Miguel de Cervantes

Entremeses

Edición, introducción y notas
de Antonio Rey Hazas

Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 2006
Segunda edición: 2015

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Amador Toril

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la edición, introducción y notas: Antonio Rey Hazas
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2006, 2015
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15;
28027 Madrid; teléfono 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-206-9726-0
Depósito legal: M. 206-2015
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9 Introducción, por Antonio Rey Hazas
47 Bibliografía selecta

Entremeses
53 El juez de los divorcios
73 El rufián viudo llamado Trampagos
97 La elección de los alcaldes de Daganzo
119 La guarda cuidadosa
153 El vizcaíno fingido
185 El retablo de las maravillas
213 La cueva de Salamanca
241 El viejo celoso

Apéndice
273 Prólogo al lector de *Ocho comedias y ocho entremeses*

Introducción

Cronología

Los *Entremeses* son posteriores a 1600 y lo más probable es que estén escritos casi todos después de 1606, tras la seguridad que dio a su autor el éxito del *Quijote* de 1605. Dos de ellos, *La guarda cuidadosa* y *El vizcaíno fingido,* se pueden situar con bastante seguridad en 1611, gracias a una serie de referencias históricas coincidentes en dicho año, fecha en la que Asensio data asimismo *El rufián viudo,* a causa de su propósito paródico, su métrica y sus alusiones precisas al *Escarramán* de Quevedo. Quizá algo después debieron de escribirse *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso;* y muy poco antes, tras el definitivo regreso de Cervantes a Madrid en 1606, en cualquier caso, *El juez de los divorcios* y *La elección de los*

alcaldes de Daganzo, obras de estructura más primitiva y elemental, que probablemente sean los más antiguos entremeses del volumen, aunque no tanto como para situarlos hacia 1600, como quieren algunos. *El retablo de las maravillas,* en fin, es seguramente de realización más tardía, pues alude a la crisis habida en los teatros madrileños entre 1611 y 1615. De modo que, en cualquier caso, como cree Asensio, no debe de haber más de cinco o seis años entre el primero y el último de los entremeses, todos ellos escritos, por tanto, casi con toda seguridad entre los años 1609 y 1615.

Importancia histórica, evolución y clasificación

A diferencia del escaso influjo que sus comedias ejercieron entre sus contemporáneos, los entremeses de Cervantes fueron muy importantes en su época y se convirtieron a menudo en la referencia básica del género. Aunque no se representaron nunca, los más destacados entremesistas del siglo XVII leyeron el teatro breve de Cervantes y utilizaron (e incluso plagiaron) sus hallazgos, recursos, temas y personajes. El mejor de todos, Quiñones de Benavente, por ejemplo, reescribió *El retablo de las maravillas,* y Calderón hizo lo propio con *La cueva de Salamanca* en su *Dragoncillo*. Su aportación al entremés fue decisiva, porque si bien es verdad que si Cervantes no hubiera escrito algunos de sus entremeses, «y exceptuando sin ninguna duda *El retablo de las maravillas,* el entremés del cambio de siglo habría sido canonizado a partir de otros como *Los habladores, Los mirones, El hospital*

de los podridos» –en opinión de Vicente Pérez de León–, no es menos cierto que buena parte de los entremeses anónimos mencionados se han atribuido desde antiguo a Cervantes, por la similitud de su estilo y planteamientos. De modo que, de una o de otra manera, por fas o por nefas, parece que Cervantes anda metido de lleno en la transformación decisiva del entremés a principios del siglo XVII.

Los ocho entremeses de Cervantes podrían estar ordenados en el volumen en el que se publicaron, esto es, en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), conforme a sus procedimientos técnicos y a su evolución estética, dado que la trayectoria artística que va desde los entremeses más primitivos hasta los más complejos coincide básicamente con dicha ordenación, al decir de Rafael Osuna. Parece lógico suponer que los primeros entremeses sean los de estructura más sencilla, sobre todo el primero y el tercero, *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo,* entremeses «de figuras», concebidos como un mero desfile de personajes sin acción dramática, de técnica asimismo muy simple, basada en la sucesión de escenas en el mismo marco. También el segundo, *El rufián viudo,* parece bastante elemental desde un punto de vista técnico, aunque de mayor interés estético, a causa de su fina parodia y del juego literario entre ficción y realidad que implica la aparición del personaje quevedesco de Escarramán, entendido como real.

La sencillez técnica de los entremeses se va haciendo más compleja en *La guarda cuidadosa* y *El vizcaíno fingido,* puesto que en aquél hay ya un balcón en escena y un

aparte, y en éste dos apartes y un cambio de escenario. Ambos, por tanto, preludian ya la madurez de los tres últimos, los mejores, sin duda, tanto por su trascendencia temática como por su plenitud estética y técnica. *El retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca* tienen seis apartes cada uno, además de cambios de escenario y un profundo e inteligente juego de teatro dentro del teatro que anula las fronteras entre la vida y la literatura. El último, *El viejo celoso,* un paso más allá, incluye voces fuera de la escena, lo que constituye teatro fuera del teatro.

En cuanto a su clasificación, Eugenio Asensio establece tres grupos, según sean: 1) entremeses estáticos, como *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo,* sin acción, protagonista ni desenlace argumental, concebidos como un mero desfile de personajes de la misma situación ante un juez o árbitro –son los llamados entremeses «de figuras»–; 2) entremeses de acción, construidos como «una cadena de sucesos causalmente eslabonados, que desembocan en un final festivo que tiene mucho de caprichoso, de explosivo y sorprendente», como *El vizcaíno fingido, La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso;* y, finalmente, 3) entremeses de acción y ambiente, que unen el estatismo del retrato a una acción que evoluciona hacia un desenlace, como sucede en *El rufián viudo, La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas*.

S. Zimic, en fin, cree que en cuatro entremeses hay un personaje que es «el foco de todas las acciones: Carrizales *(El viejo celoso),* Pancracio *(La cueva de Salamanca),* Cristina *(El vizcaíno fingido)* y el Soldado *(La guarda cuidadosa).* En cada uno de ellos se destaca algún vicio o necedad particular». Mientras que en los otros cuatro

(Retablo, Elección, Rufián, Juez), «el protagonista es un personaje colectivo o una institución o actitud colectiva que representan un mal endémico de toda la sociedad española de ese tiempo».

Queda por decir que todos están escritos en prosa menos dos, el segundo y el tercero, así como que todos acaban en una celebración cantada y bailada, menos uno, *El retablo*. La mayor parte son de ambiente urbano, aunque estrictamente cortesanos sólo hay dos, *La guarda cuidadosa* y *El vizcaíno fingido,* al igual que otros dos de ámbito rural, *La elección* y *El retablo*. Los ocho, en fin, tienden hacia la sátira sociomoral.

Rasgos definidores

El espectador del siglo XVII quería verlo todo, pues, como decía Lope en el *Arte nuevo,* su apetencia de espectáculo teatral («la cólera del español sentado») no se satisfacía si no le representaban en dos horas la historia completa del mundo «desde el Final Juicio hasta el Génesis». De ahí que las representaciones barrocas intercalaran entremeses entre los actos de la comedia, para que el espectador pudiera contemplar, a la vez, al mundo idealizado y noble de la comedia, con el amor, el honor o la fe triunfantes, y el mundo cómico y bufo del entremés, que se reía de las mencionadas convenciones ideales, renunciaba al amor puro y se burlaba del honor, pues lo que originaba allí venganzas sangrientas de honra y la muerte de la esposa adúltera y del amante, acababa aquí en broma, con el triunfo de la mujer infiel sobre el mari-

do cornudo y, casi siempre, apaleado. El entremés ofrecía, por tanto, el envés de la comedia, su inversión carnavalesca.

El hecho de que haya ocho comedias y ocho entremeses, en el único volumen teatral que publicó, indica el aprecio que tenía Cervantes por este género menor, ya que lo puso a la par del otro, al tiempo que abría la tendencia hacia el predominio del baile, que había de imponerse a partir de 1615, como demuestra *El rufián viudo*. Nada tiene de extraño que así fuera, pues nadie como Cervantes elevó y ennobleció tanto la herencia de Lope de Rueda, ya que el entremés, al fin y al cabo, constituía, como dice Asensio, «un género teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora», y no admitía «altas ambiciones estéticas, ni psicología compleja, ni interpretación didáctica de la sociedad», salvo en las manos de Cervantes, en las que sí dio acogida a toda la complejidad significativa de las obras de largo aliento, porque sus obrecillas fueron capaces de dotar al insignificante género breve de una profundidad más propia de comedias y novelas. Cervantes no sólo «eleva su tono, enriquece sus temas y dignifica su lenguaje», como afirmaba Asensio, sino que también hace al entremés portador de una hondura temática y estética inusitadas en la tradición anterior.

Sus entremeses utilizan la tipología de personajes más o menos usual en el género desde que Lope de Rueda iniciara su fijación en los «pasos». Personajes-tipo como la negra, el rufián, el bobo, el vizcaíno, el sacristán, el barbero, el médico o el estudiante tracista, conforme al esquema habitual de burlador/burlado. Sin embargo, no se limita nunca a tomar una fórmula ya hecha sin modi-

ficarla. Al contrario, somete estas figuras a una reelaboración tal, que equivale a una verdadera transformación, tanto cualitativa como cuantitativa, como estudió Canavaggio. De este modo, desaparece la negra, el barbero cambia de signo y se oscurece un tanto, el vizcaíno reduce también su ámbito, y aparece sólo como «fingido», como mero instrumento de una burla.

Todos los personajes del entremés salen remozados de la pluma cervantina, pero con especial profundidad el bobo y el rufián. El bobo sobrevive en Cervantes gracias, únicamente, a su diversificación, lo que le permite multiplicar considerablemente las situaciones en que desarrolla su simpleza, desde la ingenuidad de Cristina, la fregona de *La guarda cuidadosa,* hasta la tosquedad de los campesinos de *La elección de los alcaldes de Daganzo,* sin olvidar la necedad casi absoluta del marido burlado de *La cueva de Salamanca,* y culminando, desde luego, sus innovaciones con los rústicos espectadores de *El retablo de las maravillas,* que llegan al extremo de juzgar real lo imaginario, por obra de un sutil juego que desborda por completo al tipo tradicional. Originalidad plena alcanza, asimismo, la figura del rufián, porque el modelo del fanfarrón impuesto por Lope de Rueda y por la literatura quinientista cambia radicalmente en las obras de Cervantes, tanto en el soldado de *El juez de los divorcios* como en el pretendiente militar de *La guarda cuidadosa,* y, sobre todo, en los jaques de *El rufián viudo,* completamente peculiares, tanto por las relaciones que establecen entre ellos como por el lenguaje que utilizan.

La impar maestría de los entremeses cervantinos ha sido generosamente reconocida y alabada por todos los

críticos, pero no ha sucedido lo mismo con la interpretación de su profundidad, ya que aunque para algunos su burla va mucho más allá de las fronteras de lo risible para ahondar en el análisis de la vida y alcanzar valores universales, hay otros que opinan que respeta los límites meramente cómicos del género sin salirse de ellos. Asensio, por ejemplo, piensa que, «aunque a veces la serenidad ostensible de Cervantes parece esconder bajo el remanso aparente remolinos de crítica, sales intencionadas e hirientes frente a la manía de la limpieza, o a las corruptelas de la justicia», no por ello debemos pedirle más de lo que da «un género teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora» que «no admite altas ambiciones estéticas, ni psicología compleja». Zimic, sin embargo, cree que «tras la comicidad aparentemente externa de la situación, del incidente, del personaje, de su lenguaje, etc., siempre se revela un pensamiento profundo, serio y de intención ejemplar». Spadaccini, asimismo, se inclina por una lectura de esta índole, aunque más sesgada hacia lo histórico, económico y social: «entre burlas y veras, con ironía de doble filo, se pone en tela de juicio todo un sistema de valores. [...] La estructura misma de los entremeses sugiere un estado de continua tensión entre la sociedad y los que psicológica, social o económicamente se apartan de sus normas».

Una actitud de censura moral, de burla satírica y de parodia existe, desde luego, y en algún caso incluso de crítica social en su más pleno y amplio sentido, pero no creemos que esta última pueda generalizarse a los ocho entremeses, y aun si lo hiciéramos, su hipotética efectividad sería más que dudosa, a causa de que los entremeses

se interpolaban entre los actos de la comedia y, por tanto, representaban una inversión moral y social de tipo carnavalesco, esto es, una crítica meramente temporal y pasajera que, finalmente, servía, como el Carnaval, para reafirmar el orden ortodoxo de la comedia tras el desorden, para cimentar la convención tras su ruptura, o en todo caso, para dar una visión completa de la realidad.

Desde la perspectiva del siglo XVII, pues, difícilmente los entremeses podían ser percibidos como una crítica social, al menos, tal y como ahora la entendemos, esto es, en el sentido de que su percepción fuera la de hacer necesaria una reforma de la sociedad de su época, aun en el caso de que pudieran implicarla en mayor o menor medida. Más bien debieron verse como la salsa que hacía sabrosa la representación de las comedias, o la esperada comicidad burlesca y la llegada de la risa segura, «como un eco grosero –dice Cotarelo–, como una parodia de la comedia», pues, conforme aseguraba una loa de 1609, «el que de versos no gusta, / que no es manjar para él, / abre un jeme de quijadas ['se parte de risa'] / escuchando el entremés».

El juez de los divorcios

Es un entremés de figuras, sin acción ni desenlace propiamente dichos, que consiste en el desfile de tres parejas y un hombre solo que se querellan ante el juez en demanda de divorcio. La composición es sencilla, ordenada en dos grupos, pues, en primer término, se querellan las dos mujeres, mientras que después lo hacen los dos hom-

bres, el último de los cuales, el ganapán, está solo, sin acompañamiento femenino.

Mariana y el Vejete, doña Guiomar y el Soldado forman un grupo bastante homogéneo, pues en las dos parejas coinciden la pasividad de los varones, el hecho de que son las mujeres quienes dirigen la demanda, el común mal carácter de ambas y su acusada tendencia a dar voces sin causa, además de que las dos aducen motivos sexuales para el divorcio de manera interrelacionada, ya que Mariana se queja de que el viejo no satisface sus apetencias –se le pasó pronto la fogosidad inicial: «cedacico nuevo, tres días en estaca»–, y cuando escucha a doña Guiomar quejarse de que el Soldado es un leño, una estatua inerte, etc., dice: «ésta y yo nos quejamos sin duda de un mismo agravio».

También es común el autobiografismo de este entremés, que puede apoyarse, como ha visto Rozenblat, por lo que se refiere a la pareja Mariana/Vejete, en el hecho de que Cervantes sacaba más de 18 años a su mujer, Catalina de Salazar y Palacios, y en que hacia 1606, fecha en la que bien pudo haberse escrito esta pieza corta, llevaban 22 años casados, los mismos que la primera pareja que demanda el divorcio. No sabemos si las relaciones maritales habían llegado al extremo de estos personajes, pero sí que no eran ejemplares y que, por tanto, bien pudo nuestro autor haberlas tenido en cuenta cuando trazó sus personajes. Algo semejante podríamos decir de la pareja siguiente que solicita el divorcio, ya que el Soldado pobre que no tiene otro oficio que el de escribir sonetos y andar por los mentideros, añora un cargo de comisario que, como sabemos, sí tuvo Cervantes en sus

requisas andaluzas, asimismo antiguo soldado, pobre y sin otro oficio que la literatura. De hecho doña Guiomar, la esposa del Soldado, insiste en la pobreza de su marido, por su falta de oficio y de ingresos económicos. Uno y otro personaje, en fin, el Vejete y el Soldado, podrían encarnar algunos rasgos del propio Cervantes, sobre todo, la vejez y la pobreza, respectivamente, que «son –según Rozenblat– las dos claves de *El juez de los divorcios*».

Con todo, lo fundamental es que la insatisfacción erótica no origina nunca infidelidades ni adulterios, a pesar de que la mujer del Ganapán había sido incluso una antigua prostituta, y en contraste frontal con lo que sucede en los dos últimos entremeses, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. En nuestro caso, la explicación se pone en boca del Soldado, cuando dice que las mujeres quieren «que las respeten sus maridos porque son castas y honestas, como si en sólo esto consistiese [...] su perfección», sin percatarse de que «otras mil virtudes les faltan», que, personalizadas en doña Guiomar, son las siguientes: «¿Qué se me da a mí que seáis casta con vos misma, puesto que se me da mucho, si [...] andáis siempre rostrituerta, enojada, celosa, pensativa, manirrota, dormilona, perezosa, pendenciera, gruñidora…?». Cervantes ha puesto el dedo en la llaga: la estabilidad matrimonial no es sólo una cuestión de honestidad o fidelidad, sino también de convivencia, de tolerancia y respeto mutuos, dado que es su falta lo que deshace los matrimonios. No en vano, todas estas mujeres son chillonas, malhumoradas, pendencieras y desagradables: ésa es la clave. De ahí que sean mujeres y hombres fieles los únicos que solici-

tan el divorcio dentro de la obra cervantina, y no los maridos engañados de los dos últimos entremeses, ni sus deshonestas mujeres, que nunca piensan en el divorcio. Unos entremeses, pues, iluminan a los otros y aclaran la visión del mundo común de todos ellos, unida a la particular de cada uno, claro está.

Si ahora recordamos de nuevo que se representaba dentro de la comedia y que en ella la infidelidad es la causa de la venganza y de la muerte, nuestro entremés de leales y honestos demandadores de divorcio cobra todo su sentido frente a los maridos que matan a sus mujeres, por tratarse de un caso insólito que contrasta completamente y, por tanto, pone en cuestión el mundo de la comedia, de su concepto de la honra y de su venganza de sangre.

Todos los casos de divorcio están justificados, y sin embargo, el juez no concede ninguno: «si eso bastase para descasarse los casados –dice–, infinitísimos sacudirían de sus hombros el yugo del matrimonio». ¿Por qué? La verdad es que no hay solución, dado que, el matrimonio revisable cada tres años, como quería Mariana, no sería nunca un matrimonio cristiano, pues, como dice don Quijote: «La de la propia mujer no es mercaduría que una vez comprada se vuelve, se trueca o cambia; porque es accidente inseparable que dura lo que dura la vida: es un lazo que si una vez lo echáis al cuello, se vuelve en el nudo gordiano, que si no le corta la guadaña de la muerte, no hay desatarle» *(Quijote,* II, 19). Yugo, lazo, nudo, pues, irrompibles, que no se pueden desanudar. No hay nada que hacer: la libertad matrimonial pierde. Y, dado que no hay nada que hacer, no hay desenlace para el en-

tremés, pues nada hay que desenlazar, ya que el lazo matrimonial permanece intacto. «¿Cómo puede haber desenlace en *El juez de los divorcios* cuando no lo hay en la vida real? –se pregunta Zimic–. La falta de un desenlace representa así, con plena intención y con implícita crítica, la existencia de un grave problema en la sociedad, sin posible solución alguna.» En consecuencia, el fin de fiesta musical ofrece la única salida agradable, o la visión menos patética, que se puede dar: puesto que no es posible lograr la libertad, miremos el yugo del matrimonio con los ojos más benévolos que podamos.

El rufián viudo

No es casual que, tras los divorcios frustrados de quienes desean descasarse a toda costa, se invierta la situación y aparezcan los lamentos de quien anhela lo contrario, porque se ha quedado sin mujer contra su voluntad. A causa de la muerte reciente de su Pericona, llora el rufián Trampagos, viudo inconsolable que, no obstante, pronto se consuela, y se anuda y se enlaza o enyuga con la Repulida. El contraste con el entremés precedente es obvio y consciente. Su sentido, por ende, depende en parte de lo que acabamos de ver en *El juez de los divorcios*.

El rufián viudo, esto es, Trampagos, es un personaje ridiculizado desde el primer momento, desde su planteamiento inicial, pues no le cuadra nada a semejante bárbaro la abundancia de lloros que derrama ni la de lutos que viste por su coima, la Pericona, que, como dice el propio rufián, era suya «y aun de todo el concejo», dada

su calidad de ramera, por más que ningún otro de sus miembros derrame una sola lágrima por ella. Trampagos es un personaje burlesco, próximo incluso al esgrimidor quevedesco del *Buscón,* pues su desconsolado llanto de viudo no le impide estar prendado por los movimientos del arte de la espada: «Quien le quita / a mi señor de líneas y posturas, / le quita de los días de la vida» –dice Chiquiznaque–. Los paralelismos con el esgrimidor que se encuentra con Pablos de Segovia se acentúan por el hecho de que su criado le trae, además de broquel, «asador, sartén y platos», lo que recuerda la espátula de asador con la que contiende el ridículo esgrimidor quevedesco con un mulatazo que porta una daga de garfios.

La parodia surge, espontánea, pues la tal Pericona había sido durante quince años «tributaria» de Trampagos, porque era la prostituta de cuyas ganancias vivía el jaque, pasó, como era uso de la época, quince Cuaresmas aguantando los sermones de las arrepentidas, como todas la demás putas, a las que recogían en esa época, en la que estaba prohibido ejercer la prostitución. Pues bien, a pesar de ello, dice Trampagos, durante cada encierro anual, ella se mantuvo «firme» y siguió siendo ramera, por él:

> Y en todos ellos, por respeto mío,
> estuvo firme, cual está a las olas
> del mar movible la inmovible roca. (vv. 70-72)

El desconsolado valentón usa una comparación de la lírica más noble e idealizada, de la poesía amorosa petrarquista, que se decía de los amantes firmes en su amor contra todas las asechanzas, incluso contra las ondas ma-

rinas. La parodia es evidente. Cualquier lector de la época vería de inmediato la parodia, a causa de la distancia sociocultural que va de los rufianes a los nobles, y a causa de la burla de versos serios como, por ejemplo, los siguientes del propio Cervantes: «firme al mar y a los vientos, / como bien fundada roca» *(La Galatea);* o de Francisco de Figueroa: «más firme estoy que roca firme al viento». La Pericona, a pesar de las alabanzas de su viudo, no tenía dientes, le olía el aliento, era vieja y sifilítica («sudó once veces»); en fin, un consumado ejemplo de belleza literaria renacentista, para mayor jocosidad.

Y es que, como muy bien ha estudiado Asensio, *«El rufián viudo* descuella entre los demás entremeses cervantinos por su literaridad, es decir, por su saturación de parodias y citas de poemas y géneros en boga. Es [...] una pieza "polifónica", una especie de diálogo con diferentes obras poéticas del tiempo». Sobre todo, es notoria la impronta de las dos jácaras de Quevedo sobre Escarramán, escritas hacia 1610, muy famosas y populares. El entremés explota la fama literaria de Escarramán hasta el máximo extremo posible, dado que le hace traspasar las fronteras que separan la vida de la literatura y lo presenta en escena ante los demás rufianes y ninfas, recién llegado del cautiverio, en carne y hueso, con lo cual, la «realidad» del famoso jaque quevedesco, basada sólo en su popularidad, otorga vida a los demás personajes que conviven con él, «saliéndose» todos, por así decirlo, de los límites estrictamente literarios, y alcanzando «vida» propia.

La estructura del entremés, por otro lado, es muy simple, y se ajusta a la llegada triunfal de Escarramán, mediante una sencilla acumulación de personajes, que se

parece bastante a la disposición de un entremés de figuras, ya que en principio están solos Trampagos y su criado Vademécum, después se suma Chiquiznaque, a continuación aparecen la Repulida, la Pizpita, la Mostrenca y el jayán Juan Claros; finalmente, la aparición de Escarramán sirve para celebrar las bodas de Trampagos y dotar de vida a estos jaques ficticios, al mismo tiempo que transforma en baile y fiesta los lloros y lutos iniciales.

Las conexiones de este mundo rufianesco sevillano con *Rinconete y Cortadillo,* por otra parte, son evidentes, y no sólo por la aparición de Chiquiznaque, rufián de la novela ejemplar, y el posible recuerdo que la Repulida puede implicar del jaque más cualificado de ella, el Repulido, sino porque la pelea de las tres daifas y la intervención en ella de los rufianes recuerda bastante a la disputa acaecida entre otras tres coimas y sus respectivos rufianes en el patio de Monipodio, y, sobre todo, porque, como en *Rinconete,* todo se interrumpe con el aviso de la llegada de un alguacil, lo que produce pánico entre los presentes, aunque, igual que en la novela hace Monipodio, aquí Trampagos detiene la desbandada y aclara la situación venal del ministro de la justicia.

Visto desde *El juez de los divorcios,* en fin, este entremés rufianesco no sólo invierte la situación y presenta a los que lloran a sus mujeres muertas y pronto vuelven a emparejarse con otras, sin pensar nunca en la separación, sino que además lo hacen a pesar de su infidelidad sistemática y obvia, ya que se trata siempre de prostitutas, con lo que insiste en la visión carnavalesca de lo que en la comedia causa no ya divorcios, sino venganzas de sangre, y aquí, irónicamente, es un argumento de peso para

«matrimoniar», dado que interesan más los ingresos económicos de las ninfas que su deshonestidad en el ejercicio putanesco. Entre burlas y veras, pues, Cervantes se ríe de la petulancia rufianesca, por su falsedad, pero también ironiza sobre la interacción entre matrimonio y fidelidad de la mujer, y más si unimos estas reflexiones con las de índole semejante que sugiere el entremés precedente.

La elección de los alcaldes de Daganzo

Dejamos, por el momento, problemas matrimoniales y ambientes más o menos urbanos, y nos metemos de lleno en el mundo rural y en las tensiones jurídicas de los campesinos con sus señores, porque lo cierto es que, como Noël Salomon demostró, esta pieza corta se hace eco de los conflictos que hubo a finales del siglo XVI entre los alcaldes de la villa de Daganzo y el conde de Coruña, señor del lugar. El hispanista francés se basó en la obra jurídica de Castillo de Bovadilla, *Política para corregidores y señores de vasallos* (Madrid, 1597). También es evidente la intermediación del *Romance pastoril de la elección del alcalde Bamba,* obra de Pedro de Padilla, amigo de Cervantes, publicada en su *Thesoro de varias poesías* (Madrid, 1580), como ha visto Miguel Ángel Pérez Priego.

La estructura es muy sencilla, con el juicio característico del entremés de figuras y su desfile ante él, aunque no lo realiza aquí un solo juez, sino cuatro personajes, el bachiller Pesuña, el escribano Estornudo y los regidores Algarroba y Panduro, que, en un primer momento, plan-