

«Teatro Caballeresco»: una base de datos para el estudio de la presencia de los libros de caballerías en el drama áureo

Daniele Crivellari*
(Università di Salerno)

Abstract

En este trabajo queremos dar a conocer una nueva herramienta para el estudio de la presencia de los libros de caballerías en el teatro del Siglo de Oro: se trata de la base de datos «Teatro Caballeresco», que se ha desarrollado en el marco de un proyecto financiado por el Ministerio de Universidades e Investigación italiano (MUR). Después de una presentación de las partes que componen el banco de datos, se ofrecen algunas consideraciones acerca de cómo este instrumento puede resultar útil a la hora de profundizar en la repercusión de la novela caballeresca en el drama áureo español.
Palabras clave: teatro, Siglo de Oro, libros de caballerías, base de datos, Humanidades digitales.

In this paper I present a new digital tool for the study of the presence of chivalric romances in the Theatre of the Golden Age: the database «Teatro Caballeresco», which has been developed in the framework of a project funded by the Italian Ministry of Universities and Research (MUR). After a presentation of the parts that make up the database, I offer some considerations on how this database can be useful to deepen the knowledge of the incidence of the chivalric romance in Spanish Golden Age drama.

Keywords: theatre, Siglo de Oro, chivalric romances, database, Digital Humanities.



A comienzos de 2020 empezó sus andanzas un proyecto financiado por el Ministerio de Universidades e Investigación italiano (MUR) titulado «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach» y dirigido, desde la Universidad de Verona, por Anna Bognolo. Los elementos principales en los que se centra la atención del grupo, que está formado por cuatro unidades, quedan reflejados en el título del proyecto mismo: el punto de partida y objeto primordial de estudio son, cómo no, los libros de caballerías, analizados en lo que atañe tanto a la presencia de personajes secundarios y motivos

* Este trabajo se inscribe en las actividades del proyecto PRIN «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach» (ref. 2017JA5XAR).

(gracias al trabajo que lleva adelante la unidad de Trento, bajo la responsabilidad de Claudia Demattè) como a su recepción y difusión en Italia, a través del estudio de traducciones, adaptaciones, continuaciones e imitaciones, tarea que está desarrollando la unidad de Verona dirigida por Anna Bognolo. Por otra parte, el examen de la incidencia de la tradición caballerescas en el ámbito hispánico se bifurca en dos ramas, que se corresponden con sendas unidades de investigación: la de Salerno, coordinada por el que firma estas páginas, que analiza su presencia e influencia en el teatro del Siglo de Oro español, y la de Roma ‘La Sapienza’, encabezada por Elisabetta Sarmati, que se centra en cambio en las huellas de lo caballeresco en la narrativa española contemporánea¹. Todo ello desde un *digital approach*, esto es, empleando herramientas digitales que permitan el trabajo coordinado de recuperación cruzada de datos, elaboración y representación en línea (por ejemplo, a través de ediciones, bases de datos, mapas, etc.), con el fin de brindar a la comunidad científica acceso libre y gratuito a los resultados obtenidos.

En el presente artículo queremos dar a conocer la base de datos «Teatro Caballeresco», que constituye uno de los productos digitales realizados por el grupo de Salerno: después de una presentación de las partes que componen el banco de datos, ofreceremos algunas reflexiones acerca de cómo este instrumento puede resultar útil a la hora de profundizar en la repercusión de la novela caballerescas en el drama áureo español. Nuestra primera tarea consistió en recoger información sobre las piezas de teatro del Siglo de Oro relacionadas, en varios niveles, con libros de caballerías españoles, para empezar a construir un conjunto de datos que nos pareció imprescindible para sucesivas reflexiones. En este sentido, la referencia inicial fue el *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, publicado por Claudia Demattè (2005): en este volumen, de hecho, se recogen 31 fichas relativas a 30 piezas que, según el análisis de su autora, tienen puntos de contacto con hipotextos caballerescos². El estudio de Demattè, que empleamos con

¹ Para más detalles sobre las actividades desarrolladas por las unidades de Roma, Trento y Verona remitimos a los trabajos de Sarmati (2021), Tomasi (2022) y Bognolo (2022), respectivamente.

² Las piezas analizadas son treinta, ya que *El caballero del Febo* atribuida a Rojas Zorrilla es, en realidad, la obra homónima de Pérez de Montalbán, como explica la misma estudiosa (Demattè, 2005, 114).

gran provecho para la organización del contenido de nuestra página web, tenía el mérito de abordar, por primera vez y de manera transversal, la compleja y tupida red de relaciones que los textos dramáticos áureos guardan con el *maremágnum* de los libros de caballerías españoles.

Aclaremos de entrada que «Teatro Caballeresco» se ha concebido como un ambiente virtual en el que el usuario puede encontrar información acerca de las obras dramáticas áureas que establecen un diálogo con el mundo caballeresco. Por ello, se ha elaborado previamente un modelo de ficha que permitiese dar cuenta cabal de todas las características de las piezas que se iban añadiendo al corpus estudiado. La plataforma que hemos utilizado para acoger estas fichas se basa en el programa modular Muruca (<https://www.muruca.org/>), desarrollado por la empresa italiana Net7 (<https://www.netseven.it/>), que permite crear y compartir contenidos digitales y que está pensado específicamente para el ámbito de las humanidades³. Hoy en día la base de datos atesora veintiún ítems: entre ellos, se encuentran comedias de Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, Antonio de Solís, Luis Vélez de Guevara y un largo etcétera⁴. Para definir el ámbito en el que nos movemos, hemos fijado ante todo un criterio cronológico, siguiendo a Demattè en la decisión de excluir las manifestaciones dramáticas tempranas, esto es,

³ El mismo programa se ha empleado felizmente para la realización de otros proyectos parecidos, como por ejemplo TESPAS 1570-1700 («El teatro español (1570-1700) y Europa: estudio, edición de textos y nuevas herramientas digitales», dir. Fausta Antonucci; <http://tespasiglodeoro.it/>), en el que se incluyen herramientas tan útiles como Calderón Digital, la Biblioteca teatral Gondomar o el sitio Casa di Lope; también cabe mencionar la base de datos AUTESO (Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro, dirs. Sònia Boadas y Marco Presotto; <http://theatheor-fe.netseven.it/>).

⁴ Las obras son las siguientes: *Amadís de Gaula* (Micer Andrés Rey de Artieda), *Amadís y Niquea* (Francisco Leiva Ramírez de Arellano), *El Caballero del Sol* (Luis Vélez de Guevara), *La casa de los celos y selvas de Ardenia* (Miguel de Cervantes), *El castillo de Lindabridis* (Pedro Calderón de la Barca), *Don Florisel de Niquea* (Juan Pérez de Montalbán), *Los encantos de Bretaña* (Alonso de Castillo Solórzano), *Los encantos de Merlín* (Micer Andrés Rey de Artieda), *Entremés del niño caballero* (Antonio de Solís), *La gloria de Niquea* (Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana), *La gran Torre del Orbe* (Pedro Rosete Niño), *La Grindonia o cielo de amor vengado* (Félix de Arteaga, Fray Hortensio Paravicino), *El jardín de Falerina* (Pedro Calderón de la Barca), *Las mocedades del Cid* (Guillén de Castro), *El palacio confuso* (Antonio Mira de Amescua), *Palmerín de Oliva* (¿Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán?), *El premio de la hermosura* (Lope de Vega), *El príncipe de la Estrella y castillo de la Vida* (Antonio Martínez de Meneses, Juan de Zabaleta, Vicente Suárez de Deza y Ávila), *La puente del Mundo* (Lope de Vega), *Querer por solo querer* (Antonio Hurtado de Mendoza) y *La torre de Florisbella* (Alonso de Castillo Solórzano). La redacción de todas las fichas corre a cargo de Paula Casariego Castiñeira, quien, en el marco del proyecto, obtuvo una beca posdoctoral en la Universidad de Salerno.

el teatro renacentista (Gil Vicente, Torres Naharro y Alonso de Villegas, por ejemplo)⁵, así como de textos pertenecientes ya al siglo XVIII⁶, centrándonos convencionalmente, y por ahora, en el Siglo de Oro propiamente dicho, esto es, desde finales del Quinientos hasta finales del XVII. Se trata, claro está, de una decisión provisional, dado que es nuestra intención seguir ampliando los límites de la investigación⁷.

Antes de pasar a la descripción detallada de la estructura de cada ficha, es preciso subrayar que, desde la aparición del *Repertorio* de Demattè, ha habido, como es obvio, avances en la crítica que nos han permitido revisar nuestro corpus textual. En primer lugar, gracias a las investigaciones en los fondos de varias bibliotecas, ha sido posible localizar algunas obras que se consideraban perdidas: se han encontrado, por ejemplo, testimonios de dos autos sacramentales, *El caballero de la cruz bermeja* y *El caballero de la ardiente espada*, amén del manuscrito de una comedia titulada *La ardiente espada*, que actualmente estamos examinando para evaluar su posible inclusión en el banco de datos⁸. En segundo lugar, y en otro orden de cosas, los estudios emprendidos en los últimos años utilizando las herramientas que proporciona la estilometría han podido arrojar luz sobre la paternidad de algunas obras: es este el caso de *Palmerín de Oliva*,

⁵ Cf. Demattè (2005, 17-26). Sobre la materia caballeresca en el teatro quinientista pueden verse, como punto de partida, los estudios de Pérez Priego (2006) y Tobar (2006).

⁶ Para este ámbito es fundamental el estudio de Bermejo Gregorio, quien observa que «la estética y la materia caballeresca en el género poético-musical español tuvo su época álgida –aunque con un acento bastante homogéneo durante todo el periodo–, en las postrimerías del barroco, durante la primera mitad del siglo XVIII» (2015, 38).

⁷ Cabe añadir, además, que en ocasiones resulta difícil establecer a ciencia cierta la fecha de composición de algunos textos: es el caso de *Las proezas de Esplandián*, una comedia anónima y «armónica» (así se define en los dos testimonios manuscritos que han llegado hasta nosotros) para la cual solo puede establecerse un *terminus ante quem*, esto es, 1729, ya que «la comedia fue representada en el Teatro de la Cruz entre el 12 y el 26 de febrero de 1729 por la compañía de Antonio Vela», como señala Demattè (2004, 615), quien añade que la pieza «posiblemente fue compuesta a finales del siglo XVII o bien en las dos primeras décadas del s. XVIII».

⁸ Del auto sacramental titulado *El caballero de la cruz bermeja* se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (signatura MSS/16888). Por lo que concierne a *El caballero de la ardiente espada* (titulado también *Las bodas del alma*), hemos encontrado dos manuscritos en la Biblioteca Nacional de España, con signatura MSS/16704 y MSS/15137. De la comedia *La ardiente espada*, en cambio, existe un manuscrito custodiado en la misma Biblioteca (signatura MSS/15515). Estas localizaciones se deben a Paula Casariego Castiñeira. Mientras se escriben estas páginas, además, Claudia Demattè nos ofrece generosamente la noticia del descubrimiento de otra comedia que puede incluirse en el corpus caballeresco: se trata de *Las violencias del amor*, pieza atribuida a Cristóbal de Monroy y Silva.

pieza atribuida tradicionalmente a Juan Pérez de Montalbán, y que, sin embargo, parecería ser de Lope o quizá el fruto de una colaboración a cuatro manos entre el Fénix y su discípulo⁹. En tercer lugar, gracias al análisis detenido de estas comedias, ha sido posible redefinir juicios de la crítica anterior y llegar a la eliminación de algunas piezas de nuestro corpus. Es el caso, por ejemplo, de *El gallardo español*, de Cervantes: la interpretación de la obra en clave caballeresca realizada por Stanislav Zimic (1992) nunca había sido puesta en tela de juicio, pero el rastreo de elementos concretos ligados al sustrato caballeresco ha desvelado que su inserción en el corpus no se sustenta de ninguna manera¹⁰.

Veamos ahora cómo se estructura la base datos: desde la página inicial (imagen 1), por medio del botón «Obras», se accede al conjunto de fichas; para cada una de las piezas aparecen el título y el autor, así como

⁹ Véase el informe estilométrico de la obra en la página web de ETSO (Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro), dirigida por Álvaro Cuéllar y Germán Vega-García Luengos: <https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-palmerin-de-oliva> (cons. 13/04/2023): «Los análisis aplicados a *Palmerín de Oliva* relacionan la obra con el repertorio de Lope de Vega [...]. Sin embargo, esta relación se produce solo con la primera mitad de la obra. Parece que Lope pudo ocuparse de esta mitad y su discípulo Pérez de Montalbán de la segunda, extremo que convendría seguir explorando». Estamos preparando, además, unas transcripciones críticas de los textos de *El caballero de la cruz bermeja* y *La ardiente espada* para que puedan someterse a una evaluación estilométrica.

¹⁰ En su estudio, en realidad, Demattè destacaba atinadamente que «apparentemente questa commedia ha poco a che vedere con il presente catalogo», añadiendo que «non si tratta di riscrittura di un ipotesto concreto, ma del tentativo di Cervantes di perfezionare la materia cavalleresca» (2005, 85). Aun así, la estudiosa la incluía en su repertorio «per evidenziare la tesi sostenuta da Zimic riguardo al fatto che essa rappresenti “un auténtico libro de caballerías escrito [...] con aguda conciencia de todos los desvaríos e impropiedades de la literatura caballeresca censurados en el *Quijote*”» (2005, 85; la cita está tomada de Zimic, 1992, 93). Si bien es cierto, como señala Demattè, que pueden entrecruzarse en la pieza cervantina motivos que se observan también en algunos libros de caballerías, como el enamoramiento de oídas o la crianza del protagonista entre moros, no nos parece que estos elementos desempeñen una función –tanto desde el punto de vista temático como estructural– suficiente como para que pueda hablarse de la incidencia de lo caballeresco en el teatro, según los criterios que iremos comentando más adelante. Por las mismas razones, se han excluido de nuestro corpus también *El caballero dama*, de Cristóbal de Monroy, y *Aquiles*, de Tirso de Molina. Por lo que atañe a *Los encantos de Merlín*, se trata de una pieza de la que no nos ha llegado el texto, y para la cual Demattè hipotetizaba posibles relaciones con el ámbito caballeresco que, sin embargo, se remontarían de todos modos a hipotextos ligados al ciclo artúrico o de la materia de Bretaña, que de momento no estamos considerando, como se explica a continuación. La ficha se insertará, por tanto, en la segunda fase del proyecto, cuando se abarquen también los textos dramáticos relacionados con el mundo caballeresco no hispánico.

un avance del libro (o los libros) de caballerías con los que el texto muestra alguna vinculación (imagen 2)¹¹.



Fig. 1. Página inicial de la web «Teatro Caballeresco».



Fig. 2. Página «Obras» de la web «Teatro Caballeresco».

¹¹ La base de datos «Teatro Caballeresco» se encuentra actualmente disponible en la siguiente dirección: teatrocaballeresco.mappingchivalry.dlils.univr.it.

Se indica también la fecha de composición, basada en las aportaciones críticas más recientes y acompañada de una imagen —a menudo la portada de la *princeps* o de algún testimonio manuscrito, dependiendo de los casos— que constituye el punto de acceso a la ficha misma. De esta manera, una de las posibilidades que tiene el usuario de navegar por el corpus de «Teatro Caballeresco» es la de hojear virtualmente estas obras, de las que se ofrece también el enlace a las digitalizaciones que estén disponibles (piénsese, por ejemplo, en el corpus ofrecido por la *Biblioteca Digital Hispánica*). A propósito de la navegación, la sección «Búsqueda» (imagen 3) que aparece en el menú inicial brinda la posibilidad de examinar las obras a partir de criterios específicos, como por ejemplo autor, fecha de composición, ediciones, pero también a través de palabras clave en el campo de la sinopsis o de las anotaciones.

Fig. 3. Sección «Búsqueda» de la web «Teatro Caballeresco».

Una vez que el usuario ha accedido a una ficha en concreto (imagen 4), se ofrece un listado completo tanto de las ediciones antiguas de la obra (hasta el siglo XVIII) como de las ediciones modernas (a partir del siglo XIX) que estén disponibles.

Temple del argumento - trama

Fuente caballerescas

Anotaciones

Bibliografía crítica

Fuente relacionadas

Lidamin de Ganah

Espajo de príncipes y caballeros, primera parte

Fig. 4. Ficha completa de la obra *El caballero del Sol*.

Para las ediciones antiguas, realizamos un rastreo de la bibliografía crítica, de los principales catálogos bibliográficos y de las bibliotecas, valiéndonos asimismo de otros instrumentos que puedan arrojar luz en este ámbito, como el reciente proyecto ISTAE sobre impresos sueltos del teatro antiguo español, dirigido por Alejandra Ulla: el objetivo es el de localizar textos dados por perdidos y explorar los posibles interrogantes sobre obras de autoría desconocida¹². En la edición crítica moderna más

¹² La base de datos ISTAE (<https://istae.uv.es/>) se integra en el proyecto ASODAT (<https://asodat.uv.es/>), coordinado por Teresa Ferrer Valls. Agradezco a Alejandra Ulla su disponibilidad y colaboración.

fiable de la pieza está basada una detallada sinopsis, que hemos decidido estructurar empleando la herramienta de la segmentación: cada párrafo del resumen representa un cuadro (esto es, cada una de las unidades menores en las que puede organizarse un acto y que resultan de la observación de criterios como el espacial, el temporal, los momentos de tablado vacío, los cambios métricos y escénicos); de esta manera, resulta más fácil para el usuario apreciar el armazón estructural de la piezas a medida que va leyendo su argumento¹³.

A este propósito, y ante la ausencia de ediciones críticas de algunas de las obras estudiadas, se ha estrenado hace poco una colección, llamada también «Teatro Caballeresco», cuyo objetivo principal es precisamente el de publicar los textos dramáticos recogidos en la base de datos y que no disponen hasta la fecha de una edición fiable. El primer volumen de la serie es la comedia *Amadís y Niquea*, de Francisco Leiva Ramírez de Arellano, y vio la luz en 2022 a cargo de Claudia Demattè¹⁴; se están preparando asimismo las ediciones de *La torre de Florisbella*, de Alonso de Castillo Solórzano (ed. José Enrique López Martínez), *La gran torre del orbe*, de Pedro Rosete (ed. Paula Casariego Castiñeira) y *El Caballero del Febo*, de Juan Pérez de Montalbán (ed. Rocío Alonso Medel). Las ediciones, sometidas a revisión por pares con la modalidad de «doble ciego», se publican en colaboración con la editorial Reichenberger y se alojan para su consulta y descarga gratuitas en la página web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, lo cual permite una visibilidad y una difusión muy alta de estos textos¹⁵.

Volviendo a la ficha de cada obra, a continuación se encuentra el apartado relativo a las «Fuentes caballerescas», además del de las «Anotaciones» y de la «Bibliografía crítica». Empezando por este último, se recogen aquí todas las aportaciones críticas centradas específicamente en la pieza que se conocen, y que se han empleado para su estudio. Toda la bibliografía citada en la página web se ha volcado asimismo en la sección

¹³ Para un estado de la cuestión sobre la segmentación en el teatro áureo remitimos a los trabajos de Antonucci (2010), Vitse (2010) y Crivellari (2013, 1-18).

¹⁴ El volumen se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-y-niquea-1158720/>.

¹⁵ De estas publicaciones se da cuenta en el apartado «Otros proyectos» de la base de datos.

general «Bibliografía», cuyo botón se encuentra en el menú principal: de esta manera, el usuario tiene a su disposición un listado bibliográfico actualizado sobre el tema, que se irá ampliando a medida que se cuelguen las fichas correspondientes a otras comedias. Por lo que se refiere a la sección «Anotaciones», en este espacio se ofrecen todos los datos que se han podido rastrear en lo concerniente al contexto de creación y representación de la obra, a las relaciones con otros textos del Siglo de Oro, a los avatares ligados a la transmisión textual, etc.: véase, por solo poner un ejemplo, la información ofrecida a propósito de *El jardín de Falerina*, de Pedro Calderón de la Barca (imagen 5).

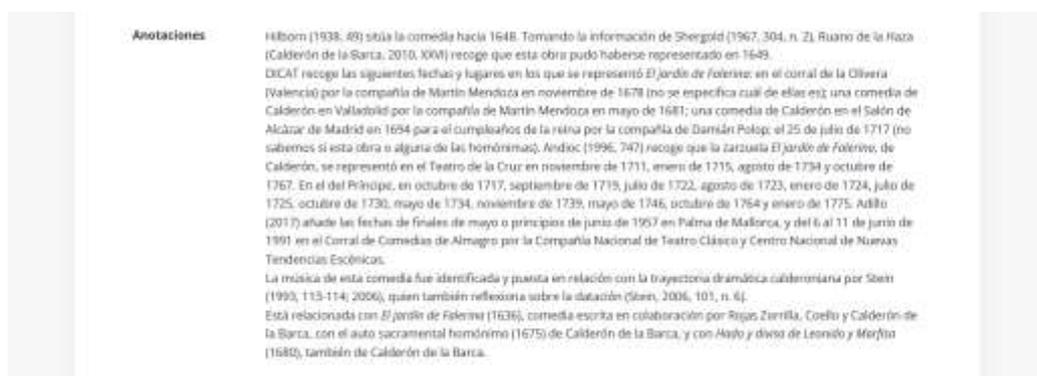


Fig. 5. Sección «Anotaciones» de la obra *El jardín de Falerina*.

Finalmente, el de las «Fuentes caballerescas» es el apartado más significativo dentro de la base de datos, puesto que el cometido principal de la unidad salernitana es el de estudiar las relaciones que estas obras mantienen con sus posibles hipotextos, como se ha comentado. Por ello, en esta sección se ofrece de manera razonada tanto un balance de los estudios existentes sobre el asunto como nuevas observaciones resultantes del análisis de las obras, sobre todo cuando esta no ha sido aún objeto de estudios específicos por parte de la crítica. El objetivo es el de proporcionar un punto de partida que facilite futuras profundizaciones en la observación de la relación que estos textos guardan con las fuentes caballerescas; véase, a modo de ejemplo, la ficha relativa a la comedia *La Gri-donia o cielo de amor vengado*, de Félix de Arteaga (Fray Hortensio Paravicino) (imagen 6).

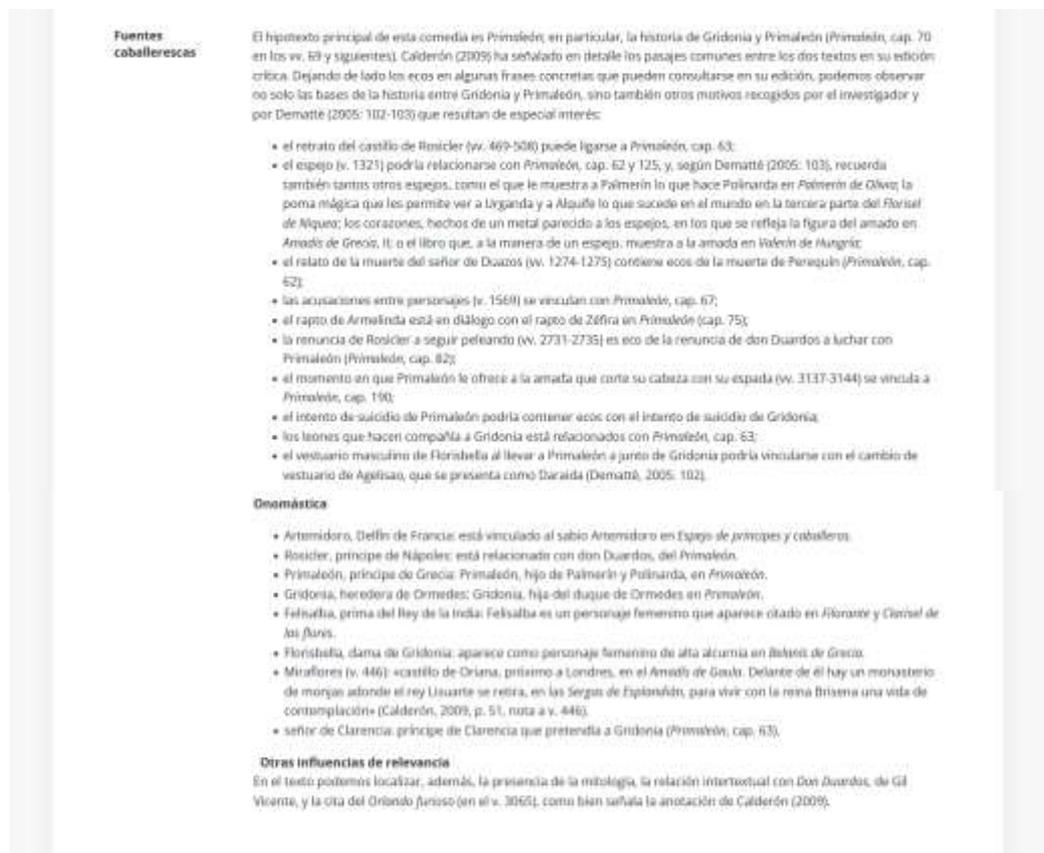


Fig. 6. Sección «Fuentes caballerescas» de *La Gridonia o cielo de amor vengado*.

Dicho esto, también cabe subrayar que la búsqueda de la relación de estas piezas con los libros de caballerías hace surgir algunas cuestiones fundamentales: en efecto, la detección y el análisis de las modalidades de empleo de lo caballeresco a nivel dramático desvela un abanico de posibilidades muy heterogéneo; a su vez, esto conduce a preguntarse en qué términos es posible –además de necesario– hablar de una (re)construcción del mundo caballeresco en el drama áureo. Aclararemos de entrada que, en la estela del *Repertorio* de Demattè, hemos limitado de momento nuestro análisis a las piezas que muestran vinculaciones con libros de caballerías españoles, excluyendo por tanto las alusiones evidentes al corpus de obras pertenecientes a otros ciclos, como el carolingio o

el bretón. Es lo que la misma estudiosa tridentina afirmaba en uno de sus trabajos, donde definía como

teatro caballeresco del Siglo de Oro [...] aquellas obras teatrales que reescriben la materia caballeresca autóctona española, quedando por tanto excluidas aquella carolingia o ariostesca, y centrándose en consecuencia en la reescritura de unos sesenta libros de caballerías, que constituyen el hipotexto, entre los cuales los más famosos como el *Amadís de Gaula* o el *Palmerín de Oliva* dejan en la sombra a otros menos afortunados (editorialmente hablando) como el *Lepolemo* o el *Félix Magno* (Demattè, 2007, 61-62).

En este sentido, la introducción en la base de datos de piezas como *Amadís y Niquea*, de Francisco Leiva Ramírez de Arellano, o *Don Florisel de Niquea*, de Juan Pérez de Montalbán, no plantea ninguna duda, ya que se trata de obras que tienen un hipotexto claro y reconocible –*Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, por un lado, y *Espejo de príncipes* y *Florisel de Niquea*, por el otro–, del que se reescriben y llevan a escena algunos fragmentos específicos¹⁶. Sin embargo, a medida que nos adentramos en el estudio de los textos teatrales ligados de alguna manera a la materia caballeresca, las cosas se van haciendo menos nítidas, dado que se observan a menudo elementos que, aun refiriéndose indudablemente a un sustrato caballeresco, no remiten concretamente a un solo libro de caballerías. Es una cuestión que, una vez más, ya se apuntaba en el trabajo pionero de Demattè, puesto que la estudiosa, a la hora de analizar las distintas tipologías reescriturales en las piezas dramáticas, observaba cómo la mitad de las obras respondían a una dinámica en la que

il genere cavalleresco viene considerato [...] alla stregua di un fondo folclorico a cui l'autore si rivolge per attingervi i motivi di cui ha bisogno per la sua opera. Se ne deduce che non si considera di primaria importanza l'esistenza di un ipotesto chiaramente identificabile, quanto invece il riferimento ad un testo-tipo, una sorta di 'astrazione tipologica' che contiene tutte le possibili combinazioni di personaggi, avventure, mostri e incantesimi che possano venir

¹⁶ Otras obras que reescriben episodios concretos de libros de caballerías son *La Gridonia o cielo de amor vengado*, *La gloria de Niquea* y *Palmerín de Oliva*; para mayores datos al respecto, remitimos naturalmente a las fichas correspondientes a estas comedias en nuestra base de datos.

riconosciute come appartenenti alla materia cavalleresca, benché non riconducibili ad un unico libro (Demattè, 2005, 39)¹⁷.

Efectivamente, frente a casos claros como los que acabamos de mencionar, en otros encontramos con gran frecuencia reminiscencias que se concretan en la inserción de algún que otro elemento que remite al mundo caballeresco (a través, por ejemplo, de la onomástica o de la presencia de objetos mágicos, lugares encantados, la intervención de seres maravillosos, etc.), pero sin que pueda establecerse ninguna relación específica con un libro de caballerías en concreto¹⁸. Vamos a poner algunos ejemplos que nos parecen paradigmáticos a este respecto: en *El caballero del Sol*, de Luis Vélez de Guevara, el dramaturgo parecería remitir al homónimo libro de caballerías a lo divino¹⁹, pero la verdad es que la comedia se aleja de las líneas argumentales de este posible hipotexto, así como de otros con los que parecería tener alguna conexión, como *Espejo de príncipes* o *El Caballero del Febo*; el mundo caballeresco de la pieza se construye, en particular, por medio de la onomástica o de alusiones y elementos mágicos que remiten de manera genérica a los libros de caballerías²⁰. De manera análoga, y en el ámbito esta vez del teatro breve, *Entremés del niño caballero* de Antonio de Solís no bebe directamente de una fuente concreta, sino que reconstruye un mundo caballeresco en clave cómica, entremezclando motivos como el abandono de un niño, la

¹⁷ Asimismo, en otro lugar, se habla de «una più generica pratica letteraria comune che riconosce nel genere cavalleresco un fondo folclorico prossimo a cui attingere liberamente senza stabilire un rapporto esclusivo con un ipotesto identificabile esplicitamente, dunque un libro di cavalleria in concreto» (2005, 34). A esto puede añadirse que, a la hora de clasificar las tipologías de transposición textual, Demattè reconoce cinco «dinamiche di transtestualità» (2005, 37-46), a saber, «drammatizzazione di episodi di libri di cavalleria chiaramente identificabili», «libero utilizzo di elementi cavallereschi», «drammatizzazione di secondo grado della materia cavalleresca», «riscrittura a lo divino» y «riscrittura parodica e/o burlesca». Algunas piezas, sin embargo, se incluyen en más de un grupo (concretamente, se trata de las siguientes: *Las aventuras de Grecia*, *Amadís y Niquea*, *El caballero dama*, *El caballero del Febo* y *La gloria de Niquea*), lo cual demuestra que se pueden mezclar –y, de hecho, a menudo se mezclaban– distintas modalidades para establecer relaciones con unos referentes que, en algunos casos, pueden ser unos textos concretos, pero que en otros no son sino una suerte de horizonte común compartido con los espectadores, y que apunta de manera genérica al sustrato caballeresco.

¹⁸ Se trata de lo que Demattè define como el «libero utilizzo di elementi cavallereschi» (2005, 39-40).

¹⁹ Sobre esta narración espiritual puede verse el estudio de Herrán Alonso (2012).

²⁰ Sobre el proceso de alusión al mundo caballeresco en esta pieza cf. Crivellari (2010).

investidura del protagonista como caballero, la presencia de un castillo encantado y habitado por gigantes, dragones y enanos, etc. Por último, mencionaremos el caso de la comedia escrita en colaboración entre Antonio Martínez de Meneses, Juan de Zabaleta y Vicente Suárez de Deza, *El príncipe de la Estrella y castillo de la Vida*, en la que, como apunta Paula Casariego en la ficha correspondiente:

con facilidad pueden reconocerse motivos habituales y frecuentes en este corpus caballeresco: el anillo mágico; la marca corporal, indicio del origen noble de uno de los personajes; el abandono de un niño, su crianza entre pastores y el posterior descubrimiento de su origen noble; los encantos y los seres mágicos; la nube mágica; las transformaciones, etc²¹.

A la luz de esto, es evidente que hay que incluir en el corpus no solo aquellas piezas que reescriben concretamente algún fragmento específico de un libro de caballerías conocido e identificable, sino también las que establecen un diálogo claro, aunque a distintos niveles, con lo que podríamos definir como un «horizonte caballeresco» compartido por dramaturgo y espectadores. Es necesario establecer, por tanto, unas directrices que nos guíen a la hora de observar cada caso concreto, apuntando asimismo a una posible evaluación de conjunto posterior. Lo que salta a la vista inmediatamente, de hecho, es que los textos implicados en este proceso de reescritura son de tipología muy variada: no encontramos tan solo comedias, como hemos observado, sino también autos sacramentales, entremeses, comedias burlescas, fiestas palaciegas, etc. En este sentido, no parece productivo hablar de «género» o «subgénero», así como de «comedia caballeresca» *tout court*: se trata de conceptos taxonómicos cuyas mallas son, por así decirlo, demasiado rígidas como para abarcar la complejidad y el carácter polifacético de la presencia del mundo caballeresco en el teatro áureo²². Más eficaz y fructífero nos parece,

²¹ Lo mismo podría decirse de *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza, de *La torre de Florisbella*, de Castillo Solórzano, y de otras piezas que hemos reseñado en el banco de datos.

²² Véanse a este propósito las observaciones de Bermejo Gregorio referidas a las fiestas teatrales, y que sin embargo pueden aplicarse perfectamente también a nuestro caso: «es importante constatar que la temática caballeresca [...] a veces es tratada como una característica definitoria de un subgénero cuando, en realidad, atiende únicamente a una cuestión estética y de expresión, exactamente igual que ocurre con las fiestas reales de temática mitológica y aún más de tratamiento alegórico. Es una variación

en cambio, el concepto de «semejanzas de familia», sacado del ámbito filosófico –se trata de las *Familienähnlichkeiten* de Ludwig Wittgenstein–, y que felizmente emplea Daniel Fernández Rodríguez a la hora de abordar el corpus lopesco de tema bizantino; en palabras de este estudioso, hablamos de

un conjunto de obras agrupables bajo la misma categoría [que] no tiene por qué presentar unos rasgos en común inamovibles y omnipresentes en todas ellas –y, a la vez, ausentes en otros textos–, sino que suelen estar emparentadas mediante una «compleja red de semejanzas que se superponen y entrecruzan en el doble nivel sincrónico y diacrónico» (2019, 23)²³.

No se trata, en definitiva, de encontrar textos que se ajusten a un patrón que permita definirlos tajantemente como «caballescros», sino de evaluar sin preconceitos los elementos que caracterizan algunas obras, y que si en contados casos derivan de una fuente de matriz caballescra –esto es, fragmentos o episodios de alguna que otra novela–, a menudo no son sino uno de los muchos ingredientes de los que dispone el dramaturgo a la hora de escribir el texto, dentro de un hibridismo genérico que es la cifra estilística de la Comedia Nueva²⁴. Esta paleta de posibilidades y la pluralidad de resultados que se origina de su empleo se reflejan bien en las expresiones empleadas en los estudios sobre el tema, donde prudentemente, sin llegar a aprovechar el marbete de «subgénero», se habla a menudo de «asuntos caballescros», «modalidad dramática caballescra», «fórmula caballescra», «código caballescro», «esquema dramático caballescro», «vertiente caballescra», etc²⁵.

Desde esta perspectiva, hay dos observaciones que surgen del postulado anterior y que nos parecen importantes: la primera es que, al faltar un hipotexto específico al que algunas piezas remiten de manera clara, no

estética, no conceptual del género» (2015, 33). Hacia la misma dirección apunta Antonucci, quien observa que «el tema caballescro, de por sí, no conforma un género. Sí ofrece en cambio algunos motivos importantes para la definición de géneros que van a ser centrales en la formación de la Comedia Nueva» (2006, 74).

²³ La cita entre comillas está sacada de Santiáñez (2002, 127).

²⁴ Remitimos a las observaciones de Antonucci –que hacemos nuestras– contenidas en el trabajo publicado en este mismo número de la revista.

²⁵ Sin embargo, véanse las consideraciones ofrecidas por Rodríguez-Gallego y Sáez en la introducción a su edición de *La puente de Mantible* de Calderón (2016, 45-51).

será siempre fácil acotar el ámbito de estudio tan solo a los libros de caballerías españoles, ya que ciertos elementos, así como reminiscencias generales al mundo caballeresco, bien podrían evocar otras fuentes (piénsese, por ejemplo, en los dos *Orlandi* o en la tradición francesa). Sin embargo, precisamente en virtud del carácter difuminado y ya totalmente descontextualizado de estas alusiones, que hace que se pierda un modelo directo —ya que no se apunta a un libro concreto, sino más bien a un conglomerado de motivos—, no sería lógico excluirlas *a priori*; al contrario, habrá que prestar mucha atención para detectar dichas referencias, que a veces pueden esconderse en el texto sin que su presencia se manifieste explícitamente en el título o pueda conjeturarse en razón del argumento de la obra.

La segunda cuestión está vinculada estrictamente a la primera y atañe no tanto a las obras que se han insertado en el corpus, sino a las que no aparecen y que sin embargo incluyen algunos elementos que remiten al ámbito caballeresco²⁶. En efecto, si levantamos la mirada, ampliando el horizonte no solo a reescrituras concretas de episodios pertenecientes a libros de caballerías, sino a cualquier alusión, por genérica que sea, al universo caballeresco, se corre el riesgo de incluir un número desproporcionado de textos: como es sabido, de hecho, referencias a veces muy superficiales a temas relacionados con la caballería pueden hallarse en un sinnúmero de comedias²⁷. Se trata, en muchos casos, de guiños sin mayor

²⁶ Véase lo que observaba Demattè (2005, 16-17): «A livello tematico occorre osservare che frequentemente si parla, nel caso del teatro del Siglo de Oro, di ‘elementi cavallereschi’ indicando con questo lemma la presenza nella *pièce* di cavalieri, duelli e questioni di onore che si ascrivono a quelli che possiamo considerare temi cavallereschi in senso lato. Per il nostro studio, le tematiche cavalleresche sono invece quelle riconducibili esplicitamente all’ipotesto dei libri di cavalleria in quanto riscrittura di concreti episodi presenti nei romanzi autoctoni spagnoli». Habrá que llegar a una matización más específica en lo referido a qué temas o elementos pueden definirse como «caballerescos» en tanto que fruto de la reescritura de algún que otro libro de caballerías.

²⁷ Es, *mutatis mutandis*, lo que Paloma Díaz-Mas (2008, 246) observaba a propósito del romancero caballeresco: «Hablar de romancero caballeresco es hablar de casi todo el romancero, porque en esos romances de las más variadas temáticas se reflejaron los ideales del mundo caballeresco medieval, incluso en épocas y contextos —como el mismo siglo XVI, en que tantos romances se compusieron, imprimieron, difundieron y cantaron, o las primeras décadas del siglo XX, en que el romancero estaba vivo en la tradición oral de muchos lugares— en que la vida no se regía ya por ese antiguo ideario caballeresco. Así que en el romancero los ideales caballerescos medievales pervivieron como una mera ficción, que sin duda estimulaba la imaginación de los destinatarios, cuando ya hacía siglos que el código de comportamiento caballeresco había periclitado en la sociedad real». La estudiosa concluía que

trascendencia que el dramaturgo inserta en la pieza, pero que pueden llegar también a desempeñar un papel importante en la obra; veamos algunos ejemplos a este propósito.

El que podría definirse como «el grado cero» de la presencia caballeresca en los textos es representado por las alusiones rápidas y superficiales al género de los libros de caballerías (frecuentemente, en clave irónica o burlesca) o a nombres paradigmáticos de la tradición literaria, como Amadís, Roldán, Lanzarote, etc.²⁸. Por solo poner un ejemplo, pueden mencionarse las palabras que el criado Roberto le dirige a su amo Celio en la segunda jornada de *El galán escarmentado*, de Lope de Vega, tras la enésima aventura amorosa que ha acabado mal:

CELIO	En una verdad tan clara, ¿qué tienes que reparar?
ROBERTO	No sé si es clara ni oscura; lo que yo te sé decir es que querría salir con paz de aquesta aventura. ¡Con qué graciosas porfías, donde tan poco aprovecha, anda nuestra vida hecha libro de caballerías! Tú eres el Lanzarote y yo soy el Garibay.

(Lope de Vega, *El galán escarmentado*, vv. 1830-1841)

Al tema no se ha aludido antes, y tampoco se vuelve a hacer mención a cuestiones ligadas a asuntos caballerescos a lo largo de la obra. Casos análogos abundan en la producción dramática barroca, como es

«en ese sentido, son caballerescos la mayoría de los romances épicos, muchos de los históricos (incluidos los fronterizos, que narran las luchas entre reinos cristianos y musulmanes), los moriscos, o los numerosísimos que en los siglos XVI y XVII se compusieron inspirándose en el *Orlando furioso* de Ariosto, y buena parte de los romances novelescos, que narran peripecias amorosas, conflictos familiares o aventuras de héroes».

²⁸ Cf. Demattè (2005, 16): «molte commedie secentesche contengono riferimenti intertestuali ai libri di cavalieri che non oltrepassano il livello di pura citazione, soprattutto in chiave parodica o burlesca. Tale fenomeno esula dal presente studio in quanto questi riferimenti si inseriscono in *piezas* che tematicamente sono estranee alla materia cavalleresca e stabiliscono con l'ipotesto un diverso rapporto rispetto alle commedie cavalleresche inserite nel corpus».

sabido, dando buena cuenta de la pervivencia, cuando no de episodios concretos de libros de caballerías, sí al menos de la memoria ligada al género, convertido ya en uno de tantos clichés a disposición de los dramaturgos que lo empleaban mayormente con fines lúdicos²⁹.

En un nivel mayor de incidencia, encontramos comedias en las que la presencia de lo caballeresco se hace patente a través de la introducción de escenas de torneos, lugares mágicos, personajes fantásticos, objetos maravillosos, etc. Piénsese, por ejemplo, en *El ganso de oro*, de Lope de Vega, un texto para el que nunca ha sido empleado el marbete de «caballeresco», y que sin embargo contiene algunos de sus elementos característicos: a pesar de que la pieza mantenga una evidente deuda con el mundo pastoril, encontramos cuevas encantadas, serpientes a las que el protagonista les corta la cabeza, magos con sus conjuros, anillos mágicos que vuelven invisibles a algunos personajes, visiones, etc³⁰. Naturalmente, lejos de querer enmarcar esta obra dentro de un subgénero que no le pertenece –y que, como hemos dicho, tampoco sería ventajoso emplear–, lo que cabe destacar es cómo la presencia de material de raigambre caballeresca puede manifestarse en muchas obras y de muchas maneras, entremezclado con otros elementos (el mágico y el pastoril, en el caso mencionado). De allí que sea fundamental analizar detenidamente todas estas manifestaciones: por lo que se refiere a los elementos caballerescos en un texto, habrá que sopesar no solo su existencia –ya que una sola alusión superficial, como la que aparece en *El galán escarmentado*, no establece evidentemente ninguna ligazón concreta con el mundo caballeresco–, sino también su calidad, esto es, la función (o las funciones) que estos elementos desempeñan, averiguando, por ejemplo, en qué medida inciden en el desarrollo de la acción dramática o en la caracterización de la pieza y de su estructura, valiéndose de las herramientas ofrecidas por la segmentación. No es lo mismo, evidentemente, que el comediógrafo inserte un guiño cómico, comparando las aventuras amorosas de su amo a

²⁹ Además, como observa Demattè (2005, 44-45), estos guiños genéricos en clave cómica salpican asimismo algunas piezas que, por otra parte, sí pueden inscribirse plenamente en el corpus caballeresco, como *La torre de Floribella*, *El príncipe de la Estrella y castillo de la Vida* o *El caballero del Sol*.

³⁰ Véanse, además, las observaciones de Frolidi (1991) y Gilabert (2022) sobre los elementos mágicos y sobrenaturales de esta obra.

las hazañas de un héroe como Lanzarote, que decida basar uno o más cuadros en un cliché temático como, por ejemplo, el del anillo mágico, o que reescriba unos episodios sacados de un libro concreto como *Amadís de Gaula*, aunque bastardeándolos quizá con otras evocaciones.

Mutatis mutandis, nos parece vislumbrar cierto parecido con lo que ocurría cuando un comediógrafo insertaba fragmentos de un romance antiguo en una pieza: aludir esporádicamente, y de manera cómica, al archiconocido verso «todos duermen en Zamora», como hace Luis Vélez de Guevara en *El diablo está en Cantillana*³¹, no produciría los mismos efectos profundos en el auditorio que la constante reutilización del corpus romanceril a nivel estructural como ocurre en *A lo que obliga el ser rey*, del mismo autor. Allí, a pesar de que no se cite nunca explícitamente ningún verso de la tradición antigua, se observan a lo largo de toda la comedia unas constantes reminiscencias a la leyenda de los siete Infantes de Lara, que establecerían unos referentes clarísimos para el público y estimularían su «memoria romanceril» (Crivellari, 2008, 192-194). Finalmente, y a un nivel aún más evidente, este mecanismo está presente en *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendoza*s, obra en la que el autor ecijano llega a escenificar el texto de un romance del que, además, cita el primer verso en el título³².

Todo reside, en definitiva, en cómo estos elementos (re)construyen –y remiten a– ese mundo caballeresco sin duda latente en el imaginario colectivo, en una proyección tanto interna como externa al texto. Con ‘proyección interna’ entendemos cómo estas referencias interactúan con los demás elementos del texto e inciden en la caracterización de los personajes, del argumento y, a un nivel más profundo, del desarrollo estructural de la obra misma. Al hablar de «proyección externa» nos referimos, en cambio, a cómo dichas alusiones serían recibidas por los espectadores y cómo contribuirían a remitir a un arquetipo caballeresco de referencia, aun prescindiendo de componentes espectaculares concretos (es decir, la

³¹ Se trata del v. 167 (Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, 2015), que pronuncia el gracioso Rodrigo y que remite al romance «Tristes van los zamoranos». Cf. también Crivellari (2008, 44-45).

³² Para el análisis de esta última obra remitimos a Crivellari (2008, 199-211) y al estudio introductorio a la edición crítica de la pieza a cargo de Javier J. González y Valerie F. Endres (Vélez de Guevara, *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendoza*s, 2007, 13-30).

posible presencia de una cueva, una banda mágica o un gigante de cartón piedra, solo por mencionar unos ejemplos ilustrativos).

Frente a un principio meramente cuantitativo, en resumidas cuentas, hay que tener en cuenta también el criterio cualitativo, en la medida en que es solo este último el que permite definir el grado de incidencia que lo caballeresco tiene en el texto, esto es, su peso específico. A este propósito –y este es el trabajo que estamos llevando a cabo en la fase actual del proyecto– es preciso considerar inicialmente cada texto por separado, analizándolo en lo que atañe a cuestiones de carácter temático (esto es, las huellas que se encuentran en los textos, y que remiten, a cualquier nivel, a un sustrato caballeresco). Sucesivamente, la observación conjunta del corpus permitirá reconstruir un sistema de estrategias en la creación de un sistema de referencias intertextuales, a partir de las que ya estableció Demattè en su estudio³³.

Es este, en nuestra opinión, el verdadero reto que plantea el estudio de la materia caballeresca en el teatro barroco; en este sentido, la base de datos «Teatro Caballeresco» no pretende ser un punto de llegada sino, al contrario, un punto de arranque con un doble objetivo: por un lado, ofrecer un «mapeo» del fenómeno de lo caballeresco en el drama áureo, para dar cuenta cabal de su extensión –tanto en una perspectiva diacrónica como sincrónica– y de sus múltiples facetas en lo relativo a las piezas de teatro áureo de inspiración caballeresca. Por otro lado, el banco de datos se ofrece como un lugar virtual desde el cual plantear cuestiones, favorecer las reflexiones sobre el teatro barroco y sus relaciones con otros géneros, desvelando aún más su conocida capacidad de renovarse gracias a un constante diálogo literario.

§

³³ Se trata de líneas de investigación que ya apuntaba esta estudiosa (Demattè, 2005, 46-47): «Le opere inserite nel presente corpus rappresentano ovviamente solo un esempio parziale [...], in quanto consideriamo che l'ambito della ricerca possa venir ampliato e comprendere nuove *piez*as cavalleresche [...]. Inoltre gli obiettivi della presente pubblicazione non consentono di analizzare a fondo le singole opere, la maggior parte delle quali a tutt'oggi non può contare su un'edizione moderna, e dunque sarebbe interessante poter dedicare degli studi monografici a ciascuna di esse».

Bibliografía citada

- Antonucci, Fausta, «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- , «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4 (2010), pp. 77-97.
- ASODAT. *Asociar los datos: Bases de datos integradas del teatro clásico español (2019-2023)*, coord. Teresa Ferrer. URL: <<https://asodat.uv.es/>> (cons. 11/09/2023).
- AUTESO (*Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*), dir. Sònia Boadas y Marco Presotto. URL: <<http://theatregor-fe.netseven.it/>> (cons. 05/04/2023).
- Bermejo Gregorio, Jordi, «La expresión caballeresca en las fiestas reales barrocas españolas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33 (2015), pp. 29-43.
- Bognolo, Anna, «“Mapping Chivalry” e Progetto Mambrino. Per una banca dati dei motivi cavallereschi», en *Saberes humanísticos, ciencia y tecnología en la investigación y la didáctica del hispanismo*, ed. Nancy De Benedetto, Simone Greco y Paola Laskaris, Roma, AISPI edizioni, 2022, pp. 40-48.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La puente de Mantible*, Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez (ed.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- Crivellari, Daniele, *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci, 2008.
- , «Luis Vélez de Guevara y los libros de caballerías: *El caballero del Sob*», en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, ed. Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 199-214.
- , *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013.

- Cuéllar, Álvaro; Vega García-Luengos, Germán, *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro. 2017-2023*. URL: <<http://etso.es/>>. (cons. 13/04/2023).
- Demattè, Claudia, «*Las proezas de Esplandián*, comedia anónima del s. XVII, y su hipotexto caballeresco», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2004, I, pp. 613-628.
- , *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.
- , «Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, ed. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 61-73.
- Díaz-Mas, Paloma, «El romancero caballeresco», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 245-250.
- Fernández Rodríguez, Daniel, *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2019.
- Froldi, Rinaldo, «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, València, Universitat de València, 1991, pp. 133-142.
- Gilabert, Gaston, «Lo sobrenatural y sus hibridaciones en el primer Lope de Vega: hacia un nuevo género dramático», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28 (2022), pp. 76-102.
- Herrán Alonso, Emma, «Un libro para el Emperador: *El Libro del Caballero del Sol* de Hernández de Villaumbrales (1552)», en *Imagen y poder político en el Siglo de Oro: la cultura festiva europea entre representación e*

- instrumentalización*, ed. Oana Andreia Sambrian y María Luisa Lobato, *Hispania Felix. Revista hispano-rumana de cultura y civilización de los Siglos de Oro*, 3 (2012), pp. 52-110.
- Leiva Ramírez de Arellano, Francisco, *Amadís y Niquea*, Claudia Demattè (ed.), Alicante/Kassel, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes/Reichenberger, 2022. URL: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-y-niquea-1158720/>> (cons. 11/09/2023).
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 17-29.
- Santiáñez, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Sarmati, Elisabetta, «Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del Quijote. El portal Amadís sigloXX», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 231-258.
- Teatro Caballeresco. Base de datos de textos dramáticos del Siglo de Oro relacionados con libros de caballerías españoles*, dir. Daniele Crivellari. URL: <<http://teatrocaballeresco.netseven.it/>> (cons. 11/09/2023).
- TESPA 1570-1700 «El teatro español (1570-1700) y Europa: estudio, edición de textos y nuevas herramientas digitales»*, dir. Fausta Antonucci. URL: <<http://tespasiglodeoro.it/>> (cons. 18/04/2023).
- Tobar, María Luisa, «Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 31-57.
- Tomasi, Giulia, «Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de MeMoRam», *Historias Fingidas*, Número Especial 1 (2022) Humanidades Digitales y estudios literarios hispánicos, pp. 271-288.

- Ulla Lorenzo, Alejandra *et al.*, *Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español*. ISTAE. URL: <<http://istae.uv.es>> (cons. 11/09/2023).
- Vega, Lope de, *El galán escarmentado*, Emilio Cotarelo y Mori (ed.), en *Obras de Lope de Vega. Publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)*, Madrid, Tip. de la «Rev. de arch., bibl. y museos», 1916, I, pp. 117-152.
- Vélez de Guevara, Luis, *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), Newmark, Juan de la Cuesta, 2007.
- , *El diablo está en Cantillana*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), Newmark, Juan de la Cuesta, 2015.
- Vitse, Marc, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4 (2010), pp. 19-75.
- Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.