

DOS CASOS DE ENTREMESES EN LA COMEDIA LOPESCA: «UNA ACCIÓN Y ENTRE PLEBEYA GENTE»*

SANTIAGO RESTREPO RAMÍREZ (Universidad de los Andes)

CITA RECOMENDADA: Santiago Restrepo Ramírez, «Dos casos de entremeses en la comedia lopesca: “una acción y entre plebeya gente”», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 57-86.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.394>>

Fecha de recepción: 24 de junio de 2020 / Fecha de aceptación: 25 de julio de 2020

RESUMEN

En este artículo se analizan dos casos de episodios cómicos en las comedias de Lope de Vega y la pertinencia de calificarlos como *entremeses*. El primero consiste en una escena que se repite en tres comedias tempranas —*La ingratitud vengada*, *El caballero del milagro* y *El caballero de Illescas*—; el segundo es la relación entre el «Passo quinto» de *El deleytoso* de Lope de Rueda y un pasaje de la *Arcadia*. Dos casos, en última instancia, que se presentan como dos formas de abordar el género entremesil en la obra del dramaturgo madrileño.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Lope de Rueda; entremés; Jauja; intertextualidad; comedia.

ABSTRACT

This article analyses two cases of comic episodes in Lope de Vega's comedies and the appropriateness of classifying them as *entremeses*. The first consists of a scene that is repeated in three early plays —*La ingratitud vengada*, *El caballero del milagro* and *El caballero de Illescas*—; the second is the relationship between Lope de Rueda's «Passo quinto» from *El deleytoso* and a passage from the *Arcadia*. Two cases, ultimately, that are presented as two ways of approaching the genre of the *entremés* in Lope de Vega's oeuvre.

KEYWORDS: Lope de Vega; Lope de Rueda; *entremés*; Jauja; intertextuality; comedy.

* Este artículo se beneficia de mi participación en el proyecto «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (PGC2018-094395-B-I00) y de mi proyecto FAPA (Fondo de Apoyo para Profesores Asistentes), financiado por la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Quiero agradecer los comentarios y sugerencias de Gonzalo Pontón, Daniel Fernández Rodríguez, Guillermo Serés y Ramón Valdés, que enriquecieron sustancialmente este trabajo.

Para Alberto Blecua

I. INTRODUCCIÓN

A propósito de Vélez de Guevara, señala Urzáiz [2017:§5] que «hay, sobre todo, la evidencia (que hace años era también una mera hipótesis) de que Vélez cultivó los géneros cómicos breves de una manera algo peculiar, fuera de los márgenes al uso, manera que consistió fundamentalmente en insertarlos dentro de sus propias comedias». Han ayudado a consolidar la idea los estudios de Profeti [1965], Madroñal [2013] y el mismo Urzáiz [2002 y 2017]; además Trambaioli [1998] y Fernández Mosquera [2013] han desarrollado propuestas similares para el teatro de Calderón.¹

Lope no ha sido ajeno a este tipo de aproximaciones, como bien recoge Urzáiz [2017]. Así, en su edición de *La villana de Getafe* (1610-1614),² Díez Borque [1990:25] apunta, refiriéndose a una escena de estudiantes, que hay en la comedia «pequeños entremeses embutidos en la estructura de la pieza mayor, y no exentos para los entreactos»; Serralta [2013] analiza el caso apuntado por Díez Borque y otros en *El tirano castigado* (1599-1603) y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (probablemente de 1604-1606).³ El mismo Urzáiz [2017] apunta la línea de investigación que abren las ediciones de PROLOPE y brinda el ejemplo de Rodríguez Rodríguez [2016] en su prólogo a la edición de *La malcasada* (1610-1615). De acuerdo con las fechas aquí apuntadas, la práctica de Lope de insertar entremeses en sus comedias —similar a la que posteriormente ejercieran Vélez de Guevara y Calderón— está documentada en un largo periodo comprendido entre finales del siglo XVI y bien entrada la segunda década del XVII.

1. De hecho, es este último el que recoge la terminología crítica con que se han caracterizado este tipo de textos, «escenas entremesiles» (Urzáiz 2002) y «entremeses embebidos» (Profeti 1965:124), y propone uno nuevo, «entremeses empotrados» (Fernández Mosquera 2013:655).

2. Sigo las fechas propuestas por Morley y Bruerton [1968]. En el caso de *La villana de Getafe* esta ha sido discutida, como se ve en la introducción de sus editoras Cortijo y Treviño [2015:241-242].

3. Ferrer Valls [2012:323] aporta datos que confirman este periodo, más acotado que el propuesto por Morley y Bruerton [1968:357], 1599-1606.

Así las cosas, no dejan de sorprender las palabras del mismo estudioso, que señala que «Quizá de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro el que menos juego ofrece en este sentido sea Lope de Vega, seguramente porque apenas cultivó el género entremesil» (Urzáiz 2017:§15). En un sentido similar se pronuncia Madroñal [2013:724], que señala que «Lope, creemos, no fue autor de entremeses», aunque, abriendo una línea de investigación, matiza que

Para el gran dramaturgo, el entremés es «una acción y entre plebeya gente / porque entremés de rey jamás se ha visto» (*Arte nuevo*, vv. 72-73). Por tanto, hay que buscar aquellas acciones cómicas protagonizadas exclusivamente por personajes bajos, sin mezcla de otros más nobles. A ellas las podremos bautizar como acciones entremesiles.⁴

Acierta en este sentido Madroñal y, justamente, seguiré su estela en las siguientes páginas. Por otra parte, quizá las palabras arriba citadas de Urzáiz merezcan una pequeñísima enmienda: un arco temporal tan prolongado en el uso de pasajes entremesiles en comedias —y que intentaremos aquí expandir aún más— nos permite sospechar que Lope sí que ha dado juego, pero que nosotros, los críticos, apenas empezamos a entender las reglas de este juego. Los estudios arriba citados son buen ejemplo de esto.⁵

En la búsqueda por entender mejor estas reglas de juego, podríamos enfocar el problema desde otra perspectiva. Bien es sabido por todos los expertos en el tema que el término *entremés* —y sus características genéricas— ha sido bien disputado y, por ahora, la crítica no ha llegado a ningún consenso.⁶ A su sombra, además, tampoco goza de mayor acuerdo la definición de *paso* y su similitud o diferencia con respecto a *entremés*. Para Canet Vallés [1992:24 y 2008:454] *entremés* y *paso* son sinónimos.⁷ Años antes, González Ollé [1981:50] defendía una idea muy similar: «Las obras de Lope de Rueda llamadas *pasos* por voluntad de Timoneda (como igualmente las suyas propias de la misma denominación), no constituyen una espe-

4. Madroñal [2013:724]. Véase también el estudio de Serés [2011b:217].

5. Podríamos añadir, aunque el tema de estudio no es exactamente el mismo, el artículo de Sáez Raposo [2012].

6. Aunque tiene ya unos años, sigue siendo referencia importante el artículo de Lázaro Carreter [1965].

7. Su postura se sustenta en el soneto preliminar que Timoneda pone a la cabeza de *El deleytoso* de Lope de Rueda: «...venid alegremente al *Deleytoso*; / hallarlo héys repleto y caudaloso / de passos y entremeses muy facetos» (Rueda, *El deleytoso*, p. 110).

cie teatral distinta ni ofrecen diferencias esenciales con el *entremés*». En fecha más reciente, Baras Escolá [2012:151], en el marco de su estudio de los entremeses cervantinos, defiende una postura bien distinta: «*paso* y *entremés* se dan como sinónimos, cuando, aun designando formas del mismo género, deben entenderse como antónimos». Más adelante especifica la diferencia (Baras Escolá 2012:151): «Así como los *entremeses* se insertaban en comedias y coloquios, los *pasos* independientes eran escenificados al inicio, antes del *introito* o *argumento* del autor».

La evolución histórica del género tampoco ha carecido de debates y es, a mi juicio, pertinente para este artículo. La posición más aceptada es la que formulaba Asensio [1965:44] al amparo de las decisiones editoriales de Timoneda con la obra de Lope de Rueda:

La creciente emancipación de los pasos se refleja en los tres tomos: en el primero (1567, *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles*) van insertos en la comedia o coloquio, en el segundo (1567, *El deleytoso*) se desglosan sugiriendo la posibilidad de intercalarlos, mientras que en el tercero (1570, *Registro de representantes*) la portada para nada menciona la posibilidad de injerirlos en el cuerpo de la comedia. Casualidad, ciertamente, pero denunciadora de la progresiva independencia. El divorcio de paso y comedia queda refrendado cuando el nuevo tipo adopta, estrechándole su antiguamente amplio significado, el nombre de *entremés*, acotando como propia la comididad de personajes y zonas inferiores.

En términos generales, Canet Vallés [2008:455] sigue la propuesta de Asensio,⁸ pero no deja de señalar un problema crítico que se desprende de ella: «Esta última etapa del entremés es la que ha fijado la crítica como modelo universal, desdeñando las otras formas entremesiles al analizar el espectáculo teatral de mitad del Quinientos bajo el prisma de la comedia nueva y la concepción del espectáculo teatral desde la de su representación en el interior de los corrales» (Canet Vallés 2008:456).

8. Señala Canet Vallés [2008:455] que en «una primera época los episodios burlescos independientes de la fábula eran realizados por una serie de personajes tipo (*pastor bobo*, clérigo, vizcaíno, negro/a, *rufianes*, etc.), pero perfectamente entrelazados con la acción cómica». Siguiendo la evolución histórica, «Poco a poco, hacia mitad del siglo, estas situaciones cómicas se convierten en episodios completamente independientes de la acción principal, introduciéndose en cualquier momento de la representación (*actio intercalaris*), para terminar, a fines de siglo, situándose entre los actos de las comedias» (Canet Vallés 2008:456). Baras Escolá [2012:152], con una concepción más amplia del género, no acepta la propuesta de Asensio: «Sería más lógico invertir el orden».

Es bien cierto que el género en el siglo xvii adquiere una gran independencia, pero a finales del xvi todavía hay quien lo concibe como parte integral de la obra dramática mayor. Es el caso, por ejemplo, de López Pinciano en la «Epístola quinta» de su *Philosophía antigua poética* (1596): «Veo yo que los entremeses, según vuestra definición, son episodios» (II, p. 23). Y, aunque secundarios, tienen su puesto en la composición, como explica Ugo en el mismo diálogo: «Digo, en suma, que los episodios son aquellas acciones, las cuales —aunque son tan fuera de la fábula, que se pueden quitar della quedando perfecta— deben ser tan aplicados a ella, que parezcan una misma cosa» (II, p. 22). A comienzos del xvii otro buen conocedor del teatro, Agustín de Rojas Villandrando, expresa en *El viaje entretenido* (1603) una noción muy cercana a la de López Pinciano. Aunque el pasaje aparece en la cita anterior de Baras Escolá, permítanme traerlo de nuevo: «... y entre los pasos de veras / mezclados otros de risa, / que, porque iban entremedias / de la farsa, los llamaron / entremeses de comedia» (Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, pp. 139-140). Es decir, gozamos de testimonios de dos buenos conoecedores del teatro —uno teórico, el otro práctico— que entienden el entremés como parte misma de la obra mayor. Esto no quiere decir que el entremés no haya ido adquiriendo más independencia, sino que, al menos durante un buen tiempo, convivieron dos formas de abordarlo, ya como pieza independiente, ya como episodio de la comedia, y así lo entendían los contemporáneos.

Creo que, en buena medida, Lope de Vega entendía el entremés como Alonso López Pinciano y Agustín de Rojas Villandrando. Es mi propósito en este artículo exponer dos casos de momentos distintos de la producción del dramaturgo madrileño que me parecen significativos, a su modo y en sentidos distintos: el primero de ellos es la aparición en tres comedias, al menos, de una escena casi idéntica; el segundo es la reescritura de Lope de un famoso entremés de Lope de Rueda, el «Passo quinto» de *El deleytoso*.

II. LOPE MODELO DE SÍ MISMO: ENTREMÉS DE LA CONTRATACIÓN DE CRIADOS

En algunas comedias de tono picaresco de Lope se repite una escena con una estructura idéntica y, además, con un sentido dramático y teatral muy similar, aunque con alguna variante: me refiero a aquellos breves episodios en que los protagonistas —pícaros todos, en principio—, después de haber conseguido un cierto bienestar

económico, alquilan caballos y contratan criados para simular una posición social de la que no gozan. Este simple esquema ya presenta rasgos característicos del extremés: una escena ridícula protagonizada por personajes bajos —soldaduchos rufianescos, estafadores, criados graciosos y ridículos—. Las comedias a las que me refiero son *La ingratitud vengada* (1585-1595),⁹ *El caballero del milagro* (1593) y *El caballero de Illescas* (h. 1602).

El Acto segundo de *La ingratitud vengada* comienza con un diálogo de marcado carácter cómico en el que el contraste entre la alabanza inicial al caballo que hace el Picador y las palabras que le siguen se revela inmediatamente burlesco:

PICADOR	Vuesa Merced ha comprado un caballo, que si fuera hecho de plata o de cera, no fuera más acabado.
	Gran viveza, lindo hollar, gallardo y majestuoso, lindas manos, cuerpo airoso, y propio para rüar.
	Lo que es el pellejo y cabos parece, por Dios, hechizo. Es buen caballo castizo, de los andaluces bravos.
	No tiene más que pedir.
OCTAVIO	Lo de andaluz es fingido.
PICADOR	No, por Dios, porque ha bebido el agua a Guadalquivir.
OCTAVIO	¿Toda junta?
PICADOR	Parte de ella, dentro en Córdoba nació.

(Lope de Vega, *La ingratitud vengada*, vv. 928-945)

La réplica del picador a la objeción de Octavio carece de toda lógica —es andaluz porque «ha bebido / el agua a Guadalquivir»— y apunta el sentido cómico de la escena. Sentido cómico que se remarca en el precio que ha pagado el protagonista

9. El problema de la fecha lo estudia muy bien Boadas [2015:913-916].

—«una blanca» (v. 956)—, muy por debajo, según el picador, del supuesto valor real —«valía en otro poder / mil ducados» (vv. 949-950)—. Picador que, por otra parte, se siente «repagado» (v. 963) y que se sale del escenario rápidamente, con afán, como si hubiese estafado a Octavio.

La comicidad va *in crescendo* a medida que avanza la escena: primero con la aparición del padre y los dos pajés, Alejo y Belardo, a quienes introduce de la siguiente manera: «Aqueste sabe tañer / (en verdad que sabe hacer / rabiar una vecindad). / Esotro es medio poeta, / y por mi fe, mi señor, / que da un recado mejor / que la mejor alcahueta» (vv. 1021-1027). Y, nos imaginamos, Alejo y Belardo —ya caracterizados— harán estallar la risa del público con sus juegos de palabras: «OCTAVIO ¿Cantas? BELARDO Sé poner un tres. / OCTAVIO ¡A fe que es pícaro pardo!» (vv. 1030-1031). Boadas [2015:978] explica en su nota al pasaje: «juego irónico con la dilogía de la palabra *cantar*, que significa producir sonidos melodiosos con la voz y también, en lenguaje de germanías, confesar los delitos. Octavio pregunta por la primera acepción del término, y Belardo responde por la segunda, indicando que uno de sus delitos era apostar dinero en el juego». Y el otro criado, Alejo, no se mostrará menos inocente. Luciana, recelosa de la función que cumplirán estos criados, cuestiona a Octavio —«¿Este haréis vuestro alcahuete?» (v. 1049)— y a Alejo —«¿Sabrás llevar un billete?» (v. 1050)—, a lo que este último responderá con una ingenuidad asombrosa: «Conforme hubiere ocasión» (v. 1051). Las palabras de la dama no dejan dudas acerca de la desvergüenza e ingenuidad del paje: «¡Ay, qué agudo y qué bellaco! / ¡Despedidle, por mi vida, / que ya temo su herida!» (vv. 1052-1054).

El cenit cómico del pasaje lo representa Rodrigo. Antes de aparecer en el escenario, «*Da golpes dentro*» (v. 1059Acot) con una desmesura subrayada por las palabras de la criada Felina: «¿Quiere echar la puerta a coces?» (v. 1061). Desmesura violenta que se torna en cómica con la entrada del personaje «*bailando*» y su presentación en versos que riman en el diminutivo picaresco por excelencia: «Tengo aqueste vestidillo / y otra muy buena librea, / hago un caballo que lea / y me llamo Rodriguillo» (vv. 1072-1075). La festividad continúa: «*No deja de bailar Rodrigo*», a pesar de las peticiones de Octavio —«Estaos un rato quedo» (v. 1084), «Estaos quedo» (v. 1095)—. Y la velocidad de la escena la marca, precisamente, el vertiginoso y cómico ritmo del personaje: «“Corriendo” térmico es bueno. / Iré más recio que un trueno / [...] Es natural, / pues si me dan un montante, / póngase delante un monte / porque soy un Rodamonte» (vv. 1093-1098). Y no solo sus palabras, sino también su acción:

OCTAVIO [...] y haced vos que abajo os den...
 RODRIGO ¡Yo voy!
 OCTAVIO ¿Dónde vais, Rodrigo?
 RODRIGO Abajo, a lo que me mandas.
 OCTAVIO ¡Pues aún no os he dicho a qué!

(Lope de Vega, *La ingratitud vengada*, vv. 1102-1105)

En medio de este episodio, en el que la comicidad se va haciendo cada vez más efectiva y festiva —incluso carnavalesca— a la par que el ritmo de la escena se acelera, se enmarcan las ridículas pretensiones sociales de Octavio expresadas en un importante monólogo:

OCTAVIO Heme aquí ya caballero
 a costa de Luciana [...]
 Tanto pudo un «jalma mía!»
 y un decir «¡por Dios que os quiero!»,
 que me ha hecho caballero
 todo de golpe en un día;
 que como la calidad
 estriba ya en los dineros,
 puéndense hacer caballeros
 con mucha facilidad.

(Lope de Vega, *La ingratitud vengada*, vv. 964-995)

La antipatía de Octavio se vuelve contra él mismo: en semejante estructura, el público no podría empatizar con este personaje; más bien al contrario, Lope lo convertía —ya lo había hecho y lo seguiría haciendo— en víctima de las risas del público. Un público que, con certeza, celebraría el castigo poético del pícaro al final de la comedia con las acertadas palabras del marqués: «¿Eres tú, por dicha, aquel / de los trescientos ducados, / el caballo y los criados?» (vv. 2512-2514).

En *El caballero del milagro* se representa una escenita calcada, aunque reducida a apenas treinta y seis versos; suficientes, sin embargo, para ridiculizar al protagonista Luzmán y, además, presentar graciosamente a los dos pajés —Fabio y Tulio— y al lacayo —Pachón—. En este caso la comicidad se recuesta de manera evidente en este último. Sus primeras palabras, que nada tienen que ver con la conversación que se está dando sobre el escenario, introduce la desaforada obse-

sión del personaje con los caballos y, sin dudas, produciría la risa entre los asistentes al corral:

PACHÓN ¿Es caballo rucio o bayo?
 ¿Corbetero y saltador?
 ¿Es rodado o es morcillo?
 ¿Es turco o napolitano?
 ¿Es cuatralbo o de una mano?
 ¿Bebe con blanco? ¿Es rosillo?
 ¿Tiene alguna enfermedad?
 ¿Está de los cascos largo?
 (Lope de Vega, *El caballero del milagro*, vv. 2024-2031)

Pachón, después, sigue tan concentrado en sus disparatados pensamientos sobre el caballo que ni siquiera se da cuenta de que le preguntan por su nombre:

LUZMÁN ¿Y vos, hombre honrado?
 PACHÓN Si es caballo doctrinado,
 por menos partido estoy,
 que cobra un hombre afición
 al ganado y compañía.
 TULIO Pregunta su señoría
 el nombre.
 PACHÓN ¿El nombre? Pachón.
 (Lope de Vega, *El caballero del milagro*, vv. 2039-2045)

Una vez establecida la conversación con Luzmán, el lacayo nos regala unas perlas de comicidad que lo caracterizan perfectamente:

LUZMÁN ¿De dónde sois?
 PACHÓN Bergamasco.
 LUZMÁN No era malo para un remo.
 ¿Coméis *formacho*?
 PACHÓN En estremo.
 LUZMÁN ¿Bebéis bien?
 PACHÓN Bien alzo un frasco
 que *gratato en macarrón*,

*cáncaro en li marioli
e si tuti li españoli
fusin amazato.*

FABIO Al son
 podéis bailar un poquito.
PACHÓN ¿Quién tuviera el almohaza?
 (Lope de Vega, *El caballero del milagro*, vv. 2046-2055)

Bérgamo, lugar originario del Zanni de la *commedia dell'arte*, con quien Pachón además comparte el exagerado gusto por la comida y la bebida —«en estremo» y «bien alzo el brazo», respectivamente— (Canonica de Rochemonteix 1991:146); el tránsito lingüístico hacia un italiano repleto de improperios y maldiciones bien conocidos en los corrales españoles no solo da color local a la escena, sino que remarca su carácter cómico. Expresiones del calado de «cáncaro» —«quizá el improperio más común de toda la tradición cómica italiana», en palabras de Canonica [1991:238-239]—, «marioli» y «fusin amazato» se dirigen, justamente, contra el empleador.¹⁰ Nótese, para concluir, que todo el pasaje tiene un cierto ritmo musical —recuerden la primera retahíla de preguntas retóricas—, tanto así que uno de los pajés no duda en pedirle a Pachón que «al son / podéis bailar un poquito» (vv. 2053-2054). La respuesta del lacayo recalca la incongruencia de todo su paso por el escenario y vuelve al ritmo inicial de las preguntas retóricas: «¿Quién tuviera el almohaza?» (v. 2055).

Es interesante que en la puesta en escena moderna llevada a cabo por Doménech y Heras, como ellos mismos explican en el prólogo, la única escena que eliminan por completo de la comedia es justamente esta. Defienden su decisión con estas acertadas palabras: «La escena tiene un cierto valor costumbrista, pero es puramente episódica y rompe con la línea de acción principal, actuando a la manera de un pequeño entremés. Los tres criados no vuelven a aparecer en toda la obra» (Doménech 2007:35). Quizá podríamos añadir que el pasaje no es solo «episódico», porque, igual que en el caso de *La ingratitud vengada*, ayuda a caracterizar al protagonista, a resaltar sus vicios y confrontarlo, de manera muy cómica, con un criado violento y rebelde como Pachón. Y podemos ir, a mi juicio, incluso más lejos: la función del pasaje

10. Canonica [1991:269] recoge la presencia de estos términos en otras obras del Fénix: *Hijo pródigo*, *El anzuelo de Fenisa* y *La mal casada*. No puedo dejar de notar, por otra parte, la similitud que tiene este pasaje con el enfrentamiento entre soldados españoles y un cocinero italiano, Cola, en la *Soldadesca* de Torres Naharro (vv. 901-1027).

—o entremés, si seguimos las nociones contemporáneas— establece una clara relación entre los dos protagonistas y, en última instancia, entre las dos obras. De todas formas, tal decisión sí que pone de relieve el nulo valor argumental de la escena.

La tercera comedia en la que se presenta la secuencia es *El caballero de Illescas*, pero esta vez no en posición de cambio de escena, sino más cerca del centro del segundo acto. Este caso es interesantísimo porque guarda una relación evidente con los pasajes antes comentados, pero se separa en algunos aspectos que me parecen fundamentales y que tienen que ver, a mi juicio, con el sentido último de la obra.

Al comienzo del episodio aparecen los dos pajés, Fabricio y Horacio (v. 1572Acot), pero la escena no tiene gracia, nada de sal ni picante. Mucho menos, disparates del tenor de los antes vistos; por el contrario, comedimiento insulto: «JUAN ¿Cómo os llamáis? FABRICIO Yo, Fabricio. / HORACIO Yo, Horacio, a vuestro servicio» (vv. 1578-1580). Toca esperar la llegada del lacayo —como en *El caballero del milagro*— para que la comicidad invada las tablas: Juan Tomás, el protagonista, le pide que pasee un poco, a lo que Roberto comenta en aparte hacia el público: «¿Soy caballo o soy lacayo?» (v. 1610). Dos versos después, Roberto se caracteriza como «Borracho y loco» (v. 1612) y entabla con su empleador una disputa verbal típica de dos rufianes:

ROBERTO	Soy limpio, cual veis, y aseado, pícome de enamorado, hago piernas, pecho doy. De la braveza no os digo más de que por perspectiva es imposible que viva el que no fuere mi amigo. Y tengo gracia en hacer versos, que canto a un laúd.
---------	--

(Lope de Vega, *El caballero de Illescas*, vv. 1613-1622)

En tono irónico, Juan pone en duda semejante descripción, a lo que de inmediato reaccionará el lacayo: «JUAN Cual tengáis vos la salud, / todo eso debe de ser. / ROBERTO Quedo, que no hemos comido / tanto pan que no podamos / retozar si nos burlamos» (vv. 1623-1627). No se quedará atrás Juan, quien hará un claro alarde de fanfarronería: «Yo sé también de la hoja / y no hay año que por mayo / no despedace

un lacayo, / porque su sombra me enoja» (vv. 1629-1632). Estos versos nos recuerdan inevitablemente al *miles gloriosus* plautino y a toda la tradición de fanfarrones españoles que se desprende del Centurio de la *Celestina*, y de los que son buenos ejemplos los protagonistas de las comedias comentadas, Octavio y Luzmán. Tal enfrentamiento de dos fanfarrones no puede terminar de una manera diferente a la que nos regala Lope, una conciliación cómica en la que ambos obtienen lo que desean:

ROBERTO	No es amo que he menester. ¡A Dios!
JUAN	Volved, ¡pesia tal!, que no os habéis de hallar mal.
ROBERTO	Famoso debéis de ser. Estos amos son los buenos, y no alcorzas afeitadas.
JUAN	Busca dos negras espadas, matarete por lo menos.
ROBERTO	Norabuena, que deseo ser muerto de buena mano.

(Lope de Vega, *El caballero de Illescas*, vv. 1633-1642)

La escena se cierra con una acotación de gran importancia que conserva un cierto carácter ridículo y ceremonioso: «*Vase Juan, el lacayo delante, los pajes detrás, éntrase muy grave*» (v. 1650Acot). Inmediatamente a continuación, Camilo comenta la escena que acabamos de analizar, reforzando su sentido cómico, y recuperando, además, el sentimiento antiespañol que ya hemos visto en las palabras de Pachón en *El caballero del milagro* y de Cola en la *Soldadesca*, aunque esta vez se exprese en castellano: «Aunque es español marrano, / lo ha de hacer muy bien con vos, / que toca en la vanidad, / y ceremonia y lisonja. / Le chuparán, como esponja, / dineros y voluntad» (vv. 1651-1655).

Nótese, pues, para concluir con estos primeros pasajes, que sus características coinciden punto por punto con la línea arriba apuntada por Madroñal [2013:724]: son «acciones cómicas protagonizadas exclusivamente por personajes bajos, sin mezcla de otros más nobles», por lo cual «las podremos bautizar como acciones entremesiles» o llamarlas simplemente *entremeses* (articulados en la acción), según la concepción de López Pinciano y Rojas Villandrando, expresada en las mismas fechas de

escritura de estas comedias. Además, si nos fijamos, las dos primeras escenitas se presentan en posición de cambio de acto: la primera abre el segundo de *La ingratiud vengada*, y la otra se sitúa muy cerca del final del segundo acto de *El caballero del milagro*, casi como si estuviéramos ante auténticos entremeses ubicados en los entreactos para divertir al vulgo. No es el caso, sin embargo, del pasaje en *El caballero de Illescas*: su posición es central en la comedia (casi en el ecuador exacto de la obra), pero igual representa un descanso cómico en el desarrollo de la pieza. Incluso los pasajes analizados —su función y articulación en obras eminentemente cómicas— se entienden mejor a la luz de las consideraciones de Ugo en la *Philosophía antigua poética* a propósito de los entremeses que aparecen en las comedias: «Mas en las comedias, a do la risa es lo principal que se ha de buscar, fuera de la doctrina, es justo que los episodios ridículos parezcan una misma cosa con la fábula» (p. 24).

Con todo, si bien este último entremés o paso mantiene el tono cómico y desenfadado, está bien matizado —se aleja así de la ridiculez de Octavio y de Luzmán— por las palabras de Juan Tomás en aparte, que muestran sus dudas y hacen gala de una conciencia autocrítica:

JUAN (Mirad el mundo lo que es,
 todo es nada y viento vano.
 Con dos bueyes solía ir,
 hoy, con dos pajés paseo:
 este, sin duda, es rodeo
 del nacer para el morir.
 Desvela la autoridad
 cosa que alcanza el dinero,
 pues ¿yo con tan poco espero
 cobrar tanta calidad?
 Ser caballero es tener,
 sin que noticia se tenga
 de dónde el principio venga,
 pues todos somos de un ser.
 La nobleza es la virtud,
 todos nacimos de un padre;
 es la tierra común madre,
 de la cuna al ataúd.)
 (Lope de Vega, *El caballero de Illescas*, vv. 1583-1600)

Este matiz exclusivo de *El caballero de Illescas* solo será plenamente justificable e intelígerlo para el público a la luz del final de la comedia, donde se nos revela (aunque el terreno se ha ido preparando poco a poco) que estos impulsos de Juan Tomás —su verdadera valentía, su anhelo de ascenso social e, incluso, estas muestras de conciencia— obedecen a su “origen” noble. Así y todo, el pasaje funciona y mantiene su carácter entremesil.

Estos tres casos muestran cómo Lope construye un modelo de entremés que se articula en la acción de *La ingratitud vengada*; cómo después, simplificándolo pero manteniendo sus características y funciones —la comicidad y una puntada más en la construcción del protagonista—, vuelve a acudir a él en otra obra del mismo carácter; y, finalmente, cómo recurre de nuevo al episodio para insertarlo, con matizes importantísimos, en una obra que juega con los horizontes de expectativas del público: el signo que se ha propuesto Lope como caracterizador de personajes ridículos adquiere, a través de las conciencias, las dudas y la reflexión del protagonista, una nueva dimensión en *El caballero de Illescas*. No perdamos de vista, por otra parte, el fuerte carácter intertextual de estos pasajes, que pone en relación estas obras y las ubica en la misma constelación.

III. LA TIERRA DE JAUJA: LOPE DE RUEDA, MODELO DE LOPE DE VEGA

Pasemos ahora a una comedia bastante posterior a las hasta aquí estudiadas: me refiero a la *Arcadia* —«la más lograda comedia pastoril del Fénix», en palabras de Porteiro Chouciño [2014:49]—, compuesta hacia 1616.¹¹ En esta comedia se presenta una serie de pasajes claramente entremesiles protagonizados siempre por dos pastorcillos —Cardenio, el rústico, y Bato, el bobo—, en los que el primero se burla y engaña al segundo, recurriendo en varias ocasiones a los palos.¹² Me centraré solamente en uno de ellos.

11. Véase Porteiro Chouciño [2014:49], que recoge las propuestas de datación. Por otra parte, es interesantísima la hipótesis de Ferrer Valls [1995] sobre una plausible puesta en escena de esta comedia en el ámbito cortesano.

12. Podríamos titularlos de la siguiente manera: «Entremés del bolsillo encantado que protege de los golpes» (vv. 967-1082), que cierra el primer acto; «La tierra de Jauja», que es el que aquí estudiare; y «Transformación de Bato en lobo», también ubicado al final del segundo acto, y que termina, siguiendo un uso común del entremés, en palos y un nuevo engaño.

A mediados del siglo XVI encontramos uno de los primeros testimonios literarios de una utopía de carácter popular, en el famoso «Passo quinto» de *El deleytoso* de Lope de Rueda, publicado póstumamente por Joan Timoneda en 1567 en Valencia: estamos hablando de la tierra de Jauja.¹³ Pasarán años hasta que nuestro otro Lope, Lope de Vega, recoja y reescriba con algunas variantes el famoso entremés de Rueda y lo articule dentro de *La Arcadia*. La relación intertextual es evidente.

Entremos en materia: ¿cómo es aquella tierra de Jauja? La primera descripción literaria, según he apuntado, se la debemos a los astutos Hozingera y Panarizo en el «Passo quinto» de *El deleytoso* de Rueda: es un lugar donde «pagan soldada a los hombres por dormir» y «azotan a los hombres porque trabajan» (p. 150). El ocio y la pereza —en contraposición con el trabajo— se premian, por lo que conforman un comienzo de “mundo al revés”, como ha señalado Redondo [2015:54]. Este primer rasgo se complementa inmediatamente, en voz de los dos rústicos, con un paraíso gastronómico para saciar la glotonería: «Mira, en la tierra de Jauja hay un río de miel, y junto a él otro de leche; y entre río y río hay una puente de mantequillas encadenada de quesones, y caen en aquel río de la miel, que no parece sino que están diciendo: “¡Comeme, comeme!”»; «hay unos árboles que los troncos son de tocino [...] Y las hojas son hojuelas, y el fruto de estos árboles son buñuelos y caen en aquel río de la miel, que ellos mismos están diciendo: “¡Mascame, mascame!”»; además, «las calles están empedradas con yemas de huevos, y entre yema y yema un pastel con lonjas de tocino [...] Y asadas, que ellas mismas dicen: “¡Tragadme, tragadme!”» (pp. 150-151). Espero que no estén empalagados todavía, porque el banquete continúa con «unos asadores de trescientos pasos de largo con muchas gallinas y capones, perdices, conejos, francolines [...] Y junto a cada ave un cuchillo, que no es de menester más de cortar, que ello mismo dice: «¡Engollime, engollime!». Faltan el postre y la bebida: «en la tierra de Jauja hay muchas cajas de confitura, mucho

13. A modo de introducción a la obra de Rueda y a las peripecias textuales de su obra, véanse, además del estudio de Canet Vallés [1992] a su edición, Blecua [2006] y Pontón [2013:562-564]. Para el cuento popular, véase Chevalier [1983:425], que trae los ejemplos de Barahona de Soto, el entremés de Lope de Rueda, un pasaje del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y otros más que por cronología no interesan para este artículo. Finalmente, véase el artículo de Madroñal [1998] sobre la tierra de Jauja en los entremeses barrocos, en el que traza minuciosamente los antecedentes literarios del motivo y sus diversas manifestaciones en la literatura española. Valga subrayar que el pasaje de *La Arcadia* de Lope, que trataremos abajo, no está.

calabazate, mucho diacitrón, muchos marzapanes, muchos confites [...] Hay ragea y unas linetas de vino, que él mismo se está diciendo: “¡Bebeme, comeme, bebeme, comeme!”» (p. 152).

Morínigo se extrañaba en 1946 de la ausencia de la tierra de Jauja en la obra de Lope de Vega; sin embargo, Hernández Valcárcel [1992:233] enmienda el error y apunta el paralelo entre el entremés de Lope de Rueda y el pasaje entremesil de *La Arcadia* protagonizado por Cardenio y Bato.¹⁴ Si bien en ningún momento Cardenio pronuncia el nombre de tan apetitoso lugar, su descripción no hace más que recordarnos aquel paraíso gastronómico:

CARDENIO [...]
 árboles que, en vez de frutas,
 llevan jamones cocidos,
 bellas perdices asadas
 y empanados palominos;
 son las hojas de las parras
 hojaldres, y los racimos,
 buñuelos; la flor, almíbar;
 y los sarmientos, prestiños.
 Vense unas fuentes de leche
 con bizcochos, y de vino
 otras, y por margen tienen
 mil tazas de oro y de vidrio.

(Lope de Vega, *La Arcadia*, vv. 1561-1572)

Ante tal abundancia —sin duda más contenida que la de Lope de Rueda— viene lo mejor: todo esto se puede comer y «no te hará mal, / aunque estés comiendo un siglo» (vv. 1579-1580). La descripción de Lope, sin embargo, recoge otros tópicos cristianos y paganos: los «edificios / llenos de balcones de oro, / diamantes, perlas, jacintos» (vv. 1558-1560) recuerdan la Jerusalén celeste de San Juan, y aquellas

14. Mucho antes, Menéndez Pelayo [1949:123-124] notó otra reminiscencia de la tierra de Jauja en el auto de Lope titulado *La isla del sol*, mientras que Madroñal [1998:442-443] apunta la presencia de dicho lugar en los dos textos del Fénix. Para este auto, véase Inamoto [1996 y 1999], además del más reciente estudio de Izquierdo Domingo [2013:501]. El manuscrito de *La isla del sol*, por otra parte, se puede consultar en la página del proyecto Manos, dirigido por Margaret Greer y Alejandro García-Reidy, donde, además, hay un análisis detallado del mismo.

«mil ninfas / en los sitios más ocultos» (vv. 1574-1575) recuperan una imagen pagana, más acorde con el mundo arcádico desde donde se enuncian.

Estamos ante una utopía de marcado carácter gastronómico, pero donde, además, como veíamos, se invierten algunos valores sociales: se castiga el trabajo y, en cambio, se premia la pereza. Pérez Samper [2015a:3], al analizar el entremés de Rueda, apunta un hecho indiscutible pero que, a mi entender, no da cuenta de la complejidad del asunto que nos ocupa: «Desde el hambre se soñaba con tierras de abundancia, con mesas de excelencia».¹⁵ La hipótesis de la autora es perfectamente plausible para explicar el posible origen de los cuentos folklóricos europeos que imaginaron tierras de abundancia, con imágenes muy similares a las de Jauja.¹⁶ No cabe duda, por otra parte, de que el hambre es fundamental como base real para la construcción de semejante quimera, tal y como lo demuestran los mismos personajes de Rueda que enuncian el cuentecillo de Jauja, como argumenta Pérez Samper [2015a:50]: «PANARIZO [...] yo vengo cándido [en este contexto, ‘necesitado’] de hambre. / HOZINGERA Yo mucho más» (p. 147). Sin embargo, esta explicación se queda corta, pues solo presta atención a uno de los elementos literarios de la pieza de Rueda y desatiende el contexto en el que se presenta. Por tal motivo, considero fundamental que nos detengamos en las particularidades escénicas y teatrales en las que se articula la narración de la tierra de Jauja.

15. La misma Pérez Samper [2015b] aporta gran cantidad de ejemplos en la literatura y la pintura de los siglos xv y xvi sobre los imaginarios de abundancia y vuelve sobre el paso de Rueda.

16. Hablo de la anglosajona *Land of Cockayne* o de la francesa tierra de *Cucagne*, hermana de la italiana *Cuccagna*, que representaría Pieter Brueghel el Viejo en una pintura titulada *Luilekkeland* (1567), conservada en la Alte Pinakothek de Múnich (Canavaggio 2003:91; Madroñal 1998:435-436; Lochrie 2016:54 ss.). De hecho, se ha discutido ampliamente la existencia en el ámbito castellano y peninsular de un cuentecillo de las mismas características que los nombrados —lo que no sería raro—, pero no se ha podido documentar su existencia. Eso sí: diversos especialistas no solo han defendido su existencia, sino que han supuesto el dicho cuento como fuente directa del entremés de Lope de Rueda. Asensio [1965:45 y 47] apuntaba que «Dos de los más excelentes pasos del *Deleitoso*, el de *Las aceitunas* y *La tierra de Jauja* [como se ha conocido el entremés desde que lo bautizara La Barrera en 1860], tienen raigambre folklórica»; y más adelante: «*La tierra de Jauja* moderniza la conseja medieval de la tierra de Cucaña, transportándola al continente americano, donde el descubrimiento de Jauja había espoleado a un coplero astuto a remozar el mito». Canet Vallés [1992:146] recoge una amplísima bibliografía pero se decanta por la propuesta de Asensio: «Nosotros pensamos que dicha pieza [las *Burles d'Isabella* de Scalal] no influyó en Lope de Rueda, y que la fuente de ambos es la conseja medieval del cuento de Cucaña». Véase el artículo de Gimber [1992], en el que, después de descartar un origen folklórico, supone una fuente italiana, debido sobre todo a la aparición de estas tierras en un ámbito de burlas y engaños. Buen ejemplo es el *Decamerón* (VIII, 3) de Boccaccio. Por otra parte, Madroñal [1998:436 ss.] y Canavaggio [2003:91-92] trazan el itinerario del término *Jauja*, desde su aparición y descripción en las crónicas americanas de un valle peruano hasta su paso a la literatura, con abundantes ejemplos.

Para empezar, el argumento idéntico de nuestros entremeses lo catalogó López Pinciano en la «Epístola nona» de su *Philosophía antigua poética* (III, pp. 36-37) como típicamente cómico:¹⁷

¿Qué obra fea hubo en esto que diré, lo cual causó mucha risa? Estaba un labrador encima de un pollino, comiendo un pastel, y dos estudiantes se pusieron en medio; el uno de los cuales le preguntó cierta cosa, y, en tanto que el labrador respondió al uno, el otro le sacó la carne del pastel sutilmente, y se la metió en una escarcela que traía; el labrador pasó adelante dos o tres pasos y, cuando vio la cáscara sin meollo, se quedó mirando al cielo, como que algún pájaro se la hubiera llevado. El robador y encubridor fueron de risa finados.

Si bien las variantes saltan a la vista —no aparece en nuestros entremeses el borrico y la pregunta sobre «cierta cosa» se convierte en la narración de la susodicha tierra de Jauja—, esto no impide que la base cómica sea exactamente la misma. Veamos cómo cometan la burla Hozingera y Panarizo en el paso de Rueda. A pesar de que el texto carece de acotaciones explícitas, encontramos en él índices que nos permiten reconstruir la escena: el fragmentado discurso sobre la tierra de Jauja, que alternan además nuestros burladores, viene acompañado de reiterativas llamadas de atención al interlocutor: «¡Sus!, ven acá; asíéntate aquí en medio de los dos. Mira...», exige Hozingera; y luego Panerizo: «Escucha aquí, necio»; y de nuevo el primero: «¡Vuelvete acá!»; y el segundo reitera: «¡Entiende, bobazo!». Y Mendrugo, ingenua y sumisamente, obedece: «Ya miro, señor. [...] Ya escucho, señor. [...] Ya me vuelvo [...] Diga, que ya entiendo» (pp. 150-151). Estas indicaciones escénicas nos permiten visualizar perfectamente el desarrollo del paso, como explica Asensio [1965:47]:

El simple Mendrugo, embelesado con el relato, deja que la cazuela de comida que lleva a su mujer encarcelada desaparezca, devorada por los famélicos ladrones que alternativamente cortan y reanudan la narración. Las lejanas maravillas y el hambre acosadora forman un divertido contraste gráficamente reproducido por los ademanes áreos del que narra y los gestos bajos del que traga.¹⁸

17. Hecho que también resalta Canet Vallés [1992:43].

18. Canavaggio [2003:93-94] también resalta la importancia del juego escénico: «Lo que más nos llama la atención es la manera en que esta gestualidad, lejos de resolverse en mera gesticulación, se convierte aquí en pieza esencial del juego: dicho de otro modo, en el elemento clave de una burla que determina a la vez la organización del espacio y el movimiento de la acción».

El entremés de Lope de Vega, articulado en su *Arcadia*, presenta otras variantes. En primer lugar, no encontramos tres personajes como en el de Rueda, sino una pareja cómica conformada por los pastores Cardenio y Bato. Esta diferencia provoca que el juego mímico puesto en escena por Rueda sea imposible, y obliga al dramaturgo a utilizar otro recurso, el pañuelo supuestamente mágico que permite vislumbrar la tierra de Jauja, como apunta el mismo Cardenio: «este paño de la sabia / Prestiquitolia. [...] / Si en los ojos se le pone / un hombre, mira edificios / llenos de balcones de oro» (vv. 1555-1559). Cardenio, describiendo las delicias que depara el uso del pañuelo, logra seducir a Bato para que este mismo suplique que le permita vendarse los ojos con la mágica tela, lo que da fin a la burla:

CARDENIO	Ahora bien, por darte gusto por los ojos te le ciño.
BATO	No aprietas tanto.
CARDENIO	Esto importa.
BATO	Ya me parece que miro mil fuentes de vino y leche.
CARDENIO	(No lo beberá Salicio.)

*Quítale la bota y vase, y queda vendados los ojos Bato
y salen Anfriso y Silvio*

(Lope de Vega, *La Arcadia*, vv. 1587-1592Acot)

Debo apuntar, además, que el recurso empleado por Lope está en perfecta concordancia con el carácter de la comedia en la que se emplea: la magia y la hechicería son elementos comunes dentro del mundo pastoril, género en el que se inscribe nuestra *Arcadia*. Sin embargo, tanto en este pasaje como en muchos otros de la comedia, domina la visión cínica y burlesca que tiene Cardenio de este mundo arcádico y que sintetiza el mismo personaje en unos versos que no tienen desperdicio:¹⁹ «¡Pardiós, Bato, que yo tiemblo! / ¡Las cosas que hay en Arcadia! / Todos son encan-

19. Véase Oleza [1984:330]: «En *La Arcadia*, Cardenio se cansa de hacer falsos hechizos a costa de los crédulos pastores (en especial de Bato) y en sus palabras se transluce un Lope ya muy irónico con respecto al universo pastoril». Fernández Rodríguez [2014] analiza perfectamente la función de la magia en las comedias pastoriles de Lope, entre ellas la función paródica que encontramos en *La Arcadia*.

tamientos; / todos son dioses y diosas, / faunos, drías, semideos, / sátiros, mediocabritos, / Circes, gazmios, Polifemos, / Centauros y semicapros» (vv. 1004-1011).²⁰

Volvamos a nuestros entremeses. Este argumento cómico se desarrolla gracias a la interacción de unos personajes con características muy particulares: en el «Passo quinto» de Rueda encontramos dos ladrones —Hozingera y Panarizo—, como se ve en las *dramatis personae*, y un «simple», Mendrugo.²¹ Los dos primeros, al igual que Cardenio en la comedia del otro Lope, se definen por su astucia y habilidades para el engaño. Si bien en los ladrones de Rueda estos rasgos son evidentes únicamente por la trampa a Mendrugo, Cardenio, por su parte, da abundantes muestras de ambos a lo largo de la comedia: sirvan como ejemplo las estafas a Bato, a quien no solo le vende un bolsillo supuestamente mágico que proporcionaba inmunidad a los golpes (vv. 1050-1059), sino que también lo hace disfrazarse de lobo para que goce de una pastora, pero el resultado es que lo muelen a palos los pastores y los perros en la montaña (vv. 1985 ss. y 2092Acot). Estos episodios son dos muestras más de entremeses en la comedia, pero, por razones de extensión, las dejo apenas apuntadas, no sin antes recordar que Cardenio adiestra unos pajarracos para que difundan su inventada fama: «Cardenio es sabio» (vv. 1265-1281).

Por otra parte, tanto en el «Passo quinto» como en *La Arcadia*, Mendrugo y Bato, de acuerdo con su función escénica, encarnan dos características típicas del *bobo* o *simple* del teatro áureo, como apunta Canet Vallés [1992:55-56]: la glotonería y su infinita credulidad.²² De nuevo, será la comedia de Lope de Vega la que nos dé ejemplos fuera del entremés que prueban de sobra aquella gula y simplicidad. Esta segunda es la otra cara de la moneda de las burlas de Cardenio: la ingenuidad contra la astucia. La glotonería de Bato aparece desde su entrada en escena, cuando se entera de que su ama va a casarse y, ante la noticia, exclama: «¡Oh, que ha de haber qué comer!»

20. No es el único pasaje. En otro, Cardenio llega a fingir, tras el altar de Venus, la voz de la diosa y comentar, ante el éxito de su burla: «¡Oh, religión de los hombres, / cuánto puedes, pues has hecho / que esta mi voz jumentil / pase por tiple del cielo!» (vv. 955-958). Serés [2011b:221] comenta el pasaje con gran acierto: «Aquí, el sutil Cardenio, ¡ejerciendo de Venus casamentera!, urde una treta para que Anfriso y Belisarda puedan recuperar el amor. Así, lo pastoril tosco, o entremesil, que representa aquel personaje, aúpa a lo pastoril bucólico o cortesano, figurado en los amores contrariados de estos. El exceso que supone que un gracioso se erija en una suerte de *deus ex machina* de la acción principal es análogo al tratamiento humorístico de Anfriso, que confunde a Bato con Belisarda y a Cardenio con Olimpio».

21. Canavaggio [2003:94-96] analiza detalladamente estos personajes y sus funciones dentro del paso.

22. Véase además Asensio [1965:36 y ss.].

(v. 453); más ilustrativo, quizá, es que en su ignorancia aluda a la pareja de dioses conformada por «el dios Pan o el dios queso» (v. 1012). Porteiro Chouciño [2014:125] anota que el pasaje alude «a una de las cualidades más destacadas del pastor bobo: su afición por la comida», en lo que coincide con Pachón en *El caballero del milagro*.

Creo que, como intentaré demostrar, es en estos dos rasgos conjugados con un uso específico de la palabra donde precisamente radica el sentido y la función dramática de aquella utopía gastronómica llamada la tierra de Jauja. Se han abordado desde diversas perspectivas los valores visuales de las palabras en el teatro de los Siglos de Oro, empezando por su papel en la vital distinción entre *espacio dramático* y *espacio escénico*, como han estudiado excelentemente Vitse [1996:338] y Arellano [1999:203], que siguen la propuesta de Pavis [1984, s.v. «espacio»].²³ Explico su diferencia porque nos permitirá entender el juego metateatral que posteriormente veremos con detenimiento: por *espacio dramático* «se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito», que se va «construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes»; en tanto el *espacio escénico* es el «concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral» (Vitse 1996:338). Así, el *espacio dramático* crea, por medio de la palabra, un espacio a duras penas representable *físicamente* sobre las tablas. Azaustre Galiana [2009:34] ha propuesto estudiar esta técnica desde la retórica y remitiendo a dos ámbitos específicos: uno teórico —la *evidentia*— y uno práctico —la écfrasis o descripción—. Vega Ramos [1992:286] nos ofrece una excelente definición de *evidentia*:

En una primera aproximación, la evidencia o *enargeia* es aquella figura que nombra la capacidad del texto para propiciar en el receptor la construcción de imágenes vivaces: provoca la ilusión de que las cosas narradas o descritas están presentes y de que se ven como si estuvieran ante los ojos. La figura, pues, se caracteriza por sus efectos, no por sus modos, y su identificación con la fórmula *poner ante los ojos* se estima una definición suficiente.²⁴

Ejemplos excelsos de estos recursos retóricos los encontramos precisamente en nuestros entremeses, pero con una vuelta de tuerca excepcional: como hemos

23. Azaustre Galiana [2009:33] también recoge estos conceptos. Véanse, además, los artículos citados para más bibliografía, en especial las variantes terminológicas que recoge Arellano [1999:202 y ss.].

24. Acepta esta definición Azaustre Galiana [2009:34], que, además, aporta abundante bibliografía.

podido ver, el receptor de la descripción y narración de la tierra de Jauja no es propiamente el espectador del entremés, sino el personaje que será burlado. A través de la viva descripción, los ladrones de nuestras obritas *ponen ante los ojos* de los simples Mendrugo y Bato una realidad ilusoria formada por una tierra prometida para los glotones, que ellos creen al pie de la letra. Casi podríamos decir que el uso de la *evidentia* ante unos personajes por definición crédulos e ingenuos es llover sobre mojado. Prueba de esto es que la palabra llega a engañar a otros sentidos, como se aprecia en el «Passo quinto» de Rueda: con solo escuchar, Mendrugo dice que «parece que engullo y bebo» (*El deleytoso*, p. 152). Así, los ladronzuelos logran crear una especie de *espacio escénico* que embelesa al bobo y facilita el posterior hurto. En este contexto, el espectador —o lector, en nuestro caso— de estos entremeses *ve* en acción el poder de la palabra como creadora de *espacios escénicos* —aunque falsos— para un personaje, lo que lo convierte, en cierta manera, en cómplice de los burladores. Este es un ejemplo de juego metateatral y de teatro dentro del teatro.²⁵

Ahora bien, después de este análisis debemos preguntarnos por una cuestión fundamental: ¿estamos ante piezas puramente burlescas —en otras palabras, que solo buscan despertar la risa del espectador— o estas tienen, en contrapartida y por utilizar términos de Madroñal [2011:47], una función moralizante y por ende satírica? Canet Vallés [1992:65-66] apunta como un aspecto que configura el mundo entremesil «la denuncia de una serie de vicios. Con ello la comicidad de los defectos corporales y anímicos se convierte en comicidad de los defectos morales». Y entre estos vicios señala la *gula* y la *pereza*, que, curiosamente, adquieren su máxima expresión en la tierra de Jauja: una tierra de abundancia masticable y donde la *pereza* no es condenada, sino exaltada. Así, un personaje que se deja encantar por la imagen de aquel lugar, en última instancia desvela su carácter vicioso y, por tal motivo, sufre como castigo el despojo de su comida (Mandrugo) o del vino que lleva, en el caso de Bato. Se preguntarán ustedes, con razón, cómo es posible que las piezas tengan un carácter moral si los ladrones salen triunfadores. Esta objeción es válida en el caso del «Passo quinto», pero, en *La Arcadia*, Cardenio sufrirá las consecuencias de sus reiteradas estafas. Incluso, en un acto de justicia poética, será el mismo Bato el encargado de saldar las cuentas:

25. Véase el estupendo artículo de Serés [2011a].

BATO Tú mereces que te ahorquen.
A mis manos has venido;
hoy pagarás tantos golpes
como me dieron por ti
serranos y labradores:
cuando el lobo me fingiste,
me dieron mil mordiscones
los perros de los ganados
y de las casas los gozques.
Pagarás el vino y perlas.

(Lope de Vega, *La Arcadia*, vv. 3240-3249)

Además, para cerrar el círculo, valga ahora apuntar que en las preceptivas del Renacimiento la fealdad y torpeza se consideraban esencia de lo ridículo y lo cómico, como explica López Pinciano a propósito del argumento de nuestros entremeses: «Cuento es ridículo ese, dijo Fadrique, y mucho, porque tiene lo feo doblado: fealdad de parte del labrador [en nuestros ejemplos, los simples], que fue la ignorancia, y fealdad de parte de los estudiantes, que fue la picardía» (*Philosophía antigua poética*, p. 37). Moralidad y risa, pues, se entremezclan perfectamente y se complementan.

Como comedia, aunque de signo bien distinto a *La ingratitud vengada*, *El caballero del milagro* e, incluso, *El caballero de Illescas*, podríamos volver a aplicar a *La Arcadia* y sus pasajes de clarísimo sabor entremesil la idea antes expuesta de López Pinciano: «en las comedias, a do la risa es lo principal que se ha de buscar, fuera de la doctrina, es justo que los episodios ridículos parezcan una misma cosa con la fábula» (*Philosophía antigua poética*, p. 24). Y ciertamente en esta no solo *parecen* una misma cosa con la fábula, sino que esta trama secundaria es motor y vida de la principal. Entremeses, pues, que mantienen un cierto nivel episódico y secundario —los podríamos, como Timoneda, extraer y editar independientemente o, como Doménech, eliminar de la acción—, pero que, en últimas, aportan gran valor a las obras.

La tierra de Jauja, pues, se presenta en nuestros entremeses con diversas funciones teatrales: en primer lugar, es la carnada que ponen los ladronzuelos para llevar a cabo su estafa; en segundo lugar, sirve como concreción de un juego meta-teatral en el que participa el espectador. Además, entendiendo el cuentecito desde una tradición y un género teatral muy particular, podemos concluir que no es esta

una tierra que se sueñe desde el hambre, sino desde la glotonería y la gula, y que perfila magníficamente la conjugación entre lo burlesco y lo satírico. La relación intertextual entre la obra de Lope de Vega y el entremés de Rueda se subraya en la dedicatoria de la comedia, cuando el dramaturgo madrileño defiende que la comedia, «puesto que es de pastores de la Arcadia, no carece de la imitación antigua, si bien el uso de España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito, antiguamente imitadas por el famoso poeta Lope de Rueda» (*La Arcadia*, pp. 77-78).²⁶ Así, parece innegable que Lope tuviera como modelo al sevillano.

IV. CONCLUSIONES

Si estamos o no ante entremeses es algo que queda abierto a la discusión, pero, a mi juicio, las evidencias se acumulan del lado afirmativo. Las características de los pasajes aquí estudiados apuntan en esa dirección: escenas con un menor valor argumental protagonizadas por personajes bajos (como los fanfarrones, lacayos y pastores rústicos o bobos, propios del mundo entremesil, según ha señalado la crítica desde Asensio hasta Canet) y rebosantes de comicidad, bien sea esta puramente burlesca o más bien satírica (dos usos bien estudiados en el género breve). En algunos de estos pasajes incluso encontramos el baile y un ambiente claramente festivo, también típico del entremés. Se aprecian, en buena medida, los rasgos que propone Madroñal.

Por otra parte, he intentado proponer de manera implícita dos vías que podrían dar frutos en investigaciones posteriores: en primer lugar, cómo Lope crea esce-
nitas con mínimo valor argumental y de claro carácter cómico para colocarlas —con variantes— aquí y allí en comedias de un mismo talante. Es decir, Lope, por comodidad o cualquier otra razón, reaprovecha situaciones ya empleadas por él, creando una fórmula funcional. En otras ocasiones, su modelo es un referente literario y teatral bien conocido en su época, aquí el «Passo quinto» de *El deleytoso* de Lope de Rueda. Este caso es muy interesante porque nos permite vislumbrar un claro uso del entremés en la dramaturgia de nuestro Lope: una pieza bien definida y enmarcada dentro del género entremesil, como es el *paso* de Rueda, se convierte en la reescritura del Fénix en parte de la acción dramática mayor, enlazándose y relacionándose, como en

26. A propósito de este tema, Serés [2011b].

un collar de perlas, con otros pasajes del mismo carácter. Esto sin entrar ahora en la consideración de Madroñal [1998:443], quien, a propósito del pasaje de *La Arcadia*, señala que «este texto breve de Lope sin duda serviría de inspiración a los entremesistas barrocos»; es decir, el texto de Lope sería también modelo de autores posteriores.

Además, esto nos permite vislumbrar la función dramática y teatral de este tipo de pasajes en las comedias lopescas: la misma, o al menos muy similar, a la de los entremeses típicos, entretejidos o independientes de la comedia. En algunos casos en una posición que coincide con la de los entremeses clásicos, es decir al principio o al final de un acto; pero en otros, en posiciones más centrales, siempre con la misma función. Un uso, sin duda, muy sofisticado y en plena coincidencia con la poética de lo *tragicómico* en la comedia nueva defendida por el autor madrileño, pero también acorde con la noción del entremés como *episodio*.

A esto se suma otro aspecto de importancia: los ejemplos esgrimidos —que se agregan a los de la crítica anterior— demuestran la existencia de una práctica prolongada en el tiempo, desde finales de los años ochenta del siglo XVI hasta, por lo menos, la segunda década del XVII. No deben de ser las únicas comedias en las que aparezcan pasajes de este tipo. Habrá que revisitar la obra de Lope con oídos atentos a los rumores entremesiles.

Se nos plantea entonces una pregunta importante: ¿que en las comedias se presenten «acciones entremesiles», «entremeses embebidos», «empotrados» o «incrustados», como perlas en joyas de mayor tamaño, nos explica la relativa ausencia de entremeses propiamente dichos escritos por Lope de Vega? Pregunta que podría inscribirse en las palabras de Sáez Raposo [2012:364]: «Lope de Vega y teatro breve son dos valores de una ecuación que no termina de resolver su incógnita». Desde luego, no estoy en condiciones de dar una respuesta definitiva; sin embargo, creo que el estudio de los entremeses, entendidos según las nociones contemporáneas —es decir, articulados en las comedias—, bien podría ser una vía fructífera para esclarecer la incógnita.²⁷ Al fin y al cabo, estamos hablando de «una acción y entre plebeya gente, / porque entremés de rey jamás se ha visto» (*Arte nuevo*, vv. 72-73).

27. En un artículo recientísimo, Pontón [2020:97] ha identificado una escena de *Las burlas de amor* en buena medida cercana a los entremeses presentados: «La escena que Lope introduce a continuación, casi en el centro exacto de la obra (vv. 1579-1662), es gratuita desde el punto de vista de la fábula, puesto que la acción principal no avanza y no se producen nuevas revelaciones. Se trata de un núcleo dramático en buena medida autónomo, una pequeña pieza dentro de la obra en la que la atmósfera metateatral —aquí, con efluvios picarescos— sigue bien presente».

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 197-237.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *Evidentia*», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. A. Blecuá, I. Arellano y G. Serés, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009, pp. 29-49.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo, ed., Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Real Academia Española, Madrid, 2012.
- BLECUA, Alberto, «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», en *Signos viejos y nuevos*, ed. X. Tubau, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 295-326.
- BOADAS, Sònia, ed., Lope de Vega, *La ingratitud vengada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. II, pp. 913-1052.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, trad. J.G. Luances, introducción de V. Branca, Random House Mondadori, Barcelona, 2013.
- CANAVAGGIO, Jean, «La tierra de Jauja, de conseja a paso», en *Loca Ficta: los espacios de maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro: Actas del Coloquio International*, coord. I. Arellano Ayuso, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2003, pp. 91-102.
- CANET VALLÉS, José Luis, ed., Lope de Rueda, «Pasos: Del Deleytoso» en *Pasos*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 108-167.
- CANET VALLÉS, José Luis, «Lope de Rueda y el teatro profano», en *Historia del teatro español. 1. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, coord. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2008, vol. I, pp. 431-474.
- CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983.

- CORTIJO, Adelaida, y Elizabeth TREVINO, eds., Lope de Vega, *La villana de Getafe*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. I, pp. 239-414.
- DÍEZ BORQUE, José María, ed., Lope de Vega, *La villana de Getafe*, Orígenes, Madrid, 1990.
- DOMÉNECH, Fernando, «Análisis de *El arrogante español*», en Lope de Vega, *El arrogante español o Caballero del milagro*, versión de G. Heras y F. Doménech, RESAD, Madrid, 2007, pp. 9-45.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXIX 3 (2013), pp. 654-668.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *e-Humanista*, XXVI (2014), pp. 1-17.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, VIII (1995), pp. 213-232.
- FERRER VALLS, Teresa, ed., Lope de Vega, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. II, pp. 321-458.
- GIMBER, Arno, «Sobre el origen del quinto paso del *Deleytoso* de Lope de Rueda», *Revista de Filología Española*, LXXV 3-4 (1995), pp. 281-286.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, «Introducción», en Lope de Rueda, *Pasos*, eds. F. González Ollé y V. Tusón, Cátedra, Madrid, 1981.
- GREER, Margaret, y Alejandro GARCÍA-REIDY, *Manos*, en línea, 2014-2020, <<https://manos.net>>. Consulta del 20 de junio.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Murcia-Reichenberger, Kassel, 1992.
- INAMOTO, Kenji, «Sobre la autenticidad de las dos últimas hojas ‘autografas’ de *La isla del sol*, auto sacramental de Lope de Vega», en *Studia Aurea. Actas del III congreso de la AISO*, coords. I. Arellano, C. Pinillos, M. Vitse y F. Serralta, GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse, 1996, vol. II, pp. 189-196.
- INAMOTO, Kenji, «Dos hojas consideradas como autógrafas de Lope de Vega», *Doshisha Studies in Language and Culture*, II (1999), pp. 109-126.

- IZQUIERDO DOMINGO, Amparo, «Los autos sacramentales de Lope: estado de la cuestión y propuesta de estudio», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, VII (2013), pp. 497-515.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «El Arte nuevo (vs. 64-73) y el término *entremés*», *Anuario de letras*, V (1965), pp. 77-91.
- LOCHRIE, Karma, *Nowhere in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2016.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973, 3 vols.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «La “tierra de Jauja” en los entremeses barrocos», en *América y el teatro español del Siglo de Oro*, coords. M. de los Reyes Peña y C. Reverte Bernal, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1998, pp. 435-448.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Sátira y burla en el entremés de la primera mitad del siglo XVII», en *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII*, eds. C. Vaíllo y R. Valdés, PPU, Barcelona, 2011, pp. 45-74.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Comicidad entremesil en comedias de algunos dramaturgos del Siglo de Oro», *Bulletin of Spanish Studies*, XC 4-5 (2013), pp. 751-765.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1949, vol. I.
- MORÍNIGO, Marcos Augusto, *América en el teatro de Lope de Vega*, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1946.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, en línea, 2012-2020, <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>. Consulta del 16 de junio de 2020.
- OLEZA, Joan, «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas*, dir. J. Oleza, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, pp. 325-343.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. J. Melendres, Paidós, Barcelona, 1984.

- PÉREZ SAMPER, María Ángeles, «Utopías y sueños: El deseo de comer mucho y de comer bien», *e-Spania*, XXI (2015), en línea, <<https://journals.openedition.org/e-spania/24564>>. Consulta del 16 de junio de 2020.
- PÉREZ SAMPER, María Ángeles, «Entre el paraíso de la abundancia y el infierno del hambre: mitos y realidades», *Cuadernos de Historia Moderna*, XIV (2015b), pp. 173-196.
- PONTÓN, Gonzalo, «Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna», en J. García López, E. Fosalba y G. Pontón, *Historia de la literatura española. 2. La conquista del clasicismo. 1500-1598*, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 511-641.
- PONTÓN, Gonzalo, «“Representar lo que soy”: identidad y metateatro en *Las burlas de amor*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 86-108.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, ed., Lope de Vega, *La Arcadia*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. I, pp. 47-230.
- PROFETI, Maria Grazia, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici*, X (1965), pp. 47-174.
- REDONDO, Agustín, «Revisitando el concepto de “utopía” y algunas de sus manifestaciones en la España del siglo XVI y comienzos del XVII», *e-Spania*, XXI (2015), en línea, <<https://journals.openedition.org/e-spania/24395>>. Consulta del 19 de julio de 2020.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, ed., Lope de Vega, *La malcasada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Lailla, Gredos, Madrid, 2016, vol. I, pp. 85-238.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. J. Josep, Espasa Calpe, Madrid, 1977.
- RUEDA, Lope de, «Pasos: *Del Deleytoso*», en *Pasos*, ed. J.L. Canet Vallés, Castalia, Madrid, 1992, pp. 108-167.
- SAEZ RAPOSO, Francisco, «“Que yo también sé hacer bailes”: Lope de Vega y el baile dramático», *Revista de Filología Española*, XCII (2012), pp. 363-384.
- SERÉS, Guillermo, «Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega», *Teatro de palabras: revista sobre el teatro áureo*, V (2011a), pp. 87-117.
- SERÉS, Guillermo, «“El uso en España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito”: la *Trecena parte de comedias y el Arte nuevo*», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXVII 1 (2011b), pp. 216-243.

- SERRALTA, Frédéric, «En torno a unos entremeses insertos en tres comedias de Lope (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi, La villana de Getafe y El tirano castigado*)», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, eds. A. Bègue, C. Mata y P. Taravacci, EUNSA, Pamplona, 2013, pp. 229-240.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, *Soldadesca*, en *Teatro completo*, ed. J. Vélez-Sainz, Cátedra, Madrid, 2013, pp. 371-432.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo: atti del 1º seminario internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997)*, Alinea, Florencia, 1998, pp. 287-303.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, ed., Luis Vélez de Guevara, *Teatro breve*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2002.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna y El diablo cojuelo*», *Criticón*, CXXIX (2017), en línea, <<https://journals.openedition.org/criticon/3315>>. Consulta del 19 de junio de 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Arcadia*, ed. A.M. Porteiro Chouciño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. I, pp. 47-230.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Illescas*, ed. D. Gavela, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. I, pp. 1003-1155.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero del milagro*, eds. S. Restrepo y R. Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, vol. II, pp. 971-1153.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La ingratitud vengada*, ed. S. Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. II, pp. 913-1052.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, CSIC, Madrid, 1992.
- VITSE, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Rilce. Revista de Filología Hispánica (De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. I. Arellano y B. Oteiza), XII 2 (1996), pp. 337-356.