

Cervantes entremesado

Vicente Pérez de León
(University of Glasgow)

Y Fadrique: [...] y a mi fastidio de decir cosa, que esta materia de la risa es fundada en torpeza y fealdad, y ansí será fuerza que yo sea en ello feo y torpe. (López Pinciano, 375)

Para Cervantes, entremesar evocará algo distinto que para muchos de sus escritores coetáneos, siendo ésta una divergencia significativa en sus prácticas autoriales. Para entremesear se requería “teatralizar” de algún modo un texto original, dándose por hecho una serie de secuencias breves adornadas de un tono cómico-burlesco, como el propio entremés sugiere.

Teatralizar una pieza literaria mediante episodios cómico-burlescos breves sirve para configurar el sentido de entremesar en el contexto de este ensayo, donde se propone un recorrido por su controvertida y breve prevalencia en el Barroco español, cuando varias de las últimas obras cervantinas se sitúan dentro del marco del debate literario sobre los límites del humor en el Siglo de Oro. Esta controversia estético-ideológica se ilustra mediante tendencias literarias agrupadas, tanto en el acto de entremesar, como en el de ejemplarizar. Se situará así, por ejemplo, la entremesación de Sancho en el *Quijote* apócrifo a un lado del espectro, mientras que en el otro estarían otras obras ejemplares cervantinas como son sus entremeses. De hecho, se puede defender que Cervantes fue objeto de entremesación en las dos famosas continuaciones de su obra en este tiempo, tanto en el *Quijote* de Fernández de Avellaneda como en el *Coloquio de los perros* de Carrillo Cerón.

Risa entremesada

La diferencia entre bailes que son o no entremesados es que, a diferencia de los segundos, los primeros albergaban un elemento dramático-burlesco (Huerta Calvo, 73). Esta distinción atañe también a otros géneros como la loa y la jácara (49), lo que confirma la asociación del concepto de entremesar a la burla teatralizada. Tanto Prieto García-Seco como Jiménez Ríos, en sus estudios sobre la evolución semántica de ciertos términos en varias ediciones históricas de diccionarios españoles, incluyen detalles sobre la inclusión de la entrada *entremesar*. El primer crítico ha explorado en detalle su introducción a partir de la aparición en la *Pícara Justina*:

Veamos ahora la acepción que consignaron los académicos: “Hacer papel en los entremeses u divertirse con ellos,” con la indicación de verbo neutro. Si nos fijamos con atención, observaremos que no es éste el sentido que *entremesar* presenta en la *Pícara*. Es posible que se interpretara erróneamente debido a que el texto estaba deturpado y cercenado, sin su objeto directo (“entremesar a las panzas”). Lo que viene a significar el verbo *entremesar* – que, dicho sea de paso, es transitivo – es “divertir a alguien” (en este caso a las animizadas “panzas”) del mismo modo que se hace con los entremeses. El empleo que encontramos en Avellaneda (también transitivo) es muy parecido al de la *Pícara*: “entremesar la presente Comedia.” Continuando con la comparación con el teatro que se hace en el prólogo, aquí se emplea *entremesar* en un sentido figurado, es decir, con el valor de “dotar de entremeses, de dichos festivos y graciosos.” [...] Terreros [...] definió

el verbo *entremesar* así: “voz burlesca, divertir con mesas o comidas, V. La Pic. Just. T. 1, lib. 2.” Por su parte, Salvá (1846), bajo el mismo verbo, incluye de su cosecha los siguientes significados: “Hacer divertida o chistosa una composición” y “joc. Divertir con mesas o comidas.” [...] en la edición de 1884, se dividió esta última acepción en dos: “Hacer papel en un entremés” (que, como se ha mostrado, nunca ha existido) y “fig. Mezclar cosas graciosas y festivas en una conversación o discurso, para hacerlo más divertido.” (Prieto García-Seco 2017, 1608-09)

En algunas de estas ediciones se llegará a considerar la omisión de este término, debido tanto a la naturaleza de su acepción como a la falta de continuidad en su uso:

Veamos cuál fue la actitud de Terreros en relación con el mismo tipo de voces. En el prólogo, en un principio, declaró la voluntad de prescindir de ellas: “Aún con más razón omito aquellas voces que son notoriamente bárbaras, voluntarias y burlescas, y que luego se entienden sin explicación alguna. (Prieto García-Seco 2015, 292)

Blasco ha estudiado la divergencia semántica del término *entremesar* existente entre la *Pícara Justina* y el *Quijote* de Fernández de Avellaneda (63-65), donde, como se sabe, las alusiones a Cervantes son de gran relevancia para poder confirmar la identidad de su autor.¹ Entre la publicación del *Quijote*, la respuesta literaria apócrifa de Fernández de Avellaneda y la posterior reacción cervantina expuesta en su segunda parte se produce una controversia en un contexto histórico en el que los autores se disputaban el acceso a los escasos medios para la difusión de sus obras de ficción, buscando la complacencia de sus mecenas. Cervantes será acusado, tanto de ostentar de sinónimos voluntarios, como de que su original incluyera recursos literarios ofensivos a terceros. Por todo ello, parece estar justificado para el autor del *Quijote* apócrifo el que la obra cervantina fuera entremesada, otorgándosele un protagonismo cómico inusitado a Sancho. Es decir que, ante una supuesta ofensa literaria cervantina original, se utilizará al personaje de Sancho como burlesca cabeza de turco, algo que confirma el vínculo del acto de entremesar con un recurso literario potencialmente burlesco y ofensivo. Se podría defender que un tipo de respuesta a esta afrenta quedará reflejada en la segunda parte de la obra cumbre cervantina, donde se hace gala de una burla asociada a una serie de juegos literarios en casa de los duques. Con ellos los aristócratas se entretienen prestando atención al desarrollo de simulacros preparados para despertar las involuntarias y airadas reacciones de unos protagonistas “entremesados” en guiones ajenos. Esta interpretación de los disonantes episodios en casa de los duques contribuiría a aclarar la potencial “crueldad” de las bromas que sufren mientras Cervantes los pretende situar “a la moda” de sus contemporáneos antihéroes barrocos.

Volviendo a la evidencia del intercambio literario entre Cervantes y quien se escondiese bajo el seudónimo de Fernández de Avellaneda, se aprecia la existencia de cierto desacuerdo en el uso del humor como “arma dialéctica” en este período, afectando tanto a los escritores del círculo de Lope de Vega como a los que no participaban de él, entre los que muy probablemente se encontraba Cervantes. Los argumentos cervantinos contra el teatro de la *comedia nueva* aparecen expuestos en el diálogo quijotesco entre el cura y el canónigo, donde se incluye una defensa de la existencia de un censor para evaluar la potencial ejemplaridad de las obras literarias. Mientras que el tono ejemplar se reafirma como una virtud literaria en el prólogo a sus novelas, en el de su teatro se apelará además a la belleza de la representación sin artificio de Lope de Rueda.

¹ Ver la edición de Canseco y los estudios de Martín Jiménez y Madroñal para un resumen del estado de la cuestión.

El Cervantes más reivindicativo sobre su obra se pondrá de manifiesto a través del autor implícito del prólogo a la segunda parte del *Quijote*, quien responderá literariamente, tanto en el propio paratexto como en varios de los capítulos finales, ante el agravio de que su obra cumbre fuera entremesada. Lo hará apropiándose y reorientando las ofensas y acusaciones personales de Fernández de Avellaneda, intentando “ejemplarizar,” en lugar de “entremesar,” como se aprecia en su presentación y posterior explicación de los cuentos de locos. En ellos, entre otras lecciones morales, se ilustra lo fácil que llega a ser escribir obras de ficción de ínfima calidad, continuando en la misma línea posteriormente con sus alusiones directas a la autoría, impresión y calidad del *Quijote* apócrifo.² Significativamente, esta reacción cervantina, que responde a la figura literaria del burlador-burlado, fue descrita por López Pinciano como risa pasiva:

Hugo dijo:—Pues no habernos bien acabado estos lugares de tomar la risa, porque aunque es así que son los tres dichos generales, conceptos, palabras y obras, no habernos hecho memoria de una diferencia de risa, llamada pasiva, la cual es de las más graciosas de todas.

—¿Qué esto de pasiva? preguntó el Pinciano.

Y luego respondió Fadrique:—Bien dice Hugo, risa pasiva se dice, cuando la risa se convierte en burla del que pretende que otro sea el reído y burlado. Desta especie se ven algunas en el Cortesano y en otros libros [...]. (396)

Entremesar durante la burbuja cultural barroca

En la evolución del teatro breve del siglo dieciséis al diecisiete, el cambio estético acontecido entre los pasos de Lope de Rueda y el modelo del entremés nuevo de Quiñones de Benavente aparece condicionado por una paulatina “entremesación” de asuntos “urbanos” de actualidad. Atendiendo a lo expuesto en el *Arte nuevo* de Lope de Vega, esta tendencia estaría orientada a satisfacer la demanda de una audiencia que disfrutaría de establecer un vínculo imaginario entre lo que ocurría en el teatro y su cambiante realidad cotidiana. El recurso de la entremesación de asuntos de moda también se manifiesta en los episodios burlescos de obras narrativas como *El buscón*, *El caballero puntual* o *Las aventuras del bachiller Trapaza*, como he estudiado en otra parte (2021). En estas y otras obras narrativas barrocas se teatralizan diferentes anécdotas apicaradas con referencias directas a la sociedad del período, para el deleite de unos lectores que veían en el fracaso de los arribistas urbanos y rurales, tanto el castigo justo a una osadía, como un mecanismo de protección de las clases privilegiadas, algo teorizado por Maravall (1981). De igual manera, los entremeses y el teatro breve en general podrían haber servido para similar propósito dentro de su principio básico de estar orientados al entretenimiento desenfadado. Tendrán así relevancia como obras dramáticas dirigidas a la difusión de una aproximación cómico-burlesca acerca de un tema o asunto socialmente candente, como hace, por ejemplo, el propio Cervantes, en relación al debate social de la prohibición de los coches en *El rufián viudo*.

La evolución del teatro breve entre los siglos dieciséis y diecisiete se materializa en la transición desde un tipo de obra basada en fábulas y anécdotas, muchas de ellas en un ambiente rural, con una intención más o menos inocentemente ejemplar, hacia otro modelo que incorporará la teatralización de anécdotas más realistas y crudamente urbanas. Este último paradigma literario se impondrá por ser atractivo para las audiencias por su capacidad de poder presentar asuntos de actualidad, sazonados de comicidad, picardía y decepciones, sancionadas por un humor muchas veces cruel y despiadado contra los arribistas (ver el desarrollo de este “itinerario” en Asensio y

² A ello contribuye el mal uso del lenguaje retórico de Fernández de Avellaneda (ver Martín Jiménez 2000).

Huerta Calvo). La transformación del humor en este período coincide con lo descrito por el autor implícito del prólogo a sus *Ocho comedias*, el cual testifica sobre los cambios ideológicos que acompañan la transición del teatro rural e itinerante al urbano y más estable. El entremés, a diferencia del paso, se consolidará como una pieza fundamental en el conjunto del espectáculo de la representación urbana de la comedia. La reivindicación de su validez como obra transgresora fue reclamada en este período por autores “literariamente comprometidos” con un tipo de literatura libre de condicionantes ideológicos o estéticos que dificultaba su difusión, algo que ocurre, tanto en el citado caso cervantino como en el de autores como Castillo Solórzano (ver Pérez de León 2015).

El modelo de entremés barroco consiste así en una obra burlesca y desmitificadora, en muchos casos de asunto/personajes de candente realismo y figurada actualidad, asociada al contexto del teatro urbano, más que al itinerante. En muchos casos, su éxito depende de que el asunto entremesado sea reconocido por una audiencia que es parte de una comunidad la cual comparte estas experiencias vitales comunes teatralizadas.³ El tono de estas obras contribuye a la mejor comprensión de la polémica en la que Cervantes se implica a partir de la publicación del *Quijote* apócrifo de Fernández de Avellaneda, la cual fue avivada por el voluntario alejamiento cervantino del humor burlesco y despiadado, como se plantea en los paratextos de su última etapa literaria. En su *Quijote I*, Cervantes se esforzará por atribuir a don Quijote y Sancho características típicas de “antihéroes ejemplares,” de personajes con valores distintos a los irrisoriamente humillados Pablos o Trapaza. Esto se lleva a cabo mediante detalles como el perseguir activamente la supresión del sentido jerárquico entre ellos, en el contexto de un humor más carnavalesco que burlesco. Esta aproximación estético-literaria cervantina estaba en contra de la tendencia de los citados antihéroes barrocos “entremesados.” Al parecer estos eran los preferidos por sus contemporáneos y Cervantes parece explorar el sentido de su prevalencia en la citada presentación de don Quijote y Sancho en casa de los duques, que se muestran atrapados en una entremesación humillante, la cual deja en el lector una desazón iluminadora sobre el efecto ofensivo de la burla. La entremesación que hace Fernández de Avellaneda de don Quijote y Sancho, en busca de una aprobación popular basada en el humor burlesco, recuerda que, para gran parte del público, ambos protagonistas deberían responder a lo esperado por lectores acostumbrados a la entremesación cómico-burlesca. Se entiende así que, para el autor del *Quijote* apócrifo, uno de los objetos últimos de la literatura era el del entretenimiento burlesco, en el contexto del espíritu de una *comedia nueva* originalmente dirigida a responder a los gustos del lector-espectador, como defiende Lope de Vega en su *Arte Nuevo*.

Cervantes entremesado

En el prólogo al *Quijote* de Fernández de Avellaneda se desdeña el hecho de “entremesar mal,” mientras que el uso literario de sinónimos, junto a la huida de “ofender,” son reconocidos positivamente. Además se confirma que el acto de entremesar a Sancho consiste en hacerle objeto de burlas:

No sólo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza, huyendo de ofender a nadie ni de hacer ostentación de sinónimos voluntarios, si bien supiera hacer lo segundo y mal lo primero;

³ Véanse polémicas científico-literarias barrocas relacionadas como la del “agua de la vida” (Pérez de León 2018).

En este sentido, la propia presencia de Sancho en el *Quijote* apócrifo, en relación al original, se ha interpretado como un tipo de “entremés:”

El prologuista del *Quijote* apócrifo (parece ser que el propio Lope) critica con fiereza a Cervantes y deja entrever que pensaba algo parecido a lo que antes comentábamos sobre la naturaleza verdaderamente teatral, no sólo del *Quijote*, sino también de otras novelas cervantinas. Incluso compara su estructura con una fiesta teatral de la época —en la que los entremeses y otras piezas breves salpicaban de humor la obra principal—, según lo cual Sancho es a don Quijote lo que el entremés era a la comedia. (Urzáiz, 475)

También se ha destacado el papel central del Sancho “entremesado,” particularmente en aquellos episodios en los que el escudero tiene agencia como protagonista en la narración de una historia, apreciándose tanto una distancia estética como moral entre ambos personajes homónimos:

Me ha parecido conveniente establecer una relación entre dos evoluciones a menudo señaladas por la crítica: la que por un lado sufre el personaje de Sancho entre la primera y la segunda parte del *Quijote* cervantino, y la que por otra experimenta en la pluma de Avellaneda. Aunque se trata de evoluciones radicalmente opuestas, ya que en el primer caso se hace Sancho más discreto, mientras que en el segundo se transforma en un rústico zafio e ignorante, lo que ambas reflejan es en el fondo el concepto que cada autor tiene de lo popular. (Joly, 489)

La entremesación de Sancho alcanzará una mayor relevancia por su papel central en la narración del *Quijote* apócrifo:

Esta sucesión de narraciones orales se abre y se cierra con la intervención de Sancho. Antes de que Bracamonte diera comienzo a su historia, Sancho intenta encabezar el turno de narradores: “Si no es más de esto, yo les contaré riquísimos cuentos, que a fe que los sé lindos a pedir de boca. Escuchen, pues, que ya comienzo: Érase que se era, en hora buena sea, el mal que se vaya, el bien que se venga, a pesar de Menga. Érase un hongo y una hongía que iban a buscar mar abajo reyes....” Su gesto es cortado bruscamente por don Quijote, pero tiene su continuación en el capítulo XXI, donde cuenta una historia de gansos. El de Sancho es un cuento folklórico que sirve de contrapunto cómico a los dos narradores serios y que, como no podía ser de otro modo, responde a los modos tradicionales del cuento [...]. Como ya había anunciado en el prólogo, Avellaneda se limita a entremesar las dos historias teológicas con las bufonadas de Sancho, que abren, interrumpen y cierran el ciclo narrativo, actuando en él como descanso cómico y como enlace con la acción central. Al tiempo, las tres historias conforman un alarde con el que Avellaneda posiblemente quiso demostrar su superioridad como escritor y narrador frente a Cervantes. (Gómez Canseco, Avellaneda, *Segundo Tomo*, 61-62)

Aunque la relevancia del papel del Sancho narrador se ha asociado también a su nuevo rol más dramatizado:

Tal vez pueda añadirse la extraordinaria ampliación cervantina de la respuesta del falso Sancho a la lista ya importante de préstamos identificados por los exégetas tanto del

Quijote cervantino como del de Avellaneda, confirmándose así la transmutación, en la alquitara auténtica, de la materia avellanedesca en oro cervantino. Participe de esa conversión, maravillosamente ambigua y compleja, la asnería de Sancho de II, 27 — cuyo embrión supo identificar Cervantes en Avellaneda— no podía de ningún modo, por más que lo fuera, aceptar el calificativo de “necedad” o “simpleza.” Al adoptar el lenguaje de los asnos para hablar a unos asnos, rebuznando a contratiempo y a la vez con la más ocurrente oportunidad, lo que hace Sancho es superar, obrando, las asnadas de su doble espurio, dándoles la única respuesta merecida: un auténtico y atronador rebuzno. (Ly, 123)

Ambas connotaciones semánticas del entremés, teatro breve y burla dramática, se encuentran hiperbólicamente presentes en las aventuras del Sancho apócrifo:

Una de las constataciones más evidentes de esta distancia ideológica quizás la comporte la forma como Avellaneda trasuntó en Sancho Panza su comprensión de los campesinos en cuanto comunidad. Si el Sancho original da muestras de discreción y cautela, como lo sugieren las reiteradas ocasiones en que trata de advertirle a su amo la conveniencia de no precipitarse ante un hecho o de hacerle ver los errores de su percepción del entorno, el segundo Sancho es un personaje reducido a sustrato animal, voraz y sandio, mal vestido y hablado, pestilente, desleal y oportunista, cuya voracidad no redundaba en experiencias compartidas como las viandas que departe el escudero original con Tomé Cecial o con Ricote. [...] Las burlas que anteceden al desenlace y que son infligidas contra hidalgo y escudero se sostienen sobre una ideología en la que un grupo social, el de los poderosos, se atribuye el derecho a usar para su esparcimiento a individuos considerados socialmente inferiores. (O’Kuinghtons Rodríguez, 130-31)

Se ha observado el énfasis cervantino en difuminar la jerarquía existente entre sus dos protagonistas, promoviéndose una relevante aproximación igualitaria y respetuosa entre caballero y escudero en el *Quijote*:

Don Quijote pone, por ende, un signo de igualdad entre un caballero y su escudero y, como en tantas ocasiones, lo justifica evocando la caballería andante [...] la emplea como sinónimo de la Edad dorada igualitaria [...] don Quijote no trata de esta manera fraternal sólo a Sancho, su escudero, sino a todos los humildes, como por ejemplo, a los cabreros, labradores, galeotes y hasta bandoleros [...]. (Osterc, 274)

En el propio teatro de Cervantes se identifica una reacción-respuesta posterior a este “mal entremesar” que Fernández de Avellaneda reconoce en su prólogo. El autor implícito cervantino, al reivindicar la simpleza del humor de los pasos y el teatro de Lope de Vega, parece rechazar la burla y sorna “contra terceros” que dominaba el teatro breve de su tiempo, algo reforzado por su decisión de publicar entremeses en prosa para mejor comprensión de la trama, al estilo de Lope de Rueda y como recomendaba López Pinciano (81, 311), en un período en el que la mayoría de autores de teatro breve representaban sus obras en verso.

El autor implícito cervantino parece comprender el acto de entremesar en el contexto de las directrices de López Pinciano y otros preceptistas de este tiempo sobre el humor, defensores de una aproximación más clásica que recomendaba una separación entre géneros dramáticos, que se traducían en un énfasis en el decoro. Esto se refleja en el prólogo al teatro cervantino, cuyo tono

de ejemplaridad moral asociado a las obras cómicas se ilustra en la promoción de la risa ante la contradicción, más que contra la fealdad:

[...] en todos esos ejemplos citados hay disparidad, oposición y contraste manifiesto entre lo que se intenta y lo que se hace, entre lo que se imagina y lo que es en realidad; una contradicción, en fin, entre la inteligencia y la voluntad, motivada por ignorancia, presunción, cobardía y demás debilidades y defectos humanos, pero nunca por la fealdad; y de esa contradicción surge lo cómico ó ridículo de las situaciones y de las palabras; [...] (Muñoz Peña, López Pinciano, 394n1)

Fernández de Avellaneda, autolegitimado en su apropiación del *Quijote* con su entremesación de las simplicidades de Sancho, también afirma que no quiere ofender ni hacer ostentación de sinónimos voluntarios, lo que se ha asociado a la rivalidad entre Cervantes y Lope de Vega en el período en el que el último residía en Toledo:

Toda esta polémica hay que situarla en los momentos próximos a la aparición del primer *Quijote*, es decir, cuando Lope se ha instalado en Toledo a consecuencia del destierro (1604), y ha constituido en torno a él un grupo de intelectuales que lo reconocen como maestro, de la misma manera que el Fénix reconoce a la ciudad como patria a la que hay que defender y promocionar. (Madroñal, 128)

Se ha apreciado también, en este sentido, la naturaleza literaria de los diferentes ejemplos de este tipo de intercambios literario-ofensivos entre Cervantes y Fernández de Avellaneda:

En la primera aventura del falso don Quijote, éste, acompañado por Sancho, llega a una venta que toma por castillo a pesar de la opinión del escudero [...]. Como se ve, hay una imitación bastante clara de la primera aventura del verdadero don Quijote. Pues bien, justo al comienzo de este pasaje de Avellaneda, encontramos una grave alusión ofensiva contra Cervantes [...] y esta ofensa está basada en “sinónimos voluntarios,” ya que menciona a Aries, Capricornio y el castillo de San Cervantes, en clara referencia a la condición cervantina de marido engañado. (Bernaldo de Quirós Mateo, 119)

Enfatizar las simplicidades de Sancho parece ir en contra del espíritu del *Quijote* original cervantino. De hecho, entremesar, en la controversia del *Quijote* apócrifo, llega a materializarse en un artificio literario consistente en la apropiación de un personaje que es utilizado en un contexto y con un tono diferente al pretendido por su autor original. Evitar la ofensa es presentado como deseable y prestigioso en la práctica autorial en esta polémica, algo en lo que coinciden tanto Cervantes como Fernández de Avellaneda. Se puede así afirmar que el acto de entremesar se materializa en la controversia del *Quijote* apócrifo entre Cervantes y autores del círculo de Lope de Vega. En un concepto semántico más amplio, la entremesación afectaría, tanto a obras teatrales como narrativas, siendo entendido como un proceso literario consistente en “revisitar” obras a lo burlesco, frecuentemente en forma de imitación-apropiación de un tema o personaje popular. La extensión semántica del concepto de entremesar incluye el ridiculizar, reírse de alguien o de algo, inevitablemente ofendiendo al que es objeto de las burlas, lo que hace que tenga sentido la idea de que el *Quijote* incluyera múltiples alusiones a otros autores en tono de burla o sorna, a las que se replica literariamente.

Cervantes entremesador

La última etapa del corpus cervantino incluye obras como el *Quijote II*, donde el asunto de entremesar está muy presente. También se aprecia cierta reacción ideológica, como Maravall observó en su estudio de la contraautopía en la primera parte del *Quijote* (2006), tendencia que no parece decaer ni cesar en la segunda, afectando también al resto de obras en su última etapa literaria. Ciertos trabajos cervantinos, como su teatro, parecen distanciarse de la estética y principios de sus contemporáneos que apreciaban oportunidades comerciales y profesionales, debido al incremento en la afluencia de público a la representación de comedias y entremeses en el período. Cervantes, como se observa en el prólogo a su teatro, parece resignarse ante la dificultad de poder volver a tener éxito en las tablas, defendiendo en sus paratextos motivos para no caer en la “entremesación” que explotaban literariamente, entre otros autores, Quiñones de Benavente, Quevedo, Calderón de la Barca, Salas Barbadillo, y Carrillo Cerón. La mala fama de la vida personal de Cervantes, debida a ciertos episodios oscuros, particularmente durante su estancia en Valladolid, podría haber alimentado el atrincheramiento moral ejemplarizante de su yo literario, expuesto en los paratextos de sus últimas obras. A favor de ello estaría el que optara por un criterio más clásico de comicidad y humor, de acuerdo a las propuestas teóricas de López Pinciano. Elegirá esta aproximación estética para ganarse el aprecio de lectores y mecenas en sus últimas obras narrativas, algo que será de alguna manera reconocido en obras posteriores por autores como los propios Salas Barbadillo y Castillo Solórzano.

En el prólogo a su teatro se muestra que, al igual que en el *Quijote I*, el autor implícito utiliza la figura metaficticia del diálogo entre amigos, en confianza, en este caso sobre comedias. En él se apunta a un sentimiento nostálgico acerca del teatro puro y simple, cuyo icónico representante legendario será Lope de Rueda. Llama así la atención la importancia del teatro breve en el origen del género:

En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran 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: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.

Dentro de este recorrido por la memoria histórica del teatro en su tiempo, el autor del prólogo destaca su propia contribución a su evolución técnica, que incluye su reducción de las comedias a tres jornadas, tanto como su presentación de figuras morales en escena:

[...] *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; [...]

La combinación de la imposibilidad de seguir escribiendo, junto a la hiperbólica omnipresencia de Lope de Vega, provocarán que el autor del prólogo se vea obligado a vender sus comedias para ser publicadas:

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo.

El narrador considera que, aunque no haya llamado la atención de los autores, su nuevo teatro merece al menos la pena ser leído...

Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. [...]

Finalmente, destaca el asunto de la ofensa dirigida desde la obra literaria, lo que se puede leer como una respuesta lejana en el tiempo al prólogo de Fernández de Avellaneda, en el que se le acusa al autor del *Quijote* de ser ofensivo. En este caso, el autor del prólogo señala su cuidado en asegurarse del decoro de sus personajes:

Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen; [...]

El prólogo al teatro cervantino se suma al de las *Novelas ejemplares*, en defensa común del no agraviar mediante la obra literaria, evitando ofensas que se puedan llegar a materializar, tanto en obras teatrales indecorosas, como en las propias novelas, si se llegara a interpretar una lección moral errónea. La intención de las *Novelas ejemplares* es, muy al contrario, la de crear belleza y armonía en el alma humana, siendo comparadas con jardines y alamedas; en ambos casos, se deja la responsabilidad al lector de hacer la lectura que crea conveniente, dentro de su particular experiencia:

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan. [...]

Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los

jardines. Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.

Entremeses cervantinos entremesados

La sucinta aplicación cervantina del concepto de entremesar que se sigue en dos de los ocho entremeses de Cervantes, *El vizcaíno fingido* y *El retablo de las maravillas*, desvela una serie de detalles literarios que apuntan a la difícil tarea de pretender acompañar la obra dramática breve a la estética ideológica de su tiempo, manteniendo principios ejemplares. A través de una breve exploración de estos dos significativos entremeses se confirmarán ciertas posiciones cervantinas sobre el debate literario de su tiempo sobre el humor. Se apreciará que Cervantes no se niega a atender a las demandas del público, reconociendo que entonces gustaba el tratamiento de temas de actualidad a lo cómico, presentándolos, en su caso, adornados de reflexiones ejemplares.

El autor del *Quijote* no evita participar de un tipo de teatro orientado a satisfacer las demandas de los lectores, optando por reflejar también detalles de la realidad cotidiana, como se aprecia en *El vizcaíno fingido*. En un momento de la obra, la protagonista Cristina debate con su amiga Brígida sobre el asunto de la prohibición de los coches, cuya privacidad facilitaba el ejercicio de la prostitución, actividad muy perseguida:

Brígida: ¡Y cómo si tendrás parte! Y mucha, si eres discreta, como lo eres. Has de saber, hermana, que, viniendo agora a verte, al pasar por la puerta de Guadalajara, oí que, en medio de infinita justicia y gente, estaba un pregonero pregonando que quitaban los coches, y que las mujeres descubriesen los rostros por las calles.

Cristina: Y ¿ésa es la mala nueva?

Brígida: Pues para nosotras, ¿puede ser peor en el mundo?

Cristina: Yo creo, hermana, que debe de ser alguna reformation de los coches: que no es posible que los quiten de todo punto; y será cosa muy acertada, porque, según he oído decir, andaba muy de caída la caballería en España, porque se empanaban diez o doce caballeros mozos en un coche, y azotaban las calles de noche y de día, sin acordárseles que había caballos y jineta en el mundo; y, como les falte la comodidad de las galeras de la tierra, que son los coches, volverán al ejercicio de la caballería, con quien sus antepasados se honraron.

[...]

Brígida: ¡Ay Cristina! No me digas eso, que linda cosa era ir sentada en la popa de un coche, llenándola de parte a parte, dando rostro a quien y como y cuando quería. Y, en Dios y en mi ánima, te digo que, cuando alguna vez me le prestaban, y me vía sentada en él con aquella autoridad, que me desvanecía tanto, que creía bien y verdaderamente que era mujer principal, y que más de cuatro señoras de título pudieran ser mis criadas.

Cristina: ¿Veis, doña Brígida, cómo tengo yo razón en decir que ha sido bien quitar los coches, siquiera por quitarnos a nosotras el pecado de la vanagloria? Y más, que no era bien que un coche igualase a las no tales con las tales; pues, viendo los ojos extranjeros a una persona en un coche, pomposa por galas, reluciente por joyas, echaría a perder la cortesía, haciéndosela a ella como si fuera a una principal señora. Así que, amiga, no debes

congojarte, sino acomoda tu brío y tu limpieza, y tu manto de soplillo sevillano, y tus nuevos chapines, en todo caso, con las virillas de plata, y déjate ir por esas calles; que yo te aseguro que no falten moscas a tan buena miel, si quisieres dejar que a ti se lleguen; que engaño en más va que en besarla durmiendo.

En la reflexión de Cristina sobre la prohibición de los coches se justifica de hecho la prerrogativa, ya que, de no hacerlo se “echaría a perder la cortesía” de sus damas. Aunque la antiheroína Cristina acabe siendo engañada como otros antihéroes barrocos del período, ha demostrado en su primera intervención un sentido común inusitado para este perfil de personaje cómico, una vez que el asunto de la prohibición de los coches ha sido “entremesado ejemplarmente.”

En *El retablo de las maravillas* se explora el arquetipo del antihéroe barroco aplicado al mundo rural. Chirinos, Chanfalla y Rabelín aparecerán en una aldea donde presentan un teatro imaginario. Adoptarán un papel de *deus ex machina* similar al de los duques ante Don Quijote y Sancho, montando un artificio dramático en forma de simulacro, orientado a sacar un beneficio; mientras en el caso de los duques era el mero entretenimiento, en el de los pícaros implica un enriquecimiento pecuniario:

Chanfalla: Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las maravillas. Hanme enviado a llamar de la Corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo.

Gobernador: Y ¿qué quiere decir Retablo de las maravillas?

Chanfalla: Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.

De igual forma que Don Quijote y Sancho en casa de los duques, los soberbios personajes rurales acabarán bailando al son de la música impuesta por los pícaros. La propuesta ejemplar de *El retablo de las maravillas* se ajusta a la moda existente del altivo antihéroe barroco castigado cruelmente; en este caso los rústicos también son reprendidos, no tanto por su ambición material y de medro, como era frecuentemente el caso de los antihéroes barrocos, sino tras desmontarse públicamente en las tablas la estructura profunda de su cosmovisión cristiano vieja. En esta obra se propone una entremesación ejemplar cervantina del asunto del antihéroe barroco rural, patéticamente resistente a aceptar su localista y endogámica realidad y representar los valores más retrógrados de su sociedad. Está dirigida a todos aquellos que impiden al individuo, no tan solo ser libre, sino permitir que sus iguales también lo sean. La entrada final del Furrier confirmará el retorno a una realidad social donde el desacato se castigaba seriamente:

Benito: Basta: ¡dellos es, pues no vee nada!

Furrier: Canalla barretina: si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano.

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 acuchillase con todos; y el Alcalde aporrea al Rabellejo; y la Cherrinos descuelga la manta y dice:)

Chirinos: El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.

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!

Ambos entremeses muestran una intención patente de integrarse en el contexto de la estética e ideología del período, apreciándose un esfuerzo por estar al día en asuntos de su tiempo, tanto en el ambiente urbano como en el rural, algo también presente en los ejemplos de *El vizcaíno fingido* y *El rufián viudo* por un lado y *El retablo de las maravillas* o *La elección de los alcaldes de Daganzo* por otro, cuyo detallado estudio dejamos para futuros ensayos. El Cervantes entremesador de asuntos de actualidad, tanto en el ambiente rural como en el urbano, se manifiesta en estas obras de teatro breve donde se confirman unos principios literarios en los que se evita la ofensa desmedida y sin sentido. Se opta, al contrario, por darle un sentido al humor como arma, bien sea en contra de taimadas prostitutas o de soberbios paletos. Su ejemplar elección de estos perfiles de antihéroes ideológicamente reaccionarios y no los desgraciados hidalgos objeto de burlas de las obras de sus coetáneos sirve para establecer un tipo de distancia moral y de principios estético-ideológicos que no están ausentes del resto de su obra literaria final.

Conclusión: Entremesar indecorosamente es cervantinamente antiejemplar

Cervantes no renuncia a la corriente de entremesar de su tiempo, experimentándola ejemplarmente en entremeses como *El rufián viudo*⁴ y *El retablo de las maravillas*. Estas obras tienden a profundizar en el aspecto más ejemplar del arte literario, como ocurre también en sus *Novelas ejemplares*. Cervantes entremesa mínima y ejemplarmente; su concepto de humor sin ofensa o con ofensa en contra de errores ideológicos antisociales prevalece e informa su última etapa literaria. Esta aproximación es diferente a la de muchos de sus contemporáneos, que consideraron los entremeses como obras teatrales que principalmente ofrecían la oportunidad de incluir asuntos burlescos y personajes cruelmente burlados. El entremés barroco de tramas superficialmente desarrolladas se apreciaba como suficientemente atractivos para atraer a más público a los teatros. El que entremesar equivaliera a utilizar recursos dramáticos para hacer un asunto o personaje populares burlescamente relevantes para la audiencia es compartido tanto por Cervantes como por sus contemporáneos, aunque el primero eligiera distanciarse ejemplarmente de este recurso literario.

Cervantes fue un autor cuya obra ha trascendido más allá de su tiempo, debido, entre otros aspectos, a que en vida fue muy consciente del deseo de que su percepción acerca de su papel en la evolución del teatro de su tiempo quedará reflejada en su propia obra para la posteridad. Su consciente relación con una generación determinada de autores fue un asunto relevante en su práctica autorial. Al igual que en el caso de Castillo Solórzano, Cervantes identifica el entremés como un género literario en el que poder expresarse ideológicamente, al estar libre de las restricciones asociadas a la producción de comedias y a la publicación de obras narrativas. De hecho, el teatro breve ofrece la oportunidad única de debatir ideas marginales respecto al pensamiento único del período, como he defendido en otra parte (2015).

⁴ Ver el estudio de Baras Escolá al respecto.

La rivalidad literaria entre Cervantes y Fernández de Avellaneda ayuda a comprender mejor las prácticas autoriales de este tiempo. Todo ello dentro de un marco más amplio que no se escapa de la estructura político-social del momento. Esta deriva de una combinación de factores, entre los que destaca una cosmovisión basada en el creacionista libro sagrado católico, combinada con una serie de conocimientos clásicos, articulados en alegorías existenciales como la de la gran cadena del ser. El debate literario barroco propuesto se encuadra en una sociedad monárquica con un monopolio colonial, donde todo beneficio imperial está condicionado por una, en muchos casos, aleatoria dinámica en la creación y destrucción de riqueza. Este tiempo supersticioso de burbujas económicas y culturales inesperadas, reguladas por un aparato monárquico de tendencia endogámica, combina tiempos inesperados de abundancia con otros de gran miseria. Muchas veces dependerá aleatoria y supersticiosamente de la victoria en una batalla, encontrar un productivo yacimiento de oro o plata, la llegada o no de un cargamento de las Indias, o el descubrimiento de nuevos territorios con la esperanza de que sus riquezas sean explotadas. Esta inestabilidad social y espiritual no tiene por qué no reflejarse en un tipo de producción literaria acorde al momento histórico.

La generación literaria en la que vivió Cervantes reconoció su relevancia autorial, como se aprecia en las controversias literarias en las que participo. Cervantes será admirado en la posteridad como un autor prestigioso, uno de los pocos cuya obra merecerá la pena imitar, como se aprecia en los casos de Fernández de Avellaneda, Salas Barbadillo, y Carrillo Cerón, entre otros. Se destacará su transcendencia literaria asociada a la valentía en afrontar debates estético-morales como el del asunto del humor ofensivo, que en el período podía provocar que se dañaran carreras literarias de reputaciones brillantes.

Cotarelo y Mori titulará una de sus ediciones de teatro breve “migajas del ingenio.” Examinando dichas migajas se puede llegar a identificar el alimento principal del cual se nutría el espíritu literario de este período. Se pueden encontrar detalles que conducen a un autor como Cervantes, el cual decide ir contra corriente del tipo de humor que se usa en su tiempo en obras como el *Quijote* y sus *entremeses*. No por ello dejará de caer en ciertas contradicciones y ofensas que, al parecer, pudieron haber sido identificadas y después respondidas por parte de Fernández de Avellaneda en su *Quijote* apócrifo. La paradoja cervantina consistirá en que, por un lado, el tipo de humor que defiende no apunta a ir en detrimento gratuito de seres humanos en situación de inferioridad, sino más bien en castigo de tendencias anti-humanistas como el pretender, por ejemplo, que se pueda transformar la sociedad de su tiempo con arcaicos valores caballerescos de ficción. Por otro, Cervantes utilizará su primera parte del *Quijote* para saldar algunas deudas pendientes con sus rivales, o al menos partes de su obra serán así interpretadas. El humor ejemplar cervantino se presenta sazonado de puyas diluidas en nombres de personajes que sonarían familiares a muchos lectores y otros “sinónimos voluntarios” que apuntaban a ofender a unos determinados terceros. Esta contradictoria estrategia doble cervantina consistirá en atacar con humor crítico a lectores específicos y defender preceptivamente una comicidad ejemplar y no ofensiva. Probablemente sea debido a su necesidad de protegerse en un ambiente literario hostil que le obligaba a presentar en su obra un tipo de humor moralmente intachable y constructivo en la estructura superficial, mientras que la estructura profunda pudiera esconder algunas ofensas a autores que se esperaba quedaran aludidos. Algunas de sus últimas grandes obras son resultado de esta doble estrategia, donde defiende una imagen literaria de su persona intachable ante sus mecenas y lectores, pero contraataca al mismo tiempo ante alusiones y murmuraciones acerca de la precariedad de su existencia. Su plan funcionó, si lo que buscaba este autor era el ser recordado y trascender honrosamente. La memoria inmediata de la figura literaria de Cervantes será

positiva, opacando la miserable experiencia existencial de sus últimos años. Especialmente a partir de su trabajo como recaudador de impuestos y, fundamental en la controversia de este ensayo, tras sus turbulentos episodios familiares durante su estancia en Valladolid, que le pudieron haber empujado a reafirmarse ejemplarmente al final de su existencia. Ampliar el concepto de entremesar del teatro breve a la narrativa de antihéroes barrocos abre numerosas posibilidades para la revisión de los debates estético-morales durante este fascinante período histórico, en el que se acaban de definir y consolidar obras clave en el canon español. Para ello contamos con autores implícitos como el cervantino, cuya presencia literaria desnuda sus propias contradicciones gracias a su arrojo en contra de debates literarios despiadados que servirán para alimentar los argumentos de obras literarias excepcionales.

Obras citadas

- Asesio, Eugenio. *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1971.
- Baras Escolá, Alfredo. “‘El rufián viudo,’ ¿sátira política?” *Cervantes* 29.2 (2009): 28-57.
- Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio. “Otra posible interpretación de los ‘sinónimos voluntarios’ de Avellaneda.” *Lemir* 11 (2007): 117-120.
- Blasco, Javier. “La lengua de Avellaneda en el espejo de la *Picara Justina*.” *Boletín de la Real Academia Española*, Enero-diciembre, 2005.
- Carrillo Cerón, Ginés. *Segunda parte del “coloquio de los perros.”* Abraham Madroñal ed. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2013.
- Castillo Solórzano, Alonso. *Aventuras del bachiller Trapaza*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/aventuras-del-bachiller-trapaza--0/> Accedido el 7 de Abril de 2020
- Cervantes, Saavedra Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap29/default.htm>. Accedido el 7 de Abril de 2020
- . *Novelas ejemplares*. Florencio Sevilla Arroyo ed. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/> Accedido el 7 de Abril de 2020.
- . *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Florencio Sevilla Arroyo ed. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/html/>. Accedido el 7 de Abril de 2020.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Migajas del Ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Luis Gómez Canseco ed. Madrid: Real Academia Española/CEC, 2014.
- Huerta Calvo, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Jiménez Ríos, Enrique. “Voces de ‘raro uso’ en diccionarios del español (a propósito de los cambios en la 5a edición del DRAE).” *Archivum* 67 (2017): 185-218.
- Joly, Monique. “Tres autores en busca de un personaje: Cervantes, Avellaneda y Lesage frente a Sancho Panza.” En *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Bordeaux: Université de Bordeaux III, 1977. 489-99.
- Lope de Vega, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/>. Accedido el 7 de Abril de 2020.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia antigua poética*. Pedro Muñoz Peña ed. Valladolid: Hijos de Rodríguez, 1894.
- Ly, Nadine. “La agudeza de Sancho: del rebuzno a la cuestión de la imitación creadora.” *Criticón* 127 (2016): 105-128.
- Madroñal, Abraham. “Juan Palomeque y otros ‘sinónimos voluntarios’ entre Cervantes y Lope de Vega.” *Anales Cervantinos* 48 (2016): 127-143.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1981.

- . *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Madrid: Visor, 2006.
- Martín Jiménez, Alfonso. "Cervantes, Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda." En Emilio Martínez Mata ed. *Cervantes y el Quijote. Actas del Coloquio Internacional* (Oviedo, 27-30 de octubre de 2004). Madrid: Arco Libros, 2007. 371-46.
- . "El 'Quijote' de Cervantes, el 'Quijote' de Avellaneda y la retórica del Siglo de Oro." *Edad de Oro* 19 (2000): 171-88.
- O'Kuinghttons Rodríguez, John. "Cervantes, Avellaneda y la hostilidad hacia los libros de caballerías." *Lingüística y Literatura* 67 (2015): 123-139.
- Osterc, Ludovik. *El pensamiento social y político del Quijote: interpretación histórico-materialista*. México: UNAM, 1988.
- Pérez de León, Vicente. "Aesthetic and Moral Controversies in the Baroque Cultural Bubble Reception of Cervantes' Bestsellers." En Warren Boutcher y Shanti Graheli eds. *Bestsellers in the Pre-Industrial Age*. Leiden: Brill, 2021 (en prensa).
- . *Histéresis creativa*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2015.
- . "Iatroquímica, Medicina, Alquimia, Teología y picaresca; sobre la polémica del agua de la vida en la mojiganga homónima de Diego de Nájera y Zegrí." *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 39 (2018): 168-83.
- Prieto García-Seco, David. "La pícaro Justina en el *Diccionario castellano* de Terreros." *Dicenda* 35 (2017): 277-306
- . "La pícaro Justina en el *Diccionario de autoridades*." En *Actas del IX Congreso Internacional de la Historia de la Lengua Española*, (Cádiz, 2012). Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2015. 2 vols. II: 1593-1614.
- Quevedo, Francisco de. *Historia de la vida del Buscón*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-vida-del-buscon-llamado-don-pablos-ejemplo-de-vagabundos-y-espejo-de-tacanos--0/html/>
Accedido el 7 de Abril de 2020.
- Salas Barbadillo Alonso Jerónimo. *El caballero puntual*. José Enrique López Martínez ed. Madrid: Real Academia Española, 2016.
- Urzáiz, Héctor. "La quijotización del teatro, la teatralidad de 'Don Quijote.'" En Germán Vega García-Luengos y Rafael González Caña eds. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007. 469-480.