



## *El caballero del Febo*: un ejemplo de intertextualidad y de teatro caballeresco a lo divino

María Moya García  
(Universidad de Granada)

### Abstract

*El caballero del Febo*, auto sacramental de Juan Pérez de Montalbán, constituye un ejemplo extraordinario de teatro caballeresco a lo divino, ya que la trama se construye transformando los motivos y los personajes de los libros de caballería en alegorías religiosas. En este artículo se realiza un análisis exhaustivo de la obra, teniendo en cuenta la adaptación de la temática religiosa a los motivos caballerescos y, a continuación, se deslinda tanto su intertextualidad como su similitud con otras obras de Montalbán.

Palabras Clave: Montalbán, Siglo de Oro, teatro caballeresco, auto sacramental, intertextualidad.

*El caballero del Febo*, by Juan Pérez de Montalbán, is an extraordinary example of divine chivalric theatre, since the plot is created by transforming the motifs and characters of the books of chivalry into religious allegories. In this article, an exhaustive analysis of the play is carried out, taking into account the adaptation of the religious theme to the chivalric motifs and, subsequently, both its intertextuality and its similarity to other works written by Montalbán are identified.

Keywords: Montalbán, 17<sup>th</sup> century, chivalric theatre, auto sacramental, intertextuality.



### Introducción

El Género Humano, a pesar de haber concertado su matrimonio, se enamora de la Culpa, quien hace un pacto con Lucifer para que le ayude a conquistarlo. Este, atendiendo a sus súplicas, lo encierra en un palacio encantado y le separa de sus dos consejeros, el Entendimiento y la Voluntad. Aparece en escena el Amor Divino, quien insta a Cristo a acudir en ayuda de su hermano. Acompañado por San Juan Bautista, debe enfrentarse al Orgullo, al Diablo y a la Parca, antes de liberarlo. San Juan Bautista es decapitado por el Diablo en su intento por salvar al hombre de las garras de Lucifer y, antes de llegar a la Parca, el Género Humano se niega a ser liberado. Una vez arriban al castillo, el Amor logra liberar a sus consejeros, devolviendo así la cordura al hombre, que se da cuenta de su error. Se produce el último duelo, en el que Cristo es mortalmente herido

antes de conseguir matar a la Parca y cumplir su misión redentora. A punto de perecer, le suplica al Amor Divino que utilice su sangre para pintar un retrato suyo para que nadie lo olvide y, finalmente, exhala su último aliento invocando a su padre, que lo ha abandonado.

Concluye así *El caballero del Febo*, auto sacramental de Juan Pérez de Montalbán, obra que cumple a la perfección con las características del género, al poner en escena el episodio de la muerte de Jesucristo en su periplo por salvar a la humanidad gracias a su propio sacrificio. Sin embargo, el argumento no procede de una historia litúrgica, aunque así lo parezca a simple vista. Y es precisamente este el punto de partida del presente estudio y el motivo por el que he tenido la osadía de iniciar un trabajo sobre teatro caballeresco hablando de autos sacramentales, redención religiosa, Jesucristo y la salvación del hombre. Porque lo curioso de este auto es que Montalbán emplea precisamente motivos del género caballeresco para revestir su alegoría y mostrar una historia que, a priori, sería mucho más atractiva (o al menos más entendible) para el público.

Así, la pluma de Montalbán convierte al Género Humano en el emperador Trebacio, que además es el hijo adoptivo de Carlomagno, de manera que está emparentado con Amadís de Grecia, el Amor Divino. Este se enamora de Lindaraja, que es la Culpa, quien hace un pacto con Lucidoro, y encierra a Trebacio en un palacio, haciendo prisioneros a Fisberto y Rosarda, sus consejeros. Al enterarse de la noticia, Amadís de Grecia insta al Caballero del Febo a acudir en ayuda de su hermano, quien se enfrenta contra el gigante Rajartes, el monstruo Leviatán y la Parca, respectivamente, falleciendo a manos de esta última una vez ha liberado al emperador Trebacio.

Por tanto, la obra que presentamos ofrece un ejemplo muy curioso y poco conocido de adaptación de temática caballeresca en el teatro, tornando las aventuras del Caballero del Febo a lo divino. Y Montalbán lo hace después de haber escrito una comedia caballeresca de la que reutiliza motivos y personajes, y que volverá a retomar años más tarde, poniendo en escena a los mismos personajes. Todo un ejercicio de reescritura, autoplagio y adaptación, que cuenta con una rica tradición literaria y que trataremos de deslindar en las siguientes páginas.

## 1. Apuntes sobre su composición y transmisión textual

Conviene esbozar, en primer lugar, algunos apuntes de la obra editada por Profeti (1967). La estudiosa señala que *El caballero del Febo* debió componerse entre los años 1629 y 1631, fecha *ante-quem* que se deduce del manuscrito autógrafo que se ha conservado en la Biblioteca de Parma. El auto no ha suscitado demasiada atención por parte de la crítica; de hecho, ni Bacon (1912) ni Parker (1952), en su investigación sobre la cronología del teatro de Montalbán, lo tuvieron en cuenta. Sin embargo, la tradición textual es significativa, considerando otros autos sacramentales del autor. Así, además del manuscrito autógrafo, se han conservado tres testimonios más: dos manuscritos con grafía del siglo XVII y un ejemplar impreso en el que el auto se atribuye a Francisco de Rojas Zorrilla. La descripción de todos ellos, recogida por Profeti (1976, 377-378), se ofrece a continuación:

- a) Manuscrito de la Biblioteca Palatina [CC II 28041, vol. III].  
Autógrafo del propio Montalbán, claramente firmado al principio y al final, con corrección del licenciado Francisco de Rojas. En el manuscrito se aprecia la fecha de 1631, lo que sirve para datar la comedia.
- b) Manuscrito de la Biblioteca Nacional [MSS/16707], con grafía del siglo XVII, compuesto por 26 folios sin numeración.
- c) Manuscrito de la Biblioteca Nacional [MSS/16889], en un cuaderno compuesto por 28 folios numerados.
- d) Impreso en *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis entremeses representados en esta corte y nunca hasta ahora impresos, en Madrid*, por Joseph Fernández de Buendía, a costa de Isidro de Robles, 1664, donde se atribuye a Rojas Zorrilla<sup>1</sup>.

Desconocemos cuántas veces se llevó a las tablas, aunque sabemos que, al menos, hubo una representación en Madrid, como se deduce de uno de los testimonios (Profeti, 1967). Asimismo, se consigna una representación en un corral de Valladolid, el 22 de abril de 1683, por parte

---

<sup>1</sup> Sobre este volumen, se remite al artículo de Rodríguez Ortega (2018, 175-176).

de la compañía de Antonia Manuela (CATCOM). No se han conservado sueltas del siglo XVIII, por lo que su transmisión, más allá del siglo XVII, no debió ser significativa.

En los siguientes epígrafes delimitaremos las características del auto en relación con los motivos caballerescos, así como su vinculación con otras obras.

## **2. El caballero del Febo: un auto sacramental a lo caballeresco o teatro caballeresco a lo divino**

Arellano y Duarte (2003) establecen dos rasgos fundamentales para la conformación de los autos sacramentales, un género que tuvo una enorme presencia en el teatro aurisecular, pero cuya sistematización y atribución han sido objeto de controversia. De esta forma, hay que destacar la peculiar relación con el sacramento de la Eucaristía y su carácter alegórico como pilares fundamentales. Los autos sacramentales nos presentan, en distinto grado de recreación, historias relacionadas con la Eucaristía y la Redención de Cristo, utilizando una enorme variedad de argumentos que permiten las más variadas formulaciones dramáticas. Este argumento constituiría la parte historial del auto y puede extraerse tanto de materia ficticia como de la historia. Una vez conformado, es necesario revestirlo con una alegoría, es decir, con un entramado de metáforas que ofrecerían un primer plano argumental o literal, en el que se nos cuenta una historia, y un segundo plano alegórico o teológico, donde se revela la lectura doctrinal. En nuestro caso, Montalbán utiliza la historia del Caballero del Febo, que muere por salvar al emperador Trebacio, para ofrecer una lectura doctrinal de cómo Jesucristo salvó a la Humanidad con su propia muerte.

Como veremos, el vínculo entre el universo caballeresco y el ámbito religioso se conformará a lo largo de la obra gracias a la caracterización de los personajes, a la creación y recreación de los espacios literarios y, sobre todo, a un meritorio entendimiento de los motivos y personajes de ambos géneros, que supone un buen conocimiento de las historias e iconografía bíblicas, por un lado, y de las convenciones de la novela de caballería, por

otro. Asimismo, la adaptación de las características del género al ámbito teatral supone un cambio estructural importante, de manera que la concatenación de aventuras por parte del héroe se verá reducida y el romance se erige como la forma estrófica predilecta para la narración de los episodios más extensos, así como de las analepsis.

Todo esto se refleja desde el propio *dramatis personae*<sup>2</sup>, de manera que a la izquierda se sitúa el segundo plano de la alegoría (los personajes caballerescos) y, a la derecha, su correspondencia doctrinal.

|                       |                   |
|-----------------------|-------------------|
| El Caballero del Febo | Cristo            |
| Emperador Trebacio    | Género humano     |
| Amadís de Grecia      | Amor divino       |
| Montesinos            | San Juan Bautista |
| Bretón lacayo         | El apetito        |
| Fisberto viejo        | El entendimiento  |
| Lucidoro moro         | Lucifer           |
| Rajartes gigante      | La soberbia       |
| Levitán gigante       | Demonio           |
| Lindaraja             | La culpa          |
| Rosarda               | La voluntad       |
| La Parca              |                   |
| Astolfo               |                   |

Junto a ellos, hay un protagonista absoluto que no entra en escena, pero que constituye el hilo conductor de la trama desde los primeros versos: el emperador Carlomagno, encarnación de Dios, que trata de extender la fe católica luchando contra su mayor enemigo, Lucifer, o Lucidoro moro, símbolo de la herejía a través del mundo árabe. Además, Carlomagno/Dios será el padre del Caballero del Febo (Jesucristo) y adopta al Emperador Trebacio (el Género Humano), convirtiéndoles en hermanos adoptivos. Así lo cuenta el propio Trebacio en su primera intervención, un romance de casi doscientos versos en el que Montalbán, cumpliendo con el motivo literario del origen del caballero, hace un despliegue de alegorías para narrar cómo Carlomagno trata de ser derrotado a manos de Lucifer, pero es defendido por sus nueve coros (en referencia a los nueve órdenes evangélicos- serafines, querubines, tronos,

---

<sup>2</sup> Todas las citas siguen la edición de Profeti (1967), modernizando las grafías.

virtudes, dominaciones, potestades, principados, arcángeles y ángeles) liderados por «*mossieur Miguel*», capitán general de los arcángeles. Al ser derrotado, Lucifer huye a los Países Bajos (cuna del protestantismo) y trata de destruir al Emperador Trebacio utilizando a siete enemigos suyos (por los siete pecados capitales) hasta que consigue que el Emperador sucumba a sus encantos gracias a Lindaraja:

TREBACIO      [...] Pícase el Príncipe de esto,  
tanto que, soberbio y loco,  
quiso echarle de la silla  
que guardaban nueve coros,  
mas viendo su atrevimiento  
*mossieur Miguel* que, aunque mozo,  
capitán general era  
del ejército lustroso,  
¿Quién como el Emperador?  
Dijo, y al soberbio monstruo  
le quitó el bastón, las armas,  
las insignias, los adornos,  
la luz, el laurel, la toga,  
el puesto y el patrimonio,  
que yo gocé desde entonces,  
aunque ahora no lo gozo.  
Retírose a los Países  
Bajos, del centro más hondo,  
donde viéndome ocupar  
su lugar, su silla y su trono,  
despechado y ofendido,  
me fue cobrando tal odio  
que, haciéndose de tu bando,  
intentó por varios modos  
mi destrucción; y sabiendo  
que desprevenido y solo  
estaba yo en una quinta  
entregado todo al ocio,  
con siete enemigos míos,  
viles y facinerosos,  
hizo liga [...] (vv. 151-181)

El mecanismo alegórico queda reforzado gracias a la caracterización de los personajes, que entran en escena con atuendos del mundo caballeresco. Por ejemplo, Fisberto, el Entendimiento, aparece, por un lado, como un viejo, de francés, y, por otro, con un hacha encendida en la mano, símbolo de la luz y la sabiduría que guía al ser humano; o la princesa Lindaraja, la Culpa, que se representa como una «mora bizarra». Es más, a lo largo de toda la obra se aprecia una fuerte dicotomía que va más allá del maniqueísmo del ámbito caballeresco y que se convierte aquí en un enfrentamiento entre los valores del cristianismo y de la herejía, encarnada por los musulmanes. De esta forma, todos aquellos que representan algún vicio, como Lucidoro, Lindaraja, Bretón o Astolfo, aparecerán caracterizados «de moros»; en oposición a los caballeros y las virtudes, que irán «a lo francés».

El Caballero del Febo entra en la segunda escena «de francés, muy galán» y, cuando emprende la lucha contra Lucidoro, aparecerá «con un escudo que traiga las insignias de la pasión». La simbología caballeresca y la religiosa se funden en el escudo que porta el caballero, en el que se incluyen las armas heráldicas de Cristo, las «arma Christi», que en la iconografía medieval aluden a las armas con las que Cristo logró vencer a la Muerte y al Demonio, que tuvieron una amplia difusión durante la Edad Media y más allá del siglo XVI<sup>3</sup>. Por si hiciese falta reforzar la iconografía, él mismo se describe con una serie de calificativos que van de lo caballeresco a lo divino, de un caballero a Cristo:

CABALLERO    Pues salga de madre el brío  
                  porque sepa este arrogante,  
                  que tiene preso a mi hermano,  
                  que a mi poder soberano

---

<sup>3</sup> Son muchos los símbolos que suelen aparecer en la iconografía, aunque hay un conjunto mínimo de estas armas, formado por la Cruz, la corona de espinas, la Columna de la Flagelación, los Clavos, la Lanza o el velo de Verónica. A veces, incluso aparece la cabeza de Judas o Caifás, el hombre que se burló de Jesús escupiéndole en el rostro. Respecto a la iconografía de las armas heráldicas de Cristo, se remite a Lucía Gómez-Chacón (2017): “Arma Christi”, *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi> (cons. 21/09/2023).

no hay castillo que le espante,  
que soy de mi padre espejo,  
soy de mí mismo capaz,  
soy príncipe de la paz,  
soy ángel del gran consejo  
soy flor del campo, soy vida,  
soy capitán de Israel,  
soy mesías y Emanuel,  
pan, pastor, pasto y comida,  
soy alta y crecida vid,  
soy cordero de Sion,  
soy soberano león,  
soy nuevo Adán, soy David,  
soy sol de justicia nuevo,  
soy gloria y verdad segura,  
y soy en esta aventura  
el Caballero del Febo.

Así parte de París para emprender sus aventuras acompañado por los Doce Pares de Francia (una nueva analogía con los doce Apóstoles) y Montesinos, que no es otro que San Juan Bautista:

LUCIDORO      Sí, que es príncipe valiente  
                    y ya la Francia le llama  
                    su restaurador por fama.

LINDARAJA    Y dime, ¿trae mucha gente?  
LUCIDORO    Doce valientes soldados  
                    que llaman sus doce Pares,  
                    capitanes singulares,  
                    atrevidos y esforzados

LINDARAJA    Nueva por cierto infelice  
LUCIDORO    La Gaceta de Israel  
                    dice grandes cosas de él. (vv. 660-670)  
                    [...]

FEBO CRISTO   Valeroso Montesinos,  
                    de todos cuantos en Francia  
                    nacieron por sangre ilustres  
                    el mayor y de más fama,  
                    Par de mi mesa redonda,  
                    descendiente de mi casa,



y de mi venida ahora  
nuncio, voz, trompeta y salva;  
toca, toca la bocina,  
porque sepa Lindaraja  
y Lucidoro que vengo  
en su busca y en demanda  
del Emperador, mi hermano,  
que en esta selva encantada  
ha tanto que tiene preso  
a pesar de quien le ampara.

Este último irrumpe en escena «vestido de pellejos a lo francés y armado con una bocina y un escudo, pintado en él un cordero y una mano que le señala». Nuevamente el escudo sirve de elemento alegórico, en el que el universo caballeresco y el católico se funden: la vestimenta a lo francés, la bocina y el escudo nos remiten al mundo carolingio, al que se superpone la vestimenta propia de San Juan en la iconografía tradicional: un hombre vestido con pieles de camello y con manto rojo, que sostiene un libro sobre el que reposa un cordero al que señala<sup>4</sup>.

Junto a los personajes, los espacios cumplen un papel determinante en la configuración del universo alegórico. En la primera escena, emergen los hermosos jardines de Lindaraja, que nos recuerdan a los jardines del Edén. A continuación, tras sucumbir a sus encantos, Trebacio es trasladado a un castillo en el que

LUCIDORO      [...] y en él hallarás deleites,  
músicas, romances, tronos,  
manjares, regalos, juegos,  
perfumes, olores, pomos  
baños, afeites, jardines,  
monterías, cazas, sotos  
y la hermosura, que es más  
de Lindaraja.

---

<sup>4</sup> Para ver una muestra de esta iconografía, se remite a: <http://fpjuliovisconti.com/san-juan-bautista-anonimo-finales-del-s-xv/> (cons. 21/09/2023).

El castillo medieval se vincula con los palacios encantados, que constituyen uno de los escenarios favoritos de los libros de caballería, con maravillas y entretenimientos por doquier. De hecho, Montalbán utiliza un espacio similar en su novela *El palacio encantado*, incluida en su *Para todos* (1632), en el que «todo era supuesto, pero verosímil» (Río Nogueras, 2021). Este castillo también tiene su contrapunto doctrinal y se configura como un espacio efímero, que termina convirtiéndose para Trebacio en un lugar en el «Todo es sombras y apariencias, / todo sueños y visiones, / todo antojos e ilusiones, / todo horrores y violencias» (vv. 476-479). Una vez más, el castillo deja de ser un motivo caballeresco y se configura como una alegoría de nuestro mundo, en el que todo es falacia y engaño. Aunque el parlamento de Bretón es extenso, merece la pena transcribir algunos versos:

BRETÓN            Eso, señor, es verdad [...] que la hermosa variedad de aqueste mundo abreviado [...] puede divertir al hombre más triste y desconsolado [...] Verás cómo van siguiendo solo a los que pueden más y cómo dejan atrás a los que vienen cayendo. Verás engordar los ricos con sangre de los menores, y que los peces mayores quieren comerse a los chicos. Verás los necios premiados, sin premio los entendidos, los menguados aplaudidos y los doctos retirados. Verás vecinos que apenas, aunque su casa se abrasa, ven lo que pasa en su casa y murmuran las ajenas. Verás a los usureros dar mohatras a porfía y confesar cada día sin dejar de ser mohatreros.

Verás casadas muy bellas  
pero siempre entre compadres,  
y doncellas que son madres  
y se casan por doncellas.  
Verás mentiras, patrañas,  
ignorancias, falsedades,  
traiciones, enemistades,  
rencillas, odios, cizañas [...]   
Y, en fin, tantas diferencias  
en el uno y otro estado,  
según lo que persuaden,  
que por lo vario te agraden,  
ya que no por lo ajustado. (vv. 516-581)

Otro elemento indisociable a la literatura caballerescas es la monstruosidad, de manera que «en la arquitectura interna de cada libro de caballerías castellano, es posible percibir que lo monstruoso ocupa un espacio considerable, apareciendo como un elemento insustituible en la elaboración identitaria del personaje» (Carrizo, 2020). Estos personajes novelescos saltan a las tablas, de manera que gigantes, enanos, dragones, serpientes, hombres salvajes o criaturas híbridas comparten protagonismo con el héroe y sirven de contrapunto para que puedan llevar a cabo sus hazañas (Gutiérrez Padilla, 2021). En esta ocasión, Montalbán pone en escena a tres monstruos protagonistas, a los que el Caballero del Febo deberá derrotar para liberar a Trebacio.

LUCIDORO      De este modo [...]   
y cuando llegue a pisar   
aquestas selvas floridas,   
están todas encantadas   
y con tal arte labradas   
que están por sí defendidas.   
Esta torre de diamante,   
que al cielo escalar pretende,   
un gigante la defiente,   
y es Rajartes, el gigante.   
Esta puente, que al Jordán   
es pasadizo de hierba,   
otro monstruo la conserva

y es el monstruo Leviatán.  
Este castillo eminente,  
que solo visto acobarda,  
una serpiente le aguarda  
y es la Parca la serpiente.  
Y esas guardas que juntó  
el poder que te hace eterna  
un caudillo las gobierna  
y soy yo el caudillo. (vv. 684-707)

El primero de ellos es Rajartes, el gigante, que aparece «vestido de hiedra, con cabellera y barba larga con una lanza y un escudo». En el plano caballeresco, destaca por su desmesurado tamaño, su fealdad, su fuerza y sus malas costumbres, que sirven de contrapunto del caballero andante. En el plano divino, el gigante Rajarse se identifica con la Soberbia, por lo que Montalbán lo identifica con Nemrod, uno de los personajes que muestra más soberbia en el Antiguo Testamento: el constructor de la Torre de Babel. De hecho, cuando el Caballero del Febo se enfrenta a él le recuerda que ya le había derrotado «otra vez en Babilonia, / cuando hasta las nubes pardas empinaste los ladrillos / de ese monte de argamasas», por lo que no tiene ninguna dificultad en volver a hacerlo. Nuevamente, Montalbán se muestra conocedor de la iconografía bíblica, que representa a Nemrod (o Nimrod) como un cazador de larga barba.

El segundo monstruo es el gigante Levitán, que custodiaba un puente por el que debían pagar un tributo para pasar. El Leviatán es un monstruo marino, que representa el caos y el mal, y que aparece en la *Biblia*, asociado a la historia de Job. En el auto, aparece en escena vestido de gigante, de manera similar a Rajartes y con una alabarda. Aunque se trate de un monstruo con raíces bíblicas, Montalbán vuelve a hacer uso de la alegoría religiosa y le convierte en el custodio del río Jordán, obligando a todo el que lo atraviesa a pagarle un tributo. El Caballero del Febo le replica que él ya había pasado por allí, junto a su madre, la virgen María, sin efectuar pago alguno, por lo que el monstruo le permite atravesarlo de nuevo. Sin embargo, una declaración de Montesinos sobre Lucifer hace que el gigante reaccione y le corte la cabeza «Porque en el mundo / aunque goce de tu gracia / ha de perder la cabeza / quien dice verdades claras» (vv. 876-879).

Si antes Montalbán nos presentaba la historia bíblica de la Torre de Babel, tenemos aquí el Bautismo de Jesucristo en el río Jordán, y la muerte de San Juan Bautista, que fue decapitado por orden de Herodes, según recoge el Evangelio de San Marcos (Marcos 6, 17-19).

Sin embargo, la concatenación de aventuras por parte del héroe constituye otra característica de las novelas de caballería. Por tanto, un caballero a la altura de Febo Cristo no podía circunscribir sus aventuras únicamente a tres monstruos, aunque añadir más aventuras tropezase con las restricciones del espacio y el tiempo teatral. Una vez más, Montalbán lo resuelve en un extenso romance en el que el Caballero del Febo nos ofrece una galería completa de las aventuras y las criaturas que pululaban por los libros de caballerías y que debían ser muy conocidas entre el público. El monólogo bien podría constituir una relación de comedias:

FEBO CRISTO [...] Fui por primera aventura  
en un humilde aposento  
nueve meses encerrado  
y nueve meses sujeto  
a comer por mano ajena  
y a no ver la luz del cielo,  
sino es aquella interior,  
que yo me daba a mí mismo.  
De allí ocho días, estando  
en un suntuoso templo,  
al encuentro me salió  
un dragón horrible y fiero,  
que batallando conmigo,  
envidioso de mi esfuerzo,  
hacerme quiso pedazos [...]

Además del dragón, lucha contra Caribdis, un horrible Polifemo, o un león albano. No podía faltar el jardín encantado o una pócima que le salvó la vida:

Dejo aparte, dejo aparte,  
porque cansarme no quiero,  
otras muchas aventuras  
y todas con harto riesgo,

de serpientes, de dragones,  
sirtes, gigantes, pigmeos,  
torres, muros, puentes, ríos  
y jardines lisonjeros [...]

Ahora sí, el héroe está listo para enfrentarse al último monstruo, la Parca, «con espada, morrión, peto y espaldar, lanza y un escudo en que está pintada la muerte, y a sus pies mitras, coronas y cetros y más arriba haya una cruz». De nuevo, el escudo sirve de elemento visual iconográfico. La Parca y el Caballero del Febo luchan, él es herido de muerte, pero, a los pies de la Cruz, consigue asestarle una estocada de muerte. Al final del auto, el Caballero del Febo, como Cristo, muere abrazado a una cruz de madera y con una invocación que nos evoca a ese «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» de la *Biblia* (Mateo 27:46 y Marcos 15:34), que exhala Jesucristo justo antes de morir colgado en la cruz:

PHEBO CRISTO [...] y así, ya no puedo hablar,  
abrazado de este leño,  
y puesto entrambos pies,  
como ilustre aventurero,  
sobre la torpe cabeza  
de mi enemigo soberbio,  
espiraré con más gusto,  
diciendo a gritos, diciendo:  
¿cómo, Carlo Magno, cómo,  
si mi padre verdadero  
eres, me has desamparado? (vv. 1362-1370)

La relación con la Eucaristía, por si el argumento en sí no fuese suficiente, también aparece en la escenografía, con un apoteósico final en el que, al tiempo que el Caballero del Febo exclama sus últimas palabras, en escena

*Saca un pincel y una tabla de colores y pónese a pintar. Y va poco a poco saliendo un cáliz y una ostia, por entre la cruz y el Caballero del Febo.*

Más allá de la transfiguración del hipotexto en materia religiosa, uno de los puntos más atractivos de esta obra es la intertextualidad, con obras

de materia caballeresca, por un lado, y con otras comedias de Montalbán, por otro, hasta tal punto que ha llevado a Profeti a utilizar el término ‘autoplagio’ para referirse a su similitud con otras de sus comedias. En el siguiente epígrafe, ofrecemos las claves de esta intertextualidad, para lo cual recorreremos la senda que va del género novelesco al ámbito teatral, dejando para el final la obra del propio autor.

### 3. Intertextualidad y autoplagio. Materia caballeresca en el auto

En el ámbito de la novela caballeresca, referencia obligada es el *Espejo de príncipes y caballeros*, publicada por Diego Ortúñez de Calahorra en Zaragoza, 1555 y que claramente sirve como hipotexto para esta (y otra comedia más) de Montalbán. Eisenberg (2004), su editor, sostiene que se trata de una de las novelas de caballería más populares, teniendo en cuenta el número de ediciones (seis) que se conservan, además de las numerosas continuaciones que se hicieron de ella. De hecho, conocemos una reimpresión zaragozana en 1623, en fecha muy cercana a nuestro auto, y parece que el padre de Montalbán poseía un ejemplar en su biblioteca. Tal fue su éxito que, según advierte Ramos Nogales (2016, 43), se dan más de sesenta menciones a los personajes de este ciclo entre 1580 y 1695, en el romancero y el teatro, pero también en fiestas parateatrales. En concreto, en el ámbito teatral, sirvió como fuente de inspiración para *El castillo de Lindabridis* de Calderón y el *Florisel de Niquea* de Montalbán, además del auto sacramental que nos ocupa.

En la primera parte, Diego Ortúñez narra, a lo largo de tres libros, las aventuras del emperador Trebacio de Grecia y de sus dos hijos mellizos: el Caballero del Febo y Rosicler. De los 168 capítulos (la primera parte abarca 54, la segunda 63 y la tercera 50), Montalbán toma como base algunos de la primera parte. En concreto:

Trebacio es elegido emperador de los griegos (I, 1). Su elección provoca la invasión de Tiberio, rey de Hungría, que pretendía por herencia la corona griega. Tiberio ofrece la mano de su hija Briana al príncipe inglés Teoduardo, a cambio de auxilio militar (I, 2). Al rechazar *Trebacio* el ataque de Tiberio, oye hablar de Briana, y se enamora de ella aunque no la ha visto (I, 3). Para evitar que

Teodoro se case con ella, le mata cuando viaja por un camino poco poblado (I, 4-5). Fingiendo ser Teodoro, Trebacio *se casa con Briana*, y engendran a sus dos hijos mayores, el Caballero del Febo y Rosicler (I, 6-7). Cuando se separa de Briana, un barco encantado le lleva a la *ínsula de Lindaraja, donde la magia le obliga a enamorarse de ella*, y de su amor nace una hija, también llamada Lindaraja (I, 8-9).

A la edad de dieciséis años, pide ser armado caballero para poder salvar a cierta Radamira del *malvado Rajartes* (I, 20), *a quien mata* (I, 21).

Más tarde, en el capítulo I 44, *El Caballero del Febo*, que salió tan rápidamente de la isla de Candramarte, *llega a la isla de Lindaraja, donde libra a Trebacio de su encantamiento* (I, 44)<sup>5</sup>.

Como vemos, nuestro dramaturgo no solo adopta el nombre de la mayoría de personajes (el emperador Trebacio, prometido con Briana, el gigante Rajartes, la maga Lindaraja o el Caballero del Febo), sino que calca el hilo argumental de uno de los capítulos, concretamente el 44, en el que el Caballero llega al hogar de Lindaraja (aquí es una isla en lugar de un castillo) y libera a Trebacio, que había sido encantado para que se enamorase de ella. Hay personajes, como Montesinos, que no tienen ninguna correspondencia con la obra de Diego Ortúñez y que, sin embargo, tienen claras reminiscencias al universo caballeresco, en este caso a través de la aventura de Don Quijote con la Cueva de Montesinos<sup>6</sup>.

Al margen del *Espejo de príncipes*, en este universo literario caballeresco también debemos hacer mención al género de «los libros de caballería a lo divino», que, según Mallorquí-Ruscalleda (2016, 374), constituye el «membrete con el que se denomina a toda una constelación de artefactos culturales sobre los cuales había operado un proceso de trans-codificación, convirtiendo el sentido de una serie de referencias profanas a otro de índole religiosa» y que entronca directamente con nuestro auto. Efectivamente, contamos con una veintena de novelas de caballería en las que se transforman los temas profanos en religiosos, a través de metáforas,

---

<sup>5</sup> El resaltado en cursiva es añadido nuestro.

<sup>6</sup> Eisenberg relaciona el episodio quijotesco de la Cueva de Montesinos con el episodio de la cueva de Artidón, que aparece en la obra de Ortúñez de Calahorra (II, 4-5). El propio Don Quijote cita al caballero del Febo como uno de los mejores héroes de los libros de caballería.



símbolos o alegorías. En la segunda mitad del siglo XVI se abre camino este tipo de narraciones, «al amparo del éxito del género editorial y literario de los libros de caballería, pero en deuda con una tradición que hundía sus raíces en el rico sustrato de literatura alegórica espiritual de la Edad Media» y que nos presentan al perfecto caballero cristiano, adornado de toda virtud y enemigo del vicio y la herejía (Herrán Alonso, 2008). El ejemplo más conocido de estas novelas a lo divino es *El libro de caballería celestial* de Jerónimo de San Pedro. En él, el Caballero del León aparece como Cristo, que debe llegar para vencer al Caballero de la Sierpe (Lucifer), causante de todos los males del hombre. El autor, como hará Montalbán en su auto, ofrecerá a través de ciento veinte capítulos (o maravillas) distintos fragmentos del Antiguo Testamento siguiendo las convenciones del género caballeresco, en un afán didáctico<sup>7</sup>.

Más allá del género novelístico, el éxito de las novelas de caballería, tanto en el siglo XVI como en el siglo XVII, provocó que los dramaturgos de la nueva comedia viesen en ellas una fuente inagotable de temas y motivos muy reconocibles por el público, considerándolos como hipotexto de éxito seguro. La actitud de los dramaturgos frente a las fuentes caballerescas fue muy diferente, según deduce Dematté (2004 y 2005) del estudio del *Corpus del teatro caballeresco*, en el que, a través de treinta y una obras, identifica distintas dinámicas de traslación literaria y dinámicas transtextuales. La relación más clara se establece entre aquellas obras en la que se reconvierten libros de caballería en comedias caballerescas, manteniendo personajes o aventuras, como es el caso del *Palmerín de Oliva*. Sin embargo, los dramaturgos también optaron por tomar las características intrínsecas a los libros de caballería, como la figura

---

<sup>7</sup> Otras novelas de caballería a lo divino fueron *El Libro de Caballería Celestial del Pie de la Rosa Fragante*, de Jerónimo de Sampedro (Amberes, 1554); *La Segunda Parte de la Caballería celestial*, de Jerónimo de Sampedro (Valencia, 1554); *Caballería cristiana*, de fray Jaime de Alcalá (Alcalá de Henares, 1570); *Hechos del caballero de la Estrella* (manuscrito), poema alegórico.; *Batalla y triunfo del hombre contra los vicios. En el qual se declaran los maravillosos hechos del Caballero de la Clara Estrella*, de Andrés de la Losa (Sevilla, 1580); *Primera, segunda y tercera parte del Caballero Asisio*, de fray Gabriel de Mata (Bilbao, 1587); *Historia do espantoso cavalleiro da Luz*, de Francisco de Moraes Sardinha (manuscrito portugués); *Libro intitulado Peregrinación de la vida del hombre, puesto en batalla debajo de los trabajos que sufrió El caballero del Sol*, de Pedro Hernández de Villaumbrales (Medina del Campo, 1552); *Historia y milicia cristiana de El Caballero Peregrino, conquistador del cielo*, de fray Alonso de Soria (Cuenca, 1601); *Historia do peregrino de Hungria* (manuscrito portugués). Para un estado de la cuestión, se remite al estudio de Mallorquí-Ruscalleda (2016).

del caballero, la importancia de la dama, la concatenación de aventuras, la presencia de seres monstruosos, etc., para conformar historias nuevas, sin correspondencias con libros o caballeros reconocibles por el público. Asimismo, encontramos comedias en la que los elementos caballerescos se mezclan con rasgos característicos del teatro barroco, dando lugar a obras híbridas como *El jardín de Felerina* de Calderón. Y, por supuesto, contamos numerosos ejemplos de parodia o escritura burlesca de novelas o comedias de caballería, que tuvieron mucho éxito entre el público<sup>8</sup>.

La autora sostiene que el menos utilizado es el que nos ocupa, la reescritura a lo divino, si bien es cierto que *El caballero del Febo* no es un caso aislado y encontramos ejemplos similares en autos como *El Caballero de la Ardiente Espada*, anónimo de 1613<sup>9</sup>; *El Caballero de la Cruz Bermeja*, del siglo XVII<sup>10</sup>; el *El divino Carlo Magno o La mesa redonda*, atribuido a Vélez de Guevara<sup>11</sup>, dos autos dedicados al Caballero de Gracia<sup>12</sup> o *La puente del mundo*, de Lope de Vega<sup>13</sup>. En este último, Dios desciende a la tierra como un Amadís celestial, acompañado por los apóstoles (que siguen siendo los doce pares) para liberar a la humanidad del Príncipe de las Tinieblas, quien, secundado por la Soberbia y el Gigante Leviatán, han erigido un puente que todos los seres humanos deben atravesar para llegar al Mundo, pagando un peaje y convirtiéndose así en esclavos del Demonio. Se reproducen episodios como la caída de Adán y Eva para, al final, presentar una batalla en la que Amadís destruye a sus enemigos y convierte el puente en una cruz que conduce al cielo.

Como se puede observar, las dos historias comparten elementos en común. Sin embargo, este mecanismo de transfiguración literaria no ha

---

<sup>8</sup> Para un estudio exhaustivo sobre la clasificación de las dinámicas transtextuales entre los libros de caballería y el teatro caballeresco, así como distintos ejemplos, se remite al artículo de Demattè (2004).

<sup>9</sup> Existen dos registros diferentes de esta obra en el CATCOM, una corresponde a 1611 y otra a 1613. Se apunta que se tratan de autos diferentes.

<sup>10</sup> Biblioteca Digital Hispánica (BDH): <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000238790&page=1> (cons. 21/09/2023).

<sup>11</sup> Representado en Sevilla, por la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, en las fiestas del Corpus de 1633 (CATCOM). Se atribuye a Luis Vélez de Guevara. Ejemplar en *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España*.

<sup>12</sup> Editado por Crosas y de la Peña (2018). Los dos autos comparten el título, pero presentan argumentos completamente diferentes. El primero se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Mss/16568) y el segundo en la Biblioteca Menéndez Pelayo (Ms/23).

<sup>13</sup> Editado por Arellano (2018) junto a otros tres autos del Siglo de Oro.

estado exenta de crítica y estudiosos como Menéndez Pelayo han calificado el auto de Lope como «extravagante mezcla de alegoría sacramental y libro de caballerías» advirtiéndolo que:

Imposible parecía tratar poéticamente semejante embrollo, en el que, para colmo de monstruosidad, se llama a Cristo ‘el celestial Amadís de Grecia’, se habla de la Gaceta de Israel y salen Adán y Eva vestidos de franceses muy galanes (Arellano, 2018).

Por último, sin abandonar el ámbito teatral, debemos establecer ciertos paralelismos entre *El caballero del Febo* y la propia obra de Montalbán, que en estos años se encuentra inmerso en el proceso de exploración de la materia caballeresca, que le sirve para publicar dos comedias más (*Palmerín de Oliva* y *El Florisel de Niquea*), además de una novela caballeresca, *El palacio encantado*, inserta en su *Para todos* (1632), que, como hemos visto, comparte espacios similares al palacio de Lindaraja.

*El Palmerín de Oliva* fue compuesto entre 1629 y 1631, en la misma horquilla de tiempo que nuestro auto, lo que se traduce en un estilo y un uso similar de las formas métricas, con predominio del romance y la redondilla. Las similitudes entre las dos obras son tan evidentes que, como hemos advertido, han llevado a Profeti a hablar de autoplagio entre ambas. Es cierto que se aprecian numerosas y claras similitudes en el uso del lenguaje y de figuras retóricas como la *enumeratio* (que lleva al límite en este y otras obras), la concatenación y el paralelismo, pero el autoplagio de Montalbán no consiste en copiar o reutilizar literalmente versos o estrofas, sino que se inspira claramente en ella, reciclándolos (Montalbán, 2006, 11)<sup>14</sup>.

El punto más evidente de contacto es la figura del gracioso, Bretón/Apetito en *El caballero del Febo* y Chapín en el *Palmerín*. Ambos comparten las mismas características, que se manifiestan en su inagotable apetito (no en vano Bretón se relaciona alegóricamente con el Apetito en el auto):

---

<sup>14</sup> Se ha hablado de la similitud del estilo entre las obras de Montalbán que se compusieron en este periodo, especialmente evidente entre el *Palmerín*, *El Mariscal de Virón* y el auto que nos ocupa. Se remite al estudio introductorio de Profeti (1967), así como a las ediciones correspondientes del *Palmerín* (2006) y *El Mariscal de Virón* (2018).

CHAPÍN            También yo estuve encantado [...]  
Fui llevado a una cocina  
donde en lugar de pinturas,  
camas y tapicerías,  
había por las paredes  
salchichones, longanizas,  
adobado, pie de puerco,  
chorizos, gansos, morcillas,  
conejos, pavos, capones,  
pollos, perdices, gallinas,  
terceras, cabritos, liebres,  
pasteles, albondiguillas,  
con mil géneros de vinos [...]  
on que puse la barriga [...]  
tan redonda y tan tupida  
que fue menester después  
sacármelo a malecinas [...]

Y en su crítica social, especialmente a un mundo en el que lo que priman son las apariencias. Esto resulta especialmente evidente en los vv. 1938-1986 de la comedia:

Y os dará,  
si no lo habéis por enojo,  
cada día un uso nuevo  
en los trajes más airosos  
de las damas, verbigracia  
de copetes, perifollos,  
clavos, guedejas, jaulillas,  
rodetes, morcillos, moños,  
manteos, polleras, naguas,  
esterillas, envoltorios  
y unos guardainfantes nuevos,  
de tal balumbo y tal toldo  
que sólo debajo de uno,  
que está quizá en el contorno,  
cabe un convento de frailes,  
con ser algunos muy gordos. (vv. 320-334)

Asimismo, encontramos similitudes argumentales al inicio de la segunda jornada, en el que Palmerín, a través de una analepsis narrativa en romance muy similar a nuestro auto, nos describe cómo fue encerrado tres años atrás por una maga (vv. 1102-1293), igual que Trebacio por Lindaraja.

Tras la publicación de ambas, Montalbán continuó la senda del teatro caballeresco en su comedia *Don Florisel de Niquea*, que, según Parker (1952), fue compuesta en torno a 1633 o 1634 y de la que se conoce, al menos una representación (el 10 de junio de 1634 en la compañía de Cristóbal de Avedaño). La comedia fue publicada en el *Segundo tomo de comedias de Montalbán* y en ella vuelven a retomar los nombres de los personajes, que serían identificados inmediatamente por el público. Así, Trebacio y Briana son los prometidos de Florisel y Clorinda, que descubren que no son hermanos, por lo que pueden amarse; y Bretón, una vez más, vuelve a adoptar el papel del Gracioso. Sin embargo, no se aprecian similitudes en el argumento o en la configuración de los personajes, como sí ocurría en la comedia anterior, lo que resulta lógico, si tenemos en cuenta las distintas fechas de composición.

## Conclusión

Para concluir, me gustaría rescatar una cita ya clásica de Marín Pina, quien advierte que los libros de caballería constituyen «verdaderos laboratorios de experimentación narrativa» (2008, 278). A la luz de obras como *El caballero del Febo*, podemos afirmar que también el teatro caballeresco fue un ámbito muy fecundo para la experimentación literaria. Así, a lo largo de estas páginas no solo hemos visto cómo Cristo se convierte en un Caballero, sino también cómo Lucifer es un musulmán hereje, los vicios se configuran como monstruos y las virtudes como consejeras; los castillos se erigen como palacios encantados y los jardines se vuelven selvas monstruosas. La mayor dificultad para presentar la historia de *El caballero del Febo* es, sin duda, la de contar dos historias, entrelazadas entre sí, con personajes que van del teatro caballeresco al auto sacramental, en un camino de ida y vuelta apasionante.

Asimismo, a este entresijo argumental debemos unir la riqueza intertextual de la obra, no solo con su hipotexto, sino con el género de los libros de caballería a lo divino, otros autos sacramentales a lo divino y, cómo no, otras comedias de Montalbán. A la luz de lo aquí expuesto sería interesante establecer paralelismos y rasgos comunes de traslación de la materia caballerescas a lo divino partiendo, por un lado, del género novelesco y, por otro, de los autos sacramentales conservados. Y cómo no, reivindicar una pieza realmente interesante, que ha pasado desapercibida por parte de la crítica y que no ha recibido la atención que se merece.



### **Bibliografía citada**

- Arellano, Ignacio; Duarte, J. Enrique, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.
- Bacon, George William, «The life and Dramatic Works of Dr. Juan Pérez de Montalbán», *Revue Hispanique*, 26 (1912), pp. I-474.
- Carrizo, Walter J., «Disecionando monstruosidades en los libros de caballerías castellanos (ss. XVI-XVII): una aproximación a las formas, funciones y sentidos de los gigantes en el género», *e-Spania*, 37 (2020). < <https://doi.org/10.4000/e-spania.37442> >
- Crosas, Francisco; de la Peña, Javier (ed.), *Dos autos sacramentales dedicados al Caballero de Gracia Mss. 16568 de la Biblioteca Nacional de España y mss. 23 de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Edición y estudio*, Publications of eHumanista, Santa Barbara (CA), 2018.
- Demattè, Claudia, «El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales» en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Literatura Española: siglos XVI-XVII*, Isaias Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (ed.), New York, Linguatext Ltd., 2004, pp. 181-186.

- , *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro caballeresco spagnolo nel 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*, Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 61-73.
- Demattè, Claudia; Río Nogueras, Alberto del, *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo. Edición de 'Las aventuras de Grecia' y su modelo serio, el 'Don Florisel de Niquea' de Montalbán*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. URL: <<https://hdl.handle.net/10171/23722>> (cons. 21/09/2023).
- Eisenberg, Daniel, «Introducción» a *Espejo de Príncipes y Cavalleros [El Cavallero del Febo]* de Diego Ortúñez de Calaborra, Disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. URL <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq193>> (cons. 21/09/2023).
- Ferrer, Teresa et al. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM. URL: <<http://catcom.uv.es>> (cons. 21/09/2023).
- Fundación Pintor Julio Visconti: < <http://fpjuliovisconti.com> > (cons. 21/09/2023).
- Gutiérrez Padilla, María, «De los libros de caballerías a las tablas del siglo XVII: gigantes y salvajes en el teatro caballeresco», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 187-202. <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/1026>>
- Herrán Alonso, Emma, «Las narraciones caballerescas espirituales» en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, José Manuel Lucía Megías (ed.), Madrid, Biblioteca Nacional de España / Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 265-270.
- Lucía Gómez-Chacón, Diana, *Base de datos digital de iconografía medieval*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017. URL: <<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi>> (cons. 21/09/2023).

- Mallorquí Ruscalleda, Enric, «El conocimiento de los libros de caballería españoles a lo divino (1552-1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio», *eHumanista*, 32 (2016), pp. 374-412.
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen, «Los libros de caballerías castellanos», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, José Manuel Lucía Megías (ed.), Madrid, Biblioteca Nacional de España / Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 165-190.
- Parker, Jack Horace, «Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalbán», *PMLA*, 62 (1952), pp. 186-210.
- Profeti, Maria Grazia, «Il manoscritto autografo del ‘Caballero del Febo’ di Juan Pérez de Montalbán», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Pacini Mariotti, 1966-1967, pp. 218-309.
- , *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università di Padova, 1976.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Palmerín de Oliva. Edición y estudio introductorio*, Claudia Demattè (ed.), Viareggio, Baroni, 2006.
- , *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Primer tomo de comedias*, vol. 1.4, Claudia Demattè (ed.), Kassel, Reichenberger, 2018. [*El mariscal de Virón*, María Moya García (ed.); *La toquera vizcaína*, Enrico Di Pastena (ed.); *Amor, privanza y castigo*, Josefa Badía Herrera (ed.)].
- , *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Segundo tomo de comedias*, vol. 2.2, ed. Davinia Rodríguez Ortega, Kassel, Reichenberger, 2020. [*Como amante y como honrada*, Paula Casariego Castiñeira (ed.); *Don Florisel de Niquea*, Giulia Tomasi (ed.); *Teágenes y Clariquea*, Claudia Demattè (ed.)].
- Ramos Nogales, Rafael, «Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*», *Historias Fingidas*, 4 (2016), pp. 41-96. <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/50>>
- Río Noguera, Alberto del, «El sutil hilo entre curialidad, academia y fiesta en los Siglos de Oro a la luz de *El palacio encantado* de Pérez de Montalbán. Con los libros de caballerías y la maestría de Cervantes al fondo», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 165-185. <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/1083>>



Rodríguez Ortega, Davinia, «Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII: volúmenes propios, colectivos y misceláneas», *Revista de Filología Española*, XCVIII, enero-junio (2018), pp. 161-184.