

ARTÍCULO

TRADICIÓN Y RUPTURA EN EL TEATRO CERVANTINO

Revueltas Acevedo Eugenia
Especialista en teorías y crítica literarias
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
pipiluco@yahoo.com.mx

TRADICIÓN Y RUPTURA EN EL TEATRO CERVANTINO

Resumen

El carácter dominante que como expresión literaria tiene el teatro durante los siglos XVI y XVII, fundamentalmente. Su capacidad de seducción para un público apetente de ensoñar mundos mejores. Cervantes, como el renovador de el teatro de origen popular como el retablo y los entremeses. En el ensayo se ejemplifica el carácter lúdico y transformador de la realidad en "El retablo de maese Pedro" que se narra en el capítulo 26 de *Don Quijote de la Mancha*. En él se analizan las estrategias teatrales de Cervantes, que dan verosimilitud a las disparatadas acciones cometidas por don Quijote, ya que todas ellas hacen que éste vaya haciendo abstracción del mundo real para que le otorgue un rango de realidad a la historia caballeresca actuada en el escenario y decida participar en ella.

En otras obras como los entremeses, la propuesta estética cervantina otorga al viejo género una nueva propuesta estética en la que el carácter fundamentalmente humorístico de los textos adquiere un fuerte sentido desmitificador y desenmascarador, pues en ocasiones detrás de la risa y la burla se vislumbra un enrarecido mundo que transparenta grandes tensiones sociales, que a través del regocijo, y en un proceso de identificación cómica, provoca la catarsis en el espectador.

Palabras clave : teatro, lúdico, desenmascarador, seductor, catártico.

TRADITION AND RUPTURE IN THE CERVANTE'S THEATER

Abstract

Due to the great seduction it causes in the audience theater was rather popular in the XVI and XVII centuries. Cervantes is one of the most important writer in this period, with works such as *retablos* or *entremeses*. This study shows how reality has a playful and transforming role in "El retablo de maese Pedro" -from *Don Quijote de la Mancha's* chapter 26. Cervantes' theatrical Those strategies make Don Quijote believes all that is playing is real. Madness of Don Quijote turn real all of them, Don Quijote makes his own abstraction of the "real reality", giving the chivalry story the sense of a fictional reality that makes him decide to participate in the adventure of the cavallier against the moro for helping his beloved lady. In other works, as the "Entremeses", Cervantes' aesthetic proposal gives to this old literary gender a new aesthetic proposal; Cervantes' funny style is tool to unmask. Let's remember the comic sense is a way to show social tensions, and that through laughter -in a comic identification process- spectators get to catharsis.

Keywords: Theater, fictional, reality, comic, sense unmask, catharsis

EL PLACER DEL TEXTO Y OTROS SORTILEGIOS

La afición a asistir al teatro a partir del último tercio del siglo XVI, incipiente en esos años, se iba a incrementar hasta transformarse en la afición dominante del XVII, y todo ello a pesar de la censura moral que, tanto la Iglesia como las autoridades –Carlos V y Felipe II– esgrimían contra el teatro: como incitación al vicio, una de las añagazas que el diablo tiende para tentar al hombre y más a las mujeres, tan fáciles sujetos del pecado; de allí que la gente de teatro, para hacerse perdonar “esta condición viciosa”, diera una parte sustancial de sus ganancias a las cofradías religiosas,¹ lo que las hizo mucho más condescendientes con las compañías teatrales, y así:

Continuó la cofradía de la Pasión disponiendo, sin contradicción alguna, se representasen comedias en sus corrales alquilados, de las cuales *sacaba limosna tan importante, que sin ella hubiera cesado la hospitalidad, se dice en los citados papeles.*²

Como se verá, de alguna manera y al católico modo, se llegaba a un acuerdo social, en el que una actividad pecaminosa ayudaba a la realización de una acción piadosa, ya que al usarse los dineros aportados por la representación a enterrar los cuartos de los ajusticiados; recoger a los clérigos extranjeros y pobres, necesitados de abrigo y cuidados; amparar y criar a los niños abandonados, siempre en peligro de morir de hambre o comidos por los perros o los cerdos; situaciones que era preciso remediar porque ser prácticas frecuentes, como la de las madres, que por pobreza o por otras “inhumanas causas”, abandonasen a sus hijos en los quicios de los edificios eclesiásticos o señoriales, confiando en que la caridad superase a la crueldad.

Como lo señala el *Tratado histórico* de Casiano Pellicer, el éxito del teatro y las consecuentes ganancias que ello producía, hicieron que el estricto calendario se fuera relajando, en la medida que, dada la afición teatral, las ganancias eran mayores y con ellas se beneficiaba a tantos pobres. Así, tomados de la mano, placer y filantropía hicieron que el teatro se convirtiera en el eje de la diversión ciudadana.

Teólogos y pensadores, ante la proliferación del teatro con todo su acompañamiento de actores, músicos, danzantes, cantores y *travestis*; las danzas, los cantares, los trajes costosos y ciertas libertades histriónicas, muy frecuentemente representadas por criadas y criados, cuyo antecedente más espléndido se ejemplifica, en la erótica descripción de los amores entre Pármeno y Areusa. La contemplación de estos deleites, seguramente daba lugar al ensoñamiento de todo tipo de fantasías eróticas, y de allí que surgiera una polémica en torno a la conveniencia moral del teatro. Según Casiano, el P. M. Fray Alonso de Mendoza, catedrático de la Universidad de Salamanca en 1587, dictaminó sobre la polémica en los siguientes términos:

De lo dicho se sigue según parece que el representar las comedias, como ahora se representan en España, de suyo (*per se loquendo*) de ningún modo es pecado mortal; porque semejantes farsas, o juegos teatrales no son de naturaleza de aquellas cosas, que dicen orden intrínseco al pecado, sino antes bien son de aquellas de que puede hacerse uso bueno y uso malo. A la verdad todos aquellos juegos, o diversiones que pueden ordenarse al alivio del cuerpo, o al ejercicio del ingenio, como parece son las dichas representaciones escénicas, son lícitos; y esto sea la que fuere la intención del que los establece, bien sea el recreo y la diversión del pueblo, bien sea la grandeza del príncipe.³

¹ Cfr. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Américo Castro (prólogo y esquema biográfico), México, Porrúa, 1960, (“Sepan cuántos...”, 6), p. 49.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1975 (Colección Maldoror, 29), p. 91.

Lo que llama la atención de lo dicho por Fray Alonso, es la libertad de espíritu de la que da muestra, sobre todo si se tiene en cuenta que gran parte de la jerarquía eclesiástica, así como el poder real, estaban en contra del teatro no religioso, por su condición pecaminosa, pues de su contemplación –decían ellos– se despertaban los apetitos concupiscentes. Frente a esta opinión, él señala con toda claridad que las representaciones, *per se*, no pueden ser consideradas pecado y sí son juegos y diversiones, que por estar hechas “para el alivio del cuerpo” o el “ejercicio del ingenio”, son lícitos. Resulta más interesante la condición de juego que le atribuye a las representaciones teatrales, así como que no le incomoden, ni los placeres del cuerpo ni los del espíritu, en una época en la que la mortificación y el desasimiento del placer, eran –por lo menos en teoría y como aspiración–, parte del proyecto existencial de España. Líneas adelante, el agustino dice que:

[...] el mencionado oficio de histriones, o comediantes, aunque se ejerza por medio de mujeres, no es por sí ilícito, con tal de que no se mezclen palabras, cantares y gestos o meneos lascivos... no sin fundamento se ha introducido la costumbre de asistir a ellos alguna vez los nobles, los clérigos y los frailes cuando no hay escándalo, y no intervienen en tales representaciones ninguna cosa torpe ni deshonesta [...].⁴

Por lo dicho por el fraile, pensamos que él era uno de los que asistía a tales representaciones, pues en su defensa del teatro se ve que él compartía el gozo por el teatro y sus infinitas posibilidades para activar la imaginación del espectador.

RETABLOS Y ENTREMESSES

De la fascinación que ejerce el teatro sobre el espectador, a grado tal que haga abstracción del mundo objetivo que lo rodea y se sumerja verdaderamente en el de la ficción teatral, tal vez el ejemplo más fascinante nos lo da el mismo Cervantes en *La aventura del titiritero* o “El retablo de maese Pedro”. En el capítulo 26, donde se prosigue la historia del titiritero, el narrador cuenta cómo el público –todos– está pendiente y dispuesto a ver todo tipo de maravillas en las palabras del declarador, que va a narrarles la historia de la libertad que don Gaiferos dio a su esposa, la sin par Melisendra, que estaba cautiva de los moros en España.

En reciente representación de “El retablo de maese Pedro”, de Manuel de Falla, realizada por la Sinfónica de Berlín, la Escuela de Títeres Praguense y los actores de la Universidad de Praga, el director de escena aprovechó toda la estructura del teatro popular –que tan bien conocía Cervantes–, con sus apelaciones al público en la voz y actuación del niño declarador, que como sabemos son instancias de participación para el público, que de esta manera va adentrándose en la historia narrada; con la contextualización de un saber compartido, el público sabe de memoria la historia que se va a narrar, ya que forma parte de los bienes culturales mostrencos, así como está dispuesto a divertirse con las figuras y las maravillas que el titiritero, maestro en su oficio, muestra.

Tal vez estas figuras y sus maravillas sólo tuvieron valor de índices, pues habitualmente el teatro de títeres ofrece pocos recursos escénicos y su fuerza persuasiva está dada fundamentalmente por la voz del titiritero, en este caso del declarador. En el parlamento del declarador encontramos constantemente la incitación a ver, que dado que muchas veces *lo visto* era mínimo, es más bien una incitación a imaginar:

⁴ *Ibid.*, p. 91-92.

[...] vuelvan vuestras mercedes los ojos a aquella torre que allí aparece, que se presupone que es una de las torres del alcázar de Zaragoza, que ahora llaman la Aljafería, y aquella dama que en el balcón aparece, vestida a lo moro, es la sin par Melisendra, que desde allí se ponía a mirar el camino de Francia, y puesta la imaginación en París y en su esposo, se consolaba en su cautiverio. Miren también un nuevo caso que ahora sucede, quizá no visto jamás. ¿No ven aquel moro que callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llega por las espaldas de Melisendra?⁵

En la cita anterior, encontramos todos los índices o marcas de oralidad del teatro popular: la apelación al público, para incitarlo a ver o imaginar; la didascalia verbal, que nos indica los sentimientos del personaje; la didascalia escénica, que permite, a partir de un teloncillo, imaginar la torre de un alcázar; los coloquialismos y los diminutivos, que tienen un valor connotativo, que refuerza la participación del espectador; el reforzamiento de la imagen del antagonista –el moro– a partir de las didascalias: “con el dedo puesto en la boca”, “el callandico y pasito a paso” subrayan su condición traidora y las malas intenciones con las que se acerca a Melisendra. Todas estas instancias teatrales, hacen que don Quijote vaya haciendo abstracción del mundo real y, como además está enloquecido por su desmedida afición por las novelas caballerescas a las que ha otorgado un rango de realidad, rápidamente se adentra en la hilación escénica a grado tal que decide participar en la lucha:

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo, don Quijote, parecía ser bien dar ayuda a los que huían y levantándose en pie en voz alta dijo: —No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneós, malnacida canalla; no lo sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Don Quijote ha perdido la noción del deslinde entre el dentro y el fuera teatral, y así llevado por un extraordinario sentimiento de la identificación, *arma la de Dios es Cristo*, para desgracia del titiritero que dice quedar como el Rey Rodrigo, pues a cuchilladas la emprende don Quijote contra “la titiritera morisma”, caso extremo de identificación y participación, en un juego teatral que adquiere rango de realidad para nuestro caballero.

CERVANTES. TRADICIÓN Y RUPTURA EN EL TEATRO

Habitualmente se ha considerado que el teatro cervantino forma parte de su producción menos lograda; para algunos críticos, esto abarcaría también a los entremeses, a grado tal que en muchas de las antologías del entremés barroco, como la realizada por Celsa Carmen García Valdés y publicada por Plaza y Janés en 1985, la autora no toma en cuenta los entremeses y sólo da una noticia escueta de ellos como antecedente, a diferencia de lo subrayado por Asencio, que señala cómo los entremeses son una rica veta de la que los entremesistas posteriores sacaron un material invaluable.

Cuando Cervantes compone sus obras, se ve que ya conocía la definición que de los entremeses había de hacer Covarrubias en el *Tesoro de la lengua española* (1611): “[...] una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro, de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio”. Cabe señalar en esta definición dos elementos importantes: el hincapié en el hecho de ser un material literario para ser *representado*; y el otro, su finalidad de entretener, divertir y hacer reír al auditorio, es decir a un público que, a partir de una convención sociocultural perfectamente establecida desde el siglo XVI, sabe qué es lo que puede esperar de estas obras colocadas a manera de divertimentos, en el *corpus* de una comedia. Los entremeses, al mismo tiempo que servían para el regocijo de los espectadores, eran irónicos, divertidos, y en última instancia, carnavalescos juegos de espejos de la sociedad.

⁵ Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote...*, p. 363.

Los entremeses eran considerados como “obras sucintas” y al parecer sin pretensiones que encajaban, sin embargo, en un género teatral que en los albores del siglo XVII, había conseguido ya su plena autonomía. Por otro lado, aunque es indudable que había una fuerte tradición proveniente de las representaciones del Renacimiento italiano en su reelaboración de materiales clásicos, también hay que considerar otros materiales que contribuyeron a la génesis del género: elementos procedentes del folclor difundidos por la tradición oral; condiciones materiales del espectáculo; preferencias de los cómicos y autores; formación de un público fruitor de teatro; exigencias de las cofradías; y políticas de censura que fueron dando un perfil específico a los entremeses españoles.

Si atendemos a que en el origen del género hay una fuerte tradición de transmisión oral, es fácil comprender la preeminencia de temas y sentidos signados por “lo popular”, es decir por formas del imaginario popular que encuentran en los entremeses un fuerte sentido desmitificador, desenmascarador, pues en ocasiones detrás de la risa y la burla se vislumbra un enrarecido mundo que transparenta grandes tensiones sociales, que a través del regocijo, en un proceso de identificación cómica, el “reír con” puede servir como catarsis.

PRIMEROS ENTREMESSES

Cuando se habla de la teatralización del género se está haciendo hincapié en su carácter de ser representado, de tomar vida frente a un escenario, con actores que cada vez más dominan los recursos de gestualidades, espacios y *tempos* teatrales. De este modo, podemos decir que esta teatralización se inició en España con Lope de Rueda, quien iba a tomar ciertas estructuras de la comedia italiana, hilvanando los episodios en una pequeña estructura narrativa, o sea un canevé de actuación, en el que las acciones, con un ritmo vertiginoso dado por el *tempo* del entremés, llevarían a un festivo, humorístico y a veces carnavalesco desenlace.

Los personajes siempre de humilde condición eran *mimados* de tal modo, que iban troquelando en el espectador una serie de gestualidades tipo, que de entrada sólo con aparecer en la escena provocaban la risa (como sucede actualmente con géneros populares como la carpa, o los teatros regionales, que presentan *sketchs* con tipos o roles canonizados). Frente a estos modelos escénicos, el gran reto para Lope de Rueda, como para Cervantes y los entremesistas posteriores, fue hacer unas estructuras textuales que, a la canonización de tipos y situaciones, brindarían una riqueza de *constructo* poético que los individualizaría.

Timoneda fue el benemérito editor de las primeras colecciones de entremeses, y sin duda se puede considerar a Lope de Rueda como el padre del género ya debidamente establecido, destacando en él su inventiva, su *vis* cómica y una prosa capaz –gracias a su fuerza expresiva– de metamorfosear y transformar en materia poético-dramática el principio mostrenco heredado. Los personajes del teatro renacentista se fueron transformando y surgieron: el bobo malicioso y el rufián o soldado; en torno a estos personajes tan ricos en posibilidades proxémicas, paralingüísticas y kinésicas se dieron el vejete, el estudiante tracista, la casada infiel, el sacristán rijoso, el vizcaino y la negra, que como lo señala Jean Canavaggio: “encarnan en el escenario inagotables oportunidades de expansión cómica”.

Cervantes sin duda fue atento lector de Lope de Rueda. En el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, dice de él que es: “varón insigne en la representación y el entendimiento”, para más tarde señalar “la excelencia y propiedad” de Rueda como autor de entremeses.

Que Cervantes gustaba de este género considerado menor es evidente, y también que tuvo escasa fortuna como dramaturgo, fuera de comedias o de entremeses; pero esta situación –que en su momento le hizo declarar, desengañado, en la adjunta del *Viaje del Parnaso*, sus sinsabores con empresarios y comediantes, indicando de pasada que había escrito seis comedias inéditas con sus seis entremeses “nunca representados”– se ha revertido, y actualmente se ha revalorado al Cervantes dramaturgo, fundamentalmente al creador de unos entremeses que muestran en forma evidente la capacidad de este autor para crear universos teatrales con una abrumadora fuerza de comunicación, como lo muestran la persistencia y entusiasmo con la que jóvenes o viejos, letrados o iletrados, actores profesionales o aficionados, participan entusiastamente año con año –y a lo largo de treinta– en la representación de los *Entremeses cervantinos* en la ciudad de Guanajuato.

Todas las nuevas puestas en escena de los entremeses muestran virtualidades teatrales de los textos cervantinos, así lo apreciaron: Federico García Lorca, que en su representación jugó con las dos vertientes: la de la tradición y la de la ruptura, proponiendo a *La barraca* una estilizada representación inspirada en la imaginería y juguetes populares, que contrastó en su momento con las versiones de visión costumbrista, tanto de *El retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa* o *La Cueva de Salamanca*. Todavía existen crónicas del entusiasmo que despertaron estas representaciones y que luego determinaron a Manuel de Falla a hacer una ópera sobre “El Retablo de maese Pedro”, como lo vimos páginas atrás. Jean-Louis Barrault, a partir de una adaptación libre de *El retablo*, encuentra un sentido subversivo políticamente, de modo tal que, aunque situado en una España de fantasía, el hilo conductor de la puesta en escena transforma el espacio español en un espacio francés en donde las figuras de autoridad son representadas con todo su potencial autoritario y de engaño; a su vez el pueblo es capaz de descubrir la superchería y romper con los falsos valores de la sociedad autoritaria.

Por último, Bertold Brecht en sus *Einakter*, juega una suerte de combinatoria con los entremeses, para extraer de ellos una serie de comportamientos arquetípicos, dándoles dentro de su propio universo dramático una nueva funcionalidad; podríamos constatar en una lectura vertical una serie de correspondencias profundas entre los maridos burlados, sea en la *Cueva de Salamanca* o el viejo celoso de *El juez de los divorcios* con el pescador Paduck en La redada; o las relaciones entre el rufián viudo y la mascarada de *La boda pequeño-burguesa* y *El retablo de las maravillas* y *Lux in tenebris*, en este último caso la relación no es temática sino estructural.

RECUPERACIÓN DE MODELOS TRADICIONALES

Cuando uno se acerca a los entremeses cervantinos, sea como lector o como espectador, se admira de la eficacia con la que Cervantes va manejando los modelos que le provenían de la tradición, como los del sistema del burlador-burlado, que a su vez cuenta con el recurso de la complicidad del senado para hacer que la fábula sea verosímil, como en el caso del *Vizcaíno fingido* o *La cueva de Salamanca*. Fino catador de un folclor promovido y recopilado por los humanistas del Renacimiento, Cervantes va a aprovechar con suma libertad el material que le proporcionaban cuentecillos, coplas y refranes. Muchas veces encontramos la impronta italiana de Boccaccio, como en el caso de *La cueva de Salamanca*, *El Juez de los divorcios* o *La guarda cuidadosa* en donde, si por un lado se ponen en evidencia los ardides y embustes de una mujer si no taimada, sí por lo menos práctica para seleccionar a los galanes, en *El juez de los divorcios* el meollo está en la polémica contra el yugo matrimonial; de hecho, amor, matrimonio y codicia forman parte de los bastidores sobre los que se teje la acción entremesil.

En el caso de *La guarda cuidadosa*, el entremés, además, trasunta un tópico histórico social de su tiempo: la inopia del soldado que, a pesar de estar luchando por el esplendor de España, cuando regresa a su tierra se encuentra más pobre que un ratón, razón por la cual pierde a su dama, mientras que el rijoso sacristán lleno de habilidades de taimada rapiña, seduce con su oro a criadas y fregonas.

En este caso podemos ver la vertiente de una tradición del folclor transalpino, el *bruchello*, derivación de las farsas de carnaval, que Cervantes seguramente conoció, al mismo tiempo que la vertiente –ya de perfil hispánico– de rescatar la realidad, y de este modo atrapar al espectador en la seducción del espejo en el que se contempla.

En el caso de *El juez de los divorcios* se trabaja con los viejos temas de la joven, el viejo y la malmaridada. Este *leitmotiv* proviene de las farsas de mayo en las cuales las mujeres solicitan la compasión del juez arguyendo los defectos de sus maridos, siempre derivados de la vejez, y que muestran humorísticamente cuáles son los defectos que hacen imposible la vida a Mariana, protagonista de la primera secuencia del entremés. Mariana ha llegado hasta el juez dando voces y llorando, solicita su autoridad para que la descase, arguyendo que en todos los reinos y las repúblicas bien ordenadas “había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento y no que hayan de durar toda la vida, con perpetuo dolor y de entre ambas partes”. El juez le dice a continuación que le diga las razones que la mueven para pedir el divorcio.

Mariana: El invierno de mi marido y la primavera de mi edad; el quitarme el sueño, por levantarme a medianoche a calentar paños y saquillos de salvado para ponerle en la ijada; el ponerle, ahora questo ora aquella ligadura, y que ligado le vea yo a un palo por justicia; el cuidado que tengo de ponerle de noche alta cabecera de la cama, jarabes lenitivos, porque no se ahogue del pecho; y el estar obligada a sufrirle el mal olor de la boca que le güele mal a tres tiros de arcabuz.⁶

Como podemos ver, cuando se habla de misoginia del texto tendríamos que preguntarnos si hay tal, ya que las razones que arguye Mariana, son bastante razonables y entendemos su disgusto, así como cuando líneas más adelante y al preguntarle el juez al vejete si cuando se casó con ella no era gallardo, sano y bien acondicionado, el vejete responde: “Vej.: Ya he dicho que a veintidós años que entré en su poder, como quien entra en el de un cómitre calabrés, a remar en galeras de por fuerza y entré tan sano que podía decir y hacer como quien juega a las pintas”. Caso singular es el del Rufián viudo llamado Trampagos en el cual podemos encontrar el origen de un tipo de dramaturgia sobre la marginalidad, rica en acercamientos que rompiendo los tópicos del género, se ordenan en un mundo dotado de coherencia propia.

CONCLUSIONES

Cervantes no vacila en satirizar no sólo los rasgos temperamentales de oficios estereotipados, sino actitudes ambiguas, prejuicios de casta, instituciones vaciadas de su sentido primitivo. En el caso del *Rufián viudo*, los efectos desenmascaradores de este teatro son verdaderamente singulares y de alguna manera, si no fuera anacronismo decirlo, son “esperpénticos” en su sentido más profundo. Ante nosotros cobran vida una serie de personajes que con sus nombres ya de sí carnavalizados, como *Vademecum*, *Trampagos*, *Chiquisnaque*, la dama muerta y la singular *Periconas*, nos hacen penetrar por el mundo del hampa urbana. El lector contemporáneo ha de estar avisado y acudiendo siempre al glosario, para que los mensajes de la jerga hamponesca no se le pierdan, pero seguramente los espectadores de su tiempo gozaban con las claves ocultas que el texto iba propiciando. El entremés está lleno de refranes y preconstruidos populares, que vuelven a la obra verdaderamente hilarante, por las posibilidades que para el actor tiene este texto.

⁶ Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Jean Canavaggio (editor), Madrid, Taurus, 1982, p. 46.

BIBLIOGRAFÍA

CERVANTES SAAVEDRA , Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Américo Castro (prólogo y esquema biográfico), México, Porrúa, Col. "Sepan cuántos...", 6, 1960.

_____, *Entremeses*, Jean Canavaggio (editor), Madrid, Taurus, 1982.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición facsimilar, Madrid-México, Turner, Turnermex, 1984.

PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y de histrionismo en España*, Barcelona, Labor, 1975.