

El juez de los divorcios de Cervantes y *El marido pantasma* de Quevedo: estudio comparativo de dos entremeses sobre el matrimonio

Cervantes' *The Divorce Court Judge* and Quevedo's *The Phantom Husband*: Comparative Study of Two Interludes on Marriage

MARÍA JOSÉ TOBAR QUINTANAR

CPI Camiño de Santiago. Departamento de Lengua y Literatura castellana. Pedrouzo, 15821, O Pino. A Coruña.

maria.jose.tobar@edu.xunta.es

Recibido: 10-5-2107. Aceptado: 17-6-2017.

Cómo citar: Tobar Quintanar, María José, “*El juez de los divorcios* de Cervantes y *El marido pantasma* de Quevedo: estudio comparativo de dos entremeses sobre el matrimonio”, *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017): 114-134.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.114-134>

Resumen: Se analiza el distinto tratamiento cómico del matrimonio —sin adulterio— en los entremeses *El juez de los divorcios*, de Cervantes, y *El marido pantasma*, de Quevedo. Se da cuenta también de las diferencias en la caracterización de sus figuras, en la exhibición verbal de ingenio conceptista y en los medios escénicos utilizados. La pieza cervantina se revela más compleja, reflexiva y verosímil que la quevediana. La obrita de don Francisco, en cambio, muestra una visión satírica más tópica, una deformación grotesca de los tipos, un despliegue considerable de agudezas verbales y una intensa atmósfera de irrealidad.

Palabras clave: Cervantes; Quevedo; entremeses; matrimonio; estudio comparativo.

Abstract: This paper analyses the different comicality on marriage —without adultery— in two interludes: Cervantes' *The divorce court judge* and Quevedo's *The phantom husband*. It also examines the differences in the way of characterizing the figures, in the verbal display of witty style and in the scenic techniques. Cervantes' short piece is more complex, thoughtful and realistic than Quevedo's one. *The phantom husband* shows a more topical satire, a grotesque deformation of the types, a higher use of witty sayings and a deep atmosphere of unreality.

Keywords: Cervantes; Quevedo; interludes; marriage; comparative study.

INTRODUCCIÓN

La crítica actual asigna a Cervantes y a Quevedo un puesto eminente en la historia del entremés. Sin embargo, no existen estudios dedicados a

confrontar su teatro breve de forma específica y pormenorizada. La escasa bibliografía que ha puesto en contacto a ambos escritores ha señalado su respeto mutuo: de Cervantes a Quevedo en el terreno de la poesía, y del madrileño al alcalaíno en el de la novela (Ayala, 1974; Sánchez, 1981; Pérez Cuenca, 2006a, 2006b; Rey Hazas, 2008); pero ha subrayado “sobre todo diferencias de toda índole: diferencias de tiempo, de talante, de intereses, de personalidad y de estética” (Rey Hazas, 2008: 201). En cuanto a sus piezas entremesiles, se suelen mencionar el homenaje a don Francisco en *El rufián viudo* con la aparición de Escarramán (Asensio 1965: 103; Rey Hazas, 2008: 222; García Aguilar *et al.*, 2016: 97) y el posible recuerdo del esgrimista del *Buscón* en la figura de Trampagos —protagonista del entremés cervantino citado—, aficionado a la destreza de la espada (Rey Hazas, 2008: 222). Se ha destacado también el diferente tratamiento del erotismo femenino en sus obritas cómicas: triunfante en las de Cervantes, rebajado a una mera transacción monetaria en las de Quevedo (Huerta Calvo, 2001: 128; 2008: 97-98; 2014), así como una distinta presentación del universo dramático: verosímil por parte del autor del *Quijote*, deformada caricaturescamente por parte del autor de los *Sueños* (Huerta Calvo, 2001: 164). Como se sabe, Cervantes fue a contracorriente de los gustos y modas teatrales de su época, y el fracaso de su fórmula dramática explica que no fuese un modelo importante para Quevedo como dramaturgo. De hecho, dejando al margen el entremés de *Los refranes del viejo celoso*, de autoría incierta —se discute si es obra de Quevedo o de Quiñones de Benavente (Madroñal, 2013)—, no se registran reminiscencias cervantinas inequívocas en los intermedios cómicos de don Francisco.

Ante este panorama crítico, el presente trabajo persigue varios objetivos: 1) contribuir a la caracterización del estilo entremesil de Cervantes y de Quevedo, 2) perfilar mejor sus diferencias (temáticas, lingüísticas, técnicas), y 3) ejemplificar algunas características ya señaladas en los entremeses de ambos autores. Para ello he seleccionado dos piececillas que comparten un tema recurrente en sus respectivas obras: el matrimonio (en este caso, sin adulterio).¹ La observación del

¹ La infidelidad (o cornudez) conlleva normalmente una burla que se rige por el modelo compositivo del engaño, distinto al analizado aquí. Cito los entremeses de Cervantes por la edición de Baras (Cervantes, 2012) y los de Quevedo por la de Arellano y García

tratamiento que Cervantes y Quevedo llevaron a cabo del mismo asunto posiblemente ayude a evidenciar sus rasgos entremesiles más singulares y distintivos.

ESTUDIO COMPARATIVO DE *EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS Y EL MARIDO PANTASMA*

1. Modalidad del discurso dramático, datación y estructura

Juez está escrito en prosa, se data en el período 1609-1614 (García Aguilar *et al.*, 2016: 24)² y presenta una estructura de revista de figuras: tres parejas de casados y un marido sin su esposa desfilan ante un juez exponiendo sus motivos para reclamar el divorcio. *Marido* está escrito en verso, se desconoce su fecha de composición³ y se ajusta a la estructura de un entremés de figuras, aunque, en parte, responde también a la de desfile, pues ante Muñoz se presentan el fantasma de Lobón, primero como “hombre marido” (v. 116) y posteriormente como “hombre viudo” (v. 239), y doña Oromasia, una viuda con “hambre canina de marido” (v. 179).

2. Tema y asuntos tratados

El tema del matrimonio en el género entremesil conlleva un tratamiento satírico burlesco que refleja una visión negativa y cómica de este. *Juez* se centra en las tensiones y desavenencias entre los cónyuges; *Marido*, en los inconvenientes y molestias de un casado. Pero más allá del asunto concreto tratado, las diferencias en la presentación del yugo matrimonial son notorias entre estas obritas.

El mayor número de personajes en la de Cervantes favorece una perspectiva múltiple y más compleja de la relación conyugal. Tres parejas y un ganapán casado exponen distintas y variadas razones para pedir el divorcio. Se escucha la versión de las esposas y la de los

Valdés (Quevedo, 2011). A partir de ahora, por brevedad, me referiré a *El juez de los divorcios* con *Juez* y a *El marido fantasma* con *Marido*.

² Baras (2012: 172) lo fecha a inicios del verano de 1610.

³ Jauralde (1998: 490) lo supone —como a los demás intermedios quevedianos en verso— de los años 1623-1627/1628. Arellano y García Valdés (2011: 13) remiten, en general, la producción dramática de don Francisco a los años “1613 a 1631 aproximadamente”.

maridos. La primera, más alterada y vehemente; la segunda, más moderada y prudente. Su valoración subjetiva de la convivencia remite a la esfera de la intimidad del hogar. El relato de sus vivencias personales gana verismo y humanidad al referirse a detalles de su vida cotidiana: Mariana tiene que levantarse por la noche a auxiliar a su viejo marido; este está medio sordo por sus gritos; el soldado llega a comer a su casa a las dos de la tarde sin haber ganado un real; doña Guiomar es dormilona y perezosa; la mujer del ganapán no tiene hora de paz ni en su hogar, ni con las vecinas, ni en su puesto en la plaza. En el entremés de Quevedo, por el contrario, se ofrece una visión más limitada y parcial del matrimonio. Solo se recoge un único punto de vista masculino: el de Lobón. Falta el testimonio de su mujer, quien lo atormenta en el infierno de un hogar con suegra, dueña, criadas y peticiones constantes de galas, lujos y dinero. No se evocan momentos de convivencia familiar, privada, de la pareja. Lobón, al igual que Muñoz, se limita a ser portavoz de una sátira tradicional y tópica del matrimonio. Detrás de sus palabras no se vislumbra una experiencia personal, vivida, creíble, de ese emparejamiento. La distancia de la ficción respecto al mundo real es, pues, claramente superior en *Marido*.

El carácter reflexivo que la crítica suele atribuir al teatro de Cervantes, incluidos sus entremeses (Baras, 2012: 181-183; García Aguilar *et al.*, 2016: 82-83, 95-97), también se puede hallar en *Juez*. Es cierto que su naturaleza cómica, basada en la puesta en escena de diversas riñas entre casados, es la primera y la más evidente. Sin embargo, una lectura detenida, que medite más despacio sobre lo representado –como pedía el propio autor en la *Adjunta al Parnaso*: “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa” (Cervantes, 2016: 135)–, descubre un significado más profundo.⁴ La discordancia sentimental (y a veces también sexual) en las parejas de *Juez* es extrema: los cónyuges viven una crisis aguda en su relación, que ellos creen insalvable, y solicitan el divorcio. Pero su petición se formula en un estado de ánimo dominado por la pasión, la irracionalidad o la desesperación. Prueba de su ceguera emocional son la amenaza de Mariana de suicidarse si el juez no la descasa (“Vuesa merced, señor juez, me descase, si no quiere que me ahorque”, Cervantes, 2012: 4) o la

⁴ Como bien ha notado Gracia (2016: 383), “todos [los entremeses cervantinos] llevan dentro un nudo, una chispa o una semilla que captura algo más que la burla o la risa del espectador”.

falta de juicio que su marido reconoce tras tantas discusiones con ella (“a cuyas voces me tiene medio sordo, y a puro reñir, sin juicio”, 5). Con semejante turbación anímica e intelectual resulta una necedad tomar una decisión tan importante como la de divorciarse. Se necesita tiempo para recuperar la templanza perdida y, de forma más racional, volver a considerar el problema en la relación de pareja. Tal vez en ese prudente margen temporal surja la solución que antes o no se veía o no existía. Así parece dar a entenderlo Cervantes al final del entremés. El juez, tras haber escuchado las quejas de los malcasados, posterga su sentencia alegando que deben constar por escrito y que son necesarios testigos. De esta manera evita precipitarse en la adopción de una resolución con consecuencias trascendentales en la vida de esos personajes. Su sensatez y desapasionamiento evitan que imparta justicia en caliente, sin la distancia emocional recomendable.⁵ El juez de los divorcios encarna, por tanto, valores positivos como la prudencia, el dominio de las pasiones o la confianza en el paso del tiempo. La importancia de esta figura se revela desde el propio título del entremés, que en vez de aludir a los peticionarios de divorcio (con posibles rótulos como “Los malcasados”, “Los demandantes de divorcio” o “Matrimonios mal avenidos”) se refiere a un personaje parco en palabras pero ejemplarizante en su discreción emocional. De todos los entes de ficción que pueblan esta pieza, el juez es el menos entremesil de todos. No se deja arrastrar por las primeras impresiones, no genera comicidad (ni de palabra ni con sus gestos), ni representa la corrupción de una justicia venal que sí se pone de manifiesto, en cambio, en el procurador, deseoso de que todo el mundo –con causa o sin ella– ponga demandas de divorcio para gozar “del fruto de sus pendencies y necesidades” (14).⁶ Con el transcurrir del tiempo es

⁵ También en *La gitanilla* se manifiesta la necesidad de reflexionar con tiempo suficiente decisiones importantes en materia amorosa. La protagonista aconseja prudencia a su impetuoso pretendiente, don Juan de Cárcamo, dispuesto a casarse con ella precipitadamente: “No es este caso de tan poco momento, que en los que aquí nos ofrece el tiempo pueda ni deba resolverse. Volveos, señor, a la villa, y considerad de espacio lo que viéredes que más os convenga” (Cervantes, 2005: 55). El plazo de dos años que le impone hasta aceptar su propuesta de matrimonio evita un posible error derivado de la prisa, de la falta de reflexión: “Dos años has de vivir en nuestra compañía primero que de la mía goces, porque tú no te arrepientas por ligero, ni yo quede engañada por presurosa” (74).

⁶ Pérez de León (2005: 150) considera al juez “un ser dialogante que acepta opiniones ajenas y que resuelve los casos después de escuchar atentamente los conflictos”. Rolfes (2014: 1020), en cambio, valora negativamente su actuación: “Podemos interpretar la

posible que los ánimos se serenen y las aguas vuelvan a su cauce. Cervantes “deja entrever un resquicio de esperanza” (Asensio, 1970: 41). Esto es, al menos, lo que se plantea en la escena final, cuando el juez acepta la invitación a una fiesta organizada por dos casados muy desavenidos que él concertó y apaciguó. De la misma manera que la evolución de los sentimientos en esa pareja ha desembocado en su reconciliación, cabe esa posibilidad con los cónyuges que intervinieron previamente: “Y pluguiese a Dios que todos los presentes se apaciguasen como ellos” (13), dice el juez de los divorcios.⁷ Por supuesto, de producirse, esas paces conyugales no tendrían cabida en el entremés, cuyas convenciones genéricas solo permiten mostrar la faceta más cómica, subvertida y discordante de la convivencia matrimonial. Cervantes no podía representar en escena la lección de prudencia que subyace tras las graciosas riñas de los casados. Esa segunda lectura de la pieza, más profunda, existe, pero se manifiesta de forma tan rápida y sutil que puede pasar desapercibida. Está en germen, no desarrollada. Es el lector-espectador quien debe completar el mensaje que Cervantes vistió con jocosos ropajes entremesiles. La obrita, en consecuencia, no trata ni puede tratar en serio del divorcio, sino que ejemplifica la necedad risible de quienes, alterados, faltos de juicio, quieren rápidamente tomar decisiones en cuestiones relevantes que merecen más sosiego, prudencia y tiempo para afrontarlas (y, tal vez, resolverlas).⁸ La canción final de *Juez* parece confirmar esta interpretación, pues cierra la pieza aludiendo a la paz que disfrutaban tras las riñas de por San Juan los casados que no están cegados por “el engaño simple”. En cuestiones de amor, “el gusto, que estaba muerto” bien puede resucitar cuando menos se espera:

actitud rígida del juez como simbólica para las normas sociales, para un orden que queda inflexible a pesar de la obvia imposibilidad de reconciliar a estas parejas desengañadas”.

⁷ Asimismo, el Corregidor de *La gitanilla* cree que conviene dar “tiempo al tiempo, que suele dar dulce salida a muchas amargas dificultades” (Cervantes, 2005: 106). En *La ilustre fregona* Tomás de Avendaño, quien sufre inicialmente el rechazo amoroso de la protagonista, también confía en el poder transformador del paso del tiempo: “que tras la tormenta esquiva / suele la calma venir” (Cervantes, 2005: 414).

⁸ Zimic (1992: 306) cree que “La falta de un desenlace representa [...] la existencia de un grave problema en la sociedad, sin posible solución alguna”. Para Pérez de León (2008: 146), “el final es ambiguo e interrumpido estratégicamente por una canción, quizás por el peligro subyacente de la carga ideológica tratada: el cuestionamiento del matrimonio cristiano”.

Donde no ciega el engaño
 simple en que algunos están,
 las riñas de por San Juan
 son paz para todo el año.
 Resucita allí el honor
 y el gusto, que estaba muerto,
donde vale el peor concierto
más que el divorcio mejor. (Cervantes, 2012: 14)⁹

Esta idea del matrimonio, cuyas riñas tormentosas son más pasajeras que conducentes a una separación definitiva, también aparece brevemente en *El viejo celoso*. En este entremés doña Lorenza, al igual que la Mariana de *Juez*, está casada con un viejo achacoso al que hay que atender de noche con medicinas y orinal. Su desesperación por los exagerados celos de su marido y por su insatisfacción sexual es tan intensa que amenaza –como Mariana– con suicidarse: “Que estoy tan aburrida, que no me falta sino echarme una soga al cuello, por salir de tan mala vida” (Cervantes, 2012: 122). Las discusiones de los cónyuges forman parte, en este caso, de una escenificación interesada por parte de doña Lorenza para cometer adulterio y librarse ingeniosamente de las acusaciones de Cañizares. Primero finge enfadarse por el maltrato verbal de su esposo a la vecina Ortigosa, con lo que tiene una excusa para encerrarse en la habitación donde la espera su joven galán (130-131). Después de haber gozado ese encuentro, simula de nuevo disgustarse con su marido, a quien achaca atentar contra su honor dando crédito a los atrevidos comentarios que profería durante su encierro. A sus voces acuden la justicia, la vecindad y unos músicos, que se interesan por el motivo de la riña. El viejo Cañizares responde entonces: “Señor, no es nada. Pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan” (133), restando importancia a las discusiones entre casados, tan habituales tradicionalmente como transitorias. La supuesta paz final de esta pareja (“ya yo y mi esposa quedamos en paz”, 133) esconde en realidad la malicia de ella y las sospechas de él. La canción de la última escena reitera el mismo mensaje que la de *Juez*: las riñas de casados, apaciguadas con el paso del tiempo, son ocasión de gusto y regocijo posteriores:

⁹ Confróntense estos versos con los que canta Monipodio en *Rinconete y Cortadillo* después de la pelea entre la prostituta Cariharta y el rufián Repolido: “Riñen dos amantes; hácese la paz; / si el enojo es grande, es el gusto más” (Cervantes, 2005: 206).

Las riñas de los casados
como aquesta siempre sean,
para que después se vean
sin pensar regocijados.
Sol que sale tras nublados
es contento tras afán:
las riñas de por San Juan
todo el año paz nos dan. (Cervantes, 2012: 135)

Por tanto, el último entremés de los ocho dados a la estampa por Cervantes en 1615, *El viejo celoso*, enlaza temática y hasta léxicamente –en las respectivas letras de sus canciones– con el primero, *El juez de los divorcios*. Tal disposición circular, que crea un vínculo entre la apertura y el cierre de la serie entremesil, seguramente no responde a la casualidad. El propio autor debió de haber dispuesto intencionadamente ese orden.

Frente al tratamiento complejo, reflexivo y esperanzador que, en medio de la risa, recibe el matrimonio en *Juez*, Quevedo abordó el tema en *Marido* de modo simplificado y grotescamente deformado. Muñoz, quien va a ponerse “a oficio” de “marido en una moza” (vv. 5, 7), parte de una idea prefijada y negativa del matrimonio. Sin experiencia personal en cuanto a la convivencia conyugal, rechaza esta sin matices y en abstracto. Para él la condición de casado –de todos los casados, sin excepción– implica devenir un cornudo sufriente de la familia, las amistades, las vecinas y los gastos de la esposa. La sátira de la suegra, uno de los tipos de viejas más denigrados en la obra satírica y burlesca de don Francisco, está especialmente desarrollada (vv. 22-69). La aparición fantasmagórica de Lobón, tan cómica como increíble, no hace sino confirmar su animadversión al casamiento. El marido fantasma certifica el martirio que vive con su esposa y demás parentela, pero no evoca ningún detalle íntimo de su convivencia.¹⁰ No se ofrece la versión de la mujer, ni se describe un retrato verosímil de esta.¹¹ La esposa que se

¹⁰ En el entremés primero de *Diego Moreno*, en cambio, se registra una cómica discusión doméstica entre el maridillo protagonista y su esposa Justa (Quevedo, 2011: 324-328). La riña, fingida de forma calculada por la mujer, incluye vehementes reproches mutuos. La paz final a la que llegan es solo temporal y aparente.

¹¹ En el entremés primero de *Bárbara*, sin embargo, la protagonista –una buscona que estafa a varios galanes haciéndoles creer que tiene un hijo suyo– manifiesta una visión positiva del matrimonio. Su boda le permitirá dejar los engaños y librarse de su vida de

denuesta no es un personaje individualizado con rasgos propios —como sucedía en *Juez*—, sino que es un ente *in absentia*, teórico, un blanco innominado al que se lanzan pullas misóginas tradicionales. La función del marido fantasma consiste en desengañar del casamiento a hombres inexpertos como Muñoz. Este, después de haber visto “la visión descasadera” (v. 220), se declara “cofrade del gusto y del contento” (v. 221), incapaz “de tanto sacramento” (v. 222). Quevedo no introduce el factor tiempo en el tratamiento del matrimonio. No distingue entre una convivencia marital de un año y otra de veintidós años —como la de Mariana y el vejete—, no contempla la posible evolución de los sentimientos de los cónyuges en el futuro, ni expresa esperanza alguna en una posible solución al desencuentro emocional de una pareja.¹² Así se explica que el único placer del matrimonio, para los engañados que cometieron el error de adquirir ese estado civil, sea el de enviudar. Lobón, ya viudo feliz, solo recomienda casarse para disfrutar ver yendo “en procesión, / kiriada de los niños, / la mujer que nos cansó” (vv. 250-252). Sin haber contemplado la posibilidad del divorcio o de una separación temporal, el remedio de “desmujerar” (v. 277) mediante la muerte resulta plenamente grotesco, esperpéntico. La boda que se concierta al final del entremés entre Muñoz y doña Oromasia resulta hipócrita en el plano sentimental —no hay afecto auténtico entre ellos— e interesada económicamente —los cónyuges cifran su esperanza en convertirse rápidamente en herederos del que fallezca primero—. La visión del matrimonio en *Marido* se ajusta más que en *Juez* a las convenciones del entremés áureo: su tratamiento es fijo, esquemático y tópico desde el punto de vista satírico. No hay concesiones a la apariencia de verdad ni a una reflexión más detenida. La deformación caricaturesca, propia del estilo burlesco de don Francisco, deslumbra en la obrita por su intensidad.

Por otra parte, la riqueza de asuntos vinculados al tema principal es mayor en la pieza de Cervantes que en la de Quevedo. En la primera se apuntan, entre otros: la importancia de la satisfacción sexual en las

“perdida”: “¿Qué es esto? Estar casada / en nuestro común lugar / es quitarme de engañar / y quedar desengañada”, “(*Cucambé que el Amor me ha preso, / cucambé que me libérté*)” (Quevedo, 2011: 296, 297).

¹² “La pieza de Quevedo no sugiere ninguna solución al conflicto que plantea: la incomodidad familiar de la vida matrimonial. A Quevedo no le interesa resolver este tipo de conflictos, sino dar cuenta cómica de ellos” (Maestro, 2008: 94).

relaciones amorosas, el engaño de las primeras impresiones a la hora de juzgar a alguien, los conflictos económicos que surgen en el sostenimiento material del hogar, la necesaria sensación de libertad dentro de la pareja (vivida como cautiverio frustrante por parte de los malcasados), la pesadumbre que originan celos excesivos o sin causa, y la falta de correspondencia unívoca entre honestidad y felicidad conyugal. Los motivos de divorcio alegados por los personajes son tan diversos (aun dentro de una pareja) y la caracterización que reciben los cónyuges es tan compleja (a menudo se contradice y/o matiza la primera valoración que se hace de ellos con testimonios posteriores), que la obrita cervantina bien puede representar –aunque jocosamente– los límites en el conocimiento de la realidad. La misma convivencia es valorada de manera diferente por cada miembro de la pareja. No existe una única verdad, una versión totalmente fiable de los hechos. Las dificultades para que el juez dicte una sentencia justa y acertada son evidentes: únicamente conoce la intimidad de los matrimonios a través de las visiones parciales y subjetivas de sus integrantes. Se comprende, pues, su discreción a la hora de pronunciarse en un asunto no menor.

En el entremés de Quevedo el matrimonio se asocia irremediamente a la falsa doncellez de la novia, a la infidelidad de la esposa, al suplicio de soportar una suegra, al acabamiento de la hacienda del marido y, en general, al padecimiento de penas insostenibles. No hay atisbo de autenticidad ni de profundidad en los asuntos tratados. Como señaló Ayala (1974: 201), frente al racionalismo al que nunca renunció Cervantes, “El delirio [o la visión fantasmagórica, como en *Marido* –añado yo–] vendrá con Quevedo”.

3. Figuras

En *Juez* el número de personajes se eleva hasta doce: siete cónyuges, tres representantes de la justicia (juez, escribano y procurador) y dos músicos. *Marido* ofrece una nómina más reducida de *dramatis personae*: cuatro, sin contar los músicos (el galán Muñoz, su amigo Mendoza, Lobón —el marido fantasma que se aparece en sueños a Muñoz— y doña Oromasia); otros cuatro personajes se presentan al lado de Lobón (sus suegros, el casamentero y una dueña) pero permanecen en silencio.

Suele coincidir la crítica a la hora de atribuir una dimensión más honda y compleja a los tipos entremesiles de Cervantes (Asensio, 1965:

100-102; Baras, 2012: 184-186; Canavaggio, 2014: 125-126; García Aguilar *et al.*, 2016: 82-83). Y así sucede, efectivamente, con los de *Juez*. Su caracterización no responde a un sencillo modelo guñolesco con tres o cuatro rasgos fijados por la tradición, sino que se compone de sucesivas notas individualizadoras que se van descubriendo a medida que un personaje habla y otros hablan de él. Se diría que no estamos ante estereotipos de una sola pieza, sino que en su configuración participan distintas teselas que muestran toda una gama de caras y matices. El mayor desarrollo de su retrato emocional propicia –como observan García Aguilar *et al.* (2016: 83)– “perfiles más humanos”. En varias ocasiones la primera impresión recibida tras la intervención de una figura debe ser corregida posteriormente. Mariana, quien se presenta ante el juez como una solícita enfermera de su marido, cansada ya de sufrir sus innumerables dolencias, no resulta tan virtuosa según su esposo. Después de advertir que “Mal conocen vuestas mercedes a esta señora” (Cervantes, 2012: 5), la describe como una mujer violenta, tirana, chillona, arisca y mentirosa (por “sus fantasías”, 5). A su vez, el vejete molesto e insufrible que aquella criticaba hace gala más tarde de una prudencia y una paciencia insospechadas hasta su intervención. Doña Guiomar, quejosa con razón de un marido holgazán, jugador y poeta (“Mi señora doña Guiomar, en todo cuanto ha dicho, no ha salido de los límites de la razón”, 9), no parece finalmente tan mujer de bien, pues “debajo deste pundonor tiene encubierta la más mala condición de la tierra” (10). El testimonio de su esposo, el soldado, lamentando su naturaleza desabrida, celosa, manirrota y gruñidora, modifica considerablemente su semblanza inicial. El juego tan típico de Cervantes entre apariencia y realidad también se encuentra aplicado, por tanto, a estos seres de ficción. Ninguno es exactamente lo que parece ni lo que dice ser, así que se antoja complicado conocer la auténtica realidad matrimonial de esas parejas. De nuevo, la sensatez del juez se impone como la manera más sabia de afrontar sus conflictos.

Como se sabe, la condición vulgar y plebeya de las figuras entremesiles determina su caracterización ridícula. Si los entremeses representan un mundo al revés, parodia de otro ideal reflejado en géneros literarios más elevados, podría llegar a deducirse el modelo deseable de cónyuges para Cervantes.¹³ Frente a las mujeres chillonas, reñidoras,

¹³ López Martínez (2015: 319) concibe *El juez de los divorcios* como “una obra de entretenimiento con algún contenido, acaso, de contramodelo de comportamiento”.

enojadas y despreciativas de *Juez*, sería más conveniente una esposa pacífica, reflexiva, de trato suave y considerado. En contraposición a los maridos de edad desigual, inactivos (sexual y laboralmente), insinceros y viciosos,¹⁴ se alzaría un arquetipo grave de esposo atento a su trabajo y a su mujer (incluida la satisfacción sexual de esta), de edad no demasiado distinta a la de ella, honrado e íntegro.

En la pieza de Quevedo la mezcla de sátira y *somnium* acentúa la deformación grotesca, alucinante incluso, de sus figuras. Estas se revelan como la versión invertida y degradada de los amantes idealizados.¹⁵ Muñoz es un novio desengañado que prefiere una culebra antes que una suegra. Escarmentado tras la visión de Lobón, identifica el matrimonio con un infierno sin gusto ni contento. Solo accede finalmente a casarse para poder disfrutar del placer de enviudar. El retrato de doña Oromasia de Brimbronques, la singular pretendiente de Muñoz, es aun más ridículo e hiperbólico: tiene tanta “hambre” de marido que se “casara luego / con una sarta dellos” (vv. 180-181), carece de familia y amistades (“soy echada en la piedra, ¿qué más quiere?”, v. 189), luce dos ratones por pendientes (“dos ratones traeré por arracadas”, v. 192) y se hace acompañar de arañas gigantes en lugar de perros (“tengo arañas de estrado como perros”, v. 195). Las diecisiete veces que ha enviudado, con otras tantas ocasiones en que ha rehecho artificialmente su virgo para fingir doncellez, dan idea de la absurda extravagancia de la futura esposa de Muñoz. Lobón, el marido fantasma, se presenta cual alma en pena ante su aterrado amigo. La caricatura aplicada en él a la figura del casado es extrema: su terrible padecimiento por sufrir mujer, suegros, dueña y criadas lo han reducido a una “sombra” triste y atormentada (v. 169). Solo recobra la alegría –macabramente– cuando puede descansar al fin de “la mujer que nos cansó” (v. 252).

En cuanto a la onomástica de las figuras, la designación jocosa y original de las quevedianas contrasta con la más común y tópica de las cervantinas. Frente a tipos masculinos con nombres cómicos y agudos en

¹⁴ Para Martínez Navarro (2007: 40), estos personajes masculinos también aparecen representados “como opresor[es] de los instintos sexuales, económicos o maternales” de sus esposas.

¹⁵ Lo mismo sucede en la poesía burlesca de Quevedo, donde la actitud del casado “se define como contrafigura de la del amante lírico, platónico y constante en su fidelidad a la dama” (Arellano, 2005: 13). Para las figuras en la obra satírico burlesca de Quevedo, incluidos los entremeses, ver Asensio (1965: 178-196), Arellano (2003 [1984]: 41-113) y Arellano y García Valdés (2011: 59-61).

Marido (Muñoz alude en su primera sílaba a la cornudez y Lobón está cargado de connotaciones irónicas), los maridos de *Juez* reciben un tratamiento genérico y costumbrista con nombres que hacen referencia a su edad u oficio (vejete, soldado, cirujano, ganapán). En el caso de los personajes femeninos, la rimbombante denominación de doña Oromasia de Brimbronques, reveladora de su hipocresía y codicia, disuena al lado de nombres más populares en la época como los de las mujeres cervantinas: Mariana, doña Guiomar y Aldonza de Minjaca.

4. El lenguaje burlesco

La prosa de *Juez* intenta reflejar el habla viva, espontánea y cargada de vehemencia de las discusiones matrimoniales. “Suponemos que Cervantes observaba y remedaba el brío en la invectiva, la energía patética que desplegaban las hembras en las riñas del mercado y las grescas del hogar” (Asensio, 1970: 44-45). En nuestra obrita las féminas vociferan a gritos sus cuitas conyugales y su deseo de divorcio. Su evidente estado de alteración e irracionalidad las vuelve ridículas. Las alusiones a su escandaloso griterío se reiteran a lo largo del entremés: el vejete pide a Mariana que no almonedee tanto, que tiene “atronada a toda la vecindad con [s]us gritos” (Cervantes, 2012: 3); el juez le ruega lo mismo (“bajad la voz”, 4); el soldado se queja de que doña Guiomar “grita sin por qué” (10); y el ganapán lamenta “la condición acelerada” de su esposa (13), tan soberbia “que nadie llega a su tabla con quien no riña” (12). El registro lingüístico popular de los casados se manifiesta en el uso de refranes, frases proverbiales y coloquiales, maldiciones y repeticiones enfáticas. Aunque no se cae en el insulto directo, se registran descalificaciones e improperios entre los cónyuges. No faltan dilogías con sentido erótico en boca de algunas esposas: Mariana reprocha a su viejo marido lo poco que le duró su vigor físico al inicio de su matrimonio (“Cedacico nuevo, tres días en estaca”, 6) y doña Guiomar tacha de leño al soldado por su inactividad, también en el terreno sexual. Como la propia Mariana intuye, ambas mujeres se quejan “sin duda de un mismo agravio” (8): el abandono del cumplimiento del débito conyugal. El léxico de naipes es utilizado como elemento de comparación por el vejete y Mariana,¹⁶ y sirve para describir la vida del soldado como

¹⁶ Los juegos de cartas potencian la jocosidad de sus símiles: “[VEJETE] Y entré tan sano [en el matrimonio] que podía decir y hacer como quien juega a las pintas” (6),

jugador. La comicidad basada en la *turpitud* et *deformitas* solo está presente en las referencias a lo bajo corporal del vejete: el mal olor de su boca, sus (inexistentes) muelas podridas, su estómago o su ijada. Las hipérbolas chistosas son usadas reiteradamente por maridos y esposas para encarecer tanto su sufrimiento (“[MARIANA] Mire, mire los surcos que tengo por este rostro, de las lágrimas que derramo cada día por verme casada con esta anatomía”, 4; “[VEJETE] yo soy el que muero en su poder”, 5; “[SOLDADO] quiere que [...] le sufra y disimule millares de millares de impertinencias y desabrimientos que tiene”, 10) como su deseo de divorciarse (“[MARIANA] Señor, ¡divorcio, divorcio y más divorcio, y otras mil veces divorcio!”, 3; “[ALDONZA DE MINJACA] si mi marido pide por cuatro causas divorcio, yo le pido por cuatrocientas”, 11).

Los versos del entremés de Quevedo son buena muestra de su ingenio conceptista. Varios neologismos burlescos dan cuenta de su extraordinaria capacidad de invención verbal: los términos “abremadre, abrevieja y abretía” (v. 66), con que se manifiesta la aversión a la suegra y demás parientes femeninas de la esposa, se crean a imitación de *abrenuncio*; con “cachimarido” (v. 111) se alude a Muñoz vestido de novio; el verbo *yernar* (v. 172) significa ‘convertir a uno en marido, esto es, en yerno de una indeseable suegra’; “desmujerar” (v. 277) equivale a ‘envidar, dejar de tener esposa’; y la composición con dos sustantivos, en la que el segundo tiene valor de adjetivo, como en “doncella lluvia” (v. 217) y “esposa persecución” (v. 246), condensa significados de forma aguda desde el punto de vista léxico. También en *Marido* se registran diversos juegos verbales: equívocos (“no tengo *madre*, ni conozco padre, / ni en mi vida he tenido mal de *madre*”, vv. 185-186), dilogías (“Este es el dote al diablo”, v. 146, en referencia a la dote económica de la mujer y a la entrega del diablo-esposa), disociación (“[matrimonio] empieza en “matri” y en el “monio” acaba”, v. 230)¹⁷ o políptoton (“soy y *seré* doncella, sin *ser* rubia”, v. 216). Las agudezas conceptuales por semejanza y/o por exageración, bastante frecuentes, resultan especialmente graciosas: “sacar de suegras es sacar de penas” (v. 166);

“[MARIANA] quiero usar dellos [de los cinco sentidos] a la descubierta, y no por brújula, como quínola dudosa” (7).

¹⁷ “Mediante un ingenioso juego de palabras, la disociación, [Quevedo] descompone el vocablo en dos elementos, de donde casarse es aguantar a una «madre demonio», es decir, a la suegra” (Sabor de Cortázar, 1987: 161).

así como hay un *Flagelum demonum*, Mendoza desearía ver impreso un “*flagelum suegrorum*” (v. 64); según Muñoz, Lobón apesta a yerno: “Encalabrinas con hedor de yerno” (v. 125); el mal olor de una suegra es peor y más duradero: “Diez años dura el tufo de una madre” (v. 95); las dueñas que acompañan a la esposa resultan una tortura: “y por tormento sumo, / me dan dueña a narices como humo” (vv. 142-143); y doña Oromasia, quien “diez y siete maridos h[a] amagado” (v. 209), está “Cansada de casada y de viuda” (v. 211). En la autopresentación de este personaje femenino se halla una alusión erótica más obscena que las señaladas en *Juez*: “y soy tan recogida, / que no ando por la villa, y antes quiero / que ande por mí la villa al retortero” (vv. 196-198).¹⁸ Por último, cabe destacar los versos en que Muñoz satiriza la figura de la suegra mediante la parodia de un texto legal (vv. 27-48) y de una oración (vv. 96-104). En el primer caso, los distintos miembros de una larga comparación entre aquella y la culebra van encabezados por la fórmula lingüística “*Item más*”, como si se tratara de una premática de la época. En el segundo caso, Muñoz invoca al “Señor” para que lo libre del mal, encarnado ridículamente en “las madres, suegras, tías” (v. 99).

5. El juego escénico

Los entremeses estudiados son un perfecto ejemplo de la diferencia entre Cervantes y Quevedo a la hora de la puesta en escena. Como apunta Huerta Calvo (2001: 164), Cervantes optó por una “presentación verista del universo dramático” y Quevedo, en cambio, por “la desproporción y la deformación de la realidad”. En *Juez* la escenografía es muy sencilla: en la sala a la que acuden los demandantes de divorcio “apenas hace falta una silla para el representante de la autoridad” (García Aguilar *et al.*, 2016: 103). El vestuario de los personajes, indicado mínimamente en las acotaciones, se correspondería con el habitual en los oficios representados: una prenda a modo de toga para el juez, plumas de colores y otras vistosas galas para el “*soldado bien aderezado*”, capa y una gran sortija para el cirujano “*vestido a lo médico*”, “*caperuza cuarteada*” para el ganapán (Cervantes, 2012: 7, 11 y 12, respectivamente). Una barba canosa formaría parte, sin duda, de la apariencia física del vejete. Pero

¹⁸ Para Canavaggio (2014: 36), “Cervantes no detesta las alusiones pícaras ni las desvergüenzas; tampoco retrocede ante una situación escabrosa cuando está justificada artísticamente. Pero, al contrario de Quevedo, no se complace en la obscenidad”.

los medios escénicos más importantes son los elementos paralingüísticos y gestuales vinculados a la representación de las figuras femeninas: gritos, llantos, desentonos, aspavientos y gesticulación, todo ello de forma ridícula y exagerada (Arellano, 2016a: 21-22). Su destemplanza emocional se revela en el elevado volumen de su voz, en la imposibilidad de contener el llanto, en la expresividad de su entonación (de lamento, reproche o desprecio), en la velocidad de sus parlamentos o en los probables gestos nerviosos e impulsivos de sus manos y cara. Esta falta de contención exterioriza su naturaleza cómica, necia y vulgar. Sus exclamaciones, improperios y quejas se enmarcan en el lenguaje bajo de la plaza pública, el único creíble en personajes cuya naturaleza jocosa se cifra, en buena medida, en la interpretación histriónica, sobreactuada, de las comediantas: “No reside la comicidad en la acción sino en los recursos del diálogo y los signos no verbales” (Baras, 2012: 191).

Por lo que respecta a *Marido*, la aparición de Lobón como un fantasma envuelve la representación en una atmósfera onírica, de irrealidad.¹⁹ Después de haberle entrado sueño y de haberse echado a dormir, Muñoz anticipa la visión de su amigo mediante un guiño metateatral al espectador: “fuerza será dormirme; / que al entremés ninguna ley le quita / lo de “sueño me ha dado” y visioncita” (vv. 107-109). Escucha con miedo unas voces tenebrosas, fantasmagóricas (“a fantasma le sueñas al oído”, v. 115), que lo llaman: “(Dentro a voces LOBÓN) Muñoz, Muñoz, Muñoz, contigo hablo” (v. 110). La misteriosa salida de Lobón, tal vez iluminada con velas o candiles, se acompaña de cuatro figuras silentes a su lado: suegro y suegra, casamentero y dueña. Nuevas voces desde dentro pidiendo coche corroboran el risible padecimiento –también económico– del marido fantasma. Tras su repentina desaparición “*levántase Muñoz*” (Quevedo, 2011: 473), pero su sueño-pesadilla continúa con la entrada de doña Oromasia, quien se presenta tapada. Los “*muchos memoriales*” que saca (476) para acreditar las numerosas ocasiones en que se ha casado y enviudado, acentúan su hiperbólica condición grotesca. En la segunda aparición de Lobón, viudo “*lleno de luto*” (479), su “dulcísimo capuz” negro y su “bendito sombrero” (vv. 235, 236) “manifiestan una exageración disparatada” (Arellano, 2016b: 291). Finalmente, frente a la acumulación y estatismo de los personajes de *Juez*, las figuras quevedianas van entrando y

¹⁹ “El entremés juega con el motivo del sueño, tan caro a Quevedo, para enseñar el envés más grotesco de la realidad” (Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008: 191).

saliendo del escenario de manera que suelen interactuar de dos en dos: Muñoz y su amigo Mendoza al inicio de la obra, Muñoz y Lobón durante la visión, y Muñoz y Oromasia al desaparecer aquella.

CONCLUSIONES

El estudio comparativo entre *El juez de los divorcios* y *El marido fantasma* ha permitido comprobar la disparidad artística entre Cervantes y Quevedo a la hora de abordar un mismo tema –el matrimonio, en este caso– en el género entremesil. Ambas piezas responden a criterios estéticos muy distintos, por lo que no deben extrañar las diferencias (temáticas, lingüísticas, técnicas) señaladas entre ellas en las páginas precedentes.

El mayor número de personajes en *Juez* permite ofrecer una visión más compleja. Las distintas perspectivas, masculinas y femeninas, se multiplican. Las riñas conyugales, que evocan la vida doméstica de los casados, se representan desde una óptica verosímil. La comicidad de esas peleas convive, sin embargo, con la prudencia de la figura del juez, representante de una necesaria templanza emocional. Burlas y veras, pues, van de la mano. La riqueza de matices en la caracterización de tipos los vuelve más humanos. La recreación de la lengua conversacional, espontánea, transmite autenticidad. La puesta en escena, en fin, parece más sencilla.

En *Marido*, en cambio, la sátira del matrimonio obedece a una perspectiva única, masculina y tópica en su misoginia. No se recrea la vida íntima de ninguna pareja. No se contempla la posibilidad de variación o evolución en el rechazo hacia el casamiento. Una intensa caricaturización grotesca domina el retrato de sus figuras. Juegos verbales, neologismos y agudezas conceptistas dan muestra del extraordinario ingenio lingüístico de su autor. Por último, la aparición onírica, visionaria, del marido fantasma acentúa la irrealidad de la trama.

BIBLIOGRAFÍA

Arellano, Ignacio (2003 [1984]), *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana.

- Arellano, Ignacio (2005), “El matrimonio en la poesía satírica y burlesca de Quevedo”, en Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, pp. 11-26.
- Arellano, Ignacio (2016a), “La comicidad escénica en el teatro de Cervantes”, en Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja (eds.), *Espejo de ilusiones. (Homenaje de Valle Inclán a Cervantes)*, New York, IDEA, pp. 17-43. Handle: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/41605>.
- Arellano, Ignacio (2016b), “Medios escénicos en los entremeses de Quevedo”, *La Perinola*, 20, pp. 273-297. DOI: <https://doi.org/10.15581/017.20.273-297>.
- Arellano, Ignacio y Celsa Carmen García Valdés (2011), “Introducción” a Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, pp. 11-85.
- Asensio, Eugenio (1965), *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- Asensio, Eugenio (1970), “Introducción crítica” a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, pp. 7-49.
- Ayala, Francisco (1974), *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Ariel.
- Baras Escolá, Alfredo (2012), “Estudio y anexos” a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escolá, Madrid/Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, pp. 136-209.
- Canavaggio, Jean (2014), *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA. Handle: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/38119>.
- Cervantes, Miguel de (2005), *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, estudio preliminar de Javier Blasco, presentación de Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Cervantes, Miguel de (2012), *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escolá, Madrid/Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

- Cervantes, Miguel de (2016), *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez, Barcelona/Madrid, Círculo de Lectores/Espasa Calpe.
- García Aguilar, Ignacio, Luis Gómez Canseco y Adrián J. Sáez (2016), *El teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Visor.
- Gracia, Jordi (2016), *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*, Madrid, Taurus.
- Huerta Calvo, Javier (2001), *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- Huerta Calvo, Javier (2008), “Cristinas (en torno a las criadas de Cervantes)”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos, pp. 95-111.
- Huerta Calvo, Javier (2014), “Cervantes (vs. Quevedo) y sus máscaras. A propósito del personaje entremesil (la Mujer)”, en Florencio Sevilla Arroyo (ed.), *Cervantes, dramaturgo y poeta. XXIV Coloquio cervantino internacional*, Guanajuato, Fundación Cervantina de México/Universidad de Guanajuato/Centro de Estudios Cervantinos, pp. 323-348.
- Jauralde, Pablo (1998), *Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- López Martínez, José Enrique (2015), “El entremés de *El juez de los divorcios* y otros infelícísimos malcasados”, *Anales cervantinos*, 47, pp. 289-322. DOI: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2015.010>.
- Madroñal, Abraham (2013), “De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo”, *La Perinola*, 17, pp. 155-177.
- Maestro, Jesús (2008), “Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo”, *La Perinola*, 12, pp. 79-105.

- Martínez Navarro, María del Rosario (2007), “Dos muestras del teatro cómico popular en Miguel de Cervantes y Cristóbal de Castillejo: estudio comparativo de *El juez de los divorcios* y *Farsa de la Constanza*”, en Héctor Briosos y José V. Saval (eds.), *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales (del Siglo de Oro a nuestros días)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 25-49.
- Pérez Cuenca, Isabel (2006a), “Cervantes y Quevedo”, en Javier Blasco *et al.* (eds.), *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote*, Madrid, Eneida, pp. 187-211.
- Pérez Cuenca, Isabel (2006b), “Quevedo en revisión con sus contemporáneos: el caso de Cervantes”, en Anthony Close (ed.), *Edad de Oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid, AISO, pp. 509-514. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/aiso_vii.htm (fecha de consulta: 12/03/2017).
- Pérez de León, Vicente (2005), *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Pérez de León, Vicente y Héctor Briosos Santos (2008), “Introducción” a “Cervantes: el entremés (comedia antigua) frente a la comedia nueva” en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, pp. 143-160.
- Quevedo, Francisco de (2011), *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra.
- Rey Hazas, Antonio (2008), “Sobre Quevedo y Cervantes”, *La Perinola*, 12, pp. 201-229.
- Rolfes, Anne (2014), “Matrimonio y locura en los entremeses cervantinos”, en Emilio Martínez Mata (ed.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson. Disponible en:

http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cg_VIII.htm (fecha de consulta: 20/03/2017).

Sabor de Cortázar, Celina (1987), “Para la revalorización de los entremeses de Quevedo”, en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, pp. 153-169. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/para-una-relectura-de-los-clasicos-espaoles-0/> (fecha de consulta: 18/02/2017).

Sáez Raposo, Francisco y Javier Huerta Calvo (2008), “Quevedo”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, pp. 183-202.

Sánchez, Alberto (1981), *Cervantes y Quevedo: dos genios divergentes del humor hispánico*, Madrid, Instituto Nacional de Enseñanza Media “Cervantes”.

Zimic, Stanislav (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.