

EL ENTREMÉS
Y SUS INTÉRPRETES



CORTES DE
CASTILLA-LA MANCHA

TC/12
CSD 2009-00033



Proyecto
FFI2014-54376-C 3.1.-P

El entremés y sus intérpretes

XXXVIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2015

Edición cuidada por

Felipe B. Pedraza Jiménez,

Rafael González Cañal

y

Elena E. Marcello



2016

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(38º. 2015. Almagro)

El entremés y sus intérpretes: XXXVIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2015 / edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

320 p. ; 24 cm.— (Corral de comedias ; 37)

ISBN: 978-84-9044-266-1

1. Teatro español – S. XVI-XVII — Historia y crítica I. Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. lit. II. González Cañal, Rafael, ed. lit. III. Marcello, Elena Elisabetta, ed. lit. IV. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09“ 15/16 ”(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Castilla-La Mancha
Director: Juan Antonio Mondéjar Jiménez

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 37
Director: Felipe B. Pedraza Jiménez
1ª ed. Tirada: 500 ejemplares

Diseño: Melquíades Prieto
Composición y maquetación: Trisorgar
Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

I.S.B.N.: 978-84-9044-266-1
D.L.: CU 24-2017
Fotocomposición, impresión y encuadernación: Trisorgar (Tarancón-Cuenca)
Impreso en España (U.E.) – Printed in Spain (E.U.)

*El retablo de Urdemalas: otra mirada a los entremeses de Cervantes**

Adrián J. Sáez

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

La espinita del teatro que Cervantes tenía clavada en el corazón, pese a la catarata de éxitos que sumaba en otros campos de 1605 a 1615, acaba por empujarle a dar un golpe sobre la mesa para sacar ocho comedias y entremeses tan nuevos como nunca representados que edita con nombre, apellidos y algo de ese orgullo de colmillo afilado que saca a veces. Se trata de una apuesta tan desencantada como osada, que conforma un extraño diseño editorial y corre parejas con la paradoja esencial de la dramaturgia cervantina, malparada siempre en el careo tanto con las novelas como con el modelo de la comedia nueva que ya había ganado por la mano. Acaso el teatro cervantino sea realmente «un quiero y no puedo» con «cierta grandeza trágica» como dice Pedraza Jiménez [2006: 179-180], pero este juicio agridulce vale esencialmente para el caso de las comedias, ya que no para los entremeses.

Ciertamente, aunque el entremés parezca quedar en la sombra porque Cervantes apenas le dedica un par de comentarios, supera el *décalage* de las comedias y tragedias —con la honrosa excepción de *La Numancia*— y queda como el hermano menor de mayor fortuna, que merece un prestigio sancionado por tirios coetáneos y posteriores

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cervantes, comedias y tragedias: edición crítica, estudio e historia* [FFI2012-32383] del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) coordinado por Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva), maestro del *delectare aut prodesse*.

troyanos¹. De ahí que cobre sentido la equiparación numérica de comedias y entremeses, junto a la preferencia cervantina por el modelo de Lope de Rueda, «varón insigne en la representación y en el entendimiento» («Prólogo al lector», 13), y que la adjudicación de una decena de piezas breves reconozca el magisterio entremesil de Cervantes, frente a la falta de atribuciones en otros géneros dramáticos (salvo *La conquista de Jerusalén* y poco más)².

EL PEQUEÑO TEATRO DEL MUNDO

Y es que no solo el entremés aparece en Cervantes fecundado por la novela como decía Asensio [1965: 98-110], sino, justo al revés, el entremés alimenta grandemente la novela y toda la producción cervantina. Ya advierte con razón Rico [2015] que «[e]n los entremeses está todo Cervantes, pero todo Cervantes rebosa de entremeses»: si quizá los mejores están en el *Quijote* (la pelea del baciuelmo en la venta de Palomeque y la disputa con el cabrero, I, 44-45 y 52, el encuentro con la carreta de *Las cortes de la Muerte* y el juicio de Sancho, II, 11 y 45, etc.) [Madroñal, 2008], ciertas novelitas ejemplares tienen mucho de entremesil —con *Rinconete y Cortadillo* a la cabeza—, algún que otro toque se extiende hasta el *Persiles* (los falsos cautivos y la amante endemoniada de III, 10 y 20-21, etc.) y el teatro tiene frecuentes interludios que podrían ser entremeses *per se*. En este sentido, además de los ejemplos paradigmáticos del entremés al cuadrado de *La entretenida* [vv. 2235-2442] y el coloquio o «comedia cautiva» [v. 2101] de *Los baños de Argel* [vv. 2161-2210], la primera jornada ajacarada de *El rufián dichoso* [vv. 1-1208], la aparición inicial de Madrigal en *La gran sultana* [vv. 421-533] y otros pasos similares en *El laberinto de amor* se suman de alguna forma al catálogo de entremeses seguros y atribuidos de Cervantes³.

Así, el entremés —o la estética entremesil— parece encontrarse en el centro del proyecto creativo cervantino. De hecho, entre el sinfín de acercamientos a este manojito de entremeses, es común que se examinen al alimón con las comedias. En este afán por trazar las relaciones entre grandes y pequeños, Huerta Calvo [1992: 59] entiende que

¹ Si en la *Adjunta al Viaje del Parnaso* únicamente se recuerda que Cervantes tiene en el cajón seis comedias «con otros seis entremeses» [399], en el prefacio al teatro no aparecen hasta el momento de desengaño final como poco más que un apéndice («con ellas estaban arrinconados») y solo se destaca la cuidadosa elaboración del «lenguaje [...] de las figuras que en ellos se introducen», que se deslinda del «verso» de las comedias por la dicotomía esencial —que no absoluta— entre la prosa de los unos y la poesía de los otros [18-19]. Se cita siempre por las ediciones recogidas en la bibliografía.

² Ver el panorama de García López [2008] sobre el gusto cervantino por Lope de Rueda.

³ Agostini [1964-1965: 266] y Canavaggio [1980: 55] señalan algunos de estos lances.

el entremés cervantino comparte la «profundidad y matización de caracteres» de la comedia al tiempo que esta aparece respunteada de motivos entremesiles; a su vez, Close [2007: 116 y 118] aprecia una comunidad de chistes, personajes estúpidos, pasajes burlescos, tono marcadamente urbano y algo de su ejemplaridad; y, finalmente, Baras Escolá [2012: 161-170] se esfuerza por tejer una serie de conexiones entre las dos series de textos (disposición, temas y mucho más), junto a otras calas que se pueden ahorrar⁴.

Justamente las relaciones de reescritura e intertextualidad son cartas fundamentales de la baraja poética cervantina, tanto en el haz textual (valga recordar las dos versiones de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, junto a los retoques *in fieri* y a la carrera del *Quijote*) como en el envés creativo que interesa en esta ocasión. Rey Hazas [1999: 120-121 y 139] explica que Cervantes gustaba de diseñar variantes de una historia y ofrecer soluciones diversas a problemas semejantes para conformar un mundo creativo armonioso y unitario que solo adquiere sentido en su conjunto, mientras Fernández Mosquera [2010: 27] aclara que la reescritura cervantina «tiene un carácter más funcional que verbal, más temático que textual, más ideológico que literario», pues es más amigo de variar ideas que de repetir hallazgos a la letra⁵. En todo caso, seguir el hilo de Ariadna de las relaciones intratextuales permite entender algunas claves y descubrir otros perfiles de los textos que se arremolinan en la maravillosa década cervantina.

UNA CLAVE DE COMEDIA

Un buen botón de muestra se encuentra en la comedia *Pedro de Urdemalas*, que reúne una serie de rasgos entremesiles que lo acercan al grupo de entremeses cervantinos. Así, comienzo por el final o, más bien por un cierre que hace las veces de inicio, pues *Pedro de Urdemalas* no solo tiene un desenlace abierto, sino que se presenta en el corazón de la compilación como cierre de lujo de las ocho comedias y quicio que abre la puerta a los entremeses. Si la disposición editorial ya invita a ver el diálogo que establece *Pedro de Urdemalas* con sus compañeros entremesiles, cuenta asimismo con otras tres buenas razones: primero, la composición coetánea avala esta relación porque una y otros se fraguan en torno a 1610-1614, en una etapa en la que seguramente *Pedro de Urdema-*

⁴ Canavaggio [1977: 148, 168-171] ya se muestra convencido de las relaciones entre unos y otros, especialmente por el «valeur de contrechant» del entremés. Por su parte, Spadaccini [2009: 24] considera que se trata de «anticomedias», y Baras Escolá [2012: 164] piensa que quizá los entremeses se diseñaran *ex profeso* «para acompañar [a] unos textos previos que hasta cierto punto los condicionaban».

⁵ Ver también los comentarios de Rodilla León [2007]. Estévez [1995] examina la construcción cervantina del personaje urdemalesco desde la tradición y Rey Hazas [1999: 130-134] establece algunos de los materiales intertextuales de la comedia, al igual que las notas parciales de González Puche [2012: 141-153].

las sea una de las dos comedias que —junto a *La entretenida* y otro par de entremeses— se añaden en el último momento tras el aviso de la «Adjunta del Parnaso»; segundo, la estructura episódica de la comedia que tanto se ha condenado por deslavazada y falta de unidad, guarda más de una similitud con el entremés, al punto de que a veces llega a parecer una sucesión de lances entremesiles encadenados⁶; y tercero, el carácter altamente intertextual de *Pedro de Urdemalas* que, como una suerte de testamento dramático [Rey Hazas, 2005: 310-311], vale como cifra y guía de sus compañeros de colección (comedias y entremeses) y otras prosas cervantinas, de modo similar a la revisión crítica que realiza el *Coloquio de los perros* sobre las demás *Novelas ejemplares* y otros textos, con la ventaja adicional de contar con una perspectiva todavía más amplia (la que va de 1613 a 1615)⁷.

Por si fuera poco, en el cuerpo del texto se regalan un par de guiños más que refuerzan la filiación entremesil de la comedia: si bien al final se anuncia la próxima representación de una «gran comedia» [v. 3165] que ha dado más de un quebradero de cabeza, Urdemalas se declara ingenioso «principalmente en jugar/ las tretas de un entremés» [vv. 2846-2847], y más adelante el autor de comedias decide poner a prueba su «gracia tan nueva/ ensayando un entremés» [vv. 2957-2958]⁸.

Con estas pistas en la mano, se pretende repasar los entremeses con la guía de Urdemalas, como si esta figurilla folclórica luego transformado en comediante se lanzara por arte de birlibirloque a representar los ocho textos que le suceden, para mostrar a la vez que las relaciones con el entremés contribuyen a explicar algunas características esenciales de la comedia en cuestión⁹. Se trata de una mirada deliberadamente parcial, pues deja al margen otra galería de contactos con algunas novelitas ejemplares (ante todo *La gitanilla* y el *Coloquio de los perros*) y comedias (*La gran sultana*, *La casa de los celos*, *La entretenida*) [Rey Hazas, 1999: 130-134]. No obstante, más que armar un rompecabezas perfecto, se busca solamente ver alguna de las teselas entremesiles del mosaico urdemalesco, que al tiempo vale como revisión de algunas claves del abanico de entremeses cervantinos.

⁶ También se relaciona con la dinámica viajera del apicarado personaje [Sáez, 2014b].

⁷ Rey Hazas [1999: 135] apunta la labor de «reescritura consciente y sistemática» con alcance estructural de *Pedro de Urdemalas* y sus relaciones con el *Coloquio*. Anderson [1993] y González Puche [2013] establecen otras similitudes entre ambos textos.

⁸ Para sumar otro parecido, durante el tiempo con una compañía de comediantes Berganza se hace «grande entremesista y gran farsante de figuras mudas» [615].

⁹ Y eso que curiosa o significativamente entre las diferentes versiones del personaje jamás aparece en forma de entremés, pues tan solo en la novela de Salas Barbadillo [2013: 911] *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620) una burla se denomina «entremés» (cap. 6).

TRAZAS DE ENTREMÉS

Para empezar, conviene recuperar un primer detalle: de dar por buenas las críticas a la estructura *Pedro de Urdemalas* por su falta de unidad y otras taras anejas, los episodios de la comedia se asemejan a entremeses que se presentan en desfile uno tras otro, hasta el extremo de que se ha querido ver el inicio de la comedia [vv. 1-1055] con el parlamento de autopresentación de Urdemalas [vv. 600-759] como «un presunto y refundido entremés» con «una mentida loa» y todo [Maldonado de Guevara, 1972: 192], si bien tiene más que ver con la retórica habitual de la novela picaresca¹⁰.

A grandes rasgos, *Pedro de Urdemalas* se puede escindir en tres secciones mayores que se entrecruzan a lo largo de la acción: el *incipit* campesino con una escena de juicio, cuestiones de amores, canciones y bailes; las aventuras de Urdemalas en la vida gitanesca con el recuerdo de su *curriculum vitae* picaresco y la burla a la vieja junto a otros engaños; y, finalmente, los problemas derivados del encuentro de la gitana Belica con el rey y la conversión de Urdemalas en actor.

Tradicionalmente se viene anotando un poco al paso que la comedia guarda relaciones con *La elección de los alcaldes de Daganzo* y poco más, pero hay otros elementos que merecen comentarse: aunque es verdad que las más de las veces se trata de cuestiones de detalle que no llegan a conformar un todo, merece la pena repasarlas brevemente porque constituye una red de relaciones que se ramifica hacia otras calas cervantinas.

El inicio con litigios en un ambiente rústico pone a la comedia frente a *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, entremeses que guardan ciertas similitudes con los juicios de Martín Crespo, quien recibe los parabienes de unos desconfiados regidores y hace gala de su simpleza en dos pleitos en los que solo le salva la industria de Urdemalas [vv. 179-509]: con el primero apenas comparte el debate judicial en materia amorosa, pero pronto se separa porque el divorcio que demandan los cuatro pretendientes en el entremés se opone frontalmente a la resolución de los amores de Clemente y Clemencia en la comedia, pues llegan a buen puerto gracias a la intercesión de Urdemalas, que, además, se vale más del ingenio que de la ley; en compensación, *La elección de los alcaldes de Daganzo* es seguramente el entremés más cercano a ciertos lances de la comedia por algunos chistes comunes con *auctoritates* jurídicas (Bártulo, Justiniano, Licurgo), el desfile de personajes tontos con Crespo al frente [«la persona más necia/ que hay desde Flandes a Grecia/ y desde Egipto a Castilla», vv. 252-255], las dudas sobre la capacidad de los candidatos a la alcaldía que en la comedia se remiten a la primera audiencia, la fórmula del examen [«pruebas de [...] ingenio», v. 90] como

¹⁰ De hecho, para Canavaggio [1980: 59] se presenta «como un desfile de secuencias autónomas en que se congregan diferentes tipos cómicos heredados del teatro renacentista y revisados more cervantino», además de cercanas a «la vitalidad de una práctica entremesil».

prueba de la validez de los rústicos en el entremés y de la calidad de los actores en la comedia, y las continuas prevaricaciones lingüísticas, que —para complicar la cosa—, conectan directamente con el gobierno de Sancho Panza en la ínsula Barataria [*Don Quijote*, II, 40-53] y las meteduras de pata con la lengua del regidor Benito Repollo [*El retablo de las maravillas*].

De hecho, la cercanía intertextual revela una relación en sucesión, como si la comedia dramatizara una etapa posterior del entremés: si Humillos pregunta descaradamente por el precio del nombramiento [«¿Hémoslo de comprar a gallipavos,/ a cántaras de arrope ya abiervadas, y botas de lo añejo ya crecidas/ que se arremetan a ser cueros? Díganlo,/ y pondrase remedio y diligencia», vv. 132-136] y en la presentación del candidato Rana promete, en su «típico discurso de campaña electoral» [Zimic, 1992: 329], no tener una vara «tan delgada/ como las que se usan de ordinario» sino «gruesa de dos dedos», para que no «la encorvase el dulce peso/ de un bolsón de ducados ni otras dádivas/ o ruegos o promesas o favores,/ que pesan como plomo» [vv. 194-195 y 197-201], Crespo confiesa sin ningún rubor el soborno que le ha permitido hacerse con la alcaldía [«lo que me ha costado/ aquesta vara, solo Dios lo sabe,/ y mi vino y capones y ganado», vv. 182-184], con lo que se carga las tintas en la crítica de los personajes¹¹.

Así las cosas, la apertura de la comedia parece ser una reescritura compuesta —y en orden inverso— de esta pareja de entremeses rústicos: de este modo, la acción pasa a estar dominada por la figura de Urdemalas, que es capaz de llevar a buen puerto cada caso. Esto es: si en *El juez de los divorcios* y en *La elección de los alcaldes de Daganzo* la acción quedaba al final en *stand by*, la versión urdemalesca presenta el ingenio como el remedio de todos los males.

Luego de este principio campestre con tantos lazos compartidos (por acciones, figuras y motivos) con los entremeses rústicos cervantinos —más que con los aldeanos lopescos—, las similitudes intertextuales se reducen a la materia de burlas —que dejo para después— y otros dos pequeños destellos.

Un episodio interesante se encuentra en la petición de limosna, que Cervantes recrea en tres ocasiones que van *in crescendo*: si en *La guarda cuidadosa* solo aparece un mozo santero que pide inocentemente «para la lámpara del aceite de señora santa Lucía» [55], Buitrago en *El gallardo español* solicita para las ánimas un dinero que gasta realmente en saciar su voracidad [vv. 629-689, 1305-1374]; y, finalmente, Urdemalas orquesta una burla en tres movimientos (determinación, preparativos y estafa) contra una vieja avara e hipócrita que no ejerce la caridad con los gitanos, pero luego paga rápidamente para liberar a sus parientes del purgatorio. Desde el asomo cómico del

¹¹ González Puche [2012: 145] considera que se trata de «una escena inexistente» que precede inmediatamente a la aparición del alcalde Crespo en *Pedro de Urdemalas*.

tema en el entremés, la cuestión se desarrolla más y más: primero con el giro burlesco y grotesco del gracioso soldadesco y después ya con la crítica a la creencia supersticiosa en las ánimas del purgatorio.

Otro asunto principal que comparte la comedia es la defensa de la llaneza contra la afectación, un asunto central de *La cueva de Salamanca*: en el entremés, Leonarda solamente reniega del gusto por la expresión culta de su amante el sacristán Reponce y le pide que hable «a lo moderno» para que pueda entenderlo, frente al barbero que se expresa «más llano que una suela de zapato: pan por vino, vino por pan, o como suele decirse» [108]; a la vez, en la comedia Urdemalas pregunta por dos veces a Clemente por el alcance de sus amores con Clemencia con una retórica demasiado elevada [«¿Han llegado tus deseos/ a más que dulces floreos,/ o has tocado en el lugar/ donde Amor suele fundar/el centro de sus empleos?» y «Que si eres, te pregunto,/ Amadís o Galaor», vv. 36-40 y 44-45] que el pastor no entiende [«entona más bajo el punto,/ habla con menos primor», vv. 42-43] y comienza a molestarse [«andas, Pedro, impertinente/ en hablar por tal camino», vv. 47-48], hasta que Urdemalas se decide a bajar el tono de sus palabras:

(Pan por pan, vino por vino,
se ha de hablar con esta gente).
¿Haste visto con Clemencia
a solas o en parte oscura,
donde ella te dio licencia
de alguna desenvoltura
que encargase la conciencia?
[vv. 49-55]

La repetición de la idea —con un refrán casi idéntico— da fe de una de las preocupaciones mayores de Cervantes, que reaparece más de una vez en los dos *Quijotes* [Rodilla León, 2007: 385-386], desde el prólogo de la primera parte [«[hay que] procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas salga vuestra oración y período sonoro y festivo»] hasta el consejo de maese Pedro [«Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala», II, 26].

Hay, en cambio, otros entremeses con los que la comedia apenas mantiene puntos en común: con *El rufián viudo* tal vez se pueda comparar el «cuento breve» de la «larga historia» [v. 279] de Escarramán con el extenso relato autobiográfico de corte picaresco de Urdemalas [vv. 600-660 y 664-767], porque —amén de la pena de latigazos compartida— en ambos casos se juega con el horizonte de expectativas del auditorio sobre los personajes y especialmente por la función de ruptura de fronteras que cumple tanto

la aparición de Escarramán como la transformación de Urdemalas en el comediante Nicolás de los Ríos; entretanto, la disputa del soldado perrohortelanesco y el sacristán de tejas abajo por los amores de la fregona Cristinica en *La guarda cuidadosa* se relaciona con el triángulo amoroso del pastor Pascual y un sacristán tramposo [vv. 509-539 y 778-1055], pues se trata de conflictos que siempre se solucionan con la intervención de otro personaje (el amo con la oferta de libre elección, la industria de Urdemalas y el juego con el sacramento de la confirmación), que da cumplida cuenta de la cédula de casamiento en el entremés y el matrimonio secreto de la comedia; por último y en un grado mucho menor, con *El viejo celoso* únicamente se puede recordar la pasión de los celos que posee a la reina durante toda la comedia por el carácter díscolo del rey y los temores que asaltan a Urdemalas cuando ve la actitud de Belica para con el monarca («yo atino/ que en poner en ti mi amor/ haré un grande desatino», vv. 1688-1690).

Además de los disfraces de ciego y de embajador de ultratumba que adopta Urdemalas en la burla más elaborada de la comedia, el lance del robo de las gallinas [vv. 2693-2792] da una pincelada sobre el tema del cautiverio y recrea una burla de origen folclórico (el engaño a un bobo que lleva a vender su mercancía) que hace fortuna en el entremés, según reflejan Quirós (*Ir por lana y volver trasquilado*, 1656) y Avellaneda (*La burla del ropero*, 1656-1661; y *Los gansos*, 1668). También los bailes intercalados tienen un regusto entremesil, pero sobre todo el final abierto de *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, que dejan para el mañana la resolución de sus respectivas acciones, se hace eco de los cierres de *La gran sultana*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*, que acaban con un desenlace metadramático en el que anuncian futuras representaciones que rompen con la cuarta pared, camino que se lleva al extremo en *El retablo de las maravillas*.

Más allá de esta galería de relaciones, se puede señalar otro pasaje de aire entremesil de mayor interés: en el comienzo de la segunda jornada [vv. 1236-1320 y 1856-1957], el alcalde Crespo se presenta en la corte con un espectáculo novedoso con el que pretende —por consejo de Urdemalas— causar admiración a los reyes por la novedad, «porque invenciones noveles/ o admiran o hacen reír» [vv. 1309-1310]. Se trata de un baile tan sorprendente como ridículo:

un mozo que se me fue,
de ingenio agudo y sutil,
de tronchos de coles sé
que hiciera invenciones mil;
y él me aconsejó que hiciese,
si por dicha el rey pidiese
danzas, una de tal modo

que se aventajase en todo
a la que más linda fuese.
Dijo que el llevar doncellas
era una cosa cansada
y que el rey no gusta de ellas,
por ser danza muy usada
y estar ya tan hecho a vellas;
mas que por nuevos niveles
llevase una de donceles
como serranas vestidos,
en pies y brazos ceñidos
multitud de cascabeles;
y ya tengo, a lo que creo,
veinte y cuatro así aprestados,
que pueden, según yo veo,
ser sin vergüenza llevados
al romano coliseo.

[vv. 1237-1260]

La ridiculez de la traza espanta al alguacil de los festejos [«nunca vi cosa peor», v. 1300], pero el alcalde se empeña en seguir adelante y, tras un salto en la acción, se presenta enojado ante los reyes para quejarse del ataque de los pajes que, «con trapajo y con lodo» han «desbaratado/ el danzante escuadrón todo» [vv. 1890 y 1892-1893]. Tras algún dardo al comportamiento cortesano [«[...] traen cruces en los sayos/ y diablos dentro del pecho», vv. 1928-1929], Crespo logra hacer venir a uno de los cómicos bailarines frente a los reyes como botón de muestra y trata de hacer que dance, pero el lesionado Tarugo no es capaz de moverse y el alcalde se lía a golpes con él hasta que los monarcas ponen paz.

Pues bien, este lance dispuesto en dos pasos reúne un catálogo de motivos entremesiles (la estética jocosa y grotesca, el disfraz ridículo, el final a palos, etc.), así que puede tenerse por un entremés empotrado, un ejemplo de esa suerte de minientremeses con valor en sí mismos y un cierto grado de autonomía que podrían llegar a desgajarse, pero que en verdad solo tienen sentido dentro de la comedia en la que aparecen y en la que suelen contrastar grandemente con el tono del texto, como es el caso de la burlesca danza de aldeanos orquestada por Crespo en medio de una fiesta palaciega [Fernández

Mosquera, 2013: 655 y 667], que poco después gira hacia tintes más serios con la caída de Belica a los pies del rey durante el baile de las gitanas¹².

Si bien *Pedro de Urdemalas* no resume todos y cada uno de los elementos presentados en los entremeses, puede entenderse la comedia como una suerte de *aleph* —todo lo parcial que se quiera— de algunos motivos y temas del entremés cervantino. Es más: tal vez también esta hermandad cómico-entremesil que he tratado de mostrar pueda contribuir a dar respuesta a la espinosa cuestión del género de *Pedro de Urdemalas*, una comedia extraña que suele sorprender como caso único (una golondrina que no hace verano) y que tiende a verse como una comedia picaresca, cuando quizá se pueda parangonar mejor —o igualmente— con las relaciones genéticas entre el entremés y la comedia burlesca que tan bien ha examinado Madroñal [2006] para el caso del entremés del rey que, según Lope, jamás se había visto. A más de estas cuestiones estructurales e intertextuales, *Urdemalas* comparte con algunos entremeses la afición por las burlas y otros detalles que paso a comentar.

CARTAS TRUCADAS: UNA POÉTICA DEL ENGAÑO

Desde luego, un santo y seña de los entremeses es la burla en todas sus ramificaciones. Muchas veces Cervantes juega a presentarse como un tahúr de las letras, que se complace en modelar todas las variantes del engaño y la mentira según alcances, formas y funciones diversas. Buena muestra de esta afición es la comedia que promete en la despedida del prólogo de las *Ocho comedias: El engaño a los ojos*, «que, si no me engaño, le ha de dar contento» [19], y que puede leerse como una pérdida o como un guiño burlesco a uno de sus mecanismos dramáticos fundamentales.

Sea como fuere, Romo Feito [2008: 104-111] señala que el engaño en las comedias cervantinas se balancea entre el amor y la honra de un lado (*La casa de los celos*, *El laberinto de amor*, *La entretenida*) y la diferencia religiosa de otro (la disimulación de doña Catalina en *La gran sultana* y los disfraces de *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *El gallardo español*), con el *summum* de todas las mentiras que —con ciertas salvedades— se da en *Pedro de Urdemalas* aparte.

De modo parejo, en los entremeses cervantinos la trama amorosa siempre abraza el engaño: maridos y mujeres viven y se lamentan de las mentiras mutuas en *El juez de los divorcios*; *El rufián viudo* presenta un catálogo de prostitutas que encubren su edad y adornan sus encantos; la criada de *La guarda cuidadosa* se deja querer por el soldado

¹² Sobre el disfraz femenino de figuras masculinas, menos habitual en la comedia áurea, ver Fernández Mosquera [2012].

cuando es clara su preferencia por el sacristán; en *El vizcaíno fingido* se da una lección a unas prostitutas; y la burla de cuernos es central tanto en *La cueva de Salamanca* (insatisfecha en la acción pero con toda la pinta de haberse saciado más de una vez) como en *El viejo celoso* (cumplida fuera de las tablas y representada mediante una voz en *off*). Solamente se salvan de este amor taimado *La elección de los alcaldes de Daganzo*, que no toca para nada la materia pasional, y *El retablo de las maravillas*, que pone sobre el tapete otro ámbito privilegiado del engaño: la credulidad y las supercherías que, tan condenadas en tratados coetáneos (Castañeda, Ciruelo y otros tantos), constituyen uno de los blancos predilectos de Cervantes, que gusta de poner en solfa creencias y mentiras de varia procedencia.

También es capital en este mundo entremesil el autoengaño, que tiene de entrada un claro sabor quijotesco por la relación que establece con la identidad: tanto los pleiteantes de *El juez de los divorcios* como los simples de *La elección de los alcaldes de Daganzo* tratan de mostrar su mejor perfil para ganar sus bazas, el ridículo soldado remeda la retórica habitual de selección interesada de las relaciones soldadescas en los memoriales hiperbólicos de *La guarda cuidadosa* [51 y 61], los aldeanos de *El retablo de las maravillas* se convencen de los prodigios que ven sin ver «por la negra honrilla» [96] hasta llegar a perder el norte cuando entra en escena la realidad con el furrier, etc.

En este contexto, hay dos mecanismos fundamentales que se repiten de texto a texto: primeramente está el engaño a los ojos que domina en los entremeses y que en *El viejo celoso* se representa simbólicamente con la ceguera de Cañizares causada por una bacía de agua que le echa Lorenza [Rubio Árbuez, 2015], mientras en *El retablo de las maravillas* se arma un espectáculo de títeres invisibles; y luego el engaño con la verdad, truco más que retórico basado en palabras tan ambiguas como veraces y en situaciones equívocas, que se maneja en la entrada del galán tras el tapiz ariostesco de nuevo en *El viejo celoso* [Rubio Árbuez, 2014].

Ahora bien, más que las formas de las trapazas de los entremeses, que entran dentro del arsenal habitual del teatro breve, interesa acercarse a la poética de la burla cervantina, para lo que Urdemalas es una brújula pintiparada. Por de pronto, Urdemalas aparece avalado por la tradición folclórica como un personaje «tretero, taimado y bellaco», célebre por hacer «muchas tretas y burlas a sus amos y a otros» [Correas, 2000: núms. 9496 y 18037]. Así, nada más entrar se recorta en silueta como «una especie de Odiseo *polytropos*, fecundo en ardides y capaz de salir con bien de cualquier situación» [Romo Feito, 2008: 114]. Sin embargo, un rasgo fundamental de la versión cervantina es la reescritura positiva del personaje, que la crítica suele bautizar —en afortunado juego de palabras— como un Pedro de Urdebuenas más que de Urdemalas. Esto es: el personaje tiene de Urdemalas únicamente el nombre y la dosis de la tradición que le interesa a Cervantes por función y sentido [Estévez, 1995: 88].

Y es que las burlas de Urdemalas parecen guardar una cierta orientación positiva, pues suelen destinarse a un buen fin (la resolución de problemas que le encomiendan otros) y las más de las veces echan mano de la astucia más que de auténticos engaños. Realmente, a lo largo de sus andanzas solo se cuentan dos fraudes (el juego con las identidades ante Crespo y la estafa a la viuda), más un robo y otros ardidés menores de ingenio. Por tanto, «su actividad fraudulenta es muy limitada e incluso inocente en comparación con otras comedias cervantinas» [Romo Feito, 2008: 115] y todavía más frente a otras cadenas de las reescrituras urdemalescas tanto anteriores (el *Viaje de Turquía*) como posteriores (la novela de Salas Barbadillo y las comedias de Lope de Vega o Pérez de Montalbán, Diamante) [Sáez, 2016], una marca que se convierte en nota principal para el personaje cervantino.

La clave de la poética del engaño de Urdemalas —y de su perfil positivo— tiene una explicación religiosa, o más bien teológica: el caso de conciencia [Sáez, 2014a]¹³. Al margen de un par de recurrencias más o menos retóricas (la expresión «valer en mi conciencia», v. 2773; y la «anchura de conciencia» que el autor de comedias critica a los farsantes, v. 2875) que no vienen al caso, esta dimensión de la comedia se manifiesta en dos momentos del pleito de los amores de Clemente y Clemencia: si primero Urdemalas pregunta al pastor si ha cometido con su amada «alguna desenvoltura/ que encargase la conciencia» [vv. 54-55], después de resolver esta pendencia con un engaño, confiesa sus reservas: «De que he encargado, recelo,/ algún tanto mi conciencia» [vv. 508-509]¹⁴. Con esta duda ocasional sobre la naturaleza de sus actos, Urdemalas descubre un asunto de máxima actualidad en la época: las consecuencias morales de la acción individual, que se calibraba mediante el casuismo y se purgaba con el sacramento de la confesión. Nada de esto preocupa, por el contrario, a Tristán, que demuestra tener «ancha la conciencia» [v. 1161] en *Los baños de Argel* y se gana, con ello, las críticas de otras figuras, ni tampoco a Madrigal, que se deja guiar por «las leyes/ del gusto» en *La gran sultana* [vv. 502-503]¹⁵.

Gómez Canseco [2010] explica al hilo de *La gran sultana* que el probabilismo es un eficaz mecanismo dramático de origen escolástico que Cervantes y otros ingenios

¹³ También Romo Feito [2008: 108] opina que «el arte inclina a Cervantes más al casuismo que al rigorismo en materia de moralidad».

¹⁴ Emplea una expresión procedente del derecho eclesiástico: es «[f]rase muy usada en los despachos que dimanen de la jurisdicción y tribunales eclesiásticos, y también en las disposiciones testamentarias, y da a entender que se ponga especial cuidado, y debajo de obligación de conciencia se cuide del cumplimiento de lo que se manda y encarga» (*Diccionario de autoridades*).

¹⁵ De modo más bien formulario, aparece por dos veces en otros entremeses en una pregunta de Chirinos en *El retablo de las maravillas* («¿Y vuestras mercedes, señores justicias, tienen conciencia y alma en esos cuerpos?» [90]) y en un juramento de Cristina en *El viejo celoso* («No, en mi conciencia, aun el diablo sería si mi señor tío me echase a mí la culpa de su entrada» [128-129]).

aprovechan para la construcción de intrigas protagonizadas por dilemas éticos que se diseñan como casos de conciencia y se solucionan con un escorzo *in extremis* de gran efecto dramático. Así se entienden los celos de Urdemalas: el personaje pone el acento en la intención, entendida como una disposición de la voluntad que determina y justifica las acciones, de modo que el acto motivado por un buen designio libera la conciencia y atenúa la gravedad del pecado, que en la comedia queda en una pequeña expresión de reserva. Con la adición de esta duda interior a Urdemalas, todo un maestro de las trapazas, se le otorga un perfil más humano y acaso más cercano a un público que seguramente también debía de reflexionar sobre un amplio catálogo de circunstancias que definían con precisión el alcance moral de las acciones. Si bien el desarrollo de este caso de conciencia es fugaz y desaparece tan pronto como se menciona para no volver más, su presencia en la comedia revela que la clave de actuación de Urdemalas se encuentra en el buen fin (ayudar a otras figuras) al que se orientan sus engaños, que ganan de esta manera una suerte de legitimidad.

Tanto este retrato positivo del personaje como especialmente el cuidado concedido a las burlas confirma la poética del engaño cervantino que se presenta al mismo tiempo en el *Quijote*: después del ardid de Basilio, el caballero apostilla que «[n]o se pueden ni deben llamar engaños [...] los que ponen la mira en virtuosos fines» [II, 22], como es el casamiento de los enamorados. Otra vez, en este caso se remite al concepto de mentira útil («*mendacium officiosum*») propia del casuismo, como una suerte de buen engaño sin daños de terceros.

Este repaso viene al pelo para la discutida burla de *El vizcaíno fingido* que, frente a las trapazas del resto de entremeses, se suele condenar por inmoral y excesivamente sencilla: por ejemplo, Casaldueiro [1966: 203 y 211] considera que el engaño es muy leve y nada ingenioso, mientras para Asensio [1973: 187] el entremés no pasa de ser «un chascarrillo dialogado». En breve, dos compañeros (Solórzano y Quiñones) dan perro muerto con una cadena a una taimada prostituta (Cristina): tras dejarle la cadena en préstamo por unos ducados, vuelve luego a pedir la joya que ha sido cambiada por otra de alquimia que, sin embargo, acepta hacer pasar por buena ante su dueño; entonces, la cortesana devuelve la cadena y el dinero, y paga a un alguacil que había acudido a las voces, tras lo que los actores de la traza descubren la burla y la dama se da por vencida y convida a todos a la cena.

Está claro que el texto parte de la tradición del burlador burlado y despliega una verdadera guerra de ingenios [Pérez de León, 2005: 211], pero desde el principio Solórzano indica a Quiñones que la meta de la traza va más allá de engañar a una mujer:

Cuando las mujeres son como estas, es gusto el burlallas. Cuanto más, que esta burla no ha de pasar de los tejados arriba. Quiero decir que ni ha de ser con ofensa de Dios ni con daño de la burlada, que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno [69].

Si Asensio [1973: 187] se sorprende de tan escrupulosa muestra de conciencia en el festivo marco del entremés, Joly [1981: 8-11 y 1989: 67-68] señala la fuerza de la eutrapelia al tiempo que conecta esta breve disertación de corte teológico con la casuística de burlas de los tratados de cortesanía. Así, en el contexto que abren las reflexiones precedentes de Urdemalas, las palabras de Solórzano revelan que el engaño cervantino es un *divertimento* que se fundamenta tanto en el merecimiento del engaño como en la legitimidad de la burla (por buena, controlada, ligera) frente a las bromas excesivas (malas, pesadas, de golpe y porrazo) que predominan en los entremeses de otros poetas.

LOS JUEGOS DE PROTEO

La variación del nombre anotada marca a fuego la importancia del ingenio, que se despliega en una constante transformación de oficios acorde con la vida picaresca, según la autopresentación del personaje al final de sus muchas peripecias¹⁶. Así comenta:

Dicen que la variación
hace a la naturaleza
de gusto y belleza,
y está muy puesto en razón. [...]
Bien logrado iré del mundo
cuando Dios me lleve de él,
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!
[vv. 2663-2666 y 2675-2682]

Con estas palabras, que continúan la autobiografía inicial del personaje, Urdemalas emparenta directamente con Guzmán de Alfarache («Proteus alter», II, tetradístico

¹⁶ Sobre Urdemalas como pícaro dramático, ver Núñez Rivera [2014: 126-129] y Sáez [2014b].

«A Mateo Alemán» de Ruy Fernández de Almada) [Alemán, 2013: 365], un modelo poco querido por Cervantes al que en este caso vuelve a responder con la carta de libertad frente a la jugada determinista.

El desfile de metamorfosis urdemalascas se relaciona naturalmente con los disfraces y trueques de identidad de *El vizcaíno fingido* y *La cueva de Salamanca*, pero en una perspectiva mayor constituyen sin duda el punto final de un proyecto consciente de cruzar novela picaresca y teatro que abarca a Ginés de Pasamonte [*Don Quijote*, I, 22] luego convertido en el titiritero maese Pedro [II, 27] [Redondo, 1989; Rodríguez y Schlumbom, 1990; y Estévez, 1995:90].

La perfección que se logra con la entrada de Urdemalas en el gremio de los comediantes activa nuevamente el artificio de la ficción dentro de la ficción. De este modo, los actores se convierten en espectadores de un espectáculo urdido por unos burladores que rompen las convenciones de la escena y la representación.

Ya previamente al final sin final en el que anuncia el inicio una comedia que se repetirá al día siguiente [vv. 3163-3183], Urdemalas desdibuja las fronteras de la ficción en un parlamento destinado a Belica:

Tu presunción y la mía
han llegado a conclusión:
la mía solo en ficción;
la tuya, como debía.
Hay suertes de mil maneras,
que, entre donaires y burlas,
hacen señores de burlas,
como señores de veras.
Yo, farsante, seré rey
cuando le haya en la comedia,
y tú, oyente, ya eres media
reina por valor y ley.
[vv. 3035-3046]

Con toda conciencia, el personaje confirma el potencial del teatro para adoptar nuevas formas de identidad y de paso cumplir el destino cifrado en la profecía de Malgesí [vv. 748-759]. De modo parejo, el ardid metadramático se aprovecha igualmente con éxito en *La cueva de Salamanca* con la solución en el último suspiro del estudiante, mientras que, por el contrario, el entrecruzamiento de planos se les va de las manos a Chanfalla y Chirinos en *El retablo de las maravillas*.

FINAL

En fin, más allá de este juego de afinidades entre comedia y entremeses, es claro que *Pedro de Urdemalas* dialoga muy de cerca con el teatro breve, según prueba la inicial reescritura campestre, un buen abanico de guiños intertextuales y hasta un minientremés empotrado, lo que en conjunto confiere un marcado carácter entremesil a la comedia. Igualmente, una revisión de ciertos detalles de la mano de Urdemalas permite entender *comme il faut* la poética del engaño dulce y algunos de los ardidés.

La hermandad cómico-entremesil en Cervantes, por tanto, se puede entender como un reflejo de la inserción de la comicidad en secuencias y la constante mixtura genérica que articulan su poética dramática, que aboga por la sencillez y se muestra más acorde con la fórmula de Lope de Rueda y el arte de finales del siglo xvi. En todo caso, el entremés está en el corazón del modelo cervantino y Urdemalas, como personaje caleidoscópico *par excellence*, muestra la vitalidad que el entremés tiene fuera —o al lado— del entremés.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTINI, Amelia [1964-1965]: «El teatro cómico de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV, pp. 223-307 y 475-539; XLV, pp. 65-116.
- ALEMÁN, Mateo [2013]: *Guzmán de Alfarache*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE.
- ANDERSON, Ellen M. [1993]: «Articulate Characters: Gender, Genre, and Genius in Cervantes's *El coloquio de los perros* and *Pedro de Urdemalas*», *Romance Languages Annual*, núm. 5, pp. 349-355.
- ASENSIO, Eugenio [1965]: *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- [1973]: «Entremeses», en J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis, pp. 171-197.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (ed.) [2012]: M. de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, RAE.
- CANAVAGGIO, Jean [1977]: *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- [1980]: «Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, pp. 51-67.
- CASALDUERO, Joaquín [1966]: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- CERVANTES, Miguel de [2012]: *Entremeses*, ed. A. Baras Escolá, Madrid, RAE.
- [2013]: *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, RAE.
- [2015a]: *Comedias y tragedias*, dir. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE.
- [2015b]: *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Madrid, RAE, 2 vols.

- [2015d]: *Los baños de Argel*, ed. A. Baras Escolá, en *Comedias y tragedias*, dir. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE, pp. 241-361.
- [2015e]: *Pedro de Urdemalas*, ed. A. J. Sáez, en *Comedias y tragedias*, dir. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE, pp. 795-906.
- [2016]: *Poesías*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- CLOSE, Anthony J. [2007]: *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. L. Iglesias Pedronzo y C. Conde Solares, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos. [Original: *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000].
- CORREAS, Gonzalo [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital R. Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra (CD-Rom).
- Diccionario de autoridades*: ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990.
- ESTÉVEZ, Ángel [1995]: «La (re)escritura cervantina de Pedro de Urdemalas», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1, pp. 82-93.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago [2010]: «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en I. Arellano y S. Bagnó (eds.), *El siglo de Oro español: texto e imagen (Congreso Internacional, GRISO/ Ermitage, San Petersburgo)*, Pamplona, Eunsa, pp. 23-37.
- [2012]: «Travestismo cruzado: el doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», en N. Dartai-Maranzana y E. Marigno (eds.), *Travestir au Siècle d'Or et aux XVIII^e-XX^e siècles: regards transgénériques et transhistoriques*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, pp. 67-83.
- [2013]: «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón», *Rilce*, 29.3, pp. 654-668.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge [2008]: «Lope de Rueda en las novelas ejemplares», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 4, pp. 177-186.
- GÓMEZ CANSECO, Luis [2010] «Probabilismo en Cervantes: *La gran sultana* como caso de conciencia», *Criticón*, 109, pp. 167-186.
- [2013]: «Discretos desvergonzados. Otras tramas en las comedias de Cervantes», en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *La desvergüenza en la comedia española. Actas de las XXXIV Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 103-122.
- GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro [2012]: «*Pedro de Urdemalas*», *la aventura experimental del teatro cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- [2013]: «Berganza y Pedro de Urdemalas, dos destinos cervantinos que desfilan por la escena», *Hipogrifo*, 1.2, pp. 31-38.
- HUERTA CALVO, Javier [1992]: «Figuras de la locura en los entremeses cervantinos», en *Cervantes y el teatro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 7, pp. 65-96.

- JOLY, Monique [1981]: «Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas», *Crítica*, 16, pp. 7-45.
- [1989]: «Cervantes y la burla», *Anthropos*, 98-99, pp. 67-70.
- MADROÑAL, Abraham [2006]: «“Entremés de rey jamás se ha visto”: sobre la figura real en el teatro breve del Siglo de oro», en L. García Lorenzo (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, pp. 321-334.
- [2008]: «Entremeses intercalados en el *Quijote*», en M. Á. Garrido Gallardo y L. Alburquerque (eds.), *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario*, Madrid, CSIC, pp. 265-278.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco [1972]: «Entremés de *Pedro de Urdemalas*», *Anales cervantinos*, 11, pp. 191-214.
- NAGY, Edward [1981]: «La picaresca y la profecía dentro de la visión estética y social cervantina en la comedia *Pedro de Urdemalas*», en M. Criado de Val (ed.), *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, pp. 273-279.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín [2014]: «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», en F. Sevilla Arroyo (ed.), *XXIV Coloquio Cervantino Internacional (Guanajuato, México, 11-15 de noviembre, 2013)*, Guanajuato, Fundación Cervantina de México/ Museo Iconográfico del *Quijote*, pp. 95-136.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2006]: *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente [2005]: *Tablas destempladas: los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- REDONDO, Augustin [1989]: «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de *Pedro de Urdemalas* al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*», en S. Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, vol. 1, pp. 65-88.
- REY HAZAS, Antonio [1999]: «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*», *Crítica*, 76, pp. 119-164.
- [2005]: *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid.
- RICO, Francisco [2015]: «Entremeses variados», *El País*, 4 de junio. [En red (última consulta: 15.08.2015).]
- RODILLA LEÓN, María José [2007]: «Metáforas teatrales y diálogos intertextuales cervantinos: de Quijotes, alcaldes, soldados, cautivos y vizcaínos», en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal (ed.), *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, julio 2005)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 379-390.

- RODRÍGUEZ, Alfred, y Frederike SCHLUMBOM [1990]: «Ginés de Pasamonte/Ginesillo de Parapilla/maese Pedro: la barroca transformación del pícaro», *Romanische Forschungen*, 102.4, pp. 438-442.
- ROMO FEITO, Fernando [2008]: «Verdad y mentira en el teatro cervantino: *Pedro de Urdemalas*», en M^a. G. Profeti (ed.), *La menzogna: Atti del Seminario di studi della Scuola dottorale in Filologia Moderna e Letterature Comparate (Firenze 12-15 giugno 2007)*, Alinea, Firenze, pp. 101-123.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial [2014]: «Cervantes, *El viejo celoso*, Ariosto», *Theatralia*, 16, pp. 95-108.
- [2015]: «“¡Por Dios, que por poco me cegaras, Lorenza”: sobre la ceguera de Cañizares en *El viejo celoso*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 11, pp. 190-203.
- SÁEZ, Adrián J. [2014a]: «Elementos religiosos en *Pedro de Urdemalas*», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 18, s. p. [En red.]
- [2014b]: «Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático», *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, 10, pp. 111-127. [En red.]
- [2016]: «Las vidas de Pedro de Urdemalas: las reescrituras de Cervantes, Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo y Diamante», en María Heredia Mantis y Luis Gómez Canseco (eds.): *El teatro de Cervantes: vida y escritura*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 165-178.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de [2013]: *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, ed. E. Suárez Figaredo, *Lemir*, 17, pp. 841-978. [En red (última consulta: 15.08.2015)].
- SPADACCINI, Nicholas (ed.) [2009]: M. de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 19.^a ed.
- ZIMIC, Stanislav [1992]: *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.