

4. Cervantes en su arte

Carmen Márquez-Montes

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Las artes de la escena en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*¹

Resumen: En “Las artes de la escena en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*” se revisa la estrecha relación de Cervantes con el teatro, tanto por la producción de textos como por la presencia de este género en su obra narrativa: con pasajes de teatro, reflexiones o, incluso, el uso de estructuras dramáticas. Si bien el estudio se centra en los tres capítulos relacionados con Portugal.

Abstract: In “The arts of the scene in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*” is reviewed the close relationship of Cervantes with the theater, both for the production of texts and for the presence of this genre in his narrative work: with theater passages, reflections, the use of dramatic structures. The study focuses on the three chapters related to Portugal.

Las artes de la escena están presentes en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* desde el dialogado prólogo hasta el final, algo que, como sabemos, es habitual en toda la producción de Miguel de Cervantes.

I. Las artes de la escena en Miguel de Cervantes. Breve esbozo.

El teatro fue un interés permanente, sobre el que reflexionó Cervantes en muchas de sus obras², introdujo continuamente personajes y pasajes teatrales³ e incluso, en ocasiones, el propio hecho escénico aparece casi como si de un personaje más se tratara,⁴ y no dudó en usar, en alguno de sus textos narrativos,

-
- 1 Este trabajo ha sido realizado a instancias de la cervantista María Fernanda de Abreu, con la que, durante años, he mantenido conversaciones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y su importante presencia de lo teatral. Debido a ello me encargó este texto, lo que le agradezco muchísimo, pues, sin su insistencia, nunca lo hubiese escrito.
 - 2 Sobre todo, en *El Quijote* y *El rufián dichoso*, además del prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses*, como sabemos y comentaremos más adelante.
 - 3 En todas sus obras extensas y en bastantes de sus novelas ejemplares hay pasajes y personajes del mundo de la escena.
 - 4 Baste recordar la aventura de *Las cortes de la Muerte* (cap. 11, Segunda Parte de *El Quijote*).

estructuras teatrales.⁵También sabemos que escribió con verdadera vocación de poeta dramático.⁶ Desafortunadamente, no tuvo el éxito que le hubiese gustado, quizá, como él mismo reconoció, porque le tocó ser coetáneo de Lope de Vega:

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo.⁷

Sobre esta cuestión ha reflexionado la crítica,⁸ de manera que no entraré en ella, sino que remito a los estudios ya realizados, entre los que destaco los clásicos de Menéndez Pidal (1973) y Zimic (1976), así como los de Fernández Nieto (2003), Felipe Pedraza (2005 y 2006) y Maria Gracia Profetti (1999a, 1999b, 2000, 2001 y 2012).

En general, la crítica se ha hecho eco de estos reiterados galanteos de Cervantes con el teatro y del teatro con la obra cervantina. Además de los estudios de la obra teatral, en lo que no entraremos ahora, hay tres grandes líneas de estudio en esta relación teatro-Cervantes: 1.- Las versiones escénicas que sobre la narrativa cervantina se han realizado, 2.- La presencia del teatro como tema: bien a través de las reflexiones sobre el mismo y la vida teatral o con la presencia de pasajes y personajes escénicos, y 3.- El uso de estructuras similares a las teatrales en determinadas obras o pasajes.

Revisemos cada una, aunque sea a vuelo de pájaro, para centrarnos luego en estas mismas líneas dentro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

5 En especial las *Novelas ejemplares*, así como pasajes de *El Quijote* y, desde luego, de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

6 Aunque quizás no sea necesario, debemos recordar que sus dos primeras obras son piezas de teatro: *La Numancia* (1582?) y *Los tratos de Argel* (1582?).

7 Prólogo al lector de *Ocho comedias y ocho entremeses*, tomo la cita de la edición de Florencio Sevilla de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

8 Es imposible citar toda la bibliografía que ha tocado el tema, para ello sería necesario escribir un trabajo *ex profeso*.

1. Las versiones escénicas que sobre la narrativa cervantina se han realizado.⁹

Hay bastantes estudios sobre ello, destaco el realizado por Agapita Jurado Santos (2005), muy bien documentado y de extensa nómina, a pesar de que solo se centra en el siglo XVII –que, por cierto, incluye las dos comedias sobre *El Persiles: Auristela y Lisidante*, de Calderón; y *Persiles y Sigismunda*, de Rojas Zorrilla–, trabajo que se inscribe entre los muchos que se realizaron con motivo del centenario en 2005, a los que han venido a sumarse otros en 2015 y 2016. Si bien, es de justicia mencionar otros anteriores, como los clásicos de Felipe Pérez Capo (1947) y los de José Montero (1993¹⁰ y 1997¹¹), aunque se refieran a las versiones de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, que, como es lógico, tiene una presencia continuada en nuestros escenarios desde los iniciales pasacalles¹² y mascaradas hasta las últimas versiones de este siglo XXI¹³. Por último, solo menciono el monográfico realizado por la Revista *ADE-Teatro* en el 2005¹⁴, en el que, en una treintena de artículos, se revisa el Don Quijote escénico, incluida la danza y el teatro lírico, incluso se citan versiones de un actor de kabuki¹⁵. Si bien, debemos mencionar los trabajos que se

9 No mencionaré aquí las referidas a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* porque de ello se hablará más adelante.

10 Este se circunscribe solo al siglo XVIII.

11 El capítulo VI tiene un epígrafe que, a pesar de titularse “*El Quijote y el teatro*” (pp. 142–148), contiene informaciones muy precisas y cuajadas de referencias sobre la relación Cervantes-Teatro, además de en *El Quijote en Las Novelas Ejemplares y Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

12 Como por ejemplo el de Pasua (Perú) de 1607, durante los festejos en honor al marqués de Montesclaros, tal y como queda registrado en la *Relación de las fiestas que se celebraron en la Corte de Paussa por la nueba de Prouiymiento de Virrey en la persona del Marqués de Montesclaros, cuyo grande Aficionado es el Corrrg. deste partido que las hizo y fue el mantenedor de una sortija celebrada con tanta magd. y pompa que a dado motibo a no dejar en silencio sus particularidades*. Texto incluido en Rodríguez Marín (1947: 575–596). Cfr. También Rodríguez Marín (1911), Lucía Megías (2005) o Márquez Montes (2005), entre otros.

13 Como las de Keir Cooper (2012), citemos también la dramaturgia de José Ramón Fernández “*Yo soy Don Quijote de la Mancha*” (2012), interpretada por José Sacristán; o el singular e intenso “*Don Quijote en la patera*” (2016), del Teatro Clásico de Sevilla, con texto de Alfonso Zurro y dirección de Antonio Campos. Por citar solo tres ejemplos.

14 “*El teatro en El Quijote, El Quijote en el teatro*”, *ADE-Teatro*, 107 (octubre 2005): 50–278.

15 En concreto, se incluyen artículos en los que se revisa la presencia de Don Quijote en las escenas británica, rusa, francesa, italiana, japonesa y portuguesa, además de la hispanoamericana.

encargan de la puesta en escena de las *Novelas Ejemplares*, que también fueron numerosas desde el primer momento¹⁶ hasta el presente¹⁷, como menciona de modo exhaustivo Jurado Santos (2005), que completa trabajos anteriores, como el de Icaza (1901) o Sedó Peris-Mencheta (1947), por citar a dos clásicos. No me detengo más en este punto porque será objeto de comentario detenido en un epígrafe siguiente.

2. La presencia del teatro como tema: bien a través de las reflexiones sobre el mismo y la vida teatral o con la presencia de pasajes y personajes escénicos.

Mucho se ha escrito sobre las reflexiones que Cervantes realiza sobre el teatro, a través de sus personajes, de manera que poco puedo aportar, como no sea reiterar la mención de los pasajes. Recordemos la sustanciosa conversación entre el cura y el canónigo del capítulo XLVIII de *El Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha*, donde aquel hace duras críticas a las comedias, sobre todo al incumplimiento de las unidades de tiempo y lugar:

[...] habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, *las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?* Y ¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo rectórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? (Cap. XLVIII, Primera Parte).

Tanto en este pasaje como en los restantes que habla Cervantes del teatro se muestra defensor de la poética clásica, como destaca la crítica¹⁸, ello, como dice Ana Roig “con una intención no sólo normativa, sino también instrumental, para

16 *La fuerza de la sangre*, de Guillén de Castro, *La ilustre fregona y amante al uso*, atribuida a Lope de Vega, *Quien da luego da dos veces (La señora Cornelia)*, de Tirso de Molina, etc.

17 Pongo el ejemplo de Factoria Teatro, ha representado hasta el momento *Novelas ejemplares: La española inglesa y Las dos doncellas* (2015) y *Constanza. Dos historias de Cervantes (La Gitanilla y La ilustre fregona)* (2018), compañía que dice llevará a escena todas las *Novelas ejemplares*.

18 Confróntense, entre otros, a AA.VV. (1992), AA.VV. (2005), Brioso Santos (1997), Casalduero (1974), García Martín (1980), Pedraza (2006), Sevilla y Rey Hazas

así hacer asequibles los procesos de creación y comunicación de la obra teatral.” (2003: s/p).

En el “Prólogo al lector” de *Ocho comedias, ocho entremeses*, resulta especialmente interesante la nómina de poetas en la que se incluye a sí mismo, por mor de haber realizado las siguientes aportaciones al teatro español:

[...] aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas.

Destaco el gran orgullo del creador que se siente partícipe de la evolución del teatro en nuestro país, orgullo que mantiene en el último párrafo, donde espera que la posteridad reconozca el mérito que su presente le niega:

Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. [...]. Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necesidades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el infimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen; y que, para enmienda de todo esto, le ofrezco una comedia que estoy componiendo, y la intitulo *El engaño a los ojos*, que, si no me engaño, le ha de dar contento. Y con esto, Dios te dé salud y a mí paciencia.

Como sabemos, este prólogo es fundamental para entender mejor la estética de Cervantes y para conocer la nómina de su obra dramática.

Otro pasaje que suele mencionarse es el contenido en la Segunda Jornada de *El rufián dichoso* (1615):

Salen dos figuras de ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito CURIOSIDAD; en la otra, COMEDIA.

CURIOSIDAD: Comedia.
 COMEDIA: Curiosidad,
 ¿qué me quieres?

1995–1999), Ynduráin (1962), Zimic (1992). Una visión diferente es la aportada por González Maestro (2005).

CURIOSIDAD: Informarme
 qué es la causa por que dejas
 de usar tus antiguos trajes,
 del coturno en las tragedias,
 del zueco en las manuales
 comedias, y de la toga
 en las que son principales;
 cómo has reducido a tres
 los cinco actos que sabes
 que un tiempo te componían
 ilustre, risueña y grave;
 ahora aquí representas,
 y al mismo momento en Flandes;
 truecas sin discurso alguno
 tiempos, teatros, lugares.
 Véote, y no te conozco;
 dame de ti nuevas tales
 que te vuelva a conocer,
 pues que soy tu amigo grande.

COMEDIA: Los tiempos mudan las cosas
 y perfeccionan las artes,
 y añadir a lo inventado
 no es dificultad notable.
 Buena fui pasados tiempos,
 y en éstos, si los mirares,
 no soy mala, aunque desdigo
 de aquellos preceptos graves
 que me dieron y dejaron
 en sus obras admirables
 Séneca, Terencio y Plauto,
 y otros griegos que tú sabes.
 He dejado parte dellos,
 y he también guardado parte,
 porque lo quiere así el uso,
 que no se sujeta al arte.
 Ya represento mil cosas,
 no en relación, como de antes,
 sino en hecho; y así, es fuerza
 que haya de mudar lugares;
 que, como acontecen ellas
 en muy diferentes partes,
 voime allí donde acontecen,
 disculpa del disparate.
 Ya la comedia es un mapa,

donde no un dedo distante
verás a Londres y a Roma,
a Valladolid y a Gante.
Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me pase
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme;
el pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con él doquiera que fuere,
sin perderme ni cansarse.
Yo estaba ahora en Sevilla,
representando con arte
la vida de un joven loco,
apasionado de Marte,
rufián en manos y lengua,
[...].
Su conversión fue en Toledo,
y no será bien te enfade
que, contando la verdad,
en Sevilla se relate.
En Toledo se hizo clérigo,
y aquí, en Méjico, fue fraile,
adonde el discurso ahora
nos trujo aquí por el aire.
El sobrenombre de Lugo
mudó en Cruz, y es bien se llame
fray Cristóbal de la Cruz
desde este punto adelante.
A Méjico y a Sevilla
he juntado en un instante,
surciendo con la primera
ésta y la tercera parte:
una de su vida libre,
otra de su vida grave,
otra de su santa muerte
y de sus milagros grandes.
Mal pudiera yo traer,
a estar atendida al arte,
tanto oyente por las ventas
y por tanto mar sin naves.
Da lugar, Curiosidad,
que el bendito fraile sale
con fray Antonio, un corista

bueno, pero con donaires.
 Fue en el siglo Lagartija,
 y en la religión es sacre,
 de cuyo vuelo se espera
 que ha de dar al cielo alcance.

[CURIOSIDAD]: Aunque no lo quedo en todo,
 quedo satisfecho en parte,
 amiga; por esto quiero,
 sin replicarte, escucharte.¹⁹

Las ideas y conceptos son similares a los hallados en los restantes fragmentos en los que Cervantes hace hablar a sus personajes de teatro, si bien ahora introduce una respuesta de la Comedia en la que explica el porqué de las mudanzas. Ello induce a pensar que Cervantes está cada vez más cercano a entender *El Arte nuevo*, o bien que necesita justificar, como dice Ana Roig (2003), que no haya cumplido con las tres unidades y otros preceptos clásicos en la pieza.

Aunque son más los ejemplos,²⁰ citaré ya solo el final de la metateatral *Pedro de Urdemalas* (1615), que refuta lo dicho hasta el momento con el respeto a las unidades:

PEDRO:

[...]. Mañana, en el teatro, se hará una,
 donde por poco precio verán todos
 desde principio al fin toda la traza,
 y verán que no acaba en casamiento,
 cosa común y vista cien mil veces,
 ni que parió la dama esta jornada,
 y en otra tiene el niño ya sus barbas,
 y es valiente y feroz, y mata y hiende,
 y venga de sus padres cierta injuria,
 y al fin viene a ser rey de un cierto reino
 que no hay cosmografía que le muestre.
 Destas impertinencias y otras tales
 ofreció la comedia libre y suelta,
 pues llena de artificio, industria y galas,
 se cela del gran Pedro de Urdemalas. (Ynduráin 1962:473).

Sobre la aparición de pasajes teatrales en la producción del autor también se ha escrito bastante, destacaría los trabajos realizados por Antonio Cruz Casado (1993)

19 Tomo la cita de la edición de Florencio Sevilla de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

20 Remito, sobre todo, al *Viaje del Parnaso*, por ser también muy sustancioso lo que dice a este respecto.

y Jesús G. Maestro (2005), si bien es un tema recurrente en toda la bibliografía sobre Cervantes y el teatro. Comenzaré por referirme a *Pedro de Urdemalas*, pieza en la que el teatro es una presencia continuada, como son muchos los pasajes en diversas obras, solo mencionaré los principales que hallamos en *El Quijote*:

- Capítulos 44 y 45 de la Primera Parte: Cuando Dorotea asume el rol de Miconica para que Don Quijote vuelva a casa.
- Capítulo 11 de la Segunda Parte: De la extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de *Las Cortes de la Muerte*.
- Capítulos 15 y 64–65 de la Segunda Parte: Pasajes en los que Sansón Carrasco asume el rol de Caballero de los Espejos y Caballero de la Blanca Luna con el propósito de que Don Quijote vuelva a casa.
- Capítulos 20 y 21 de la Segunda Parte: Bailes de las bodas de Camacho.
- Capítulos 25 a 27 de la Segunda Parte: La aventura con el Retablo de Maese Pedro.
- Capítulos 36 y siguientes de la Segunda Parte: Donde se cuenta la extraña y jamás imaginada aventura de la dueña dolorida, alias de la Condesa Trifaldi, con una carta que Sancho Panza escribió a su mujer Teresa Panza. Así como otros pasajes de la estancia con los Duques, entre los que destaco el de Clavileño.
- Capítulos 45 y siguientes de la Segunda Parte: Todos los pasajes de Sancho en la Ínsula de Barataria.

Es cierto que podrían sumarse otros pasajes más, pero todos los mencionados tienen una clara intención teatral, en la que una parte importante de los personajes que participan asumen la convención de la representación.

3. El uso de estructuras similares a las teatrales en determinadas obras o pasajes.

La crítica ha sostenido desde un inicio la gran dramaticidad de *El Quijote*, y un buen número de trabajos se centran o refieren esta peculiaridad, recordemos ahora las palabras de José Montero Reguera: “Más recientemente, ya en nuestro siglo, José Ortega y Gasset, Dámaso Alonso, Guillermo Díaz Plaja y Francisco Ynduráin han puesto de relieve diversos elementos y técnicas teatrales en la composición de *El Quijote*” (1997: 143). Por este motivo, prefiero no abundar en lo que ya se ha estudiado reiteradamente y prefiero detenerme en la dramaticidad de *Las Novelas Ejemplares*, que, como nos dice Montero Reguera, Avellaneda denominó “comedias en prosa” (1997: 143).

Hay diversos trabajos que refieren la gran deuda de las mismas con el teatro, Rey Hazas (1999), Katerina Viaopoulos (2010) o el más reciente de Eduardo Olid

(2015) hacen revisiones generales, mientras que otros muchos estudian novelas concretas, como hizo Ynduráin (1966) con respecto a *Rinconete y Cortadillo*. Pero quiero detenerme a mencionar lo que defiende Miguel Herrero en su clásico trabajo de 1950, quien parte de las palabras que Avellaneda lanza a Cervantes, a modo de insulto, en el prólogo a su Quijote: “Conténtese con su Galatea y comedias en prosa; que eso son las más de sus novelas. No nos canse.” Toma el crítico esas palabras, pues sostiene que todo lo dicho en ese prólogo tiene algún viso de realidad, y lanza la siguiente hipótesis:

Pongámonos en 1608 o en 1610. Cervantes contempla el panorama del mundillo teatral. Lope triunfa absolutamente. Tras él invaden la escena en falange cerrada sus discípulos. Cuantas tentativas realiza el antiguo autor de comedias para meter la cabeza de nuevo en ese campo, le resultan fallidas. Al mismo tiempo, Cervantes ve multiplicarse las ediciones del Quijote. Allí iban insertas dos novelas cortas, la de *El Cautivo* y la de *El Curioso Impertinente*, que todo el mundo lee, todo el mundo alaba, a todo el mundo gustan.

De aquel mismo corte y estilo él tenía otras piecicillas; una, escrita cuando su estancia en Valladolid, sobre un loco que cayó en manía de creerse de vidrio, y otras dos, de ambiente sevillano, de pícaros y gente maleante, que él había perfeñado, a ratos, entre sus ajetreos de Andalucía. Estas tres novelitas no daban para un tomo. Y novelitas de esa clase eran las que el público apetecía.

[...] Y allí, en la gaveta de su bufete, estaban escritas en verso doce o quince comedias, de allá de 1583 a 1587, con su argumento, su trama, sus lances y su desenlace. [...] Manos a la obra. Seleccionó del montón de sus comedias unas cuantas, e hizo dos lotes; tal vez, ocho y ocho. Unas para refundirlas en prosa, otras para publicarlas más adelante, bien refundidas, lo mismo que las primeras, bien en su primitiva forma escénica.

Tal parece ser el origen de las Novelas Ejemplares, publicadas en 1613. Por lo menos, se dijo y se imprimió a raíz de su aparición: «Comedias en prosa; eso son las más de sus novelas.» (1950: 34–35).

A continuación, menciona la relación de las *Novelas ejemplares* con los títulos de las comedias que Cervantes dijo haber escrito o estar escribiendo. Bien es cierto que aún es una hipótesis sin datos empíricos, pero también lo es que en los trabajos posteriores percibimos el sustrato de esta. Y quizás sea la explicación más plausible para explicar por qué la mayoría de estas novelas tienen tan fuerte deuda con las estructuras dramáticas del momento.

II.- Las artes de la escena en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Refiero ahora los tres mismos epígrafes en relación con la obra póstuma de Cervantes.

1. Las versiones escénicas.

Hay trabajos muy enjundiosos sobre la versión de Rojas Zorilla –pues no hay demasiada unanimidad en la aceptación de la obra de Calderón–, destaco en especial los de González Cañal (1999), Antonio Cruz Casado (1993), Scaramuzza Vidoni (2000), Pedraza Jiménez (2003) y José Luis García Barrientos (2007), sin olvidar las ediciones del texto realizado dentro del Proyecto de Felipe Pedraza.²¹

2. La presencia del teatro como tema: bien a través de las reflexiones sobre el mismo y la vida teatral o con la presencia de pasajes y personajes escénicos.

Quiero comenzar mencionando la referencia que hace en el capítulo veintidós de la Primera parte, “Donde el capitán da cuenta de las grandes fiestas que acostumbraba a hazer en su reyno el rey Policarpo”, en el que hace alusión al mismo como mero entretenimiento para mantener tranquilo al pueblo:

Los reyes, por parecerles que la malencolia en los vassallos suele despertar malos pensamientos, procuran tener alegre el pueblo y entretenido con fiestas publicas, y a vezes con ordinarias comedias; principalmente, solenizauan el día que fueron assumptos al reyno.

Que muy poco tiene que ver con la gran opinión que manifiesta en el capítulo segundo de la Tercera parte, cuando nuestros personajes llegan a Badajoz, donde se encuentran con una compañía que representará una comedia de Juan de Herrera de Gamboa:²²

[...] llegaron a Badajoz [...], los quales, entrando en la ciudad, acertaron a alojarse en vn meson, do se alojaua vna compañía de famosos recitantes, los quales aquella misma noche auian de dar la muestra para alcançar la licencia de representar en público, en casa del corregidor. Pero, apenas vieron el rostro de Auristela y el de Constança, quando les sobresaltò lo que solia sobresaltar a todos aquellos que primeramente las veian, que era admiracion y espanto; pero ninguno puso tan en punto el marauillarse, como fue el ingenio de vn poeta, que de proposito con los recitantes venia, assi para enmendar y remendar comedias viejas, como para hazerlas de nueuo; exercicio mas ingenioso que honrado, y mas de trabajo que de prouecho. Pero la excelencia de la poesia es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprouecha; es como el sol, que passa por todas las cosas inmundas, sin que se le pegue nada; es auilidad, que tanto vale quanto se estima;

21 Volumen II (Primera parte de comedias). Coordinación de Juan José Pastor. *Persiles y Sigismunda*. Edición de María Ángeles García García-Serrano.

22 Sobre el asunto de la existencia o no de este autor o de la mezcla entre dos poetas mencionados por Cervantes en *El Viaje del Parnaso* no entraré, pues nos saldríamos del propósito de este estudio.

es vn rayo que suele salir de donde està encerrado, no abrasando, sino alumbrando; es instrumento acordado que dulcemente alegra los sentidos, y, al paso del deleyte, lleva consigo a honestidad el prouecho. Digo, en fin, que este poeta, a quien la necesidad auia hecho trocar los Parnasos con los mesones, y las Castalias y las Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas, fue el que mas se admirò de la belleza de Auristela, y al momento la marcò en su imaginacion y la tuuo por mas que buena para ser comedianta, sin reparar si sabía o no la lengua castellana. Contentóle el talle, diole gusto el brio, y, en vn instante, la vistio en su imaginacion en hábito corto de varon; desnudóla luego, y vistiola de ninfa, y casi al mismo punto la enuistio de la magestad de reyna, sin dexar trage de isa o de grauedad de que no la vistiesse, y en todas se le representò graue, alegre, discreta, aguda, y sobremanera honesta; estremos que se acomodan mal en vna farsanta hermosa. ¡Valame Dios, y con quanta facilidad discurre el ingenio de vn poeta y se arroja a romper por mil impossibles! ¡Sobre quan flacos cimientos leuanta grandes quimeras! Todo se lo halla hecho, todo facil, todo llano, y esto de manera que las esperanças le sobran quando la ventura le falta, como lo mostro este nuestro moderno poeta quando vio descoger acaso el lienço donde venian pintados los trabajos de Periandro. Allí se vio el en el mayor que en su vida se auia visto, por venirle a la imaginacion vn grandissimo desseo de componer de todos ellos vna comedia; pero no acertaua en que nombre le pondria: si le llamaria comedia, o tragedia, o tragicomedia; porque, si sabía el principio, ignoraua el medio y el fin, pues aun todavia yuan corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines auian de poner nombre a lo que dellos se representasse. Pero, lo que mas le fatigaua, era pensar cómo podria encajar vn lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuego y nieues; y, con todo esto, no se desesperò de hazer la comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesia y a despecho del arte comico. Y, en tanto que en esto yua y venía, tuuo lugar de hablar a Auristela y de proponerle su desseo, y de aconsejarla quan bien la estaria si se hiziesse recitanta²³. (Capítulo segundo del Tercer libro) (La cursiva es mía).

- 23 Continúa el texto: “Dixole que, a dos salidas al teatro, le llouerian minas de oro a cuestas, porque los principes de aquella edad eran como echos de alquimia, que, llegada al oro, es oro, y llegada al cobre, es cobre; pero que, por la mayor parte, rendian su voluntad a las ninfas de los teatros, a las diosas enteras y a las semideas, a las reynas de estudio y a las regonas de apariencia ; dixole que si alguna fiesta real acertasse a hazerse en su tiempo, que se diesse por cubierta de faldellines de oro, porque todas o las mas libreas de los caualleros auian de venir a su casa, rendidas, a berrarle los pies; representóle el gusto de los viages y el lleuarse tras si dos o tres disfrazados caualleros, que la seruirian tan de criados como de amantes; y sobre todo encarecia y puso sobre las nubes la excelencia y la honra que le darian en encargarle las primeras figuras; en fin, le dixo que, si en alguna cosa se verificaua la verdad de vn antiguo refran castellano, era en las hermosas farsantas, donde la honra y prouecho cabian en vn saco. Auristela le respondió que no auia entendido palabra de quantas le auia dicho, porque bien se veia que ignoraua la lengua castellana, y que, puesto que la supiera, sus pensamientos eran otros, que tenian puesta la mira en otros ejercicios, si no tan agradables, a lo menos,

Continúa el texto, como saben, mencionándole el poeta a Auristela las bondades de ser comedianta.

3. El uso de estructuras similares a las teatrales en determinados pasajes.

Hay situaciones, escenas y personajes muy teatrales en toda la obra. Debemos comenzar mencionando el propio prólogo, dialogado entre Cervantes y el estudiante. O el inicio de la obra, que tanto recuerda a un auto. A lo que haremos alusión más adelante.

Si bien, el objeto de mi trabajo es realizar un comentario de los tres pasajes que tienen como eje central a los personajes y pasajes portugueses.²⁴ Así que me detengo en los capítulos nueve a doce de la Primera Parte, los referidos al encuentro y relato de Manuel de Sousa Coitiño, el enamorado Portugués. El primer capítulo del Libro Tercero, es decir la llegada y estancia de nuestros personajes y su cortejo a Lisboa. Y, por último, el capítulo séptimo del libro tercero, en el que el soldado polaco cuenta su triste historia y el perdón de doña Guiomar de Sosa.

Para establecer su estrecha relación con las artes escénicas es necesario que recordemos que para que exista teatro solo es necesario que varias personas entren en la convención de que haya quien cuenta, relata o interpreta una historia y otros la oigan, como dice Denis Bablet:

Un lugar donde se realiza una acción gestual, hablada, cantada o bailada, representada ante unos hombres por otros hombres. Es un lugar de reunión de actores, reunión de público, creación de una comunidad de actores y espectadores que se encuentran cara a cara por un tiempo determinado: un tiempo en el que cada uno va a participar de diferente modo. Es un lugar de intercambio (1996: 176).

Porque el texto espectacular, como nos lo describe Bobes Naves, está formado, amén de por el propio texto de los personajes:

[...] por las acotaciones, muchas o pocas, según épocas y hábitos, y también incluye en el diálogo indicios que precisan el lugar donde ha de ser representado, e indican cómo ha de ser representado: las actitudes, las distancias, los movimientos que han de mantener, han de ver o hacer los actores para dar vida a los personajes y para realizar el diálogo en directo. (2001: 14)

mas conuenientes. Desesperóse el poeta con la resoluta respuesta de Auristela; miróse a los pies de su ignorancia, y deshizo la rueda de su vanidad y locura.”

24 La selección de los textos ha sido realizada por María Fernanda de Abreu (ed. y trad.) (2017), *A Lisboa de Miguel de Cervantes*, ed. bilingüe. Lisboa, Ed. Colibri.

Esto es aún más cierto en los textos del siglo de oro. Lo único imprescindible para que haya teatro es que exista un espacio que permita la oposición actor-espectador, es decir, entre el que observa y el que es observado.

Y, desde luego, en todo el *Persiles* hay mucho teatro, de por sí y para hacerlo. Y mucho más en algunos de los fragmentos citados. Astrid Hadad enmudecería con los atavíos de Auristela y Constança, y lo propio haría Gómez Peña con la Instalación-Performance de Leonora. Por citar solo dos ejemplos de performers heterodoxos e iconoclastas.

Pero, como nos decía José Manuel Lucía Megías, durante su intervención en el congreso, “hay que situar los documentos, y los textos, en su época”. Así que hagámoslo y refresquemos algunas ideas.

En el Siglo de Oro, el teatro se compone de espectáculos que proceden de géneros dramáticos y no dramáticos diversos y se concebía como una verdadera fiesta, no se limitaba a asistir a la representación de una pieza, como sucede en la actualidad, sino que antes de ella, en los entreactos y al final, se introducían una serie de piezas breves [Cfr. Allen, J. (2003); Huerta Calvo, J.; Peláez Martín, A. (2003)]. Además de que, como dice Díez Borque, “uno de los rasgos más importantes del teatro del Siglo de Oro, heredado del teatro medieval, es la pluralidad de espacios teatrales, ya sean interiores, exteriores o profesionales” (2002: 33).

Sobre todo, de gran interés para los fragmentos que comentaremos, es que continuaba existiendo en el siglo XVI y, desde luego, en el XVII (Cfr. Díez Borque, 2002: 34) el ahora denominado «Teatro de calle». Se representaban piezas teatrales en tablados, montados en las calles y plazas para ofrecer espectáculos gratuitos con motivo de alguna celebración, como los que menciona el narrador en el Reino de Policarpo (capítulo 22, Primer Parte). También se pueden dar otro tipo de representaciones que se inscriben, como señala también Díez Borque:

en la órbita del desbordante mundo visual en la fiesta aurisecular, de altares de rica y variada “escenografía” (a veces con rudimentos de acción dramática), túmulos, catafalcos, arcos triunfales, pirámides... formas de la arquitectura efímera barroca (2002: 37).

Además de los tablados, continúan las representaciones en carros, sobre todo de autos sacramentales. Que se representaba, como bien dice J. Allen:

con un carro (llamado “medio carro”), arrimado a cada lado de una plataforma (o “carrillo”). Los dos carros laterales tenían dos pisos y servían de vestuario y espacio para la maquinaria y las “apariencias” necesarias para los efectos espectaculares que caracterizaban los autos. El “carrillo” [...] servía de tablado para la representación. Cada auto fue precedido de una loa y un entremés (2003).

Según Allen (2003: 651), elementos teatrales y parateatrales había en otros actos como las canonizaciones, el traslado de reliquias, las fiestas patronales, además de

las numerosas representaciones en conventos y sacristías [En este mismo sentido cfr. Díez Borque, 2002: 60–63].

Otro espacio exterior privilegiado es la plaza del pueblo o ciudad, que se utilizaba con asiduidad en aquellas poblaciones en las que no había corrales de comedias. Se trataba, generalmente, de representaciones gratuitas para celebrar y festejar acontecimientos destacados.

Los reyes, por parecerles que la malencolia en los vassallos suele despertar malos pensamientos, procuran tener alegre el pueblo y entretenido con fiestas publicas, y a veces con ordinarias comedias; principalmente, solenizauan el dia que fueron assumptos al reyno, con hazer que se renouassen los juegos que los gentiles llamauan Olimpico.

Y lo que nos presenta Cervantes en el capítulo diez «De lo que conto el enamorado portugués» es un espectáculo sacro, no sé si se puede definir como un auto sacramental en el sentido estricto del término, pero sí es un espectáculo teatral propio de los realizados en conventos: la descripción del espacio y, desde luego, la acción que se desarrolla así lo demuestran. Más bien casi podría ser una comedia de santos, con el cambio de vestuario en escena, como era propio de ello, a lo que me referiré un poco más adelante.

En las plazas de los palacios se hacían espectáculos, juegos deportivos, toros y fiestas cortesanas. Se trataba de montajes con un gran componente de teatralidad y con un aparatoso espectáculo. También se representaban autos sacramentales para los integrantes del servicio de palacio. En los que “Los nobles, incluso el propio rey, participaban en la fiesta, en el cortejo-procesión en su variedad de posibilidades” (Díez Borque, 2002: 54).

La llegada de nuestros personajes a Lisboa es una representación festiva típica del teatro cortesano, ese teatro que no era otra cosa que “un fastuoso espectáculo de propaganda y exaltación de la realeza” (Díez Borque, 2002: 54), en los que había cortejos espectaculares, como el que hallamos en la llegada de nuestros personajes a Lisboa:

Ya salia de Belen el nueuo esquadron de la nueua hermosura: Ricla, medianamente hermosa, pero estremadamente a lo barbaro vestida; Constança, hermosissima y rodeada de pieles; Antonio el padre, braços y piernas desnudas, pero con pieles de lobos cubierto lo demas del cuerpo; Antonio el hijo yua del mismo modo, pero con el arco en la mano y la aljaua de las saetas a las espaldas; Periandro, con casaca de terciopelo verde y calçones de lo mismo, a lo marinero, vn bonete estrecho y puntiagudo en la cabeça, que no le podia cubrir las sortijas de oro que sus cabellos formauan; Auristela traia toda la gala del setentrion en el vestido, la mas vizarra gallardia en el cuerpo, y la mayor hermosura del mundo en el rostro. En efeto: todos juntos, y cada vno de por si, causauan espanto y marauilla a quien los miraua; pero sobre todos campeaua la sin par Auristela y el gallardo Periandro. (III, 1)

La indumentaria teatral era artificial, concebida no tanto para reproducir con realismo el vestuario de un campesino o de un emperador como para “comunicar con claridad y brevedad al público, como si de marbetes se tratase, la condición social del personaje” (Ruano de la Haza, 2000: 75). Díez Borque y García Lorenzo afirman que “El traje en el teatro del Siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje” (Citados por Ruano de la Haza, 2000: 75). La vestimenta servía para establecer si un personaje era noble o campesino, rey o soldado, pobre o rico, eclesiástico o artesano, turco o indio. Pero también servía para situar el lugar de la acción, el tiempo en el que se desarrolla y otros detalles similares; es decir, para transmitir al público información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente, surtía más efecto a través de la indumentaria.

Hay numerosas alusiones a la vestimenta según el oficio del personaje, por ejemplo, la indumentaria religiosa. Ruano de la Haza ha recogido bastantes ejemplos y destaca que el cambio de vestido es muy importante en las comedias de santos, pues se convierte en símbolo de conversión y evolución espiritual del santo²⁵.

Lo que me remite de nuevo al pasaje del enamorado portugués, en el que se representa el cambio de estado con el de vestuario: una vez terminada la intervención de Leonora, en la que explica que está desposada con Cristo: “la priora y las otras monjas començaron a desnudarla y a cortarle la preciosa madexa de sus cabellos.” Y aquí se detiene al respecto, pues los lectores del momento conocen perfectamente esta mutación, que ven de manera real y, desde luego, en la escena con las comedias de santos.

En el capítulo primero del libro tercero, es decir el de la estancia en Lisboa, además de esta referencia a los habituales cortejos o procesiones del teatro cortesano e incluso de los autos celebrados con motivo de alguna festividad religiosa importante, también debemos recordar que se realiza una suerte de recapitulación de lo acaecido hasta el momento. Como si el autor sintiese que necesita compendiar lo acaecido hasta el momento, para lo cual se vale del recurso de encargar a un pintor que plasme en una serie de pinturas esos puntos de inflexión en el devenir de sus personajes. De manera que se realiza un gran ejercicio de concisión, el necesario para el teatro. Recordemos que toda la crítica es unánime al señalar que el principal problema para llevar a escena una novela bizantina son los múltiples acontecimientos relatados y la gran cantidad de espacios recorridos.

Pues bien, esas pinturas son las que nos vuelve a traer Cervantes, en el capítulo octavo del cuarto libro, cuando Arnaldo, en otra suerte de recapitulación dice:

25 Para mayor abundamiento sobre esta cuestión cfr. Ruano de la Haza (2000)

[...] cómo dexaua en el camino a vn mancebo, peregrino poeta, que no quiso adelantarse con el, por venirse despacio, componiendo vna comedia de los sucessos de Periandro y Auristela, que los sabía de memoria por vn lienço que auia visto en Portugal, donde se auian pintado, y que traia intencion firmissima de casarse con Auristela, si ella quisiesse.

Con estas sucintas y puntuales referencias considero que queda claro cómo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* tienen una presencia importante las artes de la escena, es decir, que no solo es importante la referencia al teatro a través de comentarios sobre su representación, la presencia de compañías o de poetas dramáticos, las opiniones del narrador o de personajes sobre el mismo, sino, y quizá en esta obra más que en ninguna otra de su narrativa, lo que resalta es la presencia de recursos de las artes escénicas, de ahí el título de este trabajo. Es una constante el uso de recursos dramáticos para presentarnos la vida de cada uno de los personajes que se cruzan con nuestros protagonistas, quienes cuentan sus vidas y circunstancias, amén, desde luego, de las propias peripecias de Persiles y Sigismunda. Quizá se deba al género, que, si bien no es apropiado, como sostiene la crítica, para ser llevado a la escena, por la diversidad de pasajes, riqueza de peripecias y, por ende, largo tiempo de duración. Pero que, por la naturaleza de lo relatado, sí que se aviene a disponer esos materiales narrativos sirviéndose de los recursos de los que disponen las artes de la escena y que tan bien conoce Miguel de Cervantes.

Bibliografía citada

- AA. VV. (1992): "Cervantes y el Teatro". *Cuadernos de teatro clásico*, 7.
- AA. VV. (2005): "El teatro según Cervantes". *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20.
- Brioso Santos, Héctor (coord.) (2007): *Cervantes y el mundo del teatro*. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2012): *Auristela y Lisidante*. Edición crítica de Rocío Arana. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Casalduero Martí, Joaquín (1974): *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos.
- Cruz Casado, Antonio (1993): "Persiles y Sigismunda. De Cervantes a Rojas Zorrilla." *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 541-552.
- Díez Borque, José María (2002): *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Egido, Aurora (1989): *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: UIMP.

- Egido, Aurora (1990): "La memoria y el arte narrativo del *Persiles*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, n° 2 (1990): 621–641.
- Fernández Nieto, Manuel (2003): "Cervantes y el teatro de Lope de Vega". En *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos"*, coord. Carmen Alemany Bay *et alii*. Vol. 2. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 579–590.
- Ferrer, Teresa (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books.
- Ferrer, Teresa (1993): *Nobleza y espectáculo teatral*. Valencia: UNED.
- García Barrientos, José Luis (2007): "De novela a comedia. 'Persiles y Sigismunda' de Rojas Zorrilla". *Revista de literatura*, Tomo 69, n° 137 (2007): 75–107.
- García Martín, Manuel (1980): *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- González Cañal, Rafael (1999): "Temas cervantinos en el teatro de Rojas Zorrilla." *Anales Cervantinos*, XXXV (1999): 193–203.
- González Maestro, Jesús (2005): "Cervantes y el teatro del Quijote". *Hispania*, vol. 88, n° 1 (marzo 2005): 41–52.
- González Maestro, Jesús (2005): *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana.
- Herrero García, Miguel (1950): "Una hipótesis sobre las *Novelas ejemplares*". *Revista nacional de educación* (96): 33–37.
- Huerta Calvo, Javier y Peláez Martín, Andrés (2003): *El viaje entretenido: Historia virtual del teatro español*. Madrid: Gredos, Cd-rom.
- Icaza, Francisco A. de (1901): *Las Novelas ejemplares de Cervantes. Sus modelos literarios. Sus modelos vivos y su influencia en el arte*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Jurado Santos, Agapita (2005): *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (Siglo XVII)*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Lucas Alonso, Patricia (2014): "Imágenes y teatros en el palacio de los duques." *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Edición de Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 425–437.
- Lucía Megías, José Manuel y Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2005): "Don Quijote en América: Pausa, 1607 (facsimil y edición). "Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa". *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7 (2005): 203–244
- Márquez-Montes, Carmen (2005): "Don Quijote en la escena hispanoamericana". *ADE-Teatro*, n° 107 (noviembre 2005): 116–125.

- Martín Morán, José Manuel (1986): “Los escenarios teatrales del Quijote”. *Anales Cervantinos*, XXIV (1986): 27–46.
- Menéndez Pidal, Ramón (1973): *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa, 7ª edición.
- Montero Reguera, José (1993): “Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII.” *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: MAE-Antrhopos, pp. 119–129.
- Montero Reguera, José (1997): *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos.
- Olid Guerrero, Eduardo (2015): *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las Novelas ejemplares de Cervantes*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2003): “Los lugares imaginarios de Rojas Zorrilla: Persiles y Sigismunda.” *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Edición de Ignacio Arellano. Madrid: Iberoamericana-Universidad de Navarra, pp. 333–348.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2005): “Lope vs Cervantes. Segundo asalto.” *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 42 (2005): 4–5.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2006): *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros ensayos cervantinos*. Madrid: Octaedro.
- Pérez Capo, Felipe (1947): *El Quijote en el teatro*. Barcelona: Editorial Milla.
- Pérez Capo, Felipe (1947): *El ‘Quijote’ en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*. Barcelona: Mills.
- Profeti, María Gracia (1999a): “Escritura, compañías, destinatarios: un teatro de la ambigüedad.” En *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo, Actas del Coloquio de Montreal 1997*. Murcia: Universidad de Murcia, 55–75.
- Profeti, María Gracia (1999b): “Cervantes enjuicia su obra: autodesviaciones lúdico-críticas.” En *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Actas del primer Convivio Internacional de Locos Amenos*. Salamanca: Universidad, 423–442.
- Profeti, María Gracia (2000): “Il raccordo politestuale e gli entremeses di Cervantes.” En *Sesta Giornata Cervantina (Padova 1998)*. Padova: Unipress, 25–37.
- Profeti, María Gracia (2001): “Apolo, su Laurel y el Viaje del Parnaso.” En *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1051–1061.
- Profeti, María Gracia (2012): “Cervantes, Lope y el teatro áureo”. *eHumanista/Cervantes* (1): 552–567.

- Rey Hazas, Antonio (1999): "Cervantes se reescribe: Teatro y *Novelas ejemplares*". *Criticón*, 76 (1999): 119–164.
- Rodríguez Marín, Francisco (1911): *Don Quijote en América*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- Roig Hernández, Ana (2003): "Sobre el teatro de Cervantes". *Ars Theatrica. Estudios e Investigación*. http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/estudios/A_Roig.pdf (acceso: 3–5-2018).
- Rojas Zorrilla, Francisco de: *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Edición de María de Quiñones y Pedro Coello. (Persiles y Sigismunda, pp.125–148).
- Ruano de la Haza, José María (2000): "El vestuario en el teatro de corral." *Cuadernos de teatro clásico*, 13–14 (2000): 43–62.
- Ruffinatto, Aldo (1971): *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*. Torino: Giappichelli.
- Scaramuzza Vidoni, Mariarosa (1999): "Peripezie di *Persiles y Sigismunda* sul palcoscenico: l'adattamento teatrales di Rojas Zorrilla." *Dal testo alla scena*. Salenno: Paguro, pp. 203–2016.
- Sedó Peris-Mencheta, Juan (1947). *Ensayo de una bibliografía de miscelánea cervantina. Comedias, historietas, novelas, poemas, zarzuelas, etc. Inspiradas en cervantes o en sus obras*. Barcelona.
- Sevilla Arrollo, Florencio y Antonio Rey Hazas (eds.) (1995–1999). *Obra completa. Miguel de Cervantes*. Volúmenes II, III, XIII, XIV, XV, XVI, XVII. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2007): "La quijotización del teatro, la teatralidad de 'Don Quijote'". En *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 469–480.
- Ynduráin, Domingo (1966): "Rinconete y Cortadillo: de entremés a novela." *Boletín de la Real Academia Española*, 46, (1966): 320–333.
- Ynduráin, Francisco (1962): "Estudio preliminar". En Miguel de Cervantes Saavedra. *Obras dramáticas*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, VII–LXXVII.
- Zimic, Stanislav (1976): "Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)". *Anales Cervantinos*, 15 (1976): 19–120.