

Como es casi novela. De las comedias de Cervantes al *Quijote* de Avellaneda (1614-1615)

Luis Gómez Canseco

Universidad de Huelva

Durante unos pocos años y a caballo entre los siglos XVI y XVII, se asentó en las letras europeas la convicción de que *novella* y *comedia* eran géneros convergentes e incluso intercambiables. Lo cierto es que la cosa no pasaba de ser una declaración de intenciones poco menos que retórica —no muy distinta al tan traído y llevado *Ut pictura poesis*—, que no parecía responder a nada concreto, más allá de una cierta afinidad en la materia, las tramas y el deseo de encajar tales novedades literarias en el sistema aristotélico o, al menos, en el neoaristotélico. Uno de los primeros antecedentes del tópico procedía, como era de esperar, de Italia, donde Giovanbattista Giraldi Cinzio apuntó en sus *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, de 1554, la correspondencia entre el arte dramático y los *romanzi* ariostescos en cuanto a la disposición de la obra¹. Hacia 1570, Lodovico Castelvetro llamó la atención sobre la *novella* como un género propicio para la risa, tendiendo un puente tácito con la *comedia* en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Pero fue solo cuatro años después, en 1574, cuando, precisamente en el marco de una discusión sobre la *Poética* aristotélica que tuvo lugar en la *Accademia florentina degli Alterati*, Francesco Bonciani presentó una *Lezione sopra il comporre delle novelle*, en la que se establecían notables concomitancias entre *novella* y *comedia*. Bonciani construyó su discurso de concomitancias subrayando la maravilla, la sorpresa y, sobre todo, la risa que ambos géneros compartían de cara al receptor². La

¹ Cf. Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie e tragedie e di altre maniere di poesie*, pp. 12, 68 y 83. Hay edición moderna de Susanna Villari (2002). Véase asimismo Cioranescu [1966: 79]. Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación MINECO FFI2012-32383 y PAIDI HUM-7875.

² Además del texto de Bonciani en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* (1972), véase Borsellino, 1989; Segre, 1989; Vega Ramos, 1992 y 1993; Garrido Domínguez, 2007, pp. 36-38 y Zoppi, 2014, pp. 80-82. Ojeda Calvo (2007, p. 38) ha subrayado el uso que hace Bonciani del término *comedia*, basándose en el modelo aristotélico, frente al sentido que la voz tuvo en la práctica teatral hispánica.

novella –como una suerte de género mixto para la poética contemporánea– mantendría un mismo principio de imitación de lo cómico, aun cuando se produjera un cambio de código literario entre lo teatral y lo narrativo. Los mecanismos de representación serían diversos y, por ello mismo, no todo lo narrado podría trasladarse a la escena. Pero lo cierto es que la cosa, si bien se mira, no iba mucho más allá de un mero ejercicio intelectual, que apenas tuvo repercusión directa fuera de Italia.

Aun así, la idea general de esa correspondencia sí que terminó permeando en las nuevas literaturas europeas, y especialmente en la España de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, en un momento, como ha subrayado José Montero, de profunda experimentación en lo literario³. En el caso hispánico, cabría añadir el antecedente propio de *La Celestina*, como una suerte de pauta práctica de enorme impacto, en la que se diluían los límites entre lo dramático y lo narrativo⁴. Ya en 1582 Lucas Gracián Dantisco presentaba la *Novela del gran Soldán con los amores de la linda Aja y el príncipe de Nápoles*, dentro de su *Galateo español*, como «un cuento, del cual (por haber parecido bien a unos discretos cómicos) se hizo una hermosa tragicomedia»⁵. Pero hubo que esperar hasta la publicación de las *Novelas ejemplares* en 1613 para que el lugar común se asentara de modo definitivo.

Aun cuando Cervantes nunca llegara a formular el tópico de manera expresa, su práctica literaria parece refrendarlo; y así lo entiende Jill Syverson-Stork, cuando anota: «The proximity between dramatic and narrative techniques belies the origin of Cervantes' revolutionary art of story-telling in *Don Quixote*, and inauguates the formal as well as the thematic concerns of all modern novelists»⁶. En efecto, la prosa cervantina se alimenta en cierta medida de situaciones y personajes teatrales, comparte una comicidad pareja con el otro género y otorga una enorme importancia al diálogo⁷. Y, de hecho, no pocos críticos han insistido en que ese parentesco respondía a la propia escritura cervantina. Así, Eugenio Asensio aseguraba que Cervantes había tomado temas y técnicas de la novela para componerse sus entremeses; Miguel Herrero García conjeturaba que las *Novelas ejemplares* eran prosificaciones de comedias nunca representadas; Francisco Ynduráin pensaba que el *Persiles* se concibió como una suma de escenas representables; Domingo Ynduráin apuntó que *Rinconete y Cortadillo* tuvo su origen en un entremés compuesto previamente; José Montero Reguera insiste en el carácter dramático de novelas como *La ilustre fregona* o *Las dos doncellas*; o José Manuel Martín Morán afirma que tanto los enredos de los enamorados Cardenio,

³ Montero Reguera, 2006, p. 80.

⁴ Lida de Malkiel, 1962, pp. 50-73.

⁵ Gracián Dantisco, *Galateo español*, p. 78. Incluso en 1607, Juan Arce Solórzano dio el título de *Tragedias de amor* a su novela pastoril. Sobre la pervivencia del tópico en la literatura áurea hispánica, véase Morínigo, 1957; Yudin, 1968 y 1969; Brownlee Scordilis, 1981; Baquero Goyanes, 1983; Florit Durán, 1984; Yllera, 1986; Gutiérrez Hermosa, 1997; Vila, 2000; Sánchez Jiménez, 2002; Rabell, 2003; Ojeda Calvo, 2007 o Arcos Prado, 2009, pp. 31-40.

⁶ Syverson, 1986, p. 15. Véase asimismo Reed, 1991, p. 68.

⁷ Sobre los elementos teatrales en la prosa cervantina, véase Menéndez Pelayo, 1941, p. 339; Close, 1981; Vilches de Frutos, 1985; Hernández Araico, 1998; Montero Reguera, 2003 y 2006; y Zoppi, 2014, p. 93.

Dorotea, Luscinda y don Fernando como la historia del cautivo pudieron proceder de textos concebidos inicialmente para la escena⁸.

LA SOMBRA CERVANTINA

Después de que Cervantes publicara sus *Novelas*, el primero en recoger de manera explícita esa correspondencia entre comedia y *novella* fue uno de sus enemigos más declarados, nada menos que el fingido Alonso Fernández de Avellaneda, que, en 1614, comenzó el prólogo de su *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* sentenciando: «Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo»⁹. Luego habrá ocasión de volver sobre el libro apócrifo y sobre las ideas de su autor respecto a la cuestión. Sigamos ahora con el examen. Hacia 1615, Tirso de Molina daba fin a su comedia *Amar por señas* definiéndola como «esta novela»¹⁰. En 1620, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo dedicaba *El sagaz Estacio, marido examinado* al caballero genovés don Agustín Fiesco con el marbete de «comedia en prosa, a imitación de tantas como hoy corren en Italia»¹¹. Francisco de Lugo y Dávila, que había prologado *La ingeniosa Elena* de Barbadillo en 1614, publicó una colección de novelas en 1622 con el título de *Teatro popular* y explicó el género como «un teatro, donde siempre están representando admirables sucesos, útiles los unos para seguirlos, útiles los otros para huirlos y aborrecerlos»¹².

Por esos mismos años, Lope de Vega volvió varias veces sobre la idea, primero en la novela *Las fortunas de Diana*, inserta en *La Filomena* de 1621, para asegurar que, aunque nunca hubiera tenido intención de «novelar [...], habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con esta». El juego de ambigüedades entre ambos géneros se repite en una glosa metaliteraria intercalada en la novela: «le contó quien era, lo que le había sucedido, y lo que buscaba, a la traza que suelen ser las narraciones de las comedias»¹³. Algo similar repitió, cuatro años después en *La prudente venganza*, publicada en *La Circe*: «Fenisa finalmente creyó a Laura que parece principio de relación de comedia»¹⁴. Aunque donde más se extendió sobre el caso fue en *La desdicha por la honra*, recogida en la misma miscelánea de 1624, donde parece aplicar a la novela buena parte de lo dicho sobre las comedias en el *Arte nuevo* de 1609: «...en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma, sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos... Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos

⁸ Cf. Asensio, 1971, p. 99; Herrero García, 1950; Ynduráin, 1969; Ynduráin, 1966; Montero Reguera, 2006, pp. 72-73 y Martín Morán, 1990, pp. 93-95.

⁹ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, p. 7. Sin especificar mucho más, Florence Yudin (1969, pp. 585, 594) opuso el modelo cervantino de novela a otro surgido después de 1613 y basado la adaptación de recursos propiamente dramáticos.

¹⁰ Tirso de Molina, *Amar por señas*, p. 481.

¹¹ Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio*, «A don Agustín Fiesco». Icaza (1980, II, p. 167) calificó el uso de los géneros en Salas Barbadillo de «verdadero libertinaje».

¹² Arcos Prado, 2009, p. 58.

¹³ Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 28 y 61.

¹⁴ Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 111.

preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte». Tan es así que, al dar cabo a la novela, recogió su propio guante para escribir «que, si creciere como en las comedias, tendrá vuestra merced la segunda parte»¹⁵.

Como hiciera Lope con *La prudente venganza* y *El toledano vengado*, Alonso Castillo Solórzano transformó la novela *La cautela sin efecto*, recogida en las *Noches de placer* de 1631, en la comedia *Los encantos de Bretaña*, incluida tres años después en sus *Fiestas del jardín*¹⁶. Por su parte, el *Para todos* de Pérez de Montalbán, impreso en 1633, pero cuya tasa es de abril del año anterior, se presenta como una recopilación de fábulas, comedias, discursos, autos sacramentales y tres novelas, contra las que arreó Quevedo sin piedad en *La Perinola*, atendiendo a nuestro lugar común, pues, si afirma no querer «oír más de las comedias de este doctor», se vuelve de inmediato contra las novelas, de las que dice que «no son fábulas, ni comedias, ni consejas, ni novelas», entendiendo, pues, que las novelas podían ser comedias¹⁷. Por esas misma fechas, Lope —una vez más— publicó *La Dorotea* como «acción en prosa», incidiendo en el asunto y apuntando al género celestinesco¹⁸.

Es bien conocida la influencia de la *novella* italiana sobre el drama inglés del Renacimiento¹⁹, aunque no deja de resultar curiosa la intermediación española en la recepción francesa del género no solo por medio de la adaptación de novelas españolas a la escena, como hizo Alexandre Hardy con algunas de las *Ejemplares* de Cervantes, o de comedias a novelas en prosa, al modo de *Plus d'effets que de paroles* de Paul Scarron a partir de *Palabras y plumas* de Tirso de Molina —dando a entender que novelas y comedias eran intercambiables—, sino en títulos como *Le roman comique* (1651 y 1657) o *Les nouvelles tragi-comiques* (1668) del propio Scarron, que apuntaban a esa conexión teórica entre lo dramático y lo narrativo²⁰.

Si bien se mira, lo que, directa o indirectamente, vienen a decir estos autores resulta más bien inconcreto, aunque se puede reducir este pequeño maremágnum a cuatro elementos básicos. El primero de ellos atiende a la desvinculación que novela y comedia comparten respecto a los preceptos retóricos y las reflexiones de las academias eruditas, para atender en cambio a los intereses y gustos del público o de los lectores²¹. El segundo aserto viene a ser consecuencia del anterior y vincula ambos géneros con la risa, la comicidad y el entretenimiento²². El tercero converge en el intercambio de tramas, motivos, lenguajes y personajes, pues con frecuencia los escritores áureos utilizaron esos mismos materiales indistintamente para su novelas o sus comedias y transformaron sin empacho unas piezas en otras. Como ha advertido Luisa Gutiérrez Hermosa:

¹⁵ Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 74 y 105.

¹⁶ Cf. Juliá y Martínez, 1947, p. 46.

¹⁷ Quevedo, *La Perinola*, p. 192.

¹⁸ Vega, *La Dorotea*, p. 86. Cf. Moll, 1979, pp. 9-10.

¹⁹ Cf. Marrapodi, 1998.

²⁰ Sobre la confluencia de ambos géneros en la Francia del XVII y la influencia española, véase Crooks, 1931; Hainsworth, 1933; Cioranescu, 1966; Ruiz Álvarez, 1991 y 1995; Hautcoeur, 1999 y Merino García, 2005.

²¹ Cf. Gutiérrez Hermosa, 1997, pp. 161-171.

²² Cf. Close, 1982 y 1994; Jurado Santos, 2000, pp. 68-69; y Zoppi, 2014, pp. 21-67.

... muchos de los autores de novela corta llegaron a ella a partir del teatro, como Lope de Vega o Tirso, y el público que leía o escuchaba las famosas novelitas reconocía en aquellos lances de espadas y sortijas, en las intervenciones de un criado bufonesco o en los devaneos amorosos de la pareja protagonista las mismas escenas que había visto en el teatro²³.

El cuarto y último punto enlaza con el primero, pues abunda en el carácter híbrido y experimental de la comedia nueva y la novela frente a la rigidez de los esquemas aristotélicos, con una completa atención a la acción por encima de cualquier otro aspecto en lo narrado y un carácter dialógico, que impregna también a la prosa de ficción²⁴.

Todo lo hasta aquí dicho llegó a formar parte de un discurso considerablemente asentado en las convicciones de no pocos escritores del momento, pero, claro está, una cosa era soltar una sentencia en los preliminares de un libro o encajar una apostilla metaliteraria defendiendo esa afinidad entre una comedia en verso y una novelita en prosa y otra muy distinta hacer efectiva esa identidad por medio de la escritura y en la práctica literaria. En realidad, no ya esos escritores, ni siquiera los críticos que se han ocupado del caso han puesto demasiado empeño en bajar al terreno y comprobar si ese discurso teórico tuvo alguna materialización en los modos de escribir prosa narrativa o teatro. El intento de estas páginas es analizar los restos que esa invención teórica dejó en los mecanismos de escritura de dos autores decisivos para toda esta trama, como fueron Miguel de Cervantes y Alonso Fernández de Avellaneda.

DE LA NOVELLA A LA COMEDIA: EL TEATRO DE CERVANTES

Si algo caracteriza la obra de Cervantes es su fuerte conciencia de lo literario, de una literatura que se piensa, se formula y se escribe desde la propia literatura. Precisamente por eso se ha interpretado la ejemplaridad de las *Novelas* publicadas en 1613 como la propuesta de un modo distinto de escritura, en el que cada relato, según expone Jorge García López, se convertiría en «ejemplo narrativo de un género de ficción»²⁵. Esa misma ejemplaridad podría trasladarse a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, que Cervantes dio a la imprenta dos años después. Como el anterior, este libro no fue una sarta de piezas sin otra intención; muy al contrario, considero que debe entenderse como una colección pensada y reivindicativa, con la que se propugnaba una alternativa dramática opuesta a los modelos imperantes. Al menos así se sigue del beligerante e interesado prólogo que Cervantes estampó al frente y en el que se reserva un papel decisivo en la historia de las innovaciones escénicas. Bien es cierto que, tratándose de comedias muy probablemente revisadas para su impresión y en la certeza de que no alcanzarían las tablas, pudo actuar con una mayor libertad, tomando recursos de otros géneros o adaptando al teatro situaciones que no le eran en principio propias.

²³ Gutiérrez Hermosa, 1997, p. 168. Véase asimismo Morínigo, 1957, p. 61; Baquero Goyanes, 1983; y Florit Durán, 1984, pp. 73-75.

²⁴ En torno a la hibridez, véase Riley, 1966, p. 11; Yudin, 1969, p. 585; Pereira, 1989, p. 192 y Gutiérrez Hermosa, 1997, pp. 167-168; sobre la prioridad de la acción, Zimic, 1975, p. 215 y Sánchez Jiménez, 2002, p. 112; y en cuanto al diálogo en las novelas, Close, 1992.

²⁵ García López, 2005, p. XCVII.

Es acaso esa convergencia de lo narrativo en lo dramático una de las razones por las que se ha insistido en la dificultad de llevar estas obras a las tablas o que se ha señalado como tacha en su producción dramática. Así lo entendió Robert Marrast al tratar de su puesta en escena: «peut-être fut-il un trop bon romancier, un trop merveilleux nouvelliste pour être un parfait auteur dramatique»²⁶. Pero sea como lacra o como singularidad, lo cierto es que Cervantes desplegó un intercambio de recursos entre los dos géneros que marca en cierta medida su escritura dramática.

Un primer ejemplo de ese traspaso corresponde a la adaptación dialógica del monólogo picaresco. La picaresca, como subgénero de la ficción áurea, tiene una de sus razones de ser el soliloquio con el que el protagonista da cuenta de su vida. Cervantes, a quien interesó vivamente la materia, hizo sin embargo una enmienda al cauce en que esta se materializó, apostando por la alternativa de un diálogo presente ya en novelas como *Rinconete y Cortadillo* o el *Coloquio de los perros*, para adoptar definitivamente la forma dramática en *El rufián dichoso* o *Pedro de Urdemalas*. Ese diálogo plasma de modo material la dualidad que caracteriza la materia picaresca en manos de Cervantes, al tiempo que ahonda en la complejidad de personajes como Lugo en *El rufián dichoso*, donde —a la sombra del *Guzmán de Alfarache*— se establece diálogo escénico entre el pícaro y el santo, o como Urdemalas, que pasa de pícaro a actor²⁷. Resulta curioso, sin embargo, que este Pedro de Urdemalas acuda a un extenso y escasamente dramático monólogo para dar cuenta de su vida al gitano Maldonado: —«Yo soy hijo de la piedra» (vv. 600-767)—, ateniéndose así a los modelos autobiográficos del *Lazarillo* y, sobre todo, del *Guzmán*²⁸.

En realidad, esos extensos monólogos en los que se da cuenta del estado de un personaje o se narra con detalle una acción que el espectador no contempla en escena son un segundo ejemplo de la correspondencia con la novela y un rasgo característico en todo el teatro cervantino, por más que el Pancracio de Roncesvalles de la *Adjunta al Parnaso* reconociese que su única comedia representada pareció «larga en los razonamientos»²⁹. Cabe recordar incluso que, en la segunda jornada de *El rufián dichoso*, la Comedia asegura: «Ya represento mil cosas, / no en relación, como de antes, / sino en hecho» (vv. 1244-1246). Pero lo cierto es que —coincidiendo, en buena medida, con la obra dramática de Juan de la Cueva y, más allá, con el estatismo de las tragedias senequieras—³⁰, el recurso de estos monólogos tiene una función esencial en el teatro cervantino que se mantiene viva a lo largo de toda su trayectoria con muy diversas funciones, que pueden agruparse en cinco:

1. Están, en primer lugar, los parlamentos y discursos, varios de los cuales se ponen en boca de personajes alegóricos, como España y el Duero en la *Tragedia de Numancia* (vv. 353-440 y 441-536), la Esperanza en *La conquista de Jerusalén* (vv. 97-177), Castilla en *La Casa de los Celos* (vv. 2044-2518) o la Comedia en *El rufián dichoso* (vv. 1229-1308). Algunos de estos parlamentos añaden información inexcusable para la

²⁶ Marrast, 1957, p. 136.

²⁷ Cf. Gómez Canseco, 2012, pp. 857-864 y Rodríguez y Schlumbom, 1990.

²⁸ Todas las citas de los textos dramáticos cervantinos corresponden a la edición de sus *Comedias y tragedias* (2015).

²⁹ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 313.

³⁰ Cf. Canavaggio, 1977, pp. 246-247.

trama, como el de Cipión en la *Numancia* (vv. 65-168), los discursos de Jardelio y Godofre en la *Jerusalén* (vv. 1449-1578) o el desafío de Alimuzel en *El gallardo español* (vv. 147-226), mientras que otros adquieren la función de excuso con intención política. Es el caso de las propuestas que Sayavedra eleva a Felipe II en torno a la estrategia para el Mediterráneo en el *Trato de Argel* (vv. 393-462) —que se reiteran en la epístola a Mateo Vázquez— o, en el mismo *Trato*, el discurso que hace Aurelio sobre la Edad de Oro (vv. 1313-1378). Su correspondiente en la prosa cervantina estaría en discursos como el de las armas y las letras o —claro está— el de la Edad de Oro, que don Quijote pronuncia, como paisaje ideológico para la acción en los capítulos XI y XXXVIII de la primera parte.

2. Un segundo grupo de monólogos corresponden a las presentaciones que personajes de sesgo apicarado hacen de sí mismos en primera persona, siguiendo el modelo del género picaresco, como ocurre con el lacayo Ocaña en *La entretenida* (vv. 606-660) o con la ya mencionada autobiografía de Pedro de Urdemalas (vv. 600-767).

3. Con otros soliloquios, hay personajes que dan cuenta de su estado anímico para dar sentido a la acción dramática. Así lo hacen Aurelio y Zahara en el *Trato de Argel* (vv. 1-80, 285-332 y 1208-1280), Reinaldos en *La Casa de los Celos* (vv. 2039-2131), Lugo o incluso Lucifer en *El rufián dichoso* (vv. 1150-1205 y 2616-2687). En este caso, la función no está lejos de la que Lope señaló para el monólogo en el *Arte nuevo*: «los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y, con mudarse a sí, mude al oyente»³¹.

4. No pocas relaciones añaden información que no se representa en escena. Sebastián narra el martirio de un clérigo valenciano (vv. 489-686), mientras que un guardián describe la masacre hecha por jenízaros entre los cristianos en *Los baños de Argel* (vv. 2280-2375). En *La conquista de Jerusalén*, Tancredo relata el descubrimiento de la santa lanza y Argente da cuenta de sus orígenes cristianos a Clorinda (vv. 1112-1174 y 2053-2176), en paralelo a la historia de Belica referida por Marcelo en *Pedro de Urdemalas* (vv. 2395-2538). También Roberto cuenta los sucesos de Clara y Roberto en *La gran sultana* (vv. 70-175) y Julia interrumpe por dos veces la acción del *Laberinto de amor* para dar cuenta de hechos nunca representados ante los ojos del espectador (vv. 1564-1650 y 1749-1835). Al comenzar la jornada III de *El rufián dichoso*, un ciudadano detalla en relación el milagro de fray Cristóbal de la Cruz con doña Ana Treviño (vv. 2180-2223), que será decisivo en el devenir de la comedia. Por último, Margarita comienza a relatar sus amores al final de la jornada II de *El gallardo español*, cuando —como ocurre con la batalla del vizcaíno en el capítulo VIII del primer *Quijote*— se ve interrumpida por sonidos bélicos y termina su narración al comienzo de la siguiente jornada (vv. 2057-2126 y 2175-2309).

5. El quinto y último tipo de soliloquio corresponde a visiones y sueños, como la descripción de la ciudad destruida que hace Mario desde una muralla en la *Tragedia de Numancia* (vv. 2258-2305), el sueño de Porcia en el *Laberinto de amor* (vv. 2325-2402) o las falsas visiones del purgatorio que Pedro relata a la viuda en *Pedro de Urdemalas*

³¹ *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 244, vv. 274-276. Para la función de soliloquios y relaciones en la *comedia nueva*, véase Ruggerio, 1972-1973.

(vv. 1428-1497 y 2242-2354), en paralelo con el relato que hace don Quijote de su descenso a la Cueva de Montesinos.

Un ejemplo perfecto de la correspondencia entre novela y comedia en el uso retórico del soliloquio lo encontramos en los comienzos del *Trato de Argel* y de *El amante liberal*. En la comedia, Aurelio se presenta solo en escena, sin que sepamos quién es, llorando por su situación de cautivo en Argel y doliente por causa de un amor perdido. También la *Novela del amante liberal* se inicia con el parlamento de un personaje no identificado, que concluye diciendo: «Tal es mi desdicha, que en la libertad fui sin ventura, y en el cautiverio ni la tengo ni la espero». A lo que añade el narrador: «Estas razones decía un cautivo cristiano, mirando desde un recuesto las murallas derribadas de la ya perdida Nicosia»³². Como en la comedia, se trata de la presentación de un estado anímico, cuyas causa se detallan luego en las largas explicaciones del renegado Mahamut y las repuestas del cautivo Ricardo.

El tercer mecanismo dramático donde se registran elementos técnicos de procedencia narrativa se encuentra en las acotaciones. La mayoría de ellas responden a las convenciones propias del género y sirven para organizar la acción, caracterizar a los personajes y añadir indicaciones sobre su indumentaria, como en *El gallardo español*: «sale al instante Nacor, moro, con un turbante verde» (v. 356Acot). Otras acotaciones muy recurrentes en la obra cervantina añaden información explícita para la puesta en escena y la organización del espectáculo. Sirva de ejemplo la acotación final de *El rufián dichoso*: «Hase de advertir que todas las figuras de mujer de esta comedia las pueden hacer solas dos mujeres» (v. 2846Acot)³³. Pero aquí me interesa otro tipo de acotaciones donde se incluyen datos improcedentes o redundantes en la escritura teatral, que no contribuyen en nada o casi nada a la representación, aunque convergen con la escritura narrativa. En algunos casos, la acotación subraya la verdad histórica de un dato o de un suceso, como en *El rufián dichoso*: «Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa» (v. 1759Acot) o en *El gallardo español*:

Buitrago, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de soga; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón porque pedía se dice adelante (v. 628Acot)³⁴.

Otras acotaciones añaden una información que parece dirigida al lector:

Cebrián, su criado, que en arábigo quiere decir lacayo o mozo de caballos (*El gallardo español*, v. 316Acot).

Entra un *Embajador*, vestido como los que andan aquí (*La gran sultana*, v. 533Acot).

[...] sale con ellos el *gran cadí*, que es el juez obispo de los turcos (*La gran sultana*, v. 825Acot).

³² *Novelas ejemplares*, p. 110.

³³ Sobre estas indicaciones de montaje en Cervantes, véase Granja, 1989, p. 109; Moner, 1995; Karageorgou, 1997; González Pérez, 2003 y 2006; y Profeti, 2012, p. 556. Hay alguna acotación extraña como la de *El rufián dichoso*: «Entra un corista llamado Fray Ángel. Señálase con sola la A» (v. 1412Acot), que González Pérez (1997) interpreta como dirigida al impresor.

³⁴ Véanse asimismo los vv. 1643Acot, 1743Acot, 2266Acot y 2427Acot de *El rufián dichoso*.

Entran *Clara* y *Lamberto*; y, como se ha dicho, son *Zaida* y *Zelinda* (*La gran sultana*, v. 2548Acot).

Entra un *cartero* de estos que andan por la corte dando las cartas del correo (*La entretenida*, v. 2658Acot).

[...] salen diciendo estas palabras, que se usan decir en Argel: «¡Joan, o Juan, non rescatar, non fugir!» (*Trato de Argel*, v. 1508Acot).

Algunas traen intervenciones de los personajes desde el texto a la acotación, sin necesidad aparente. Así, en *La casa de los celos* se lee: «Todos: «¡Norabuena sea, sea norabuena!», y éntranse» (v. 1554Acot); al final de *La gran sultana*, «salen los *garzones* del Turco por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces: “¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto tenga, tenga parto felice!”» (v. 2956Acot); o en el *Trato de Argel* se detalla: «Átanle con cuatro cordeles de pies y de manos, y tiran cada uno de su parte, y dos le están dando, y, de cuando en cuando, el cristiano se encomienda a nuestra Señora, y el *rey* se enoja y dice en turquesco, con cólera: “Laguedi denicara, bacinaf. ¡A la testa, a la testa!”» (v. 2350Acot), a pesar de que es el *rey* quien habla antes y después de la acotación. Se añade a ello el uso repetido de verbos *dicendi* para dar la palabra a un personaje, por más que ya se indique con las convenciones propias de la escritura teatral. Valgan cuatro ejemplos entre los muchísimos que se registran:

Don Francisco; y, en leyéndole, dice: (*El gallardo español*, v. 2992Acot).

Pónese *Don Lope* a leer el billete; y, antes que le acabe de leer, dice: (*Los baños de Argel*, v. 501Acot).

Mario torna a salir por las murallas y dice: (*Tragedia de Numancia*, v. 2257Acot).

Aquí se arroja de la torre; y dice *Cipión*: (*Tragedia de Numancia*, v. 2400Acot).

Michel Moner se pregunta si este recurso pudiera ser «un tic de narrateur?»³⁵; pero no es el único, pues abundan las acotaciones con un fuerte carácter narrativo-descriptivo, que, aunque apuntan a la dirección escénica, alcanzan un nivel de detalle excesivo para un texto dramático. Ahí está el asedio de Mazalquivir en *El gallardo español*:

Embisten; anda la grita. Lleva *Muzel* una escala; sube por ella, y otro moro por otra; diciendo al moro *Buitrago*, y *Don Fernando* ase a *Muzel* y derríbale; pelea con otros, y mátalos. Todos han de caer dentro del vestuario. Desde un cabo, mira *Azán*, el *Cuco* y el *Alabéz* lo que pasa (v. 2763Acot).

Lo mismo ocurre con la entrada de *Angélica* en *La casa de los celos*:

Apártase *Malgesí* a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de *Malgesí*; y han de haber comenzado a entrar por el patio *Angélica* la *Bella* sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvajes, vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde. Detrás viene una dueña sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un

³⁵ Moner, 1995, p. 145.

rico cofrecillo y a una perrilla de falda. En dando una vuelta al patio, la apean los salvajes y va donde está el *Emperador*, el cual, como la ve, dice: (v. 184Acot).

En el *Trato de Argel*, aparece un cautivo «descalzo, roto el vestido, y las piernas señaladas como que trae muchos rasgos de las espinas y zarzas por do ha pasado», haciendo alusión a una circunstancia que no se ha representado antes en la obra (v. 1946Acot), mientras que la escena inicial de *La gran sultana* se describe con toda precisión material, que alcanza incluso a la materia de la varilla que porta un personaje que nunca llega a tomar la palabra en la escena:

Sale *Salec*, turco, y *Roberto*, vestido a lo griego, y, detrás de ellos, un alárabe, vestido de un alquicel; trai en una lanza muchas estopas y, en una varilla de membrillo, en la punta, un papel como billete, y una velilla de cera encendida en la mano; este tal alárabe se pone al lado del teatro, sin hablar palabra, y luego dice *Roberto*: (v. 1Acot).

Frente a esa puntualidad, destaca la ausencia de acotación en el inicio, ya mencionado, del *Trato de Argel* para poner al lector —no al espectador ni al director de escena— en una situación de comienzo *in medias res* pareja a la de *El amante liberal*. En esta suerte de acotación dramática, el emisor aparece en cierto modo como narrador omnisciente, que interviene para detallar, precisar o certificar, al tiempo que se dirige a un receptor que, en ningún caso, pudiera ser el espectador de la obra. Se trata de un mecanismo similar al que Lope utiliza en una muy citada acotación de *El último godo*, compuesta entre 1599 y 1600: «Échase allá detrás del teatro, porque acá sería lástima, que se haría mucho mal», de la que comenta Moner: «On retrouve là l'esprit des intercolumnios de l'auteur des *Novelas a Marcia Leonarda*»³⁶. Es, en efecto, el narrador quien escribe aquí para el texto dramático.

DE LA COMEDIA A LA NOVELA: LA PROSA DE AVELLANEDA

En la novela de ese enemigo declarado de Cervantes que fue Alonso Fernández de Avellaneda ocurre, sin embargo, lo contrario: es el hombre de teatro quien deviene en narrador. De hecho, si nos atenemos a sus declaraciones en el prólogo y en el cuerpo de la obra, podemos deducir que consideraba la novela y la comedia como géneros en buena medida intercambiables. De ahí esa declaración antes citada con la que se abre el prólogo de 1614: «Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha no puede ni debe ir sin prólogo»³⁷. La comedia se iguala así con la novela, probablemente sobre la base de los elementos burlescos, la tipología de los personajes y el final feliz.

La identificación llega a ser absoluta cuando, en el mismo prólogo, Avellaneda define su libro como «comedia» sin ningún *casi* que lo atenúe y aderezada de entremeses: «...he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho

³⁶ Vega, *El último godo*, p. 376. Moner, 1995, p. 151. Véase asimismo Kirschner, 1998, p. 52; Cantero, 2006, p. 159; y Rodríguez García, 2014, p. 714. A su vez, José Montero Reguera (2006, p. 73) subraya el carácter de acotación teatral de algunos episodios de las *Novelas ejemplares* y lo ejemplifica con *La española inglesa*.

³⁷ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, p. 7.

Panza». Y es que, líneas antes, se había referido a las «estupendas e innumerables comedias» de Lope de Vega, asegurando que estaban escrita «con el rigor del arte que pide el mundo»³⁸. Lo que vendría, pues, a afirmar es que tanto las piezas de Lope como su narración eran comedias perfectas, frente a las «casi comedias» de Cervantes, que, en su caso, venían además complementadas con los entremeses protagonizados por Sancho. Ahondando en el asunto, Avellaneda le pide a su contrario que se contente «con su *Galatea* y sus comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas»³⁹, emparejando de nuevo las *novelle* de origen italiano con la comedia. El ataque apunta precisamente al pavoneo de originalidad que Cervantes desplegó en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, donde afirmaba: «yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana»⁴⁰. Avellaneda no sólo desmiente ese aserto asegurando que Cervantes no había inventado nada nuevo, sino que parece declarar que sus novelas no son sino imitaciones en prosa del modelo teatral. Acaso pudiera estar insinuando que —a la vista de su fracaso como escritor dramático— Cervantes se había limitado a transformar en prosa narrativa las comedias que nunca pudo llegar a representar.

Más allá de ese prólogo pendenciero y colérico, Avellaneda insistió en la correspondencia entre novela y comedia a lo largo de su propia narración. En el capítulo II y por boca de don Álvaro Tarfe, viene a acusar a Cervantes de haber tomado el uso de la *fable* de las comedias históricas contemporáneas que tanto denostaba —las de Lope— como mecanismo de comicidad para caracterizar a don Quijote: «[...] me espanto que escribiese esa carta ahora tan a lo del tiempo antiguo, porque ya no se usan esos vocablos en Castilla, si no es cuando se hacen comedias de los reyes y condes de aquellos siglos dorados»⁴¹. Tres veces más volvió Avellaneda sobre la conexión con la comedia en el cuerpo de su obra. Al final del capítulo XXVIII, retoma una idea del prólogo para afirmar: «Y con esto le asíó de la mano y le subió a donde Bárbara estaba, con la cual pasó graciosísimos coloquios, y no poco entremesados con las simplicidades de Sancho»⁴². Poco después, en el capítulo XXXI, el noble titular anónimo, que, junto con el Archipámpano, lleva la batuta en los episodios madrileños, encarece a sus invitados las capacidades de don Quijote, Sancho y la prostituta Bárbara para improvisar entremeses: «[...] les dijo el titular cómo les daría muy buenos ratos de entretenimiento con tres interlocutores que tenía de lindo humor para hacer redículos entremeses de repente»⁴³. Por último y ya en el capítulo XXXIII, tras unas cuantas gracias de Sancho, el narrador acota: «[...] y con este entremés y no poca risa de los que los vían en el coche, llegaron a casa del Archipámpano»⁴⁴. Avellaneda, pues, no andaba lejos de los intereses y el lenguaje dramático, tenía bien clara la definición del modelo de prosa cervantina como *comedia* o *casi comedia* y utilizó de forma muy consciente el verbo *entremesar* como mecanismo narrativo, que vincula sistemáticamente a Sancho, al que parece identificar con los rasgos propios de los bobos y graciosos en la *comedia nueva*.

³⁸ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, p. 7.

³⁹ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, p. 8.

⁴⁰ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 19.

⁴¹ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, p. 30.

⁴² Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, p. 316.

⁴³ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, p. 335

⁴⁴ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, p. 335 y 356.

El escritor embozado otorgó a lo teatral un importantísimo peso en su obra, que se vertebraba en buena medida con elementos dramáticos. No en vano, recordaba varias piezas menores recientemente estrenadas, había leído el *Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* o la *Tercera parte de comedias de Lope de Vega*, impresa en 1612, se manejaba con soltura por la producción dramática de Lope y otorgó un destacadísimo papel en la trama al autor y los actores de una compañía teatral⁴⁵. Pero aquí nos interesan exclusivamente los elementos formales de procedencia dramática que pasaron a la escritura en prosa del *Quijote* apócrifo.

A diferencia de la primera parte cervantina, este *Segundo tomo* se presenta dividido en tres partes de doce capítulos, con disposición perfectamente equilibrada y correspondiente a la de las tres jornadas de una comedia áurea. Esa macroestructura narrativa tiene su correspondencia a escala en los capítulos XV-XXI, donde se suceden las novelas intercaladas de *El rico desesperado* y *Los felices amantes*, que da forma narrativa a la misma leyenda devota que Lope de Vega había utilizado cuatro años antes, en 1610, para escribir su comedia *La buena guarda*. El primero de ellos se pone en boca de un soldado que regresa de Flandes y el segundo lo relata un ermitaño. Esos dos cuentos se continúan con un tercero de carácter burlesco que corresponde a Sancho y que hace las veces de entremés jocoso frente a la seriedad teológica de los dos anteriores. Avellaneda cumplía así con su propuesta teórica de entremesar la acción con las simplicidades de Sancho.

Con la excepción de episodios estrictamente descriptivos como la sortija de la zaragozana calle del Coso y la cátedra en Alcalá de Henares o de las mismas novelitas intercaladas, Avellaneda usó del diálogo como instrumento básico para su escritura narrativa. Pocas veces se detiene a describir un escenario o los paisajes; se limita a decirnos que esta es venta o palacio este y deja que sus personajes hablen y relaten en un diálogo casi ininterrumpido. Apenas hay lugar para otra cosa que no sea el intercambio verbal entre los personajes, con mínimas intervenciones del narrador que hacen con frecuencia las veces de acotaciones dramáticas. Un buen ejemplo de esa concepción de la escritura y del modo de presentar la acción es el encuentro con la prostituta Bárbara, cuando don Quijote y Sancho oyen una voces en medio del bosque y el escudero aprovecha la ocasión para hacer méritos ante la posibilidad de ser armado caballero. Es fácil imaginar el episodio en el espacio de un escenario, con la entonación de los actores, los gestos, el miedo de Sancho y la comicidad visible de la situación:

—Pues, Sancho —dijo entonces don Quijote—, porque veas que deseo tu aprovechamiento en las aventuras, te doy plenaria licencia para que vayas y pruebas esta y ganes la honra de ella que se me debía; y me la quito para dártela, con fin de que comiences a ser caballero novel, prometiéndote que si la das, cual confío de tu brazo, a esta peligrosa hazaña que emprendes, en llegando a la española corte, tengo de hacer con su católico monarca que por fuerza o por grado te dé el orden de caballería, para que, dejando el sayo y la caperuza, subas armado de todas piezas en un andaluz caballo y vayas a justas y torneos, matando fieros gigantes y desagraviando opresos caballeros y tiranizadas princesas con los filos de tu espada, sin trepidar los soberbios gigantes y fieros grifos que te hicieren resistencia.

⁴⁵ Véase, al respecto, Gómez Canseco, 2000, pp. 49-50 y Rodríguez López-Vázquez, 2010.

—Señor don Quijote —dijo Sancho—, déjeme a mí, que a cachetes haré yo más en un día que otros en una hora. Y si puedo poner un poco de tierra en medio, como haya abundancia de guijarros, quedará la vitoria por mía y muertos todos los gigantes, aunque tope un cahiz de ellos. Y con esto, a Dios, que voy a ver en qué para esta aventura. Mas deme primero su bendición.

Don Quijote le santigó, diciendo:

—Dete Dios en este trance y semejantes lides la aventura y acierto que tuvieron Josué, Gedeón, Sansón, David y el santo Macabeo contra sus contrarios, por serlo de Dios y de su pueblo.

Comenzó luego Sancho a caminar, y, andados cuatro pasos, volvió a su amo, diciendo:

—Mire vuesa merced, señor, que, si acaso diere voces viéndome en algún peligro, que acuda luego, y no demos que reír al mal ladrón, pues podría vuesa merced llegar tan tarde que ya Sancho hubiese llevado, cuando llegase, media docena de mazadas de gigantes.

—Anda, Sancho —dijo don Quijote—, y no tengas miedo, que yo acudiré a tiempo.

Con esto, se fue; y apenas hubo andado otros seis pasos, cuando volvió diciendo:

—Y mire vuesa merced, tome esto por seña de que me va mal con este sabio, que encomendado sea a las furias infernales: que cuando yo diga dos veces «¡Ay, ay!» venga como un pensamiento, porque será señal infalible de que ya me tiene en tierra atado de pies y manos para quitarme el pellejo como un san Bartolomé.

—No harás cosa buena —dijo don Quijote—, pues tanto temor tienes.

—Pues, ¡pesia a la madre que me parió! —dijo Sancho—, estás vuesa merced arrellanado en su caballo y esotros dos señores riéndose, como si fuese cosa de burla el irme yo triste a meter solo entre millones de gigantes más grandes que la torre de Babilonia, ¡y no quiere que tema! Yo le aseguro que, si alguno de sus mercedes viniera, hiciera peor. ¡Cuerpo non de Dios con ellos, y aun con la puta perra que me hizo pedir tal licencia, ni tratar de meterme en estos ruidos y buscar perro con cencerro!

Tras esto, se entró el pinar adentro, y, habiendo andado medrosísimo cosa de veinte pasos, comenzó a dar gritos en seco, diciendo:

—¡Ay, ay, que me matan!

Apretó las espuelas don Quijote a Rocinante en oyendo las voces y, tras él, el ermitaño y soldado; y, llegando todos a Sancho, que estaba caballero en su asno, le dijo su amo:

—¿Qué es o qué has habido, mi fiel escudero?, que aquí estoy.

—¡Eso sí! —dijo Sancho—. No he visto aún nada, y solo he gritado por ver si acudirían al primer repique de broquel.

Volvieron atrás todos riendo, y Sancho se emboscó, pero, a poco trecho, oyó cómo no muy lejos de él se quejaban y decían:

—¡Ay, Madre de Dios! ¿Y es posible que no haya en el mundo quien me socorra?⁴⁶

Como puede verse, son los personajes quienes toman la voz, mientras que las intervenciones del narrador se han reducido a simples comentarios que, como la acotación teatral, informan de la disposición, el movimiento escénico o la gestualidad.

En la escritura de Avellaneda se encuentran, además, otros restos de la representación escénica, que pudieran proceder de alguien adiestrado en la composición de comedias y que acude a recursos propios de ese género para la ficción en prosa. Es el caso de los parlamentos que un personaje dice en voz alta, a pesar de encontrarse solo y dirigiéndose a sí mismo. La narrativa puede recurrir al monólogo interior, pero el teatro precisa de una convención genérica, como la de hablar en voz alta, para que el público

⁴⁶ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, pp. 232-233.

pueda recibir la información. Avellaneda posiblemente se olvida de que ha cambiado de género y, en el capítulo II, hace que don Quijote hable en voz alta consigo mismo, mientras Sancho duerme y sin tener en cuenta que puede despertarlo:

Harto trabajo tiene un hombre —dijo don Quijote— que trata cosas de peso con salvajes como este. Quiérole dejar dormir, que yo, mientras que no diere fin y cabo a estas honradas justas, ganando en ellas el primero, segundo y tercero día las joyas de más importancia que hubiere, no quiero dormir, sino velar, trazando con la imaginación lo que después tengo de poner por efecto, como hace el sabio arquitecto, que, antes que comience la obra, tiene confusamente en su imaginativa todos los aposentos, patios, chapiteles y ventanas de la casa, para después sacallos perfectamente a luz⁴⁷.

Lo mismo ocurre con el aparte, que Avellaneda utiliza, al menos, dos veces de manera anómala e impertinente, puesto que se trata de una convención propia del teatro, según la cual el personaje habla consigo mismo, aunque con la intención de que sus palabras lleguen al espectador, cuando el resto de personajes presentes en la escena parecen no escucharlo. Nos encontramos, a todas luces, ante un mecanismo innecesario e inverosímil en la novela, donde el narrador puede reproducir libremente los pensamientos de un personaje sin necesidad de que se manifiesten en voz alta. Aun así, Avellaneda no logra sustraerse a la escritura dramática y hace que Sancho utilice por dos veces el aparte. En el primer caso, se dirige a su amo al tiempo que se queja de él para sus adentros sin que el caballero —claro está— lo pueda oír. Es en el capítulo VI donde se lee: «¡Ah, señor caballero andante! (andado se vea él con todos cuantos diablos hay en los infiernos), ¿parécele que quedamos buenos?»⁴⁸. De nuevo en el capítulo XIII se escuda Sancho en el aparte, ahora para denostar al escudero negro del gigante Bramidán de Tajayunque: «Dígame, señor negro (¡así tales pascuas le dé Dios como él tiene la cara!), esas dos benditas ciudades de Buen Grado y Fambre Ajusta, ¿están pasado más allá Sevilla y Barcelona o de esta otra parte hacia Roma y Constantinopla?»⁴⁹.

Acaso no sea demasiado, pero son, a mi juicio, restos inequívocos de ese intercambio genérico entre novela y comedia que se produjo en el Siglo de Oro y que, más allá de disquisiciones teóricas, personajes, motivos o tramas, dejó también su huella en la escritura de estos dos enemigos literarios, que, no obstante, coincidieron en el trasvase de recursos propios de la narrativa a la comedia, como en el caso de Cervantes, o de la comedia a la novela, como hiciera el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, fuera quien fuera.

Referencias bibliográficas

- ARCOS PARDO, María de los Ángeles, *Edición y estudio del teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila*, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.

⁴⁷ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, pp. 36-37.

⁴⁸ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, pp. 72-73.

⁴⁹ Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo*, pp. 142-143.

- AUBRUN, Charles V., *La comedia española, 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica. Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc057t8>.
- BONCIANI, Francesco, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972, III, pp. 135-165.
- , *Lección acerca de la composición de las novelas*, en María José Vega Ramos, *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993, pp. 99-143.
- BORSELLINO, Nino, «Decamerón come teatro», en *Rozzi e Intronati: Esperienze e forme di teatro dal Decamerón al Candelao*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 13-50.
- , «Novella e commedia nel cinquecento», en *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola*, Roma, Salerno, 1989, I, pp. 469-482.
- BOURLAND, Caroline B., *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, Northhampton, Smith College, 1927.
- BROWNLEE SCORDILIS, Marina, *The poetics of literary theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and their cervantine context*, Madrid, Porrúa, 1981.
- CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, ed. Werther Romani, Bari, Laterza, 1978-1979, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Miguel Herrero García, Madrid, CSIC, 1983.
- , *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-CECE, 2005.
- , *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- CIORANESCU, Alexandre, «La nouvelle française et la Comedia espagnole au XVII^e siècle», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 18, 1966, pp. 79-87.
- CLOSE, Anthony J., «Characterization and Dialogue in Cervantes' 'Comedias en Prosa'», *Modern Language Review*, 76, 1981, pp. 338-356.
- , «Cervantes's Arte nuevo de Hacer Fábulas Cómicas en este Tiempo», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2.1, 1982, pp. 3-22.
- , «Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and His Concept of 'la verdad de la historia'», *Modern Language Review*, 89, 1994, pp. 88-106.
- CROOKS, Esther J., *The influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1931.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Dos estudios de don Mariano Baquero sobre la relación entre teatro y novela en el Siglo de Oro», *Monteagudo*, 87, 1984, pp. 73-75.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Prólogo», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-CECE, 2005, pp. XLV-CXVII.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Aspectos de la novela en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie e tragedie e di altre maniere di poesie*, Venezia, Gabriel Giolito, 1554.
- , *Discorsi intorno al comporre: revisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, ed. Susanna Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Introducción», en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 7-184.
- , «Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 761-929.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Valencia, CSIC, 1956-1958, 2 vols.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, «La construcción dramática y espectacular de *El rufián dichoso de Cervantes*», en *Palabra crítica: Estudios en homenaje a José Amezcuia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, pp. 205-217.
- , «Texto y representación en las comedias cervantinas», *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, 5, 2003, pp. 397-414.
- , «El vestuario teatral en las comedias cervantinas», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM-Embajada de España en Francia, 2006, pp. 395-404.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español*, ed. Enrique Suárez Figaredo, 2010, en http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertxts/Suarez_Figaredo_GalateoEspanol.pdf.
- GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, eds. Claudio Guillén *et al.*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 225-254.
- GUTIÉRREZ HERMOSA, Luisa María, «La constitución de un “arte nuevo de hacer novelas”: apuntes a una teoría de la novela corta en el Siglo de Oro», *Exemplaria*, 1, 1997, pp. 157-177.
- HAINSWORTH, Georges, *Les Novelas Ejemplares de Cervantes en France au XVII^e siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle*, Paris, Champion, 1933.
- HAUTCOEUR, Guiomar, *La nouvelle espagnole du Siècle d'Or en France (1610-1715). Contribution à une poétique du roman français au XVII^e siècle*, Tesis de Doctorado, Université de Paris III, 1999.
- HAUTCOEUR, Guiomar, *Parentés franco-espagnoles au XVII^e siècle. Poétique de la nouvelle de Cervantes à Challe*, Paris, Champion, 2005.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «La ‘casi... comedia’ del *Quijote de 1605*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. M.^a Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, I, 787-797.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Una hipótesis sobre las *Novelas ejemplares*», *Revista Nacional de Educación*, 96, 1950, pp. 33-37.
- JULIÁ Y MARTÍNEZ, Eduardo, «Observaciones preliminares», en Alonso Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, Madrid, Gráficas Ultra, 1947, pp. 7-52.
- JURADO SANTO, Agapita, «Lope, Cervantes y *La ilustre fregona*», en *Otro Lope no ha de haber*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, III, pp. 63-83.
- KARAGEORGOU-BASTEA, Christina, «El texto espectacular y sus implicaciones ideológicas en la Numancia», en *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de México, 1997, pp. 23-43.
- KIRSCHNER, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1998.
- LASPÉRAS, Jean-Michael, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Castillet, 1987.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- MARRAPODI, Michele, «From narrative to drama», en *The Italian World of English Renaissance Drama: Culture, Exchange and Intertextuality*, ed. Michele Marrapodi, London, Associated University Press, 1998, pp. 41-70.

- MARRAST, Robert, *Cervantès dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Los escenarios teatrales del *Quijote*», *Anales cervantinos*, 24, 1986, pp. 27-46.
- , *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Turín, Dell'Orso, 1990.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC, 1941, I, pp. 323-356.
- MERINO GARCÍA, Manuela, «La recepción de la novela corta española en Francia: Sorel y Scarron», *Transitions*, 1.1, 2005, pp. 6-19, en <http://www.transitionsjournal.org>.
- MOLL, Jaime, «Por qué escribió Lope *La Dorotea*», 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, pp. 7-11.
- MONER, Michel, «L'écriture didascalique dans le théâtre de Cervantès (comédias)», en *Essais sur le dialogue. Les didascalies dans le théâtre européen. XVI^e-XX^e siècle*, Grenoble, Institut des Langues et Cultures de l'Europe-Université Stendhal-Grenoble III, 1995, pp. 123-153.
- MONTERO REGUERA, José, «*La Gitanilla*, de novela a comedia», en *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época*, ed. Inés Carrasco de Santos, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 113-138.
- , «El teatro en la génesis del *Quijote*», en *El tapiz humanista. Actas del I Curso de Primavera, IV centenario del Quijote*, coord. Ana Goy Díz y Cristina Patiño Eirín, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 71-80.
- MORÍNIGO, Marcos A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2, 1957, pp. 41-61.
- NEWELS, Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974.
- OJEDA CALVO, M^a del Valle, «Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)», *Etiópicas*, 3, 2007, pp. 35-68.
- PALOMO, M^a Pilar, *La novela cortesana: forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.
- PEREIRA, Óscar, «Teatrum mundi: Cervantes y Calderón», *Anales cervantinos*, 27, 1989, pp. 187-202.
- QUEVEDO, Francisco, *La Perinola*, en *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1987, pp. 171-212.
- RABELL, Carmen Rita, *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, London, Tamesis, 2003.
- REED, Cory A., «Cervantes and the Novelisation of Drama: Tradition and Innovation in the *Entremeses*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11.1, 1991, pp. 61-86.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- RODRÍGUEZ, Alfred y SCHLUMBOM, Frederike, «Ginés de Pasamonte / Ginesillo de Parapilla / maese Pedro: la barroca transformación del pícaro», *Romanische Forschungen*, 102.4, 1990, pp. 438-442.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, *La puesta en escena de Lope de Vega*, Tesis de Doctorado, Universidad de Oviedo, 2014, en <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/25565>.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Cervantes, Avellaneda y la *Tercera parte* de Lope de Vega y otros autores», *Murgetana*, 122, 2010, pp. 205-210.
- RUGGERIO, Michael J., «Dramatic Conventions and their Relationship to Structure in the Spanish Golden Age Comedia», *Revista Hispánica Moderna*, 37.3, 1972-1973, pp. 137-154.
- RUIZ ÁLVAREZ, Rafael, «La transferencia de géneros, modelo de interpretación de otra cultura: A. Hardy», en *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, eds. M.^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 243-252.

- , «Rosset traductor e intermediario: de la novela de Cervantes al teatro de Hardy», en *Teatro y traducción*, eds. Francisco Lafarga y Roberto Dengler, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 339-347.
- SALAS BARBADILLO, Jerónimo, *El sagaz Estacio, marido examinado*, 1999. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sagaz-estacio-marido-examinado--0/>
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Comedia y novela corta en *El pícaro amante* de José Camerino», *Rilce*, 18.1, 2002, pp. 109-124.
- SEGRE, Cesare, «La novella e i generi letterari», en *La novella italiana*, Roma, Salerno, 1989, I, pp. 47-58.
- SPADACCINI, Nicholas, «Writing for Reading: Cervantes's Aesthetics of Reception in the *Entremeses*», en *Critical Essays on Cervantes*, ed. Ruth El Saffar, Boston, G. K. Hall, 1986, pp. 162-175.
- SYVERSON-STORK, Jill, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quijote*, Valencia, Albatros, 1986.
- TIRSO DE MOLINA, *Amar por señas*, en *Comedias escogidas*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1850, pp. 462-481.
- VEGA, Lope de, *El último godo*, en *Obras*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1966, XVI, pp. 345-393.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968.
- , *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1989, pp. 236-248.
- , *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.
- VEGA, M.ª José, «Teoría de la novella y neoristotelismo quinientista», *Anuario de estudios filológicos*, 15, 1992, pp. 361-373.
- , *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.
- , «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos. Revista de Filología*, 11, 1995, pp. 237-259.
- VILA, Juan Diego, «Lope de Vega y la poética de la novella en *Las fortunas de Diana*: verosímiles narrativos y transgresión», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I, pp. 805-816.
- VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca, «*Don Quijote* y el *Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* de Francisco de Ávila: dos experimentos del paso de la novela al entremés a través de la parodia», *Criticón*, 30, 1985, pp. 183-200.
- YLLERA, Alicia, «Teoría de la novela en el siglo XVII (Los principios de la constitución del género novelesco)», *Teleme*, 2, 1986, pp. 95-128.
- YNDURÁIN, Domingo, «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46, 1966, pp. 321-333.
- YNDURÁIN, Francisco, «Cervantes y el teatro», en *Reelección de clásicos*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, pp. 87-112.
- YUDIN, Florence L., «The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 45.3, 1968, pp. 181-188.
- , «Theory and practice of the novela comediesca», *Romanische Forschungen*, 81, 1969, pp. 585-594.
- ZIMIC, Stanislav, «Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51, 1975, pp. 169-232.
- , «Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)», *Anales cervantinos*, 15, 1976, pp. 19-119.

ZOPPI, Federica, *Burlas de acción y burlas de palabra. Risa, sonrisa, ironía en el Quijote*, Tesis de Doctorado, Università degli Studi di Padova, 2014.