

## Ni ventas ni castillos: tablados e histriones en un entremés “cervantino” de Quiñones de Benavente

Marcela Beatriz Sosa  
ICSOH-CIUNSa  
[sosamar57@gmail.com](mailto:sosamar57@gmail.com)

Palabras clave: *reescritura cervantina, entremés, metateatro.*

### Resumen

La incesante reescritura que caracteriza la circulación y recepción del *Quijote* comienza ya en el siglo XVII, muy poco después de la publicación de la Parte II. Hay testimonios de reescrituras teatrales muy tempranas, no sólo a través de comedias burlescas sino también del teatro breve, género especialmente apto para albergar las peripecias cómicas del hidalgo y su escudero. En el *Entremés del ventero* de Luis Quiñones de Benavente (circa 1630), la presencia del hipotexto cervantino se aprecia básicamente en la parodia de la penitencia del Quijote en Sierra Morena y del episodio de Clavileño dentro de las burlas en el palacio ducal. El ventero está representado por Juan Rana, personaje entremesil por excelencia en su mezcla rara de simpleza y picardía, quien reproduce ridículamente situaciones vividas por señor y escudero, y la venta evoca, como ya apuntó la crítica, el obligado punto de referencia en las aventuras del célebre par. Hay un cuádruple desdoblamiento que se instaura con respecto al protagonista: *el ventero loco* resulta ser el actor Cosme Pérez, quien compone su prototípico *personaje* Juan Rana, quien accede a desempeñar en el ensayo de un auto sacramental el rol de Amor Divino, quien *parodia* a los protagonistas del *Quijote*, especialmente a Sancho.

Esto contribuye a crear un complejo juego de espejos donde lo real y lo ficcional difuminan sus lindes. En suma, la venta no sólo constituye el *locus* folklórico del fraude y la miseria donde pasan “gato por liebre” sino que se configura como tablado -en el que cada individuo, despojado de su máscara, devela su condición de histrión- y como cifra metateatral de la España aurisecular.

### El *Quijote* y los entremeses del 600

Trabajos anteriores nos eximen de justificar extensamente la relación de la *reescritura* con el *metateatro* en la dramaturgia barroca, objeto permanente de nuestra investigación

durante más de ocho años<sup>1</sup>. Bástenos decir que la reescritura<sup>2</sup>, especialmente la paródica, operaba como un procedimiento reforzador del carácter literario y teatral del espectáculo, es decir, funcionaba como otro componente metateatral de intenso efecto especular, destruyendo el ilusionismo a conveniencia, para dejar mirar, por una ranura de la ficción, cuestiones criticables, risibles o acuciantes de la sociedad española del 600.

Con respecto a nuestro clásico, la incesante reescritura que caracteriza la circulación y recepción del *Quijote* comienza ya en el siglo XVII, muy poco después de la publicación de la Parte II. Hay testimonios de reescrituras teatrales muy tempranas, no sólo a través de comedias burlescas sino también del teatro breve, género especialmente apto para albergar las peripecias cómicas del hidalgo y su escudero.

Abraham Madroñal (2008, p. 266), en su artículo “Entremeses intercalados en el *Quijote*”, menciona la famosa polémica que tuvo lugar hace unos años sobre si ciertos textos entremesiles pudieron intervenir en la gestación del *Quijote* o si derivaron de este y de algún modo zanja la cuestión adoptando la categoría (aportada por otros) del “entremés intercalado”, es decir, “aquella pieza breve y cómica que se introduce con un grado de implicación diverso en una obra larga, ya sea esta dramática, narrativa (como en este caso) o poética”.

Desde nuestra perspectiva, que es precisamente su reverso, pensamos que algunas secuencias narrativas del intertexto cervantino con matrices de teatralidad<sup>3</sup> eran reutilizadas por los entremesistas, quienes advertían el potencial de dichas situaciones. En el *Entremés del ventero*<sup>4</sup> de Luis Quiñones de Benavente, la presencia del hipotexto cervantino se aprecia básicamente en la parodia de la penitencia del Quijote en Sierra Morena y del episodio de Clavileño, dentro de las burlas en el palacio ducal. El propósito de este trabajo es examinar de qué manera la reescritura de un texto cervantino<sup>5</sup> cuyo poder metaficcional ha sido ampliamente estudiado aporta a la experimentación metateatral del entremés.

---

<sup>1</sup> El actual Proyecto sobre dicho tema (Nº 1975 - Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta) finaliza en diciembre de 2016.

<sup>2</sup> Remitimos para este concepto teórico a las reflexiones de Graciela Balestrino (1991) y a nuestro trabajo sobre la refundición –término con que se designaba el fenómeno reescritural- en tres comedias palatinas (Sosa, 2008).

<sup>3</sup> Hace tiempo trabajamos la semiótica del espectáculo en las burlas de los duques y, especialmente, el episodio de Clavileño, de la Parte II (Sosa, 1999).

<sup>4</sup> Citamos el entremés, hasta hace poco inédito y considerado anónimo, por la edición de Abraham Madroñal (2002).

<sup>5</sup> Recordemos, además, que Cervantes es uno de los primeros en cultivar el metateatro en la dramaturgia española.

Debe acotarse que la localización de la acción dramática en una venta y la figura del ventero como protagonista -denominador común de múltiples entremeses barrocos- permitía al público anticipar el tenor y desenlace de la pieza: esta se convertía en tablado de una microacción dramática de engaño o burla que se repetía con ligeras variantes y cuyo objeto era el o los desprevenidos viajeros que llegaban al mesón<sup>6</sup>. El protagonista – aunque contara con la ayuda de una criada o aliados ocasionales- era primordialmente el ventero, delineado por los atributos básicos de la cicatería y el hurto.

Por una parte, tenemos aquí dos componentes propios del metateatro: no sólo la sobreteatralización que implica la situación enmarcada de la burla sino también la literaturidad del personaje -que “sale” del texto donde fue creado para transmigrar a otros- y de la venta misma, que evoca el punto de convergencia en fundamentales aventuras del célebre par cervantino. Por otra parte, la venta constituía un tópico de la literatura oral (Martínez López, 1997), en tanto acostumbrado “lugar desapacible y mísero, donde el huésped habr[í]a de pagar un elevado precio a cambio de las penalidades de un verdadero purgatorio” (Salazar Rincón, 1995-1997).

### Peripicias en una venta de Sierra Morena

En el entremés de Quiñones de Benavente, el ventero está representado por Cosme Pérez, a quien se identificaba, como se ha señalado en otros trabajos (Balestrino, 2013; Sosa, 2014), con Juan Rana, personaje entremesil por excelencia en su mezcla rara de simpleza y picardía, produciendo el efecto metateatral de una (con)fusión entre el sujeto empírico y el papel que encarnaba. En este caso, el juego entre realidad y ficción se complejiza al superponerse al rol emblemático de alcalde el del ventero y lo hará aún más, como veremos luego de repasar brevemente la intriga.

Perinola, una pícara que ha sido castigada por la Inquisición, propone a dos ladrones que la secunden en su “invención” de introducirse en una venta de Sierra Morena bajo la apariencia de una compañía de cómicos que va rumbo a Ginebra. El objeto es quitarle a un ventero loco<sup>7</sup> un dinero que lleva consigo como si fuese un niño (“talego”). Los pillos aceptan. Comienza el embuste y, curiosamente, se van agregando Bernarda, Jiménez, los músicos..., actores que integraban realmente la histórica compañía del autor Pedro de la

---

<sup>6</sup> Aunque con ligeras variantes según su uso a lo largo del tiempo desde la Edad Media, *posadas*, *ventas* y *mesones* son términos equiparables en cuanto a su función de alojamiento y comida a la vera de los caminos. Con el posterior desarrollo de las ciudades, algunos de estos albergues adoptarán características más urbanas al quedar incluidos dentro de las mismas (para más datos véase Álvarez Llopis y Blanco Campos, 1999, p. 506).

<sup>7</sup> Los personajes tratan de *loco* al ventero en más de una ocasión (v.33, v. 117, v. 156) y él mismo dice que es “enfermo de la cabeza” (v. 57).

Rosa. Inclusive declaran que Perinola es la autora (recuérdese que se llamaba *autor* al director de una compañía teatral). Cosme, sin abandonar su “niño-talego”, sortea con simpleza todas las trampas que le tienden (le piden huevos estrellados y señala la zona genital de un actor; a otro que pide ayuda para levantarse, ofrece “darle una ayuda”, o sea, una enema...). Frustrados, los pícaros/farsantes resuelven ensayar “los autos para las fiestas” que pondrán en la corte. Cosme se postula para hacer el “amor divino”<sup>8</sup> ya que el actor que lo representaba está enfermo. Se sorprenden al enterarse de que el ventero es Cosme Pérez/Juan Rana, miembro de la misma compañía a quien no habían reconocido. Cosme explica su apartamiento por la intención de hacer penitencia en Sierra Morena. Con la excusa de que debe volar al cielo mediante una tramoya, lo trepan a un banco y visten ridículamente. El ensayo contiene diversas rupturas, dadas por las intervenciones de Cosme parodiando la experiencia vivida por Don Quijote y Sancho en el episodio de Clavileño (Parte II, cap. XLI).

El canto de todos anuncia la llegada al cielo, donde es arrebatado el talego de manos de Cosme por S.M. La significación de la abreviatura es ambigua pues, aunque es factible que refiera a Santa María (la Virgen) o a Su Majestad (Dios mismo) ante los cuales el ventero no puede rebelarse, la mención de “figura” y de “escudero” (sin didascalía explícita que indique su entrada), así como de los infiernos a los que piensa haber caído por error, da lugar a algunas dudas:

COSME:

¡Qué música celestial!

Ya hemos llegado. Llamemos.

¿Ah del cielo? ¡Jesucristo,  
que pensándome ir al cielo  
erré el camino y volando  
vine a dar en los infiernos!

Figura, esta no os invía  
sino por la del talego.

S. M.:

Esa yo la tengo allá.

---

<sup>8</sup> Personaje alegórico que aparecía en diversos autos sacramentales, v.gr. en *Juegos de la Fe y del Amor Divino* de Valentín de Céspedes: “El Amor, vestido de morado, pintados algunos corazones; en la cabeza una guirnalda. Ha de ser muy hermoso y pequeño” (cfr. Cilveti y Arellano, 1994). En el auto de Lope *Las bodas entre el Alma y el Amor Divino*, este sale caracterizado así: “Descubriose con mucha música tras esta relación, / que fue al pie de la letra, como su Majestad de Filipo entró en Valencia, otra cortina en diferente/ lugar, y viose el Rey Amor en forma de Serafín en / una cruz, y de los pies, manos y costado salían unos / rayos de sangre, hechos de una seda colorada sutilísima, que daban en un cáliz, que estaba enfrente / sobre un altar ricamente aderezado.” (Vega, 1892, cursivas nuestras).

COSME

Por vida vuestra, escudero,  
que me la tratéis muy bien  
pues me cuesta mi dinero.

S. M.:

Yo cuidaré siempre de ella.

COSME:

Lo peor que tiene es eso,  
que lloraré yo el cuidado  
y ella os hará los pucheros.(vv. 230-245)

La intriga concluye con el final a palos propio de tantos entremeses: Cosme, Jiménez (posiblemente la “figura”) y Bernarda (¿S.M.?) protestan por la paternidad del talego, en medio de cantos y de la algarabía general.

El TeT<sup>9</sup> configurado por el ensayo provee de una profundidad abismal al entremés, instaurando los siguientes niveles metateatrales:

- a) el primer nivel correspondiente a seres y acciones “reales” de la venta (Perinola, ladrones, ventero...);
- b) el segundo, enmarcado por la invención de Perinola de fingirse miembros de una compañía;
- c) el tercero, el del TeT, con la efectiva representación fragmentaria del auto a cargo de los reales integrantes de la compañía de Pedro de la Rosa, incluido Cosme;
- d) el cuarto, el de la parodia de componentes cervantinos: la penitencia de Sierra Morena y el episodio de Clavileño.

Detengámonos en los dos hipotextos parodiados y su relación con el entremés de Quiñones. En primer lugar, hay grados o matices de intertextualidad que los diferencian. Cosme declara que ha sentido unos “pulsos” de hacer penitencia y se ha recogido para ser ventero en Sierra Morena (vv. 170-174), aludiendo al capítulo XXV (Parte I) del *Quijote*. Dicho capítulo constituye a su vez una parodia de la penitencia de Amadís, modelo del enamorado doliente que busca la soledad, como explica Quijote a su escudero:

(...) quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien “fue uno”: fue el solo, el

---

<sup>9</sup> Hermenegildo (1999, 78) utiliza esta sigla para designar la forma metateatral por antonomasia: el *teatro en el teatro*.

primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo. (...) *Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido (...).* De esta misma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. (...) Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de *Beltenebros*, nombre por cierto significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido. (Cervantes, 2011, p. 257-258, cursivas nuestras).

La sorna de Cosme es evidente: buscó el aislamiento y encubrió su identidad, no por los altos designios de un amor no correspondido, sino para salvaguardar su botín de la rapacería de sus compañeros. Pero, además, una lectura atenta del hipotexto revela un guiño cómplice del poeta de comedias a los discretos y memoriosos lectores del *Quijote*; en las palabras del hidalgo hay una información metatextual -que hemos destacado- por parte de Cervantes y, luego, de Quiñones: la maestría literaria reside en imitar al mejor. Es lo que han hecho ambos, manipulando la materia textual primigenia y otorgándole nuevos sentidos. Para referirnos teóricamente a la reescritura, no lo podríamos haber dicho hoy de manera más acabada.

El segundo hipotexto remite al capítulo XLI (Parte II), en el cual los espectadores de la corte ducal se regocijan con la burla del caballo encantado Clavileño que sufren el hidalgo y su temeroso escudero. Con los ojos vendados, los personajes creen ser remontados a las alturas mientras experimentan “fenómenos” (vientos, calor) procedentes de las distintas “regiones del aire” y de la supuesta cercanía con el sol:

(...) —Así es la verdad —respondió Sancho—, que por este lado me da un viento tan recio, que parece que con mil fuelles me están soplando.

Y así era ello, que unos grandes fuelles le estaban haciendo aire: tan bien trazada estaba la tal aventura por el duque y la duquesa y su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta.

Sintiéndose, pues, soplar don Quijote, dijo:

—Sin duda alguna, Sancho, que ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo [y] las nieves; los truenos, los relámpagos

y los rayos se engendran en la tercera región, y si es que de esta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar esta clavija para que no subamos donde nos abrasemos.

En esto, con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse, desde lejos, pendientes de una caña, les calentaban los rostros. Sancho, que sintió el calor, dijo:

—Que me maten si no estamos ya en el lugar del fuego o bien cerca, porque una gran parte de mi barba se me ha chamuscado, y estoy, señor, por descubrirme y ver en qué parte estamos. (2011, p. 709).

La relación hipotextual es más estrecha aquí: Cosme –cuya figura grotesca bien podía asimilarse a la de Sancho- encarna el Amor Divino en su ascensión a los cielos y sus risibles intervenciones guardan notable semejanza:

BERNARDA:

Empiezo.

LADRÓN 2º:

Empieza.

BERNARDA:

Amor divino, da un vuelo  
que llegues con él al cielo  
sin parar en las posadas.

COSME:

¿Hágolo bien, camaradas?

TODOS:

Lindamente.

COSME:

Soy un mochuelo,  
muy alto debo de estar  
porque hace un aire que hiela.  
Mucho se me acerca el sol,  
¡hideputa y cómo quema!  
Debe de querer llover,  
ya llovizna. ¿Mas que fuera  
si llegáramos al cielo  
hechos una sopa mesma? (vv. 212-225)

Por otra parte, los niveles que desglosamos anteriormente a efectos de una claridad expositiva no son nítidos ni fácilmente dissociables. Véase, sino, la entidad ambigua de

ladrones/farsantes que tienen los personajes del primer nivel. Perinola<sup>10</sup> y sus compañeros de camino se (auto)definen palmariamente: mientras la moza los llama “ladroncillos” y “rateros para poco” (v.1), estos se burlan de ella preguntando irónicamente al espectador<sup>11</sup>: “¿Oíd a Caco?” (v.11) y acusándola de haber sido “subida en mohíno” y “apeada de un potro”, luego de haber recibido “doscientos priscos” y naranjazos de los muchachos de la villa (vv.14-26). Poco después, cuando fingen pertenecer a una compañía entera de representantes (veinte o treinta, con criados, “hembras” y músicos), intervienen, sin solución de continuidad ni didascalía explícita o implícita, cómicos reales: Bernarda, Jiménez, los músicos...

La irrupción –no explicada por el poeta de comedias- parece explicarse por la difusa frontera que separaba las categorías de unos y otros. En un interesante artículo de Pilar Sarrió (1989, p. 857) donde explica las causas por las que se entraba en la profesión teatral, menciona documentos de mediados del XVII en los que se hace referencia a que las compañías teatrales acogían “delincuentes, clérigos, fugitivos y apóstatas” por la intensa demanda teatral de la época y lo apetecible que era su vida “desordenada” para vagos y prófugos. Pero esta explicación no es del todo satisfactoria.

### Tablados e histriones

Una nueva conjetura se impone: todo ha sido una representación, desde el arranque mismo del entremés –Perinola y los dos ladrones son otros integrantes de la compañía que han “engañado” a los espectadores, sin darles parte en su *linda invención* (v. 39)-, como podría dar a entender la frase de la pícara/actriz/autora cuando ve que todos los intentos de arrebatar el talego a Cosme fallan: “Baste la burla, ensayemos / los autos para las fiestas / que hemos de hacer en la corte” (vv.158-160).

Siguiendo el mismo razonamiento, volvamos a Cosme, el actor devenido ventero para hacer penitencia en Sierra Morena. Aparentemente, ha construido un rol de ventero para ocultar, bajo una falsa identidad, la abultada ganancia que resguarda de la codicia de sus compañeros, es decir, que el consabido burlador ha sido burlado ya que al final del entremés le arrebatan su talego.

---

<sup>10</sup> Según el DRAE, el término refiere tanto al trompo pequeño con letras o mensajes para jugar como a una “mujer pequeña de cuerpo y vivaracha”.

<sup>11</sup> Por el sentido, creemos que este verso -que bien podría ser “¿Oís a Caco?”- es un aparte dirigido al público para establecer una complicidad y poner a la mujer por encima de ellos mismos en materia de hurtos.



El estereotipo del ventero y su venta, que representaban en el folklore el engaño<sup>12</sup> y el hurto por antonomasia, aparece aquí resemantizado y refuncionalizado desde el punto de vista metateatral. Hay un cuádruple desdoblamiento que se instaura con respecto al protagonista: *el ventero loco* resulta ser el actor Cosme Pérez, quien compone su prototípico *personaje* Juan Rana<sup>13</sup>, quien accede a desempeñar en el ensayo de un auto sacramental el rol de Amor Divino, quien *parodia* a los protagonistas del *Quijote*, especialmente a Sancho, de notorios rasgos entremesiles ya señalados por la crítica.

La reescritura del hipotexto cervantino establece el último peldaño de distanciamiento con respecto a la acción dramática visualizada, al evocar un referente literario tan ampliamente reconocible desde el horizonte de expectativas de los espectadores que impide toda identificación con lo real.

Esto último nos permite recuperar el propósito de este trabajo -examinar de qué manera la reescritura del *Quijote* aporta a la experimentación metateatral del entremés- y aquilatar la matriz metaficcional de cuño cervantino que preside la renovación de prácticas escriturales y teatrales a lo largo del siglo XVII.

La elección del segmento de Clavileño en particular –definido fundamentalmente por la capacidad de hacer creer a otros una ficción- desrealiza todos los componentes del entremés y contribuye a crear un complejo juego de espejos donde lo real y lo ficcional difuminan sus lindes.

¿Qué ha sido “real” dentro de la escena? ¿Hay grados de ficción y destinatarios de primer y segundo grado? ¿Hay en verdad planos diferentes a los que pertenecen Perinola, los ladrones, el ventero, Bernarda, los músicos, Cosme, Juan Rana, el Amor Divino? Si Don Quijote y Sancho nos proporcionan la clave para leer esta piececilla aparentemente trivial, los burlados hemos sido nosotros, los espectadores. Todo ha sido una actuación, de principio a fin, para hacernos creer que el objeto de la burla era Cosme. Pero el engaño, en todo caso, no es más que *pura ficción* e implica el más encendido elogio del arte teatral y del metateatro, para decirlo más precisamente.

---

<sup>12</sup> El motivo folklórico de la burla de la comida imaginaria –presente en diversos entremeses de ventas y venteros como *Lo que pasa en una venta* de Luis de Belmonte y *La venta* de Francisco de Quevedo- tiene un desarrollo diferente en esta pieza, ya que lo que interesa es cómo los cómicos pretenden *engañar al ventero* y no a la inversa. Para profundizar en el tema véase Madroñal (1998) y Sosa (2016).

<sup>13</sup> Las acciones y respuestas simples, escatológicas o subidas de tono del ventero coinciden con los atributos característicos de Juan Rana.

Por añadidura, nos deja la saludable advertencia de dudar de nuestros sentidos y de nuestras percepciones ante el “engaño a los ojos” que es el mundo, empezando por el tablado de una venta.

## Bibliografía

- Álvarez Llopis, Elisa y Emma Blanco Campos (1999) “Las vías de comunicación en Cantabria en la Edad Media. Ventas, mesones y hospitales” en AA. VV: *I Encuentro de Historia de Cantabria* (p. 491-522). Cantabria, España: Universidad de Cantabria.
- Balestrino, Graciela (1991) *La refundición en el teatro barroco español e hispanoamericano* (Informe inéd. Proyecto CIUNSa, 1988-1991). Salta: Universidad Nacional de Salta.
- (2013) “El baile de los Juan Ranas o la hipérbole de metateatro” en *Revista Cuadernos FHyCS*, N° 44 (p.11-22). San Salvador de Jujuy, Argentina: UNJu. (Versión digital) URL: <http://www.cuadernos-fhyics.org.ar/ojs/index.php/cuadernos/article/view/126/91> (recuperado el 03/04/16).
- Cervantes, Miguel de (2011) *Don Quijote de la Mancha*. Edición, prólogo y notas de Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres. Madrid, España: EDAF.
- Cilveti, Ángel y Arellano, Ignacio (1994) *Bibliografía crítica para el estudio del auto sacramental con especial atención a Calderón*. Kassel, Alemania: Reichenberger. Vol. 3 de *Autos sacramentales completos de Calderón*.
- Hermenegildo, Alfredo (1999) “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina” en Catherine Poupene-Hart, A. Hermenegildo y César Oliva (coord.): *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (p. 77-92). Murcia, España: Editum.
- Madroñal, Abraham (1998) “La Tierra de Jauja’ en entremeses barrocos” en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña (eds.): *América y el teatro español del Siglo de Oro (II Congreso Iberoamericano de Teatro)* (p. 435-448). Cádiz, España: UCA. Vol. 2.
- (2008) “Entremeses intercalados en el Quijote” en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Albuquerque García (coords.): *El “Quijote” y el pensamiento teórico-literario* (p. 265-278). Madrid, España: CSIC.
- Martínez López, María José (1997) “Estudio comparativo de los personajes del teatro breve: del entremés al sainete”, *Lenguaje y textos*, La Coruña, N° 10 (p.159-172).
- Oleza, Joan (2007) “De venta en venta hasta *El Quijote*. Un viaje europeo por la literatura de Mesón”, *Anales Cervantinos*, Vol. XXXIX (p. 17-51).
- Quiñones de Benavente, Luis (2002) *Entremés del ventero*. Edición de Abraham Madroñal. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k782> (recuperado el 03/04/16)
- Salazar Rincón, Javier (1995-1997) “De ventas y venteros: tradición literaria, ideología y mimesis en la obra de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, N° 33 (1-25). URL:

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz3299> (recuperado el 10/10/15)

Sarrió, Pilar (1989) "Sobre los miembros de las compañías teatrales" (Sección 16 "Causas por las que se entraba en la profesión teatral") en Javier Huerta Calvo: *El Teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* (p. 853-862) Amsterdam, Holanda: Rodopi. Vol. III.

Sosa, Marcela (1999) "La semiótica del espectáculo en la II Parte del Quijote" en *Actas del XXIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (p. 764-769). Madrid, España: Castalia. Tomo I: Medieval. Siglos XVI-XVI.

----- (2008) "El laberinto de espejos que se reflejan: refundición y metateatro en tres comedias palatinas" en 2º Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, 15-17/10/08. San Salvador de Jujuy: UNJu.

----- (2014) "Escenas 'detrás de la escena' o la impostura de Juan Rana en *La portería de las damas* de Francisco Avellaneda", *Posturas e imposturas del discurso. A propósito de "Quijotes", "Buscones" y otros escritos: los apócrifos en los límites de la ficción literaria* en *Jornaler@s*, Revista Científica de Estudios literarios y Lingüísticos, Nº 2, Año 2 (p. 273-282). URL: [http://issuu.com/jornalerosdigital/docs/jornaleros\\_num\\_02](http://issuu.com/jornalerosdigital/docs/jornaleros_num_02) (recuperado el 20/03/15)

----- (2016) "De invenciones y ventas abismales: desengaño, metateatro y metonimia en *Lo que pasa en una venta* de Belmonte" en XXV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, 2-5/08/16. Buenos Aires, Argentina: GETEA - UBA.

Vega, Lope de (1892) *Obras completas. Autos y coloquios*. Tomo II. Madrid: RAE/Sucesores de Rivadeneyra, digitalizado por University of Toronto, s/f. URL:

<https://archive.org/details/obraspublicadas02vegauoft> (recuperado el 30/04/16)