lope de Vega en *El príncipe*

perfecto. En la comedia cervantina más adelante se nos descubre el sentido del engaño:

Sale Madrigal, *el maestro del elefante, con una trompetilla de hoja de lata, y sale con él* Andrea, *la espía.*

Andrea. ¡Bien te dije, Madrigal,
que la alárabe algún día
a la muerte te traería!
Madrigal. Más bien me hizo que mal.
Andrea. Maestro de un elefante
te hizo.
Madrigal. ¿Ya es barro, Andrea?
Podrá ser que no se vea
jamás caso semejante.
Andrea. Al cabo, ¿no has de morir
cuando caigan en el caso
de la burla?
Madrigal. No hace al caso.
Déjame agora vivir,
que, en término de diez años,
o morirá el elefante,
o yo, o el Turco, bastante
causa a reparar mi[s] daño[s].
[*La gran sultana*, Cervantes, 1970: II-1462-1477]

Por otra parte el amor, la falsa acusación o la oposición verdad-mentira son recursos muy usados en otro tipo de comedias, al grado que en ocasiones el recurso del enredo se usa para definir un subgénero de la comedia.

Por ejemplo en *El laberinto de amor*, la falsa acusación, así como el tema amoroso y la confusión laberíntica con desenlace matrimonial, características de la comedia de capa y espada, Cervantes las lleva hasta sus últimas posibilidades. Así, la tópica trama amorosa doble, en este caso se vuelve triple; la falsa acusación contra Rosamira es en cierto sentido verdadera, ya que efectivamente ella mantiene relaciones con Dagoberto, personaje que públicamente la deshonra y entonces aparentemente sería un caballero indigno; el amor es el motor de todas las acciones que contradicen los códigos de valores comúnmente aceptados por la sociedad: respeto a la voluntad paterna, defensa de la honra, recato femenino, etcétera, y la confusión u ocultamiento de identidades por medio del disfraz se multiplica con mujeres vesti-

das de hombres (como pastores o estudiantes), nobles en traje de campesino, Porcia suplantando a Rosamira, etcétera. Es una sucesión continua de engaños.

En este sentido, *El laberinto de amor* parece ser un juego barroco sobre las posibilidades convencionales del subgénero de la comedia de capa y espada, especialmente en lo que se refiere a la engañosa confusión de identidades. Aunque Cervantes no se distrae con la ambientación ni con la especificidad de los trajes todos ellos están tomados de la realidad y corresponden a personajes genéricos: «pastores», «villano», «estudiantes», «labradora», etcétera. Ante la confusión subrayada por muchos autores es conveniente preguntarse ¿hasta qué punto el disfraz pretende engañar verdaderamente al espectador de la obra de teatro y no sólo a los demás personajes? ¿Efectivamente se perdería un espectador en los laberintos de confusión de identidades como le puede suceder a un lector poco avisado?

En una de las obras donde más usa nuestro autor el disfraz de la mujer vestida de varón es en *El laberinto de amor*, comedia que se construye dramáticamente a partir de sucesivos ocultamientos de identidad por medio del disfraz. En esta obra tenemos varias veces repetido el tópico de la mujer vestida de hombre en dos personajes: Julia y Porcia quienes aparecen travestidas de pastores:

> *Salen Julia y Porcia en hábito de pastorcillos con pellicos.*
> [*El laberinto de amor*, Cervantes, 1970: I-246]

En este primer caso el público no sabe cuál es la verdadera identidad de los personajes hasta que ellas lo dicen con lo cual el disfraz tiene un doble efecto: en la trama dramática y en la espectacularidad del texto. Como en muchas otras ocasiones la indicación que nos da la acotación sobre el vestuario es genérica, sobrentendiéndose sus detalles a partir del referente social que conlleva, mismo que está claramente codificado en su época, lo cual hace que no se necesite mayor explicación.[2]

Como ha señalado acertadamente Carmen Bravo-Villasante [1988][3], este recurso probablemente pertenezca en su origen a narraciones italianas (Ariosto, Tasso, Boyardo, Bandello) o sea tanto los largos poemas épicos renacentistas como las narraciones cortas de tema amoroso, pero muy pronto se convirtió en un tópico del teatro áureo español.

[2] Para mayores datos sobre el uso del disfraz en general en las comedias de Cervantes puede verse mi artículo [González, 1998].

[3] Sorprende que la autora no incluya *El gallardo español* entre las obras de Cervantes en que la mujer usa el disfraz masculino.

Este tipo de engaño en el que un personaje se viste de otro aparece también en otra comedia cervantina *Pedro de Urdemalas*, pero en ella tiene más sentido como engaño para sacar provecho personal que simplemente el de utilizar el disfraz para ocultar la verdadera identidad:

Sale Pedro, *como ermitaño, con tres o cuatro taleguillos de anjeo llenos de arena en las mangas.*

Pedro. Ya está la casa vecina
de aquella viuda dichosa,
digo de aquella Marina
Sánchez, que, por generosa,
al cielo el alma encamina;
Marina, a la ventana.
ya su marido, Vicente
del Berrocal, fácilmente
saldrá de la llama horrenda,
en cuanto Marina entienda
que yace en ella doliente;
su hijo, Pedro Benito,
amainará desde luego
el alto espantoso grito
con que se queja en el fuego
que abrasa el negro distrito;
dejará de estar mohíno
Martinico, su sobrino,
el del lunar en la cara,
viendo que se le prepara
de la gloria el real camino.
Viuda. Padre, espere, que ya abajo,
y perdone si le doy
en el esperar trabajo.
Quítase de la ventana y baja.
[*Pedro de Urdemalas*, Cervantes, 1970: III-2127-2149]

El engaño a la viuda es obviamente quitarle dinero con el pretexto de sacar las almas de sus seres queridos del fuego del purgatorio. En este caso el engaño no requiere de la creación de ningún espacio dramático, solamente del vestuario, tal como lo indica la didascalia explícita o acotación. Otro ejemplo de este tipo de engaño en esta misma comedia es cuando Pedro se disfraza de estudiante y hace la apología de su capacidad para disfrazarse y del placer que encuentra en ello:

Sale Pedro de Urdemalas, con manteo y bonete, como estudiante.

Pedro. Dicen que la variación
hace a la naturaleza
colma de gusto y belleza,
y está muy puesto en razón.
Un manjar a la contina
enfada, y un solo objeto
a los ojos del discreto
da disgusto y amohína.
Un solo vestido cansa.
En fin, con la variedad
se muda la voluntad
y el espíritu descansa.
Bien logrado iré del mundo
cuando Dios me lleve dél,
pues podré decir que en él
un Proteo fui segundo.
¡Válgame Dios, qué de trajes
he mudado, y qué de oficios,
qué de varios ejercicios,
qué de exquisitos lenguajes!
Y agora, como estudiante,
[*Pedro de Urdemalas*, Cervantes, 1970: III-2660-2680]

La ilusión teatral, sin propósito de engaño se crea cuando se trata de representar seres sobrenaturales. Desde luego que la representación adquiere tintes más complejos cuando se refiere a seres relacionados con las creencias religiosas. Este es el caso de los demonios y demás seres diabólicos de la comedia de santos de fray Cristóbal de la Cruz, el rufián dichoso:

Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. Cantan.
[*El rufián dichoso*, Cervantes, 1970: II-1760]

Acotaciones como esta han contribuido a que haya sido un lugar común entre los estudiosos atribuir a las obras teatrales de Cervantes una técnica y estructura narrativas, atribución que por lo general se considera como un defecto que desmerece el valor dramático de dichas obras. A este respecto baste recordar

las opiniones de varios autores, como la de Cotarelo y Valledor: «Las comedias de Cervantes más se parecen a una novela dialogada que a lo que ahora se llama obra dramática» [1915: 49].

Sin embargo, más que a una contaminación narrativa, este tipo de acotaciones se pueden atribuir a la concepción cervantina que buscaba un planteamiento de verdad en el género de la comedia de santos, alejado del efectismo de tramoyas y efectos, y a una voluntad de control de la puesta en escena por parte del dramaturgo.

Véase la insistencia en la verdad de lo que se representa y en la ilusión que debe crear en el espectador:

> *Éntranse todos, y salen dos demonios: el uno, con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia.*
> [*El rufián dichoso*, Cervantes, 1970: III-2267]

> *Vuelve a entrar* Saquiel *vestido de oso. Todo fue ansí.*
> [*El rufián dichoso*, Cervantes, 1970: III-2428]

> *Sale* Lucifer *con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que ser pueda, y* Saquiel *y* Visiel, *como quisieren, de demonios feos.*
> [*El rufián dichoso*, Cervantes, 1970: III-2616]

La ilusión también se desarrolla en un ámbito en el cual la creencia no es necesaria, simplemente la aceptación de una historia fantástica como sucede en *La casa de los celos*:

> *Éntrase* Malgesí. *Parece a este instante el carro [de] fuego, de los leones de la montaña, y en él la diosa* Venus.
> [*La casa de los celos*, Cervantes, 1970: II-1373]

> *Suena música de chirimías, sale la nube y en ella el dios* Cupido *vestido y con alas, flecha y arco desarmado.*
> [*La casa de los celos*, Cervantes, 1970: II-1403]

Desde luego que el teatro es un espectáculo fascinante porque nos permite hacer concretas las creaciones de la fantasía y palpables las ilusiones, pero también es un espectáculo que nos permite gozar del engaño y hacer verdadero el recurso de la magia y ver ángeles, demonios y dioses moverse a nuestro alcance. Cervantes, como hombre de teatro, no era ajeno a estos recursos y los sabía manejar, y así en su teatro hay ilusión y engaño, tal como hemos tratado de mostrar en estas páginas.

Bibliografía

Asensio, Eugenio [1965]: *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid.

Bergman, Hannah E. [1980]: *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Castalia, Madrid.

Bravo Villasante, Carmen [1988]: *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Mayo de Oro, Madrid. [1ª ed. 1955].

Bustos Tovar, José de Jesús [1996]: «La construcción del diálogo en los entremeses cervantinos», en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas XII-XIII. Almería*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, pp. 277-289.

Cervantes, Miguel de [1615]: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1615, ed. facsímil Real Academia Española, Madrid, 1984.

— [1970]: *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid.

— [1987]: *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.

Cotarelo y Valledor, Armando [1915]: *El teatro de Cervantes*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*.

Díez Borque, José María [1985]: «Presencia-ausencia escénica del personaje», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, pp. 53-66.

Fornaris, Fornarina [1982]: «El humorismo y la crítica en los *Entremeses* de Cervantes», *Universidad de la Habana*, 218, pp. 158-181.

González, Aurelio [1998]: «El disfraz en las comedias cervantinas», en A. Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III - CINDAC)*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, pp. 583-590.

— [2000]: «Construcción del espacio dramático en el entremés de *La cueva de Salamanca* de Cervantes», en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, pp. 17-31.

— [2005]: «El poder del encanto: de los molinos de viento a *El retablo de las maravillas*», en Robert Lauer y Kurt Reichenberger (eds), *Cervantes y su mundo, III*, Reichenberger, Kassel, pp. 189-200.

Huerta Calvo, Javier [1990]: «Risa y eros. Del erotismo en los entremeses», *Edad de Oro*, 9, pp. 113-123.

Le Goff, Jacques [1986]: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona.