

EL *ENTREMÉS DE LOS ROMANCES*, ENTRE CERVANTES Y GÓNGORA



ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
UNIVERSIDADE DA CORUÑA (ESPAÑA)
alrolova@yahoo.es

RESUMEN:

Se analizan distintos aspectos del *Entremés de los Romances*, que incluyen diez índices léxicos, la reutilización de romances de Góngora, su uso metaficcional en este entremés, y la relación de elementos del entremés con varias obras de Cervantes. Se compara todo esto con la obra de otros autores de la época y se concluye que el entremés es de Cervantes en función de criterios objetivos.

Palabras claves: Cervantes, Góngora, entremés, atribución.

ENTREMÉS DE LOS ROMANCES, *BETWEEN CERVANTES AND GÓNGORA*

ABSTRACT:

We analyse different aspects from the *Entremés de los Romances*, including ten lexical indexes, the re-utilisation of romances from Góngora, their metafictional use in this entremés, and the relation between elements present in this entremés and different works by Cervantes. We compare all of this with different authors from the same period, and conclude that the entremés belongs to Cervantes, according to objective criteria.

Keywords: Cervantes, Góngora, interlude, attribution.



En su edición de los *Entremeses* cervantinos afirmaba A. Baras Escolá¹ que «Otros entremeses atribuidos a Cervantes sin duda no le pertenecen». Más adelante descarta la atribución a Cervantes del *Entremés de los romances*, sin aportar ningún elemento teórico basado en factores objetivos; la opinión de que «sin duda no le pertenece» se basa en la evaluación subjetiva de distintas aportaciones bibliográficas, tanto a favor como en contra de la atribución a Cervantes. Entiendo que esta forma de proceder, basada en la revisión bibliográfica de argumentaciones a favor y en contra, todas ellas apoyadas en apreciaciones estéticas personales, está fuera de lo que debe ser un debate crítico que, en ausencia de documentación probatoria, intente proponer elementos objetivos. Es fácil exponer en qué consiste el criterio de Baras Escolá para afrontar los problemas relacionados con los entremeses de Cervantes. Veamos un ejemplo:

M. J. Martínez López [1997: 151-215] se basa en Rodríguez Cuadros [1988] para trazar un panorama de la configuración escénica del personaje en los entremeses, sin aportar ningún dato sobre Cervantes. Kirschner [1999] cubre esta laguna: los ocho entremeses no solo fueron escritos para ser leídos, una compleja mecánica sugiere la acción teatral, sobre todo mediante didascalias explícitas. En su reseña de Zimic [1992] revela Anderson [1997] el debate sobre la teatralidad o no de estas piezas (Spadaccini 1986). Schuessler [1999: 231-233, 240] valora la textualización cervantina, liberado el entremés del marco de la comedia, lo que permite sugerir asociaciones de ideas al lector².

En un párrafo de once líneas en el formato original de su edición, Baras menciona hasta siete nombres de estudiosos cervantinos, el más moderno de los cuales data de 1999 en una edición que lleva colofón de diciembre de 2012. En un párrafo que se basa en el método de revisión bibliográfica cabe pensar que se están pasando por alto más de diez años de estudios críticos, lo que incluye no pocos estudios de estilometría y más de una edición de la obra (al menos la de Eisenberg & Staggs y la de Rey Hazas, anteriores al texto de Baras). En todo caso el problema crítico no es ese, sino que ni en este párrafo, ni en el resto de la obra, se asumen elementos teóricos claros que permitan dirimir si esta opinión del editor, en los casos de los entremeses atribuidos, se basa en algún principio

¹ Miguel de CERVANTES, *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escolá, Madrid, RAE, 2012, p. 198.

² *Ibid.*, p. 180.



crítico objetivo; esto elimina la posibilidad de debatir sobre la consistencia de sus opiniones. Entre las opiniones manifestadas por Millé y Giménez en 1931 o por Dámaso Alonso en su edición de 1936 y las que se exponen en esta de diciembre de 2012 no parece haber ninguna aportación crítica más allá del criterio hermenéutico subjetivo.

Los problemas relacionados con este entremés son de cuatro tipos: a) la evaluación de su calidad como obra de teatro breve; b) la determinación de una fecha probable; c) la atribución o no a Cervantes, y d) su influencia en la elaboración de la primera parte del *Quijote*. Parece claro, en lo que atañe al primer punto, que calificar a la obra de «centón», evidencia desinterés crítico por resolver el primer punto. En este sentido la estimación de Baras contrasta con la calificación de «magnífico entremés» que le da Antonio Rey Hazas, que lo ha estudiado y editado minuciosamente³.

Convendría, pues, eliminar los factores subjetivos y los *parti pris* evidentes para abordar cada uno de estos puntos y fijar con claridad el texto mismo del entremés, problema crítico que puede resultar crucial para dirimir la atribución. Detallaré un ejemplo de problema ecdótico que hasta hoy no ha sido abordado de forma satisfactoria y que afecta a la determinación de índices relevantes. Se trata de la quintilla previa a la aparición en escena de Bartolo y Bandurrio. El texto, en la edición Rey Hazas es:

TERESA:	¡Ay, mi querido Bartolo!	
	¿Qué he de hacer sola?	
PERICO:		Y yo
	¿Qué haré yo solo sin ti?	
MARI CRESPA:	¡Ay, Bartolo!	
PERICO:		Veisle aquí.
	Viene a despedirse.	
TODOS:		¿Dolo?

Ni Rey Hazas, ni tampoco Eisenberg y Stagg, anotan nada a esta última réplica coral: ¿Dolo?, ni señalan el error de rima en la quintilla, lo que resulta bastante sorprendente. ¿Se trata del sustantivo «dolo», con valor jurídico de «engaño-fraude»? ¿Se trata de un error de transmisión, en vez de «solo», que también cumple la rima? No es el único problema ecdótico de esa quintilla, que, pese a su aparente fluidez de elocución,

³ «Se trata de un excelente y complejo entremés, que (...) es un alarde virtuosismo compositivo con los versos de otros, y demuestra un conocimiento del Romancero portentoso» (p. 58).



esconde un doble error de rima y metro en el segundo verso. Todas las quintillas de este fragmento inicial, seis en total, son del mismo tipo: *aabba*, con la rima en *-olo* correctamente dada por «Bartolo» y por «Dolo», pero no por «yo», ajeno a ambas rimas y que solo podría leerse como octosílabo acudiendo a una improbable escansión con hiato. Parece más asumible postular que la rima faltante está en la réplica de Perico en el verso siguiente: «yo solo» y que el octosílabo correcto es: «TERESA: ¿Qué he de hacer sola? PERICO: Y yo, solo,/ ¿qué haré yo solo sin ti?». Sin embargo el verdadero problema no está en este verso mal transmitido, sino en el significado de «Dolo» y en su edición como una pregunta, y no como una exclamación. El rastreo en el teatro popular breve del siglo XVI nos confirma que «Dolo» es una exclamación, que ha sido ya usada repetidamente por Torres Naharro, Lucas Fernández, Diego Sánchez de Badajoz y Jaime de Huete y que aparece también en la llamada «comedia de Sepúlveda» (verificables todos en CORDE). Es un uso popular constante, con variaciones de persona, a partir de la exclamación «Doylo al fuego» Doylo al fuego (del infierno)»:

¡Dom'a Dios que se m'acordado! ¡Dolo a fuego! (*Comedia Trophea*)

¡Dot'a fuego, maxmordón!

¡Dol'a fuego, desde ayer!

¡Doyle a rabia y doyle a fuego del blasfemo! (Lucas Fernández)

Doite a fuego, mala res (Jaime de Huete)

Doyme a fuego (Sánchez de Badajoz)⁴

Dentro de este contexto de usos de expresiones populares frecuentes en el teatro breve (con las distintas variantes pronominales: dome, dote, dola, doyle, dolo...), parece claro que lo que los personajes exclaman al unísono es que Bartolo merece que lo den al fuego y al diablo. La réplica debería editarse así: ¡Dolo...!, explicando en nota su dependencia de la popular exclamación «Dolo al fuego (del infierno)». Recordemos que Tirso de Molina, experto en el uso del popular «sayagués» para caracterizar a personajes rústicos, todavía en el siglo XVII usa «¡Huego de Dios en el querer bien!». Así pues, «Dolo» debe considerarse como un importante rasgo de estilo del autor y como un índice valioso en la búsqueda de atribución.

⁴ Todas las citas están sacadas de CORDE.



En cuanto a las cuestiones de debate, en 1930 resumía el estado de la cuestión Juan Millé y Giménez, no sin un punto de humor cervantino al verse «tratando del peligroso *Entremés*»⁵. Apuntaba Millé, a manera de conjetura personal, que en el personaje de Bartolo se transparenta a Lope de Vega «mucho más si se considera que existe una comedia de los primeros tiempos de Lope, *Belardo furioso*, cuyo argumento presenta cierta concomitancia con el del *Entremés*»⁶; apunta Millé que el título de esta comedia primeriza⁷ de Lope sugiere una referencia al *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Con lo cual nos encontramos con que el entremés remite a cuatro autores de primer orden: Ariosto, Cervantes, Lope y Góngora. Cabe considerar que un entremés enraizado en la obra de Ariosto obliga a explorar la posible autoría de Cervantes, que ya había usado su obra para construir la comedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia*. La deuda con Ariosto es evidente en la comedia, pero podría ser también detectada en el *Entremés de los romances*; en todo caso no aparece dentro del párrafo que Baras dedica a las razones que le hacen excluir este y otros entremeses del *corpus* cervantino, donde se remite a un estudio de Pérez Las Heras de 1988 y a dos del propio Baras, de los años 1990 y 1993, donde se concluye que «ya nadie es partidario de la autoría de Cervantes». Se trata de una creencia o convicción personal, sujeta a debate crítico.

Otro problema es el juicio sobre el valor estético del entremés. Si nos atenemos a Francisco Rodríguez Marín, sus observaciones parecen más bien positivas: «Un ingenio de buen humor coligió que [...] podría hacerse una buena parodia de esa aventura [...] manos a la obra, y a dos por tres, escribió el lindo *Entremés de los Romances*»⁸. A cambio, Armando Cotarelo asigna la obra a «algún ingenio, ciertamente mediocre». Ni Rodríguez Marín, ni Cotarelo, ni Millé, ni Dámaso Alonso tenían noticia de la metodología con la que S. Griswold Morley abordaría el problema de la métrica de las obras de Lope de Vega, ni tampoco conocían entonces las aportaciones de la estilística y la estilometría a

⁵ Juan MILLÉ Y GIMÉNEZ, *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona, Casa editorial Araluce, 1930, p. 88. Aludía Millé a que antes de él se habían ocupado de este asunto Menéndez Pidal, Rodríguez Marín y Emilio Cotarelo, entre otros. Muy poco después se volvería a ocupar Dámaso Alonso, editor de «varios entremeses atribuidos a Cervantes», sin llegar a ninguna conclusión ni propuesta clara.

⁶ MILLÉ Y GIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 100.

⁷ MORLEY y BRUERTON proponen un margen entre 1586 y 1595. Otros estudiosos la sitúan en torno a 1588; en todo caso, se trata de la primera época de Lope, antes de su marcha a Valencia.

⁸ Citado por MILLÉ, *op. cit.*, p. 132.



los debates sobre atribuciones dudosas⁹. La aplicación de este tipo de metodologías objetivas apoya la idea de que este entremés ha sido escrito en una fecha no muy alejada de 1600-1605 y que hay razones sólidas y objetivas, que se pueden cuantificar para atribuirlo a Cervantes y situar su redacción en la época que sugiere Rey Hazas, en torno a 1600, cuando la primera parte del *Quijote* estaba en germen. Asumiendo, con Rey Hazas, que se trata de un entremés magnífico y de gran complejidad estructural, convendrá detenerse en uno de sus aspectos centrales.

El concepto teórico de *metateatralidad* y los conceptos derivados¹⁰ de él, permiten proponer una interpretación moderna sobre la articulación escénica y dramática de la obra, lo que apunta a la autoría de Cervantes, avezado autor dramático y consciente de los usos de la metaficción, tanto en novela como en teatro, a partir de la utilización de varios romances de Góngora, autor necesario para el desarrollo de esa metaficción teatral que sostiene el entramado escénico de que lo que Rodríguez Marín califica como «un lindo entremés» de un «ingenio de buen humor». La *metaficción* se distingue de la ficción simple en que sus referentes semióticos no son unidades semánticas identificables en el mundo real, sino unidades ficticias que se asumen como entes de ficción en mundos posibles. En el caso de los personajes que transitan por el espacio dramático de este entremés, personajes como Pero Tanto no corresponden a personas identificables en el mundo real, sino a entidades construidas ficcionalmente asignando funciones teatrales a la conjunción adversativa «pero», debido a su homonimia con el nombre propio «Pero» (variante popular de Pedro), de tal manera que «Tanto», pasa a interpretarse como «apellido» dentro de un paradigma compartido con otros como «Ponce» o «Ansúrez». El resto de los personajes de la obra pasan a constituirse en unidades teatrales ficcionalizadas, propensas a ejercer sobre ellas el derecho de caricatura. Esto se ve con mucha claridad comparando un entremés metateatral, como *El retablo de las maravillas*, con una comedia construida a partir de un personaje ficticio, como *Pedro de Urdemalas*. Urdemalas, que es el personaje principal del *Viaje de Turquía*, escrito en los años en que Cervantes es un niño, es un personaje de ficción, como lo son sus interlocutores Juan de

⁹ Un resumen actual del estado de la cuestión puede consultarse en línea en el artículo de José Luis Pérez López: «El romance morisco Ensíllenme el potro rucio, atribuido a Liñán, y su parodia», en *Revista de Filología Española*, 92:1, 2012.

¹⁰ Nos guiamos por el criterio de Rodríguez López-Vázquez, que ha diferenciado tres niveles de interacción entre el texto y sus referentes previos en dos artículos teóricos: «Epiteatro, Hipoteatro y Metateatro en el Siglo de Oro», *Teatro de Palabras*, 5, 2011, pp. 143-161.



Voto a Dios y Mátalas Callando, lo que garantiza que el autor de la obra tiene conciencia de metaficción, pese a que el material que constituye el relato dialogado entremezcla elementos ficticios y elementos procedentes de la tradición popular. No es seguro que el lector o el espectador del «Entremés de los romances» tenga esa conciencia de ficcionalidad, pero sí es seguro que su autor la tiene y sabe que Pero Tanto y Perico (¿Tantico?) son entes ficticios y que Bartolo y Bandurrio también lo son. Y el hecho de que su discurso no sea real, sino impostado por el procedimiento de asumir distintos discursos literarios, confirma que estamos ante una obra metafictional, en donde son igualmente reconocibles los discursos metaliterarios de los personajes como las estructuras de composición procedentes de los primeros capítulos del *Quijote*. Es lo que, de manera tradicional, revela la observación de Millé y Giménez cuando observa la deuda estructural de la obra con los capítulos IV, V y VII de esa primera parte cervantina. Todos ellos correspondientes a la primera salida de don Quijote en solitario, sin la compañía de Sancho Panza. Si es correcta la intuición de Millé de que la idea general de la obra está presente la comedia de Lope *Belardo furioso*, estaríamos entonces en un ejemplo perfecto de *hipoteatro*, no necesariamente de *metateatro*, aunque sí de *metaficción*. Esto convierte al *Entremés de los romances* en una pieza de indudable interés teórico dentro de la historia del Teatro del Siglo de Oro. Y de nuevo, la mezcla de *metaficción* y de *hipoteatro* nos sitúa en un nivel alto de complejidad estructural.

Este nivel metafictional no actúa en el texto del entremés en el plano de los acontecimientos, en lo que hacen los personajes, sino en el plano de los discursos, en lo que los personajes dicen. La trama de las escenas que afectan a los personajes puede describirse de forma natural y corresponde al entramado habitual de un entremés. Es como sigue:

En escena aparecen Pero Tanto y su esposa Mari Crespa, con sus hijos Perico y Teresa, todos ellos, según la acotación, «vestidos de labradores». El diálogo informa de que Bartolo, el yerno de Pero y Mari Crespa, «de leer el Romancero, ha dado en ser caballero/ por imitar los romances,/ y entiendo que, a pocos lances, será loco verdadero». De resultas de ello, Teresa se ve ya como una viuda en vida. En ese momento Perico anuncia que llega Bartolo, acompañado de su criado Bandurrio, a despedirse. Hasta aquí, la situación cómica habitual en un entremés. Lo que la modifica, haciendo entrar el nivel metafictional, es la subversión del discurso de los personajes, que no tienen voz propia,



sino voz vicaria, ajena y reconocible, ya que esa voz proviene del *Romancero general* del año 1600. Y esta subversión se puede llevar a cabo gracias a la difusión de ese *Romancero* en los años siguientes, de manera que el espectador de los corrales reconoce esas voces vicarias y al oír a Bartolo parodiando el romance de Góngora «Ensíllenme el asno rucio/ del alcalde Antón Llorente» en la variante «Ensíllenme el potro rucio/ de mi padre Antón Llorente», reconoce el romance de Góngora en su versión paródica *teatralizada*. El autor del entremés se ha apropiado del romance original y lo reutiliza según códigos teatrales, que, en el caso de los entremeses, corresponden a códigos paródicos.

La metaficción teatral (y esto es lo importante) no se limita a proponer a un personaje cómico que enloquece con la lectura del *Romancero general*. Son todos los personajes del entremés los que se expresan con voces vicarias procedentes de los romances, en su mayor parte de Luis de Góngora. Al irse de escena Bartolo y Bandurrio, los demás personajes, Teresa, Pero Tanto, Perico y Mari Crespa, teatralizan entre todos una nueva versión paródica de otro romance de Góngora, uno de los más exquisitos de la pluma del cordobés: «La más bella niña/ de nuestro lugar», un romancillo hexasilábico en agudo -á. En el caso del protagonista, Bartolo, el uso de un aluvión de romances como forma de expresión podía corresponder a su situación de personaje enloquecido. Al tratarse de todos los personajes del entremés, el nivel de aplicación no es el personaje aislado sino el elenco entero de los personajes de la obra. Este efecto metaficcional está articulado con plena conciencia por parte del dramaturgo, como evidencia la disposición de las réplicas de los cuatro personajes que quedan en escena respecto al romance de Góngora que se está teatralizando:

PERICO	CRESPA	TERESA	TANTO
Si es verdad aqueso, mi hermana será <i>la más bella niña</i> <i>de nuestro lugar.</i>	¡Pobre de la triste, pues para su mal <i>hoy es viuda y sola</i> <i>y ayer por casar!</i>	¿Quién, señora madre, muerta no se cae <i>viendo que sus ojos</i> <i>a la guerra van?</i>	La pobre Teresa, harta de llorar, <i>a su madre dice</i> <i>que escuche su mal.</i>

Como se ve con mucha claridad, cada réplica de un personaje proviene de aplicar una operación previa por parte del dramaturgo, operación que se puede describir en forma matemática, lo que demuestra que no procede del azar, sino del cálculo. Los ocho versos iniciales del romance gongorino se han dividido en cuatro subgrupos independientes y cada subgrupo se ha incorporado a un discurso distinto, integrándolos como versos



tercero y cuarto de cada réplica. No se trata de un «centón» de romances, como sostiene la crítica tradicional, sino de un uso metaficcional consciente por parte del dramaturgo. El texto del primer romance se constituía como texto paródico de la réplica inicial de Bartolo y actuaba como verificador de locura transitoria de este personaje, pero esto ya no vale para explicar el procedimiento de la teatralización del segundo romance de Góngora, que es de otra índole. Nótese que el conjunto de las cuatro réplicas incluye variaciones en la forma de la enunciación: una interrogativa y otra exclamativa. Y este procedimiento metaficcional va a servir para elaborar la trama cómica. El término «centones» evidencia la falta de criterios teóricos para analizar la obra; se trata de la crítica tradicional de fuentes basada en el acopio de erudición, lo que revela una incapacidad para sustentar las conjeturas que se proponen. El desenlace de la obra reutiliza material gongorino y propone un final de tono festivo y procaz, conforme a la carnavalización escénica de los temas líricos de los romances de Góngora.

Hay un último argumento que refuerza la hipótesis de situar la redacción de este entremés en una fecha muy cercana a 1600, año de la publicación del *Romancero General* y de avalar la autoría de Cervantes: las homologías del entremés con la primera parte del *Quijote* se circunscriben a los episodios de la primera salida del hidalgo manchego, antes de que Sancho lo acompañe en sus aventuras. Es decir: no es necesario postular el entremés como obra de un autor ajeno a Cervantes, autor que habría provocado la iluminación del alcalaíno para escribir su historia. Es más económico, desde el punto de vista crítico, sostener que hacia 1600 Cervantes ha aprovechado los mimbres de la redacción inicial de la primera salida del Quijote para urdir este «lindo entremés», típico de un «ingenio de buen humor». Y la escritura de ese entremés metaficcional concuerda con la evidencia de que la metaficcionalidad entra en la historia de Alonso Quijano a través de la suspensión del relato de la contienda con el vizcaíno y el encuentro de los papeles de Cide Hamete Benengeli en la alcañá de Toledo. En esta época en la que Cervantes ha empezado a escribir su obra maestra, pero todavía no ha encontrado la vía de la metaficción para profundizar en su personaje, el *Entremés de los romances* representa un momento de la evolución novelística de un autor que hasta entonces ya ha tenido que escribir cierto número de entremeses y que también ha escrito una buena cantidad de romances. Postular a un autor distinto a Cervantes implicaría que en el período 1605-1610 hay un dramaturgo con el talento necesario para captar el tema de la



metaficcionalización de los personajes procedentes de los romances gongorinos y las posibilidades que ofrece la primera salida de Alonso Quijano, seleccionando esos episodios iniciales y descartando los demás. Parece más sólido sostener que el entremés de los romances es una obra escrita hacia 1600 por el propio Cervantes, que ya ha descubierto el procedimiento de la metaficción, una de las características esenciales de la modernidad de la novela cervantina.

Hay algunos elementos formales y, en consecuencia, medibles objetivamente, que apuntan a un autor muy consciente de cómo utiliza la tipología métrica, básicamente la quintilla y la redondilla respecto a los romances. En primer lugar, la sorprendente secuencia de quintillas con la que se plantea la escena inicial. Vale la pena rescatar íntegra esa secuencia introductoria de seis quintillas, todas ellas de un tipo muy inusual: *aabba*. Es decir, el tipo de quintilla que aparece en segunda posición en las dos secuencias que conocemos como *copla real* y como *décima o espinela*.

Sale MARI CRESPA, TERESA, PERICO y PERO TANTO, viejo, vestidos de labradores

CRESPA: Diga, señor Pero Tanto.
¿eso es verdad?

TANTO: Más me espanto,
Mari Crespa, que dudéis
mi verdad.

CRESPA: No os enojéis,
que no lo digo por tanto. [5]

TANTO: Tanto por tanto, yo os digo
que vuestro yerno y amigo
quiere partirse a la guerra
y dejar su esposa y tierra,
que lo consultó conmigo. [10]

De leer el Romancero
ha dado en ser caballero
por imitar los romances,
y entiendo que a pocos lances
será loco verdadero, [15]
y aunque más le persuadí,
está tan fuera de sí



que se ausenta de Teresa.

PERICO: Porque es mi hermana me pesa.

TERESA: ¿Ay mal casada de mí, [20]
que Bartolo, mi velado,
se me quiere hacer soldado!
Madre, ¿con quién me casó?

CRESPA: Pues ¿tengo la culpa yo?

PERICO: ¡Ay, que se va mi cuñado! [25]

TERESA: ¡Ay, mi querido Bartolo!
¿Qué he de hacer sola?

PERICO: Y yo <solo>
¿qué haré yo solo sin ti?

MARICA: ¡Ay, Bartolo!

PERICO: Veisle aquí.
Viene a despedirse.

TODOS ¿Dolo? [30]

Como han observado Morley y Bruerton¹¹ en su estudio sobre la versificación de Lope de Vega, el tipo quintilla *aabba* (tipo 5) aparece siempre en combinación con la quintilla tipo 1 (*ababa*) en forma de copla real, o con la quintilla tipo 2; es decir, Lope no presenta secuencias de quintillas tipo 5 (*aabba*), como en esta microescena, en la que aparecen 6 quintillas seguidas de este tipo. Por lo tanto, desde el punto de vista de la técnica versificatoria, se trata de una peculiaridad de interés. Más interés todavía tiene su uso respecto a los personajes en escena: La primera quintilla (versos 1-5) se divide en 3 réplicas de 2 personajes; luego sigue una réplica de Pero Tanto, de dos quintillas y media (vv. 6-18), luego se usa en *esticomitia* (versos 19, 24 y 25) y finalmente, en *entilabé*. La última quintilla se reparte en 5 réplicas de 3 personajes y una réplica final conjunta de todos los personajes. Hay un conocimiento técnico absoluto sobre las posibilidades de uso dramático de este tipo de quintilla, incluso en una escena tan breve.

Todos estos rasgos de estilo aparecen ya en una comedia temprana de Cervantes, a la que hemos aludido antes, basada en Ariosto: *La casa de los celos y selvas de Ardenia*¹².

A) La secuencia de quintillas del tipo *aabba*:

¹¹ S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

¹² Miguel de CERVANTES, *Teatro completo*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.



[ESPÍRITU] A tu primo entre esa yerba
pondrás, que a mi se reserva
y a mi fuente su salud,
que hasta agora su virtud
en ella el cielo conserva.

MALGESÍ: Volveos por do vinistes
figuras feas y tristes,
que mi primo quedará
adonde esperar podrá
el remedio que no distes.

Cervantes es consciente de estar usando dos quintillas seguidas del tipo 5; es decir, el principio de composición de la escena inicial del *Entremés de los romances*.

B) El uso de *entilabé*, reparto del mismo verso entre dos interlocutores:

REINALDOS: Suéltala, digo.
ROLDÁN: No quiero.
REINALDOS: Defiéndete, pues.
ROLDÁN: Ni aqueso.
REINALDOS: Loco estás.
ROLDÁN: Yo lo confieso,
aunque de estar cuerdo espero.

C) Uso de *esticomitia*: distribución de un verso para réplica de cada personaje:

REINALDOS: Mataréte, vive el Cielo.
ROLDÁN: Si puedes, luego me acaba.
REINALDOS: ¿Hay desvergüenza tan brava?
ROLDÁN: ¿Hay tan necio y simple celo?

Hay más pasajes de *esticomitia* y de *entilabé* en esta obra que, por métrica, tiene que ser anterior a 1600 y probablemente, del mismo período 1580-1590 en que se sitúan la *Numancia*, *El trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*.



Estos argumentos formales se completan con la verificación de los usos léxicos de este pasaje inicial, casi el único seguro de la pluma del autor del entremés, al no estar todavía contaminado por el uso intertextual de los romances de Góngora. En estas seis quintillas iniciales encontramos ejemplos de uso en obras de Cervantes de casi todas las unidades significativas. Un total de diez unidades léxicas, Cervantes usa nueve:

1) «Pero Tanto/ pero tanto». Parece claro que el personaje de Pero Tanto procede de la expresión «pero tanto». Cervantes la usa 4 veces: en las dos partes del *Quijote*, en *El trato de Argel* y en la novela ejemplar de *La ilustre fregona*. Extracto un pasaje de la primera parte del *Quijote*: «pero tanto cuanto tenía de esforzado y valeroso tenía de desdichado». Se podría pensar que se trata de una secuencia habitual, pero la consulta en el CORDE, entre la variante «pero tanto» y la variante «Pero tanto» nos da tan solo 15 casos entre 1600 y 1613. No aparece ni en Vélez de Guevara, ni en Quevedo, ni en Góngora, ni en Lasso de la Vega, posibles autores alternativos a Cervantes.

2) «¿Eso es verdad?» (v. 2). La fórmula la utiliza Cervantes en *Pedro de Urdemalas*, puesta en boca de Pedro: «Que sea Belica temo. Y ¿eso es verdad?». Sucede como en el ejemplo anterior: en el período 1600-1613 no se registra ni en Lasso de la Vega, ni en Góngora, ni en Quevedo ni en Vélez de Guevara.

3) «Más me espanto» (v. 2). En la variante exacta «más me espanto» no aparece en ningún autor, pero en su homóloga «menos me espanto» sí aparece en Cervantes, precisamente en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*. «GALALÓN: De menos me espanto yo». Hay un uso de «más me espanto» en una comedia de Lope de Vega, *El Nuevo mundo descubierto por Colón*, que Morley y Bruerton sitúan en el período 1596-1603. Tampoco está en Lasso de la Vega, Quevedo, Góngora ni Vélez de Guevara.

4) «No os enojéis» (v. 4). Aparece en *La Gitanilla*: «No os enojéis, Preciosa -dijo el padre». En todo el período 1600-1613 el único autor en el que aparece esta fórmula en el repertorio del CORDE es Ruiz de Alarcón, en la comedia *El desdichado en fingir*.

5) «no lo digo por tanto». Parece que esta expresión popular está directamente relacionada con el nombre cómico de Pero Tanto. Aparece en Cervantes, repetido dos veces, en la segunda parte del *Quijote*: «Yo no lo digo por tanto» y «Señora, no lo digo por tanto». Aparece también en una comedia de Góngora, *Las firmezas de Isabela*, fechable en 1610: «Violante, espera, que no lo digo por tanto». Pero no aparece ni en Vélez, ni en Lasso, ni en Quevedo.



6) «Romancero» (v. 11). En el texto del entremés no se dice que Bartolo haya enloquecido por oír los romances cantados en la calle, sino, con toda claridad: «De leer el Romancero». Por lo tanto, la mención del Romancero, la recopilación editada en libro, es significativa. Cervantes lo menciona en *La Gitanilla* y se refiere claramente al libro: «Traslade todo el Romancero general y envíemelo uno a uno».

7) «a pocos lances» (v. 14). La expresión la usa Cervantes 2 veces en *El coloquio de los perros* y una en *El licenciado Vidriera*, que, como se sabe, tiene puntos de contacto y homologías con *El Quijote*. En todo el período 1660-1613 tan solo aparece 19 veces, tres de ellas en Cervantes y ninguna ni en Quevedo, ni en Góngora, ni el Lasso de la Vega, ni en Vélez. Cervantes la vuelve a utilizar en la segunda parte del *Quijote* y también en *La entretenida*; esta repetición continua en Cervantes es muy significativa. No aparece en ninguno de los otros 4 autores de nuestro escrutinio.

8) «tan fuera de sí» (v. 17). Aparece hasta 7 veces en obras de Cervantes, ya desde *La Galatea* (1585) y reaparece en las dos partes del *Quijote*. En el período 1600-1613 solo aparecen en el CORDE 8 ejemplos. Tampoco lo usan los 4 autores que hemos seleccionado.

9) «mi velado/su velado» (v. 21). La expresión aparece tres veces en *El celoso extremeño* y tampoco es muy usual en ese período. Entre 1600 y 1613 tan solo aparece en el CORDE un total de 8 veces y entre los 3 ejemplos en Cervantes y 2 en Lope (en *Peribáñez*), copan más de la mitad. De nuevo se constata su ausencia en Lasso de la Vega, Quevedo, Vélez y Góngora.

10) «Dolo». Ninguno de los autores que hemos escrutado, ni Cervantes, ni Góngora, ni Gabriel Lobo Lasso de la Vega, usan esta forma arcaizante.

En cualquier caso, el escrutinio de estos 10 índices es revelador: estando nueve de los diez en Cervantes, su uso en los otros cuatro autores escrutados es menos que testimonial: un solo ejemplo de uso para cada uno de los cuatro autores. Estos resultados permiten descartar la sugestiva hipótesis de Rey Hazas y Javier Blasco Pascual, de que el autor más próximo a esta obra podría ser Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Ni él, ni Góngora, ni Quevedo, ni Vélez, los autores contrastados en este microanálisis, presentan porcentajes de uso tan elevados como los que hay en la obra cervantina. De hecho hay todavía un procedimiento de refrendo de la autoría cervantina, acudiendo al otro pasaje



en donde el autor el entremés no recurre al uso de romances insertos. Se trata del siguiente pasaje en redondillas:

BARTOLO: ¡Ah, cruel Fortuna proterva,
apenas puedo moverme!
¡Contenta estarás de verme
tendido sobre esta hierba!
De una desgracia tan brava
no tengo la culpa yo,
túvola el asno, que no
corrió cuando le arreaba.
¡Santa María me valga!
No puedo alzarme aunque quiero:
¡mal hubiese el caballero
que sin espuelas cabalga!
Mas ¿yo no soy Valdovinos
y Carloto no es aquél,
que como traidor cruel
me dejó entre estos espinos? *Dice ANTÓN dentro.*

ANTÓN: Por aquí se van ya viendo,
como la estampa lo muestra.

PERO TANTO: Pues como perros de muestra
los iremos descubriendo.

Tras esta última redondilla reaparece la inserción de romances. Sin embargo estos 20 versos permiten detectar 5 índices de refrendo y de nuevo la coincidencia con la obra de Cervantes es demostrativa:

a) El verso *apenas puedo moverme* tan solo se registra en el CORDE en una sola obra entre 1585 y 1616: en *El rufián dichoso*, publicado en 1615 por Cervantes.

b) La expresión *Contenta estarás*, típicamente coloquial, la usa Cervantes en la novela ejemplar *El amante liberal* (1613). Es el único autor que la usa en femenino en ese período 1585-1616. En masculino hay otros dos, fray Alonso de Villegas y el Inca Garcilaso. No aparece ni en Gabriel Lobo Lasso de la Vega, ni en Góngora.

c) «tendido sobre» se registra en Cervantes 3 veces en la primera parte del *Quijote*: «tendido sobre la ardiente arena», «tendido sobre la albarda de su jumento» y «tendido

sobre un montón de heno». En ese período el CORDE solo registra un total de 11 ejemplos, ninguno de ellos en Gabriel Lobo, ni en Góngora, ni en Lope de Vega.

d) «no tengo la culpa yo». Es una construcción que reaparece en las dos partes del *Quijote*, con leve desplazamiento del pronombre personal: «yo no tengo la culpa». En forma negativa es Cervantes el único autor que la usa; el uso nuclear en afirmativo (tengo la culpa) registra 18 casos, de los que 7 están en Cervantes y 2 en Lope de Vega. No aparece ni en Gabriel Lobo, ni en Góngora, ni en Liñán, ni en Quevedo.

e) «perros de muestra». En singular «perro de muestra» aparece repetido en Lope de Vega (*El caballero de Olmedo* y *El acero de Madrid*) pero no está en Cervantes. En plural lo usan varios autores, entre ellos Juan Rufo, Mateo Alemán, Narváez de Velilla y otros, que también usan la variante «ventor de muestra».

En total, de estos 5 índices, aparecen 4 en Cervantes, 1 en Lope de Vega y ninguno en Gabriel Lobo, Góngora, Quevedo o Liñán. De nuevo el refrendo de este breve pasaje confirma la autoría de Cervantes y permite descartar a un autor alternativo interesante, como Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que de los 15 índices en total presenta solo uno frente a los trece de Cervantes.

CONCLUSIONES

La convergencia de distintos tipos de índices objetivos, que abarcan desde la lexicología hasta la teoría metaficcional, pasando por la polimetría, resulta un elenco sólido de argumentos, con los que la obra de Cervantes resulta homogénea. No hay razones para poner en duda esta atribución, en la que han coincidido varios eruditos y críticos como Adolfo de Castro, Millé y Giménez y otros. Para debatir sobre esta cuestión habría que poner sobre la mesa al menos a un autor que presentara en su obra la cantidad de índices objetivos que hemos visto en la de Cervantes. Y, desde luego abandonar propuestas basadas en juicios de opinión sin apoyo documental. En el estado actual de la teoría este entremés debe aceptarse como obra muy probable de Cervantes, escrito hacia 1601, tras la publicación del *Romancero general* y cuando la primera parte del *Quijote* estaba todavía en fase de elaboración. Y la abundancia de romances de Góngora corresponde, simplemente, a que se trata del autor contemporáneo de Cervantes que había adquirido mayor relevancia como autor de romances de todo tipo, sobre todo romances jocosos.



Someter el texto íntegro del entremés a un análisis de estilometría cuantitativa implica darle la misma importancia a los textos ajenos al autor que a los textos escritos en quintilla y redondilla, que sí son propios del autor de la obra. El planteamiento que hemos seguido es de estilometría cualitativa, restringiendo el análisis a esos 50 versos, y los resultados son significativos: la obra debe ser considerada como cervantina, en tanto no se proponga a un autor que en el período 1590-1600 use secuencias de quintillas del tipo *aabba* y use también la forma rústica ¡Dolo (a huego)!, manteniendo además un uso similar al de Cervantes para esos otros trece índices autoriales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Dámaso, *El hospital de los Podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Madrid, Signo, 1936.
- AZCUNE, Valentín y FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, «Cervantes no imitó el *Entremés de los romances*», *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 29, 2004, pp. 103-118.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier, *Más allá del Romancero: Entremés de los Romances*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. A. Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- , *Teatro completo*, eds. A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Plantea, 1987.
- EISENBERG, Daniel y STAGG, Geoffrey, «Entremés de los Romances», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22:2, 2002, pp. 151-174.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona, Casa editorial Araluce, 1930.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1968.
- MURILLO, Luis Andrés, «Cervantes y *El entremés de los Romances*», en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 353-357.
- Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*, París, Imprenta Rosa y Bouret, 1860.



- PÉREZ LAS HERAS, Antonio, «El *Entremés de los Romances* y los romances del entremés», en *La recepción del texto literario*, Madrid-Zaragoza, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 61-76.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, «El romance morisco *Ensíllenme el potro rucio*, atribuido a Liñán, y su parodia», *Revista de Filología Española*, 92:1, 2012, pp. 101-116.
- REY HAZAS, Antonio, *Antología del teatro breve del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 2002.
- , «Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*», *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 473-502.
- , «Estudio del Entremés de los Romances», *Revista de estudios cervantinos*, 1, 2007, pp. 1-57.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «El Entremés de los romances, atribuido a Cervantes», *Digilec*, 3, 2016, pp. 92-106.
- , «Cervantes, Góngora y “El entremés de los romances”», en *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 309-321.
- STAGG, Geoffrey, «*Don Quijote* and the “Entremés de los romances”: A Retrospective», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22:2, 2002, pp. 129-150.



<https://doi.org/10.14643/72H>

RECIBIDO: JUNIO 2018
APROBADO: OCTUBRE 2018

