



Sueños y maravilla escénica en *La casa de los celos* de Cervantes. Con una nota sobre Lope de Vega

Alberto del Río Nogueras*
(Universidad de Zaragoza)

Abstract

El análisis en detalle de texto, acotaciones y movimiento escénico en *La casa de los celos* apunta al interés de su autor por explotar dramáticamente el potencial de los sueños para conseguir la admiración del auditorio basándose en una experiencia común fácilmente reconocible por los espectadores. Demuestra así, no solo un conocimiento de la teoría al uso, sino la familiaridad con el fasto en sus manifestaciones cortesanas y ciudadanas y las conexiones con lo festivo en libros de caballerías, ficción sentimental y poesía cancioneril. Aunque imperfecta, la pieza teatral es un indicio de las preocupaciones de Cervantes por mostrar una maravilla ligada al interior del individuo. El ejemplo de Lope en sus primeras obras pudo ser definitivo para adoptar esos patrones escenográficos.

Palabras Clave: Cervantes, *La casa de los celos*, escenografía, Lope de Vega, teoría clásica de los sueños.

The analysis of the text, stage directions and scenic movement in *La casa de los celos* points to the author's interest in exploiting for the stage the potential of dreams. Such a common experience is easily recognizable by the spectators and helps to thrill them. Cervantes demonstrates not only an excellent knowledge of the theory, but also a familiarity with courtly and civic pageants and their reflection in books of chivalry, *ficción sentimental* and *poesía de cancionero*. Although imperfect, the theatrical piece is an indication of Cervantes' concern to link marvels to the inner self. Lope and his early works may have been an influence in adopting these patterns.

Keywords: Cervantes, *La casa de los celos*, scenography, Lope de Vega, classical theory of dreams.



Imaginemos por un momento que Cervantes no hubiera incluido en su recopilación teatral de 1615 la *Comedia famosa de la casa de los celos y selvas de Ardenia* y que la pieza nos hubiese llegado en testimonio sin autoría. No nos habría resultado muy temerario atribuírsela al genial escritor, pues por ella circulan un escudero, vizcaíno por más señas, que en ocasiones resulta más sensato que su propio amo; una ridícula dueña en compañía de la

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PID2022-136675NB-I00, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033, y se inscribe en las tareas del grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón y del Fondo Social Europeo.

dama que dice ser «única heredera / del gran rey Galafrón», quien «halló por cierto y llano / que el que venciese en singular batalla / a un mi pequeño hermano / [...] / éste, cierto, sería / bien de su reino y la ventura mía» (vv. 219-236)¹. Se asiste también a un vuelo fantástico similar al de don Quijote y Sancho a lomos de Clavileño, aunque con final feliz en este caso: «Arrima las espaldas a esa caña, / los ojos cierra y de Jesús te olvida» (vv. 2312-2313). Es el mago Malgesí quien da la orden. Destacan sus artimañas, con protagonismo muy especial en la comedia, pues sobre ellas recae buena parte de la espectacularidad de la tramoya: apariciones de diablos, sombras, sátiros y espectros, desapariciones de protagonistas que actúan contra su voluntad por fuerza de encantamiento. A lo que se añade la presencia estelar de Merlín, contrapunto de las acciones sesgadas, o simplemente equivocadas, de quien dice ser su aprendiz. Y planeando sobre todo ello la admiración por los Orlandos, tanto el *Innamorato* de Boiardo, como el *Furioso* de Ariosto, fuentes básicas del argumento de la obra². También es claramente reconocible la conjunción de los dos mundos a los que Cervantes vinculó, con afecto duradero, su escritura narrativa: el pastoril y el caballeresco, fundidos de manera peculiar en una andanza dramática que los alterna y suelda, aunque lo haga con procedimientos que dejan ver la fisura entre ambos³:

¿Para qué te alborozas,
si has a parte venido
do se estiman en poco los gigantes?
Montalbanes y Aglantes
se tienen aquí en nada;
porque, ¡por Dios!, si quiero,
que los compre a dinero. (vv. 1200-1206)

¹ Cito por Fernández López (2015).

² Las deudas fueron resaltadas tempranamente por la crítica cervantina y han sido comentadas por dos de los mejores intérpretes de la obra: Chevalier (1966, 440-446) y Canavaggio, (1977,102-135). Recoge sus enseñanzas en un excelente trabajo el editor más reciente, Fernández López (2015, I, 133- 240; II, 73-84, 318-357). Véase también Trambaioli (2004) y D'Artois (2016).

³ Sobre este particular son sumamente interesantes las conclusiones de Ruiz Pérez (1989, 658-659) en su completo repaso a la obra: «la perspectiva cervantina, [...] rechaza la univocidad y tiende a la apertura, en forma de un entrelazamiento de acciones -quizá aprendido en los libros de caballerías y de aventuras bizantinas».

En esta respuesta del pastor Lauso a Angélica se concentra la perspectiva distanciada con respecto a la ficción idealista, seña de identidad de la inteligente ironía cervantina. Poco antes, y entre burlas y veras, había resonado el mismo argumento desplegado en las bodas de Camacho: el casamiento por interés de la aldeana con el rico consorte, aunque aquí sin broche gozoso. Y poco después Angélica se disfraza de pastora, recordándonos los pasos de más de una heroína caballerisca. También, por último, suenan dos sonetos incluidos en la primera parte de su novela⁴.

Pero hay también en la obra varias cuestiones de fondo que apuntan a planteamientos típicamente cervantinos sobre el papel de la fantasía en la obra literaria y el lugar de los sueños en el entramado ficticio. Recordemos primero algunos puntos básicos: es bien sabido que el interés de nuestro clásico por conceder a la fantasía verosímil un puesto especial en la novela se resolverá, especialmente en la parte central del *Quijote* de 1615, con el recurso a la práctica escénica cortesana en casa de los duques. Todo lo que allí sucede, por obra y gracia de una tropa improvisada de actores, trasladada a la tramoya habitual del entretenimiento áulico lo imaginado por el hidalgo en las lecturas que le secaron el cerebro y que pudieron divertir a sus anfitriones⁵. Como en *La casa de los celos* estamos ante una obra pensada para las tablas, huelga decirlo, se echa mano de los recursos propios del teatro para acompasar el desarrollo de la trama, muy ligada a los avatares de la magia⁶. En consecuencia, el aparato

⁴ «En el silencio de la noche, cuando», recitado en los vv.1803-1816, se recoge en *El curioso impertinente*. «O le falta al Amor conocimiento», que ocupa los vv. 1953-1966, fue a parar también al capítulo 23 de esa primera entrega. Téngase en cuenta la opinión de Fernández López (2016, 113): «hay razones de más para conjeturar que los sonetos se escribieron para la comedia».

⁵ Baste con traer aquí, para ahorrar referencias bibliográficas, el certero apunte de Anthony J. Close en su *Lectura de los capítulos 34 y 35* de la edición del *Quijote* coordinada por Rico (1998, II, 170): «Las burlas que encontraremos de ahora en adelante son impresionantes espectáculos teatrales que imitan muy de cerca las fiestas palaciegas y públicas —máscaras, torneos, comedias al aire libre, batallas fingidas, fuegos artificiales, cabalgatas, procesiones cívicas y religiosas— comunes a la sociedad europea del Renacimiento y del Barroco, y frecuentísimas en la España de la época». Y añádase ahora, como imprescindible, la consulta de Egidio (2023, 258): «sería en el palacio de los duques donde el arte de la representación llegaría a sus últimas consecuencias, en una casa de placer entregada a la invención de inusitados entretenimientos».

⁶ Fue Cotarelo y Valledor (1915, 489-512) quien primero destacó esa circunstancia. Casaldueiro (1974), a su zaga, insistió en ello. Resulta un poco forzada la argumentación de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997) quienes en su, por otra parte, excelente edición echan a la cuenta de la magia y la maravilla la

escenográfico adquiere una importancia capital para hacer buena la afirmación de Reinaldos: «¡Oh selvas de encantos llenas, / do jamás se ha visto apenas / cosa en su ser verdadero» (vv. 1227-1230). Y así, lo hueco del tablado se abre para dejar salir sorprendentemente a un demonio que susurra al oído del mago Malgesí las verdaderas intenciones de la embajada de Angélica; humo y fuego anuncian la entrada de espectros, alegorías y sátiros. El acceso a la cueva, siempre recinto de lo numinoso⁷, se dibuja entre las fauces de una sierpe que vomita llamas. El padrón en mármol jaspeado se desgaja y hace de torno para engullir actores o devolverlos a la acción. De ahí la apostilla del Escudero, en función de espectador asombrado ante las visiones servidas por la maquinaria: «Viendo estoy lo que no creo» (v. 1653). La tramoya tiene la potestad de hacer visible, y hasta tangible, lo inverosímil: «Toca su mano y verás / en el estado que quedas, / diferente del que estás» (vv. 1332-1335). Es la recomendación de Malgesí a Reinaldos ante la aparición de la alegoría de los Celos, salida de la boca de la gruta. El despliegue no atañe sólo a recursos escenográficos, aun siendo estos muy notables y de mucho aparato⁸. La coreografía, en forma de desfile, también juega un papel primordial: a los Celos habían precedido, en su salida de la sima infernal y convocados por el mago, uno tras otro, el Temor, la Sospecha, la Curiosidad y con una sog a la garganta y una daga desenvainada en la mano, la Desesperación. Nada de extrañar si relacionamos la escena con la presencia habitual en momos y celebraciones ciudadanas de esas alegorías en cortejo ordenado. Por ejemplo, la comitiva del *Tirante el Blanco*, formada por Honor, Castidad, Esperanza y Beldad, en el entremés de Arturo del capítulo XCI, puede servir de botón de muestra sobre el alcance del recurso a lo espectacular en la literatura caballeresca⁹, bien conocida por nuestro autor. También en la poesía de cancionero y en la ficción sentimental encontramos parecidos

unidad de la comedia. El trabajo de Granja (2002) se ha extendido en detalle sobre los recursos de tramoya.

⁷ Véase Cacho Blecua (1995) y los trabajos clásicos de Egido (1994 a,b).

⁸ La cuestión se repasa en Granja (1989, 2002). Véase también González (2001).

⁹ «Como ovieron cenado, el Emperador, la Emperatriz y la Princesa tomaron licencia e salieron de la nao, y estaban maravillados de lo que avían visto, que parecía que todo era hecho por encantamento» (Riquer, 1974, III, 109). No dudó el maestro en calificar el episodio de entremés y deshacer así todas las especulaciones sobre su inverosimilitud, en Riquer (1990, 150-156).

desfiles¹⁰. Dejésemme traer un ejemplo, tan solo uno, del *Cancionero General*, para recordar algo que tampoco deberíamos olvidar: la lírica cancioneril acaba con notable frecuencia inspirando a los dramaturgos, muy dados a trasladar sus asuntos a las tablas desde los inicios del teatro castellano. En una respuesta de Quirós a Juan Fernández de Heredia, en la que al Deseo en triunfo acompañan veinte salvajes, se lee:

y vi que siempre contino,
por hazelle gran seruicio,
le mostrauan ell oficio
y condición que tenian;
que juntamente subian
vno á vno á dalle paz,
y quedáuale la faz,
de besallos y abraçallos,
en la boca grandes callos.

(Dutton, 1991, V, 489, ID6726)

No es casualidad que ese poema pertenezca al género de las visiones o sueños alegóricos que tan habitualmente se extienden en la descripción de séquitos, siguiendo, en buena medida, el ejemplo del *Triunfo de Amor* petrarquesco, también iniciado con un sueño y estructurado en torno al cortejo¹¹.

Sin duda, Cervantes ha captado la razón última de estos desfiles procesionales ligados a la temática onírica. Repárese en un detalle escondido entre los versos de Reinaldos, que es quien presencia la aparición. Tras oír *crujidos de cadenas, ayes y suspiros* que salen de la cueva, se pregunta: «¿Estoy despierto o dormido? / ¿Engañome o no me engaño?» (vv. 1245-1246). La duda no es muy diferente de aquella que asaltara a don Quijote en otra famosísima cueva, también ligada a la magia y los sueños,

¹⁰ A la agudeza de Egido (1994, 183 n. 13) no se le escaparon las vinculaciones cuando advierte que la escena de la salida del Horror y demás figuras, además de recordar el romance de Cervantes sobre *La morada de los celos*, «se construye con un alegorismo cercano al de la escenografía de los autos sacramentales, y con la luctuosidad propia de la novela sentimental y la poesía amorosa del XV». Cabría añadir al elenco los libros de caballerías en su relación con los desfiles espectaculares, según apunté en Río Nogueras (2017).

¹¹ Además del clásico trabajo de Samek Ludovici (1978), pueden consultarse también los estudios recogidos por Eisenbichler y Iannucci (1990).

según afirma en el divertido recuento del capítulo XXIII de la segunda parte del *Quijote*:

y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me salteó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto (Rico, 1998, 818).

Y esas dudas, esa confusión, nos recuerdan también el oficio suasorio del alférez Campuzano, justo al final de *El casamiento engañoso*, en el forcejeo con el licenciado Peralta que funciona como prólogo para *El coloquio de los perros*:

y así, muchas veces, después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, [...] oí, escuché, noté y, finalmente, escribí, sin faltar palabra, por su concierto; de donde se puede tomar indicio bastante que mueva y persuada a creer esta verdad que digo (García López, 2005, 536).

Por no hablar del diálogo de fray Antonio con el padre Cruz en *El rufián dichoso*. En esta comedia, recogida en el mismo volumen de 1615, la aparición de la mascarada de demonios «vestidos como ninfas», suscita la perplejidad en términos calcados sobre el verso 1653 de *La casa de los celos* («viendo estoy lo que no creo»), a lo que sigue la misma duda sobre dormir o velar:

ANTONIO	Hacerme quiero mil cruces; he visto lo que aún no creo. [...]
CRUZ	¿Qué hace aquí, fray Antonio?
ANTONIO	Estaba mirando atento una danza de quien siento que la guiaba el demonio.
CRUZ	Debía de estar durmiendo, y soñaba.

ANTONIO

No, a fe mía.
padre Cruz, yo no dormía.
(Núñez Rivera, 2015, 433-434)¹²

Volviendo a Reinaldos y su duda, la pregunta, «¿estoy despierto o dormido?», nos sitúa en la pista que remite la maravilla de esta escena al mundo de los sueños que tanto cautivó a Cervantes en su búsqueda de una fantasía reconocible por la experiencia del lector, o del espectador, como cabría decir en este caso. No olvidemos que *La Casa de los Celos* es, como ha quedado dicho arriba, tanto o más que una comedia caballeresca, una comedia de magia. Ahora bien, el anclaje de algunas escenas a la materia de que están hechos los sueños nos habla de la voluntad del autor, si no de sustituir la magia por el material onírico, sí al menos de ligarla, en momentos cruciales de la obra, a ese campo de las visiones en la teoría al uso sobre el ensueño. Y hablo, claro, de teoría, con Macrobio y su *Comentario al Sueño de Escipión* por sustento básico, pero sin olvidarme de la práctica literaria¹³. De hecho, no haría falta más que citar dos famosos sueños de dos conocidísimos libros de caballerías para calibrar la extensión del fenómeno y la cercanía de la invitación a trabajar con esa maravilla tan al alcance de la pluma cervantina: El capítulo 99 de *Las sergas de Esplandián* cuenta con un interesante episodio en el que Montalvo descende a una sima y encuentra allí, gracias a la mediación de Urganda, el libro que le permitirá continuar con la historia. El diálogo con su acompañante, en la jornada de caza que está en el origen de la aventura, no admite duda al respecto de la condición de sueño, con su aberración temporal y espacial, no muy diferentes de las que luego encontraremos en la cueva de Montesinos:

Dime, ¿no bolamos una lechuza con este falcón?

¹² En la comedia de santos, género al que pertenece *El rufián dichoso*, la credibilidad pasa por trámites diferentes, que tendrían que ver, obviamente, con lo milagroso. De hecho, la discusión se zanja poco después, en los versos 1859-1863, cuando ante la protesta de fray Antonio, a quien nadie cree sobre la visión («Todos me tienen por loco / en este monesterio»), Cruz ordena: «No hable entre dientes; camine, / y estas danzas no imagine / que carecen de misterio». Véase la excelente discusión de este asunto en Núñez Rivera (2015, notas complementarias 433.1816, 433.1826).

¹³ Para el campo de las literaturas hispánicas son muy útiles los panoramas trazados por Gómez Trueba (1999) y Acebrón Ruiz (2004).

No -dixo él-, que aun fasta agora no la hemos fallado, ni otra cosa que bolar pudiésemos.

¡Santa María! -dixe yo- ¿Pues qué hemos fecho?

No otra cosa -dixo él- sino llegar aquí donde estamos, donde vos tomó un sueño tan fuerte que nunca vos he podido despertar, assí como estáis a cavallo, tanto que pensé que alguna mala ventura era que de tal forma vos tenía casi muerto.

¿Qué tanto duró esso? – dixen yo.

-Passará de tres oras -dixo el caçador- de que soy maravillado cómo vos acaeció lo que nunca fasta agora os vi.

No te maravilles -dixe- pues que a ti cada día lo semejante acaece; y agora nos vamos a nuestra caça (Sainz de la Maza, 2003, 550)¹⁴.

La circunstancia la emulará poco después Silva en su *Amadís de Grecia* al final de la primera parte, en el curioso “Sueño de Feliciano”, con detalles que lo acercan a la ficción sentimental y que se acogen al desfile de alegorías en el interior de una gruta. Tras ser recibido en ella por Sufrimiento, Congoxa y Pensamiento, dos damas se le acercan y hablan en estos términos:

-Amigo, escoge de nosotras cuál quieres en compañía para que en esta jornada te guíe, porque no te cumple de otra suerte passar adelante, porque el dios de Amor nos tiene aquí puestas para llevar a aquellos a su rico palacio adonde todos aquestos caminos van, aunque tan diferentes en su jornada parecen. Y porque sepas con quién vas, sabe que a nós llaman Esperança y Desesperación según las insinias de nuestro traje dan conocimiento (Bueno Serrano y Laspuertas Sarvisé, 2004, 243)¹⁵.

Pero para poner en contexto los séquitos traídos a colación y, muy especialmente el de las apariciones de la jornada segunda de *La casa de los celos*, conviene tener presente la definición de *visum* o *phántasma* en Macrobio, pues nos da las claves para relacionar tramoya y coreografía con la teoría de los sueños, extendida a esas alturas como un bien mostrenco por todo el Occidente¹⁶:

¹⁴ Véanse los comentarios de Acebrón Ruiz (2004, 173-188).

¹⁵ Examina el episodio en el contexto narrativo de la época Brandenberger (2003). Repárese no sólo en el desfile de alegorías, sino también en la llamada de atención a las vestimentas, tan similar a la recogida en las acotaciones de *La casa de los celos*.

¹⁶ En su precisa introducción, Kagan (1991) habla de «una cultura internacional de los sueños» compartida por casi toda Europa.

Se produce entre la vigilia y el reposo profundo, en esa especie, como se dice, de primera bruma del sueño, cuando uno cree que todavía está despierto pero justo empieza a quedarse dormido, y sueña que ve abalanzándose sobre él o vagando aquí y allá siluetas que difieren de criaturas naturales por la talla o por el aspecto, así como diversas perturbaciones de la realidad, placenteras o tempestuosas¹⁷.

Esas formas errantes fantasmáticas, ligadas a estados de la mente entre la vigilia y el sueño, se manifiestan en el de Feliciano, en la comitiva de aparecidos en la cueva de Montesinos, con Belerma a la cabeza, y también, como era de esperar, en *La Casa de los celos*. Y es que si se leen con detenimiento parlamentos, acotaciones y apartes, caemos en la cuenta de que el desfile, según acabamos de ver, comienza con las dudas de Reinaldos sobre si está dormido o despierto, pero acaba con él sumido en profundo sueño. Así lo declara la orden de Merlín a Malgesí, al final de la escena:

A tu primo entre esa yerba
pondrás, que a mí se reserva
y a mi fuente su salud;
que hasta agora su virtud
el cielo en ella conserva. (vv. 1358-1362)

Acto seguido leemos en la acotación: «Desvía de allí a Reinaldos». Tras desplazarlo, Malgesí entra en la cueva de la que había salido, pero Reinaldos queda tendido en el escenario. Y entonces, de manera sorpresiva, «parece a este instante el carro de fuego de los leones de la montaña, y en él la diosa Venus», seguida por Cupido que desciende de una nube a la llamada de su madre. Estamos, sin lugar a dudas, en el ámbito de los montajes escenográficos tan abundantes en el tiempo festivo palaciego¹⁸. El diálogo le sirve a Venus para advertir la gravedad de los

¹⁷ «Φάντασμα uero, hoc est uisum, cum inter uigiliam et adultam quietem in quadam, ut aiunt, prima somni nebula adhuc se uigilare aestimans qui dormire uix coepit aspicere uidetur irruentes in se uel passim uagantes formas a natura seu magnitudine seu specie discrepantes uariasque tempestates rerum uel laetas uel turbulentas» (Macrobio, 2001, I, 12). La traducción es de Navarro Antolín (2006, 139-140).

¹⁸ Recordemos, sin ir más lejos, cómo se echa mano de los carros triunfales en casa de los duques cuando en los capítulos 34-35 se introducen sucesivamente las figuras de Lirgandeo, Alquife, Arcalaus y otros grandes magos hasta culminar con la presencia de Merlín, dictando la manera de desencantar a Dulcinea

celos en Reinaldos y pedir benevolencia a su retoño: «Conviene que te resuelvas / en su bien y que le vuelvas / en su antigua libertad». Y a continuación formula un vaticinio:

Remedio a su enfermedad
ha de hallar en estas selvas.
Por tiempo hallará una fuente,
cuyo corriente templado
apaga mi fuego ardiente,
y mi pena enamorada
vuelve en desdén insolente.
Beberá Reinaldos della,
y de Angélica la bella,
la hermosura que así quiere,
si agora por vella muere,
ha de morir por no vella. (vv. 1416-1427)

Terminado el vaticinio, llega la invitación a Reinaldos para incorporarse y abandonar la escena. Vale decir: se pone fin al sueño tal y como interesaba mostrarlo a los espectadores:

Levanta, guerrero invicto,
y tiende otra vez el paso
cerca de aqueste distrito,
que en él hallarás acaso
medio a tu mal infinito. (vv. 1428-1432)

Resulta patente que hemos pasado ahora del *visum* o *phántasma* anterior a lo que en Macrobio se denomina *oraculum*: «Hay oráculo, en verdad, cuando, en sueños, un padre o alguna otra persona venerable e influyente, o un sacerdote, o incluso un dios, revela abiertamente qué va a suceder y qué no, qué hay que hacer y qué hay que evitar»¹⁹.

para disgusto de las posaderas de Sancho. Cervantes pudo tomar buena nota, tanto de la práctica festiva coetánea como de la literatura preferida del hidalgo manchego, pues no faltan los carros triunfales en los libros de caballerías. Véase la voz en la *Gran Enciclopedia Cervantina* (2005).

¹⁹ «Et est oraculum quidem cum in somnis parens, uel alia sancta graisque persona seu sacerdos uel etiam deus aperte euenturum quid aut non euenturum, faciendum uitandumue denuntiat» (Macrobio, 2001, I, 12). La traducción es de Navarro Antolín (2006, 140).

Un detalle significativo podría añadirse aún para valorar el intento cervantino de fundir ambientes en la pieza: aprovechando la presencia de Cupido y los pastores, el dramaturgo explota la vis cómica de los rústicos en una serie de malentendidos que, como mínimo, se remontan a Juan del Encina y su *Égloga sobre el poder del Amor*²⁰, y demuestran su fino conocimiento del mundo del fasto al convertir la despedida del diosecillo en una sesión de fados; éstos vienen a ser la contrapartida del oráculo, ahora adaptado a lo habitual en momerías cortesanas. Uno a uno, los pastores reciben el vaticinio:

Tú, Lauso, jamás serás
desechado ni admitido;
tú, Corinto, da al olvido
tu pretensión desde hoy más;
Rústico, mientras tuviere
riquezas, tendrá contento:
mudará cada momento
Clori el bien que poseyere;
la pastora disfrazada
suplicará a quien la ruega. (vv. 1510-1519)

Aunque de menor rango, pues la escena de los pastores no deja de ser un entremés que Cervantes aprovecha, entre otras cosas, para añadir a la ristra de villancicos uno con tintes de triunfo popular²¹, el uso de pronósticos es elemento funcional básico para el tejido de la pieza, que iría así adelantando su desarrollo, tal y como ocurre con los oráculos dictados a los protagonistas nobles. De hecho, estas dos escenas consecutivas no son las primeras en aparecer en la obra con este cariz. Recordemos las circunstancias de otro personaje que, previamente, había andado a vueltas

²⁰ Compárense los vv. 1488-1491: Lauso: «¿Tú no miras, insensato, / que aquel es el dios de amores?» Rústico: «Como con alas le vi, / entendí que era alcotán» con los de Pelayo en la obra citada del salmantino: «¿Tú quién sos?» / Amor: «Yo soy Amor». / Pelayo: «¿Amor que muerdes, o qué? / ¿O, soncas, eres mortaja?» (Río Nogueras, 2023, 104-105).

²¹ Es muy sugerente el análisis de Fernández Lopez (2016) sobre la maestría de Cervantes a la hora de incluir los cantarcillos populares y adaptarlos al discurrir dramático. Nótese en el que sirve de despedida a Venus y su hijo cómo Lauso asume la voz cantante, marcando el tono y estableciendo el estribillo: «Diréis después, y escuchadme: *Venga norabuena / Cupido a nuestras selvas, / norabuena vengas*» (vv. 1529-1532). También en este detalle demuestra Cervantes la asimilación de la práctica ligada a la dramaturgia pastoril (Río Nogueras, 2007).

en la primera jornada con la elección del lugar para el descanso nocturno. Elige el que servirá de punto de encuentro de los paladines en su búsqueda de aventuras: «Échase a dormir Bernardo junto al padrón de Merlín, que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar». Allí le asaltará el sueño y, tumbado, quedará al margen de una serie de diálogos que tienen lugar durante su reposo. La didascalia apunta, cuando abandona el tablado el resto de actores: «Éntranse todos, sino es Bernardo, que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta Bernardo, ábrese el padrón, pare una figura de muerto, y dice»:

De Merlín el espíritu encantado
soy, que aquí yago en esta selva obscura,
[...]
A dos, que cada cual por sí es un Marte,
pondrás en paz, o mostrarás que corta
tu espada. Y, sin hablar, haz lo que digo,
y entiende que te soy y seré amigo. (vv. 483-522)

Como en el caso más arriba mentado de Reinaldos con Venus, estamos ante el *oraculum* en boca de Merlín, la persona venerable que adelanta el futuro y le avisa de su papel primordial en la contienda entre Reinaldos y Roldán, asunto básico de la obra. A renglón seguido, se especifica: «Ciérrase el padrón, éntrese en él Bernardo sin hablar palabra, y luego sale Reinaldos», quien, como acabamos de ver, también se echará a reposar. La elección cervantina de un lugar para la maravilla no deja lugar a dudas: conjuga la magia con lo onírico en un espacio, el de la cueva, que induce al sueño y, por lo tanto, a las visiones o apariciones²². Los magos implicados actúan, de hecho, como tracistas de espectáculo cortesano: «Malgesí, ¡cuán poco sabes! / Mas yo haré que no te alabes / de tu invención, aunque estraña» (vv. 1348-1350)²³ se permite Merlín echarle en cara a su torpe discípulo. Así mismo, añade a las tablas la presencia de un

²² Esa circunstancia podría remitir en nuestra obra a la morada del sueño del *Orlando furioso*: «Allí está reposando el grave Sueño / entre el Ocio, muy gordo y corpulento / y la Pereza...», según nos recuerda el editor en nota complementaria (Fernández López, 2015, 335, 183.1254). Sin olvidar que Cervantes era muy consciente de esa tradición que vincula el viaje al Otro Mundo con la aventura onírica de las cuevas; sirva la de Montesinos para corroborarlo (Egido, 1994).

²³ Véase Río Noguera (1995).

padrón que permite el despliegue de la aventura caballeresca en tanto meta de peregrinación de los protagonistas para culminar sus hazañas²⁴.

Precisamente este diseño de la situación escénica permite introducir el tercer caso de fenómeno onírico, pues allí lo descubre Roldán, que decide recostarse a su lado. Una vez que ha logrado dormirse el paladín, se despierta Reinaldos sobresaltado, a la vez que exclama: «¡Angélica! ¡Oh extraña vista!», para escuchar de su compañero y rival, hablando entre sueños:

¡Ay, Angélica, señora
de mi vida y mi albedrío!
¿A dó se esconde tu faz
que todo mi bien encierra? (vv. 669-672)

Estamos ahora ante el tipo de sueño denominado *insomnium* por Macrobio, quien, de hecho y para ilustrarlo, trae en primer lugar el ejemplo del enamorado: «cuando una preocupación nacida de la opresión del alma, el cuerpo o la fortuna se le presenta a alguien dormido con la misma forma con que le atormentaba despierto: del alma, cuando un enamorado sueña que disfruta del ser amado, o que está privado del mismo»²⁵. Es consciente Cervantes del peligro que acecha a los individuos que caen en la manía melancólica, diagnosticada como *hereos* o enfermedad de amor. Entre otras cosas porque parece recordar aquí muy bien, y no sólo, los comentarios de Herrera a la égloga II de Garcilaso en sus *Anotaciones* al sueño de Albanio: «muchas vezes acaecía a los que amavan despertallos el sueño»²⁶.

²⁴ Fernández López (2015, 321, compl. 145.259) recuerda que el padrón está ya en el *Orlando Innamorato*. Independientemente de la fuente explícita, no debe olvidarse que el recurso es habitual en el fasto ligado a torneos. Véase Río Nogueras (2012): en 1549, en las famosas fiestas de Binche, ligadas al *Felícísimo viaje del príncipe Felipe*, el último estadio del encuentro tiene lugar en el padrón; allí precisamente el ganador desenclavará la espada (Cuenca Muñoz, 2001, 341-342). Así mismo, el espacio liga en lo escenográfico los dos mundos, el pastoril y el caballeresco: «Llévese de las vacas todo el resto / al padrón de Merlín, y de las cabras» dice Rústico (vv. 1057-1058).

²⁵ «Est enim ἐνύπνιον quotiens cura oppressi animi corporisue siue fortunae, qualis uigilantem fatigauerat, talem se ingerit dormienti: animi, si amator deliciis suis aut fruentem se uideat aut carentem» (Macrobio, 2001, 10-11). La traducción es de Navarro Antolín (2006, 137-138).

²⁶ La cita, leída en Filóstrato, lib.I, la atribuye Herrera a Apolonio Tiano. Uso la edición de Montero (1998, 545).

Estas tres variedades de las ensoñaciones, *oraculum*, fantasma o *visum*, e *insomnium*, distribuidas por las jornadas de la obra, nos confirman la importancia que Cervantes concedió a la casuística del sueño. Algo que, no debemos olvidar, le acompaña durante toda su trayectoria creativa, desde el presagio de Lisandro en *La Galatea* hasta el *Persiles*, «puesto ya el pie en el estribo». Así queda recogido, por ejemplo, en el inicio del capítulo VI de su *Viaje del Parnaso* que, conviene no perderlo de vista, incluye también un sueño. Precisamente, en su prólogo establece una clasificación, diversa de esta de *La Casa de los Celos*, aunque derivada así mismo del comentario de Herrera a los versos de Garcilaso, en los que aduce a Petronio y sus *Somnia* como autoridad²⁷:

De una de tres causas los ensueños
se causan o los sueños, que este nombre
les dan los que del bien hablar son dueños.
Primera, de las cosas de que el hombre
trata más de ordinario; la segunda
quiere la medicina que se nombre
del humor que en nosotros más abunda;
toca en revelaciones la tercera,
que en nuestro bien más que las dos redunda.

(Montero Reguera y Romo Feito, 2016, 92)

Llegados a este punto, puede resultar útil establecer una comparación con el primer Lope en las piezas teatrales en que incorpora visiones relacionadas con lo onírico. Es obvio que el Fénix, buen rastreador de florilegios, poliantas y repertorios, se interesó por la materia, según se deduce, como mínimo, de este terceto recogido en la *Epístola al Conde de Lemos*, de hacia 1608, aunque publicada tiempo después en *La Filomena* de 1621:

Que en lo que toca al sueño, si se sueña,
verdad tal vez preguntaré a Macrobio

²⁷ «...todo lo qu'en negocios i cuidados / uvo en la claridad del sol luziente, / con el orror i oscurecidas nieblas / lo trata de la noche en las tinieblas/ (...) La segunda son los umores del cuerpo i su disposición. (...) La última es toda espirital, cuando Dios mueve la fantasía con el ministerio angélico, i amaestra por sueños a los ombres, revelándoles sus misterios» (Montero, 1998, 546-548). Pueden verse los agudos comentarios de Egido (1988, 328-330).

cuál de sus cinco géneros me enseña. (Carreño, 2004, 235)

Pero si esos versos apuntan a la teoría, en la práctica teatral se puede aducir más de un pasaje. Elijo los de aquellas obras que quedan más cercanas a las posibles fechas de *La casa de los celos*. Para empezar, escuchemos al protagonista en *Los hechos de Garcilaso*, una de sus primeras comedias, si no la primera, fechada por Morley y Bruerton hacia 1580²⁸:

Sobre esta verde hierba quiero echarme,
pues agrada a la vista su frescura,
que el trabajo pasado de lo hecho,
hace que al sueño rinda el laso pecho.

La acotación aclara: «Échase a dormir, y sale la Fama por encima del muro tocando una trompeta». Y así inicia la figura alegórica su parlamento u oráculo:

Dormido joven, que en el alma velas,
ya es llegado el estado venturoso
por cuya fama y gloria te desvelas

Para concluirlo con estos versos:

Levanta, ilustre mozo, alarga el paso,
que ya el real de don Fernando aprieta.
¡Al arma, al arma, ilustre Garcilaso!
Recuerda, pues, al son de mi trompeta.

Obedece Garcilaso y nos regala, al despertar, la duda que ya conocemos:

O estoy soñando, o en el real cristiano
al arma tocan. ¿Qué descuido es este?

²⁸ Oleza (1986) la data «antes de 1583». Cito por la edición de Menéndez Pelayo (1968, vv. 1280-1325).

Pasemos ahora a *La campana de Aragón*²⁹, para Morley y Bruerton obra fechable entre 1596 y 1603, probablemente en el intervalo que va de 1598 a 1600. Ramiro confiesa en ella su cansancio³⁰:

Sueño me vence. Yo soy
de condición, que si aquí
llama el sueño, aquí le doy
los sentidos que hay en mí.
¡Ay, ojos!, dormido estoy.
Contemplad, pues, lo de dentro,
pues el alma dentro está,
y volveréis la vista al centro.
Alma, abrid las puertas ya;
que ya a contemplaros entro.

Según marca la acotación: «Quédase durmiendo de rodillas, y suena una trompeta, y descúbrese una figura, que es Aragón, vestida de luto y armada». Lo que sigue es otro oráculo, puesto en escena con una curiosa variante que muestra, en diálogos entre la figura alegórica y el protagonista, la maestría de Lope para captar el conflicto interior:

ARAGÓN	No duermas, Ramiro, así; mira que te he menester.
RAMIRO	¡Tú a mí! ¿Cómo puede ser?
ARAGÓN	Está mi remedio en ti.
RAMIRO	Allá tienes mis hermanos, Pedro y Alfonso, que yo ya me escapé de tus manos. No quiero tus honras, no, que son tus imperios vanos.
ARAGÓN	Dios quiere que tú me mandes.

²⁹ Cito por la edición de Simini (2019, vv. 356-386).

³⁰ Para un sagaz análisis de este motivo dramático que avisa sobre el sueño que sigue, véase Granja (2002, 263-272), quien destaca muy oportunamente en la p. 283 su empleo burlesco en el entremés *El marido fantasma* de Quevedo: «que al entremés ninguna ley le quita / lo de sueño me ha dado y visioncita».

Y por último, en *El casamiento en la muerte* de hacia 1597³¹, Bernardo del Carpio, precisamente el mismo Bernardo del Carpio a quien encontramos como personaje en *La casa de los celos*, confiesa:

Notable sueño es el mío;
es imposible excusalle;
lugar será justo dalle,
vencerle en vano porfío. (vv. 1443-1446)³²

A continuación, «duérmese Bernardo, y salen Castilla y León con dos banderas». Y lo que sigue es otra invitación a actuar en defensa de la patria, también dialogada:

BERNARDO Pues ¿qué me queréis a mí?
CASTILLA Pedirte que nos ampares
 y nuestro daño repares. (vv. 1451-1453)

Cuando se pone punto final al diálogo, las dos figuras regias le ordenan al alimón: «¡Al arma, al arma, Bernardo!» (v. 1536). Sobre este particular, y volviendo a Cervantes, debe tenerse en cuenta además la similitud con la escena de la tercera jornada de *La casa de los celos* en la que Marfisa y Bernardo se echan a dormir «hasta que salga la estrella / que a Febo guarda la fe». Acto seguido «sale por lo hueco del teatro Castilla, con un león en la una mano y en la otra un castillo» para regalarles con ruegos y consejos que pueden entenderse así mismo como oráculos: «Ven, y con tu presencia / infundirás un nuevo / corazón en los pechos desmayados; / curarás la dolencia / del rey, que cegó al cebo / de pensamientos en temor fundados. / [...] / Y tú, sin par, que aspiras a divina, / procura otras empresas, / que es poco lo que en estas interesas. / Nadie en esta querella / batallará contigo / [...] / Y está cierta y segura / que dentro en pocos años / verás extrañas cosas, / amargas y gustosas, / engaños falsos, ciertos desengaños» (vv. 2444-2516)³³.

³¹ Es la datación de Morley y Bruerton (1963). Oleza (1986) prefiere el intervalo entre 1595 y 1597. Giuliani (1997, 1152) opina «que pudo haberse escrito en los primeros meses de 1595».

³² Empleo la edición de Giuliani (1997).

³³ Véase Paz Gago (1996) y Fernández López (2015, 355, compl. 229.2453).

Queda fuera de dudas el interés de Lope por el rendimiento teatral de lo onírico en sus inicios como dramaturgo. Obviamente, no cuenta en esta primera fase con obras maestras como *El caballero de Olmedo* y su sueño preságo entre la pesadilla y el mal agüero, aunque sí con antecedentes de esa inquietante sombra en *La imperial de Otón* y en la segunda comedia de *Don Juan de Castro*³⁴. Por lo demás, el asunto de la cronología de *La casa de los celos*, como el de prácticamente todas las obras recogidas en el libro cervantino de 1615, es sumamente espinoso y ha sido siempre asunto de lid o contienda entre los especialistas³⁵. Una cosa, sin embargo, es segura: Cervantes vigilaba de cerca al creador del *Arte nuevo* con una mezcla de envidia y admiración muy patente en sus juicios críticos. Nada tendría de extraño que, a las alturas de 1595 a 1600, fechas probables para la escritura o reelaboración de la obra que nos ocupa³⁶, el de Alcalá pretendiese emular y hasta enmendar la plana a Lope con ese recorrido sistemático por los tres tipos de ensoñaciones recogidos en su pieza dramática, dos de ellos muy efectistas desde el punto de vista escenográfico de cara a maravillar con la tramoya en un corral de comedias³⁷. Al margen del hipotético influjo del Fénix, demuestra con ello un excelente conocimiento de la tradición literaria, empezando por los libros preferidos de don Quijote y siguiendo por la poesía cancioneril y sus posibilidades de concretarse en los regocijos palaciegos, muy bien plasmados en la obra³⁸. Sin olvidar, claro, su preocupación por conseguir, en todos los dominios artísticos, también en

³⁴ Es utilísimo el excelente trabajo de Domínguez (1998). Kirschner (1998) ofrece un panorama somero en torno a los años que aquí me interesan.

³⁵ Téngase en cuenta el oportuno repaso crítico de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1987, XI-XIX) en su edición de Miguel de Cervantes.

³⁶ Es la opinión de Fernández López (2015,76) tras calibrar las distintas hipótesis.

³⁷ Granja (2002, 269), en la estela de Varey (1971), va más allá en sus deducciones e insinúa la posibilidad de que Cervantes precediese a Lope: «¿Por qué no aceptar que el mediano poeta cómico (pero aventajado escenógrafo) trasladara, por primera vez a un corral de comedias, la descabellada idea de representar al vivo lo onírico (con sus profecías y misterios, con sus presagios y fatalidades); un invento más del teatro jesuítico que cobraría cuerpo y fortuna en la práctica escénica comercial, manteniéndose vivo incluso después de su muerte?». Conviene, no obstante, tener muy en cuenta la prudente postura de Pedraza Jiménez (1999, 34) en su equilibrado repaso a la oposición entre Lope y Cervantes en lo teatral: no parece muy creíble la afirmación del Prólogo a sus *Ocho comedias* de «haber sido el primero en sacar *figuras morales al teatro*, después de casi un siglo de farsas sacramentales alegóricas».

³⁸ La circunstancia no escapó a Varey (1971) y la resaltó Paz Gago (1996) en un inteligente trabajo.

el de las obras pensadas para las tablas, una *admiratio* cuyo referente pudiera ser reconocido por el común de los mortales³⁹.

Al igual que Montalvo en ese capítulo 99 del *Amadís* traído a colación más arriba, Cervantes parece decir a cada uno de sus lectores o espectadores: «No te maravilles... pues que a ti cada día lo semejante acaece». La maravilla de los sueños nos admira y suspende desde la noche de los tiempos y eso no podía pasar desapercibido para quien llevaba en mente abogar por una fantasía no postiza y, por lo tanto, surgida en el interior del individuo⁴⁰. Sin embargo, su propuesta quedó arrumbada en una pieza poco madura que, paradójicamente, exhibe junto a ese despliegue vinculado a lo onírico, no pocos lances inverosímiles salidos de las artes de dos magos metidos a tramoyistas, en la estela más de los libros de caballerías, la ficción sentimental y el fasto que de lo propiamente teatral. La apuesta definitiva por un tratamiento de lo maravilloso acorde con la experiencia del lector, si exceptuamos el punto de vista burlesco en *La cueva de Salamanca*⁴¹, queda desplegada de modo original y coherente en el *Quijote* y en el *Persiles*.

§

³⁹ Véase el esclarecedor estudio de Blasco (2005).

⁴⁰ Sobre esta cuestión son básicas las páginas de Riley (1981, 278-338). Véanse también las recientes de Egido (2023) para su vinculación con lo festivo.

⁴¹ Para el contraste de esa pieza entremesil, también recogida en el volumen teatral de 1615, con «la presencia de la magia sin fisuras» en *La casa de los celos*, véase Egido (1994, 186). Sobre el engaño a los ojos asociado a algunas escenas de *El gallardo español* con recursos no muy diferentes de los empleados en *La cueva de Salamanca*, esto es: supuesta magia urdida para aprovecharse de personajes incautos, puede consultarse Baras Escolá (2012, 169-170).

Bibliografía citada

- Acebrón Ruiz, Julián, *Sueño y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004.
- Baras Escolá, Alfredo (ed.), Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Barcelona, Real Academia Española / Círculo de Lectores, 2012.
- Blasco, Javier, «Estudio preliminar», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores / Centro para la edición de clásicos españoles, 2005, pp. XIII-XLIII.
- Brandenberger, Tobias, «Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva», *Revista de Literatura Medieval*, 15, 1 (2003), pp. 55-80.
- Bueno Serrano, Ana Carmen; Laspuertas Sarvisé, Carmen (ed.), Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Cacho Blecuá, Juan Manuel, «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), Sevilla, Universidad, 1995, pp. 99-127.
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, PUF, 1977.
- Carreño, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Poesía IV. La Filomena. La Circe*, Madrid, Turner, 2004.
- Casalduero, Joaquín, «Comedia famosa de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*», en *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 56-76.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne. Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- Cotarelo y Valledor, Armando, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- Cuenca Muñoz, Paloma (ed.), Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

- D'Artois, Florence, «Distancias paródicas en *La casa de los celos*: de Belardo a Malgesí», en María Heredia Mantis y Luis María Gómez Canseco (ed.), *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo y Universidad de Valladolid, 2016, pp. 127-134.
- Domínguez, César, «*Las imaginaciones son espíritu sin cuerpo*. Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 3 (1998), pp. 315-335.
- Dutton, Brian, *El Cancionero del siglo XV c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca española del siglo XV / Universidad de Salamanca, 1991, 7 vols.
- Egido, Aurora, «Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos», en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 137-178.
- , «La de Montesinos y otras cuevas», en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 179-222.
- , *Don Quijote de la Mancha o el triunfo de la ficción caballeresca*, Madrid, Cátedra, 2023.
- Eisenbichler, Konrad; Iannucci, Amilcare A. (ed.), *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, Ottawa, Dovehouse, 1990.
- Fernández López, Sergio (ed.), *Comedia famosa de La casa de los celos y Selvas de Ardenia*, en María Heredia Mantis y Luis Gómez Canseco (coord.), Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, I, pp.133- 240; II, pp. 73-84, 318-357.
- , «Fuente y función de algunos versos, coplas, villancicos y chistecillos insertos en *La casa de los Celos*», en Luis Gómez Canseco (coord.), *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Olmedo, Ayuntamiento de Olmedo y Universidad de Valladolid, 2016, pp. 113-126.
- García López, Jorge (ed.), Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la edición de clásicos españoles, 2005.
- Giuliani, Luigi (ed.), Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, II, pp. 1149-1276.

- Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- González, Aurelio, «Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Academia de España, Roma 27-29 septiembre de 2001*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 155-163.
- Gran Enciclopedia Cervantina*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos / Castalia, 2005.
- Granja, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en José María Díez Borque (coord.), *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120.
- , «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 259-311.
- Kagan, Richard L., *Los sueños de Lucrecia: política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Nerea, 1991.
- Kirschner, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London, Tamesis, 1998.
- Macrobe, *Commentaire au songe de Scipion*. Tome I, Livre I. Texte établi, traduit et commenté par Mireille Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.), *Los hechos de Garcilaso*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, CCXIV), 1968, pp. 399-423.
- Montero, Juan (ed.), *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580)*, Sevilla, Universidad de Córdoba / Universidad de Huelva / Universidad de Sevilla, 1998.
- Montero Reguera, José; Romo Feito, Fernando con la colaboración de Cuiñas Gómez, Macarena (ed.), Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Barcelona / Madrid, Círculo de Lectores / Espasa Calpe, 2016.

- Morley, S. Griswold; Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1963.
- Navarro Antolín, Fernando (ed.), Macrobio, *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*, Madrid, Gredos, 2006.
- Núñez Rivera, Valentín (ed.), *Comedia famosa intitulada El rufián dichoso*, en María Heredia Mantis y Luis Gómez Canseco (coord.), Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, I, pp.363-467; II, pp. 97-111, 393-433.
- Oleza, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «El teatro mayor de Cervantes: comentarios a contrapelo», en José Ramón Fernández de Cano, *Actas del VIII coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*, El Toboso, Ayuntamiento, 1999, pp. 19-38.
- Rico, Francisco (dir.) Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, 2 vols.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981.
- Río Nogueras, Alberto del, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 4, pp. 137-149.
- , «The villancico in the works of early Castilian playwrights (with a note on the function and performance of the musical parts)», en Tess Knighton y Álvaro Torrente (ed.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, London, Ashgate, 2007, pp. 77-98.
- , «Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 285-302.
- , «En el principio fue el desfile. Entretenimiento cortesano y fastos ciudadanos en los libros de caballerías del primer tercio del siglo XVI» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena

- E. Marcello (ed.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. XXXIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016, Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha, 2017, pp. 73-93.
- , (ed.), Juan del Encina, *Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe / Real Academia Española, 2023.
- Riquer, Martín de (ed.), *Tirante el Blanco. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 5 vols.
- , *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Dramaturgia, teatralidad y sentido en *La casa de los celos*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 657-672.
- Sainz de la Maza, Carlos (ed.), Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, Madrid, Castalia, 2003.
- Samek Ludovici, Sergio, *I Trionfi. Illustrati nella miniatura da codici precedenti del secolo XIII al secolo XVI*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1978. 2 vols.
- Sevilla Arroyo, Florencio; Rey Hazas, Antonio (ed.), Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987.
- , (ed.), *El gallardo español. La casa de los celos*, Madrid, Alianza, 1997.
- Simini, Diego (ed.), *La campana de Aragón*, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., II, pp. 303-466.
- Trambaioli, Marcella, «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en Kurt Reichenberger (ed.), *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 2004, pp. 407-438.
- Varey, John E., «The *Pensamientos escondidos* and *Figuras morales* of Cervantes», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 623-631.