

Tradición y ruptura del teatro cervantino

Eugenia Revueltas

El placer del texto y otros sortilegios

101

Asistir a las representaciones dramáticas, se convirtió en uno de los más preciados ritos sociales, tanto en España como en la América española; esto es comprensible si se piensa en los antecedentes de afición a los actos espectaculares en estas sociedades: las fiestas, tanto religiosas como paganas, los ritos de la Iglesia católica, tan llenos de espectacularidad; los juicios inquisitoriales. En América, añadidas a estas celebraciones, se da la persistencia de las celebraciones tradicionales indígenas (ahora cristianizadas) y el auge singular del teatro misionero, que caló tan hondamente en la conciencia colectiva del mundo americano. En el mundo hispánico, tanto en la metrópoli como en los reinos americanos, los mecanismos de la teatralización permearon las formas mismas de la vida cotidiana, en las que: el enmascaramiento, la representación y lo carnavalesco formaban parte del vivir cotidiano; de modo que la teatralización espontánea de la vida social en las fiestas, tanto populares como cortesanas; paseos, misas, galanteos; desfiles, duelos y ceremonias políticas; nacimientos y muertes, matrimonios y adulterios, todo se vivía como una obra teatral más, bástenos recordar las descripciones contemporáneas de estos acontecimientos para corroborar este sentido teatralizado de la vida. Así, vida y fantasía, realidad y ficción, se entreveran y enriquecen con esta forma del vivir sucedáneo que suscita el teatro.

La afición a asistir al teatro a partir del último tercio del siglo XVI, incipiente en esos años, se va a ir incrementando hasta transformarse en la afición dominante del XVII, y todo ello a pesar de la censura moral que, tanto la iglesia como las autoridades —Carlos V y Felipe II— esgrimían contra el teatro: como incitación al vicio, una de las añagazas que el diablo tiende para tentar al hombre y más a las mujeres, tan fáciles sujetos del pecado; de allí que la gente de teatro, para hacerse perdonar “esta condición viciosa”, diera una parte sustancial de sus ganancias a las cofradías religiosas.

Los sitios o corrales pues, que señaló la cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo para la Representación de las comedias, eran, uno que tenían en la calle del Sol, otro en la calle del Príncipe, propio de Isabel de Pacheco, y otro que tenían ajustado en la misma calle del Príncipe, perteneciente a N. Burguillos, cuyo corral se aplicaron después a sí los diputados de la cofradía de la Soledad, y trabajando en él un día y una noche entera, hicieron ciertos tablados y otros aderezos para poder decir *que lo tenían hecho*.¹

Continuó la cofradía de la Sagrada Pasión disponiendo, sin contradicción alguna, se representasen comedias en sus corrales alquilados, de las cuales *sacaba limosna tan importante, que sin ella hubiera cesado la hospitalidad*, se dice en los citados papeles.²

102

Como se verá, de alguna manera y al católico modo, se llega a un acuerdo social, en el que una forma pecaminosa ayuda a la realización de una acción piadosa, ya que al usarse los dineros aportados por la representación a: enterrar los cuartos de los ajusticiados, recoger a los clérigos extranjeros y pobres, necesitados de abrigo y cuidados; recoger y criar a los niños abandonados, siempre en peligro de morir comidos por los perros o los cerdos, o simplemente de hambre, situación que era preciso remediar porque era práctica frecuente, que las madres, por pobreza o por otras “inhumanas causas”, abandonasen a sus hijos en los quicios de los edificios eclesiásticos o señoriales, confiando en que la caridad superase a la crueldad. Es importante señalar que en la medida en que la gente se volvió más y más aficionada al teatro, la situación de las cofradías y las instituciones que sostenían se volvió más boyante, lo que hizo posible que las representaciones teatrales, que estaban sometidas a un riguroso calendario eclesiástico, se fueran haciendo más frecuentes.

Como lo señala el *Tratado histórico* de Casiano Pellicer, el éxito del teatro y las consecuentes ganancias que ello producía, hicieron que el estricto calendario se fuera relajando, en la medida que, dada la afición teatral, las ganancias eran mayores y con ellas se beneficiaba a tantos pobres; así tomados de la mano, placer y filantropía, hacen que el teatro se convierta en el eje de la diversión ciudadana.

Teólogos y pensadores, ante la proliferación del teatro con todo su acompañamiento de actores, músicos, danzantes y cantores, travestis —sobre todo las mujeres vestidas de hombre, que daban un fuerte sentido erótico a la representación, comprensible, si se piensa que las calzas masculinas, hacían evidentes las formas femeninas—; las danzas como las zarabandas, los

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 50.

cantares, los trajes costosos y ciertas libertades histriónicas, muy frecuentemente representadas por criadas y criados, —cuyo antecedente más espléndido se ejemplifica, en la descarnada descripción de los amores entre Pármeno y Areusa—; en cambio, cuando se inician los deliquios amorosos entre Melibea y Calixto, Fernando de Rojas nos cierra la puerta del paraíso amoroso y deja todo a la idealización. La contemplación de estos deleites, seguramente daba lugar al ensoñamiento de todo tipo de fantasías eróticas, y de allí que surgiera una polémica en torno a la conveniencia moral del teatro.

Según Casiano el P.M. fray Alonso de Mendoza, catedrático de la Universidad de Salamanca en 1587, dictaminó sobre la polémica en los siguientes términos:

103

De lo dicho se sigue según parece que el representar las comedias, *como ahora se representan en España*, de suyo (*per se loquendo*) de ningún modo es pecado mortal; porque semejantes farsas, o juegos teatrales no son de la naturaleza de aquellas cosas, que dicen orden intrínseco al pecado, sino antes bien son de aquellas de que puede hacerse uso bueno y uso malo. A la verdad todos aquellos juegos, o diversiones que pueden ordenarse al alivio del cuerpo, o al ejercicio del ingenio, como parece son las dichas representaciones escénicas, son lícitos; y esto sea la que fuere la intención del que los establece, bien sea el recreo y la diversión del pueblo, bien sea la grandeza del príncipe.³

Lo que llama la atención de lo dicho por fray Alonso, es la libertad de espíritu de la que da muestra, sobre todo si se tiene en cuenta que gran parte de la jerarquía eclesiástica, así como el poder real, estaban en contra del teatro no religioso, por su condición pecaminosa, pues de su contemplación —decían ellos— se despertaban los apetitos concupiscentes. Frente a esta opinión, él señala con toda claridad, que *per se*, las representaciones, no pueden ser consideradas pecado y sí son juegos y diversiones, que por estar hechas para “el alivio del cuerpo” o el “ejercicio del ingenio”, son lícitos. Resulta más interesante la condición de juego que le atribuye a las representaciones teatrales, así como que no le incomoden, ni los placeres del cuerpo ni los del espíritu, en una época en la que la mortificación y el desasimiento del placer, eran —por lo menos en teoría y como aspiración—, parte del proyecto existencial de España.

Líneas adelante, el agustino dice que:

[...] el mencionado oficio de histriones, o comediantes, aunque se ejerza por medio de mujeres, no es por sí ilícito, con tal de que no se mezclen palabras, cantares y

³ Casiano Pellicer, *Tratado histórico*, p. 91.

gestos o meneos lascivos... no sin fundamento se ha introducido la costumbre de asistir a ellos alguna vez los nobles, los clérigos y los frailes cuando no hay escándalo, y no interviene en tales representaciones ninguna cosa torpe ni deshonesta [...].⁴

Por lo dicho por el fraile, pensamos que él era uno de los que asistía a tales representaciones, pues en su defensa del teatro se ve que él compartía el gozo por el teatro y sus infinitas posibilidades para activar la imaginación del espectador.

104

De la fascinación que ejerce el teatro sobre el espectador, a grado tal que haga abstracción del mundo objetivo que lo rodea y se sumerja verdaderamente en el de la ficción teatral, tal vez el ejemplo más fascinante nos lo da el mismo Cervantes en *La aventura del titiritero* o *El retablo de maese Pedro*. En el capítulo 26, donde se prosigue la historia del titiritero, el narrador cuenta cómo el público —todos— está pendiente y dispuesto a ver todo tipo de maravillas en las palabras del declarador, que va a narrarles la historia de la libertad que don Gaiferos dio a su esposa la sin par Melisendra, que estaba cautiva de los moros en España.

En reciente representación de *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, realizada por la Sinfónica de Berlín, la Escuela de Títeres Praguense y los actores de la Universidad de Praga, el director de escena aprovechó toda la estructura del teatro popular, que tan bien conocía Cervantes, con sus apelaciones al público en la voz y actuación del niño declarador, que como lo sabemos son instancias de participación para el público, que de esta manera va adentrándose en la historia narrada; con la contextualización de un saber compartido, pues el público sabe de memoria la historia que se va a narrar, que forma parte de los bienes culturales mostrencos, así como está dispuesto a divertirse con las figuras y las maravillas que el titiritero, maestro en su oficio, mostraba; tal vez estas figuras y sus maravillas sólo tuvieron valor de índices, pues habitualmente el teatro de títeres ofrece pocos recursos escénicos y su fuerza persuasiva está dada fundamentalmente por la voz del titiritero, en este caso del declarador. En el parlamento del declarador encontramos constantemente la incitación a *ver*, que dado que muchas veces *lo visto* era mínimo, es más bien una incitación a imaginar:

[...] vuelvan vuestas mercedes los ojos a aquella torre que allí aparece, que se presupone que es una de las torres del alcázar de Zaragoza, que ahora llaman la *Aljafería*, y aquella dama que en el balcón aparece, vestida a lo moro, es la sin par Melisendra, que desde allí se ponía a mirar el camino de Francia, y puesta la imaginación en

⁴ *Ibid.*, pp. 91-92.

París y en su esposo, se consolaba en su cautiverio. Miren también un nuevo caso que ahora sucede, quizá no visto jamás. ¿No ven aquel moro que callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llega por las espaldas de Melisendra?⁵

En la cita anterior, encontramos todos los índices o marcas de oralidad del teatro popular: la apelación al público, para incitarlo a ver o imaginar; la didascalía verbal, que nos indica los sentimientos del personaje; la didascalía escénica, que permite, a partir de un teloncillo, imaginar una torre de un alcázar; los coloquialismos y los diminutivos, que tienen un valor connotativo, que refuerza la participación del espectador; el reforzamiento de la imagen del antagonista —el moro— a partir de las didascalías: con el dedo puesto en la boca, el callandico y pasito a paso subrayan su condición traidora y las malas intenciones con las que se acerca a Melisendra. Todas estas instancias teatrales, hacen que don Quijote vaya haciendo abstracción del mundo real y como además está enloquecido por su desmedida afición por las novelas caballerescas a las que ha otorgado un rango de realiad, rápidamente se adentra en la hilación escénica a grado tal que decide participar en la lucha:

105

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían y levantándose en pie en voz alta dijo:

—No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Detenéos malnacida canalla; no lo sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Don Quijote ha perdido la noción del deslinde entre el dentro y el fuera teatral y así llevado por un extraordinario sentimiento de la identificación *arma la de Dios es Cristo*, para desgracia del titiritero que dice quedar como el Rey Rodrigo, pues a cuchilladas la emprende don Quijote contra “la titiritera morisma”, caso extremo de identificación y participación, en un juego teatral que adquiere rango de realidad para nuestro caballero.

Cervantes. Tradición y ruptura en el teatro

Habitualmente se ha considerado que el teatro cervantino forma parte de su producción menos lograda, para algunos críticos, esto abarcaría también a los entremeses, a grado tal, que en muchas de las antologías del entremes barroco, como la realizada por Celsa Carmen García Valdés y

⁵ M. de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, p. 363.

publicada por Plaza y Janés, en 1985, la autora no toma en cuenta a los entremeses y sólo da una noticia escueta de ellos como antecedente, a diferencia de lo subrayado por Asencio, que señala cómo los entremeses son una rica veta de la que los entremesistas posteriores, sacaron un material invaluable.

106 Cuando Cervantes compone sus obras, se ve que ya conocía la definición que de los entremeses había de hacer Covarrubias en el *Tesoro de la lengua española* (1611) “[...]una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio”; cabe señalar en esta definición dos elementos importantes: el hincapié en el hecho de ser un material literario para ser *representado*, y la otra, su finalidad de entretener, divertir y hacer reír al auditorio, es decir a un público, que a partir de una convención sociocultural perfectamente establecida desde el siglo XVI, sabe que es lo que puede esperar de estas obras colocadas a manera de divertimentos, en el *corpus* de una comedia; los entremeses al mismo tiempo que servían para el regocijo de los espectadores eran espléndidos juegos de espejos irónicos, divertidos y en última instancia carnalescos, de la sociedad.

Los entremeses eran considerados como “obras suscintas” y al parecer sin pretensiones que encajan, sin embargo, en un género teatral, que en los albores del siglo XVII, había conseguido ya su plena autonomía. Por otro lado, aunque es indudable que había una fuerte tradición que provenía desde las representaciones del Renacimiento italiano en su reelaboración de materiales clásicos, también consideraba otros materiales que contribuyeron a la génesis del género: elementos procedentes del folclor, difundidos por la tradición oral; condiciones materiales del espectáculo; preferencias de los cómicos y autores; formación de un público fruitor de teatro; exigencias de las cofradías; y políticas de censura que fueron dando, todos ellos un perfil específico a los entremeses españoles.

Si atendemos a que en el origen del género, hay una fuerte tradición de transmisión oral, es fácil comprender la preeminencia de temas y sentidos signados por “lo popular”, es decir por formas del imaginario popular que encuentran en los entremeses un fuerte sentido desmitificador, desenmascarador, ya que en ocasiones, detrás de la risa y la burla, se vislumbra un enrarecido mundo que transparenta fuertes tensiones sociales, que a través del regocijo, en un proceso de identificación cómica, el “reír con” ha de haber servido como catarsis.

Cuando se habla de la teatralización del género se está haciendo hincapié en su carácter de ser representado, de tomar vida frente a un escenario y con actores que cada vez más dominan los recursos de gestualidades, espacios y tempos teatrales, de modo que podemos decir que esta

teatralización se inicia en España con Lope de Rueda, que va a tomar ciertas estructuras de la comedia italiana, hilvanando los episodios en una pequeña estructura narrativa, o sea un caneavá de actuación, en el que las acciones, con un ritmo vertiginoso dado por el *tempo* del entremes, van a llevar al festivo, humorístico y a veces carnalesco desenlace. Los personajes siempre de humilde condición eran mimados de tal modo, que fueron troquelando en el espectador una serie de gestualidades tipo, que de entrada sólo con aparecer en la escena provocaban la risa del espectador —como sucede actualmente con géneros populares como la carpa, o los teatros regionales, que presenta *sketchs* con tipos o roles canonizados—; frente a esto modelos escénicos, el gran reto para Lope de Rueda, como para Cervantes y los entremesistas posteriores, fue hacer unas estructuras textuales, que a la canonización de tipos y situaciones, brindará una riqueza de *constructo* poético, que los individualizara.

107

Timoneda fue el benemérito editor de las primeras colecciones de entremeses y sin duda se puede considerar a Lope de Rueda, como el padre del género ya debidamente estatuido destacando en él su inventiva, su *vis cómica* y una prosa que es capaz, gracias a su fuerza expresiva, de metamorfosear y transformar en materia poético-dramática el material mostrenco heredado. Los personajes del teatro renacentista se van transformando y surgen: el bobo malicioso, el rufián o soldado, y en torno a estos personajes tan ricos en posibilidades proxémicas paralingüísticas y kinésicas, se dan el vejete, el estudiante tracista, la casada infiel, el sacristán rijoso y el vizcaíno y la negra que como lo señala Jean Canavaggio: “encarnan en el escenario inagotables oportunidades de expansión cómica”.

Cervantes, sin duda fue atento lector de Lope de Rueda, en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, dice de él que es: “varón insigne en la representación y el entendimiento” para más tarde, señalar “la excelencia y propiedad”, de Rueda como autor de entremeses. Que Cervantes gustaba de este género considerado menor, es evidente y también que tuvo escasa fortuna como dramaturgo sea de comedias o de entremeses; pero esta situación que en su momento le hizo declarar, desengañado, en la *adjunta del Viaje del Parnaso*, sus sinsabores con empresarios y comediantes, indicando de pasada que había escrito seis comedias inéditas con sus seis entremeses “nunca representados”, se ha revertido, y actualmente se ha revalorado al Cervantes dramaturgo, fundamentalmente al creador de unos entremeses, que muestran en forma evidente, la capacidad de este autor para crear universos teatrales con una abrumadora fuerza de comunicación, como lo muestran la persistencia y entusiasmo, con la que jóvenes o viejos, letrados o iletrados, actores profesionales o aficionados, público y actores, todos ellos participan entusiastamente año con año y a lo

largo de treinta, en la representación de los *Entremeses* cervantinos en la ciudad de Guanajuato.

108 Todas las nuevas puestas en escena de los entremeses muestran las virtualidades teatrales de los textos cervantinos y así lo apreciaron: Federico García Lorca, que en su representación jugó con las dos vertientes: la de la tradición y la de la ruptura, proponiendo a la barraca una representación estilizada inspirada en la imagería y juguetes populares, que contrastó en su momento con las versiones de visión costumbrista tanto del *Retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa* o *La Cueva de Salamanca*, todavía existen crónicas del entusiasmo que despertaron estas representaciones y que luego determinaron a Manuel de Falla a hacer una ópera sobre el *Retablo de maese Pedro*, como lo vimos páginas atrás; Jean-Louis Barrault a partir de una adaptación libre de el retablo, encuentra un sentido subversivo políticamente, de modo tal que aunque situado en una España de fantasía el hilo conductor de la puesta en escena transforma el espacio español en un espacio francés en donde las figuras de autoridad son representadas con todo su potencial autoritario y de engañifa, a su vez el pueblo es capaz de descubrir la superchería y romper con los falsos valores de la sociedad autoritaria; por último Bertold Brecht, sus *Einakter*, juega una suerte de combinatoria con los entremeses, para extraer de ellos una serie de comportamientos arquetípicos, dándoles dentro de su propio universo dramático, una nueva funcionalidad, y podríamos constatar en una lectura vertical, una serie de correspondencias profundas entre los maridos burlados sea en la *Cueva de Salamanca* o el viejo celoso de *El juez de los divorcios* con el pescador Paduck en *La redada*, o las relaciones entre el rufian viudo y la mascarada *La boda pequeño burguesa* y *El retablo de las maravillas* y *Lux in tenebris*, en este último caso la relación no es temático sino estructural.

Quando uno se acerca a los entremeses cervantinos, sea como lector o como espectador, se admira de la eficacia con la que Cervantes va manejando los modelos que le provenían de la tradición como los del sistema burlador-burlado, que a su vez cuenta con el recurso de la complicidad del senado para hacer que la fábula sea verosímil, como en el caso del *Vizcaíno fingido* o *La cueva de Salamanca*. Fino catador de un folclor promovido y recopilado por los humanistas del Renacimiento, Cervantes va a aprovechar con suma libertad el material que le proporcionaban cuentecillos, coplas y refranes. Muchas veces encontramos la impronta italiana de Boccaccio como en el caso de *La cueva de Salamanca*, *El Juez de los divorcios* o *La guarda cuidadosa* en donde, si por un lado se ponen en evidencia los ardidés y embustes de una mujer si no taimada, sí por lo menos práctica, para seleccionar a los galanes, en *El juez de los divorcios* el meollo está en la polémica contra el yugo matrimonial; de hecho, amor, matrimonio y codicia, forman parte de los bastidores sobre los

que se teje la acción entremesil. En el caso de *La guarda cuidadosa*, el entremés, además, trasunta un tópico histórico social de su tiempo: la inopia del soldado que a pesar de estar luchando por el esplendor de España, cuando regresa a su tierra se encuentra más pobre que un ratón, razón por la cual pierde a su dama, mientras que el rijoso sacristán lleno de habilidades de taimada rapiña, seduce con su oro a criadas y fregonas. En este caso podemos ver la vertiente de una tradición del folclor transalpino el *bruchello* derivación de las farsas de carnaval, que Cervantes seguramente conoció. Al mismo tiempo que la vertiente ya de perfil hispánico de rescatar la realidad, y de este modo atrapar al espectador en la seducción del espejo en el que se contempla.

En el caso de *El juez de los divorcios* se trabaja con los viejos temas de la joven, el viejo y la malmaridada. Este *leitmotiv*, proviene de las farsas de mayo en las cuales las mujeres solicitan la compasión del juez arguyendo los defectos de sus maridos, siempre derivados de la vejez y que muestran humorísticamente cuáles son los defectos que hacen imposible la vida a Mariana, protagonista de la primera secuencia del entremés. Mariana ha llegado hasta el juez dando voces y llorando, solicita la justicia del juez para que la descase, arguyendo que en todos los reinos y las repúblicas bien ordenadas “había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento y no que hayan de durar toda la vida, con perpetuo dolor y de entre ambas partes”. El juez le dice a continuación que le diga las razones que la mueven para pedir el divorcio.

Mariana: El invierno de mi marido y la primavera de mi edad; el quitarme el sueño, por levantarme a medianoche a calentar paños y saquillos de salvado para ponerle en la ijada; el ponerle, ahora questo ora aquella ligadura, y que ligado le vea yo a un palo por justicia; el cuidado que tengo de ponerle de noche alta cabecera de la cama, jarabes lenitivos, porque no se ahogue del pecho; y el estar obligada a sufrirle el mal olor de la boca que le güele mal a tres tiros de arcabuz.⁶

Como podemos ver, cuando se habla de misoginia del texto tendríamos que preguntarnos si hay tal, ya que las razones que arguye Mariana, son bastante razonables y entendemos su disgusto, así como cuando líneas más adelante y al preguntarle el juez al vejete si cuando se casó con ella no era gallardo, sano y bien acondicionado, el vejete responde: “Vej: Ya he dicho que a veintidós años que entré en su poder, como quien entra en el de un cómitre calabrés, a remar en galeras de por fuerza y entré tan sano que podía decir y hacer como quien juega a las pintas”.

⁶ M. de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, p. 46.

Caso singular es el de el *Rufián viudo* llamado Trampagos en el cual podemos encontrar el origen de un tipo de dramaturgia sobre la marginalidad, rica en acercamientos que rompiendo los tópicos del género, se ordenan en un mundo dotado de coherencia propia. Cervantes no vacila en satirizar no sólo los rasgos temperamentales de oficios estereotipados, sino actitudes ambiguas, prejuicios de casta, instituciones vaciadas de su sentido primitivo. En el caso del *Rufián viudo*, los efectos desenmascaradores de este teatro son verdaderamente singulares y de alguna manera, si no fuera anacronismo el decirlo, son “esperpénticos” en su sentido más profundo. Ante nosotros cobran vida una serie de personajes que con sus nombres ya de sí carnavalizados como Vademecum, Trampagos, Chiquisnaque y la dama muerta, la singular Pericona, nos hacen penetrar por el mundo del hampa urbana. El lector contemporáneo ha de estar avisado y acudiendo siempre al glosario, para que los mensajes de la jerga hamponesca no se le pierdan, pero seguramente los espectadores de su tiempo gozaban con las claves ocultas que el texto iba propiciando. El entremés está lleno de refranes y preconstruidos populares, que vuelven a la obra verdaderamente hilarante, por las posibilidades que para el actor tiene este texto.

Bibliografía

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Pról. y esquema biográfico de Américo Castro. México, Porrúa, 1960. (“Sepan cuántos...”, 6)
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Entremeses*. Ed. de Jean Canavaggio. Madrid, Taurus, 1982.
- PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y de histrionismo en España*. Barcelona, Labor, 1975.
- COVARRUBIAS Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed facs. Madrid-México, Turner/Turnermex, 1984.