

DE LOS TRATOS DE ARGEL A LOS TRATOS DE EL VIEJO CELOSO¹

Abraham MADROÑAL DURÁN
Université de Genève
ORCID: 0000-0002-5880-9668

Resumen:

Este trabajo plantea un recorrido del tema del confinamiento y la privación de libertad en el teatro de Cervantes, desde las primeras comedias del autor hasta los entremeses, y en especial en el titulado *El viejo celoso* y sus derivaciones, como *Los refranes del viejo celoso*, de Luis Quiñones de Benavente.

Palabras clave:

Cervantes. Confinamiento. Comedias. Entremeses. *El viejo celoso*. *Los refranes del viejo celoso*. Luis Quiñones de Benavente.

Abstract:

This work proposes a tour of the theme of confinement and deprivation of freedom in Cervantes' theater, from the author's first comedies to the interludes, and especially in the one entitled *El viejo celoso* and its derivations, such as *Los refranes del viejo celoso*, by Luis Quiñones de Benavente.

¹ Una versión reducida de este artículo con el título de «Cervantes: de Argel a *El viejo celoso*» se presentó en pleno confinamiento como ponencia en las Jornadas de teatro del Siglo de Oro del Festival Iberoamericano del Siglo de Oro de Alcalá de Henares en el año 2021. Amplió y desarrollo en este trabajo dichas palabras.

Keywords:

Cervantes. Confinement, Comedies. Interludes. *El viejo celoso*. *Los refranes del viejo celoso*. Luis Quiñones de Benavente.

1. Cervantes, entre el confinamiento real y el literario.

No deja de ser una obviedad decir que Cervantes experimentó en carne propia los estragos del confinamiento. A lo largo de su azacaneada vida conoció bien lo que suponía estar privado de libertad y el anhelo de esta aparece por todos lados en su obra. Cinco años en Argel, prisionero de los piratas del Norte de África, y otros tantos momentos preso ya en España por las vicisitudes de su trabajo como recaudador o por avatares de su propia vida, dan al alcaláino la valoración exacta de lo que significa la palabra *libertad* por encima de todas las cosas, como bien se puede apreciar en su obra maestra y en tantos otros lugares. El cautivo más famoso de nuestra literatura sufrió en carne propia en diversas ocasiones el confinamiento. Jean Canavaggio (2020) lo resume muy bien: los cinco años y medio de Argel de 1575-1580, las andaluzas de Castro del Río en 1592 y Sevilla de 1597, el episodio de la muerte de Ezpeleta que también le tuvo en la cárcel esta vez solo unos días en Valladolid, el mismo año de aparición del primer *Quijote*. Si hacemos caso a otras fuentes, habría que señalar nuevos confinamientos como el de la cueva de Medrano en Argamasilla, donde según la tradición se escribiría parte del *Quijote*.

Evidentemente, para un hombre de mundo como era el autor, la estancia en la pequeña villa de Esquivias con su mujer durante los dos años y poco que duró la convivencia debió de ser también una especie de confinamiento, desde 1584 a su partida tras la comitiva que llevaba las reliquias de santa Leocadia para celebrar fiestas por su traslación en Toledo, en 1587. Un hombre ya entrado en años, como Cervantes, casado con una joven como doña Catalina, no muy diferente de las jóvenes casadas con viejos de algunas de sus novelas y entremeses y en particular en el justamente titulado *El viejo celoso* en que queremos centrarnos para terminar.

Pero es evidente que el tema del cautiverio no es producto de la imaginación cervantina; surge de dos fuentes de inspiración, principalmente: la novela bizantina y la propia realidad. Los estudiosos se remontan a *Las etiópicas* de Heliodoro, basada en una tragedia desaparecida de Sófocles (*Los cautivos*). Desde luego, este género de la novela bizantina

influye en otro género teatral, que hoy conocemos como la comedia bizantina, género al que se pueden adscribir obras tan tempranas como *La Armelina* de Lope de Rueda, que sigue el patrón característico de este tipo de novela, a saber: raptos, separación y anagnórisis o reconocimiento. Asimismo, *La comedia llamada de los cautivos*, de mediados del siglo XVI, responde a las características de la novela griega, y su anécdota es muy parecida a la de la trama secundaria de *La gran sultana* de Cervantes: una pareja de enamorados huye de sus padres para casarse, son raptados, vendidos y llevados a Cartago. Incluyamos también aquí algunas obras de la centuria como *Miseno*, de Loyola o *La cautiva de Valladolid*, de Herrero, directamente emanada de un pliego suelto, del que luego trataré. Daniel Fernández Rodríguez (2019), señala otros precedentes notables todos anteriores o contemporáneos de las obras de Cervantes. A todos ellos habría que añadir a Juan de la Cueva y su comedia *El degollado*, que también pone a una pareja de amantes en escena, cautivos ambos en Berbería, el primero de los cuales se ha dejado cautivar para seguir a su amada. La opinión de los estudiosos es que «mientras para Cueva no tiene ningún interés el tema de los cautivos, para aquél [Cervantes] fue el fundamental» (Caso González: 1969).

Y además están también los pliegos sueltos que transmiten relaciones o romances horribles de lo que hacen los turcos o los moros a los cautivos en Argel o Constantinopla. Precisamente la novela ejemplar cervantina, *El amante liberal*, que se puede inscribir en este universo del cautiverio, se transforma en un pliego de cordel (impreso por Rafael García Rodríguez en Madrid, en el siglo XIX) y cuenta de manera resumida los amores de los finos amantes Ricardo y Leonisa, cautivos de moros, que consiguieron volver a España. Como es sabido, los romances de cautivos florecen desde el siglo XVI y XVII y suelen tener dos esquemas argumentales (Marco: 1977): la defensa de la fe entre herejes y el amor entre cautivos y moros / turcos o entre cautivos que tienen que superar los peligros que estos les ponen para consolidar dicho amor. En estos romances, los personajes siempre son los mismos: los cautivos, los viajeros apresados, y vendidos en pública subasta, los raptos en la costa, los renegados cristianos que luego se arrepienten o no se arrepienten y traicionan, las hijas de los reyes que se convierten por amor y huyen o mueren... Los temas son también parecidos: huidas o intentos de huida de cristianos, renegados que ayudaban y fletaban un barco, que podía ser descubierto...

Así pues, todo ello pasó a los pliegos y de ahí también a la literatura culta y al teatro en particular. Entre los primeros, se hizo muy famoso el titulado *La renegada de Valladolid* (hecho histórico de 1579, pliego de muy pocos años después), que cuenta que una mujer principal reniega de la fe cuando es hecha cautiva, se casa con un moro y por intercesión de su hermano también cautivo decide volver a la verdadera fe y llega a Roma a implorar nuevamente el perdón del papa. La tal renegada siguió repitiendo su historia en los pliegos y llegó también al teatro, convertida primero en comedia seria y luego en comedia burlesca, cuyos autores eran Belmonte, Moreto y Martínez (Serralta: 1970). Podía ser ese el camino que recorriera una historia de cautivos: primero una relación o un pliego, después una comedia. Temáticamente la obra recuerda vagamente a la comedia cervantina *La gran sultana*, que seguramente también ese inspiró en algún caso más o menos próximo, como el de la cristiana doña María Gaitán, que llegó a casarse con Jeredín Barbarroja. No en vano Amurates de la obra se corresponde con el Murad III histórico (1576-85), también enamorado de una cristiana de Corfú (Safiye) y que también se desposó con ella (Gómez Canseco: 2010, 38).

Pero ni todas las comedias son así ni todos los pliegos tampoco: hay en algunos estos pliegos una cierta idealización del turco o moro, lleno de generosidad, que es capaz de dejar en libertad a una joven cautiva enamorada para que se reúna con su amante, como sucedía en la narrativa morisca; hay también amores contrariados (que acaban en la hoguera) o liberadores (que terminan en boda y proclaman la verdadera religión, al renegar la mora de su fe); hay motivos religiosos, porque a veces a estos cautivos les ayuda la Virgen o algún santo, y hay al final cautiverio y martirio, con cierto deleite en el sadismo de las descripciones, en el horror, al que no es ajeno alguna obra de Cervantes.

2. El confinamiento en dos comedias primeras: la *Numancia* y *La conquista de Jerusalén*

Aunque no es privativo del teatro, donde aparece con más fuerza el tema del confinamiento es sobre todo en las comedias y entremeses de Cervantes. Es verdad que no es lo mismo el teatro *serio* que el cómico, no podemos comparar la tragedia o el drama con el entremés; como tampoco es comparable la novela, sea larga o corta, con el teatro. Pero no es menos cierto que los personajes de Cervantes anhelan en esas situaciones de

encarcelamiento una libertad que no poseen. De la misma forma, tampoco se puede comparar el teatro cervantino anterior a Lope que el que escribe una vez que ha triunfado la fórmula del Fénix, y esto se aprecia en la estructura de las obras (que empiezan siendo de cuatro actos como *Los tratos de Argel*), pero también en el tratamiento que da a los hechos que nos cuentan, las primeras –como veremos– son mucho más verosímiles y trágicas, las últimas más idealizadas y hasta cómicas, sobre todo por la incorporación de la figura del gracioso.

En ellas el confinamiento suele ser doble: el presidio, o confinamiento físico, y las cadenas amorosas, que imponen otro tipo de confinamiento, porque casi siempre se mezcla el amor en estos asuntos. Ese confinamiento puede hacer que los dueños moros o turcos caigan también prisioneros de los cautivos cristianos. Una serie de recurrencias se puede encontrar en bastantes de estas obras: desde los nombres de personajes protagonistas, con el héroe Saavedra a la cabeza, hasta los de los antagonistas moros o turcos como Agi Morato o Hazén Bajá. También los famosos amoríos cruzados entre cristianos y moros, las huidas y las delaciones, los tormentos y la recuperación de la libertad como premio que otorga el amo generoso y apiadado. Sus primeras obras, como *La conquista de Jerusalén* o la *Numancia*, ambas de los años 80 y de tono más o menos trágico, muestran ya el problema del confinamiento, aunque de forma distinta. *La Numancia* es una tragedia histórica, en cuatro actos, con un personaje coral heroico: el pueblo numantino. Hoy se considera una de las grandes creaciones de Cervantes, quizá aquella por la que dijo ser el primero en sacar figuras morales al teatro, como la Guerra, el Hambre, la propia España o el río Duero. La obra supone otro tipo de confinamiento: el de los habitantes de la ciudad sitiada por las fuerzas romanas de Escipión, el cual recrimina a sus tropas el haber tardado tanto tiempo en derrotarla.

En medio de tanta adversidad, también hay una historia de amor, la de Marandro, soldado numantino, enamorado de Lira, que prefiere darse la muerte y caer en los brazos de su enamorada. Porque la *Numancia* es una tragedia con personajes confinados, que prefieren la liberación de la muerte que la sujeción que supone caer prisioneros de un imperio injusto como era el de Roma para los españoles. Una nueva exaltación del heroísmo y la guerra, el punto de vista del soldado valeroso que se enfrentó igualmente a un imperio, el de los turcos, en Lepanto. Y como

tragedia aristotélica que es no asoma en sus versos ni un ápice de comicidad.

De parecidas fechas es *La conquista de Jerusalén*, que se puede calificar de drama histórico serio con final feliz, aunque se nota también su falta de comicidad. La comedia, como dice Héctor Brioso (2009), supone un acierto en comparación con otras de dramaturgos de su generación como Cueva, Virués o Lasso de la Vega, por sus diálogos, su teatralidad, aunque sigue siendo un tanto estática y discursiva. Pero la obra no es una comedia de cautivos, sino una pieza en que también estos aparecen. Hay temas y personajes que van a prefigurar ya el universo de las comedias de cautivos cervantinas. La combinación de los personajes cautivos y los temas amorosos cruzados se aprecian ya en esta obra, donde Clorinda y la mora Erminia se han enamorado del cristiano Tancredo, y quieren salir del cerco a que está sometida la ciudad para verle. La obra termina con la conquista de la ciudad y la liberación de los cautivos cristianos.

Esta obra primera supone la victoria frente al Islam, asunto grato a Cervantes desde Lepanto y que pudo haber dado origen a más comedias hoy perdidas como *La batalla naval*, mientras que las otras que vendrán después presentan un trato (*El trato de Argel* o *El trato de Constantinopla*). Sin duda, la experiencia en sus propias carnes la convirtió Cervantes en materia dramática, a diferencia de la fabulación de otros dramaturgos como Lope. Y ello se manifiesta especialmente en sus comedias de cautivos.

3. Las comedias de cautivos cervantinas: de *El trato* a *Los baños de Argel* y de *El gallardo español* a *La gran sultana*

Porque si Cervantes se singulariza por el algo en la comedia es por haber cultivado el género de la comedia de cautivos con gran dedicación y maestría. Sin duda, a ello ayudó su dilatada experiencia como cautivo en Argel (Garcés: 2005). En este punto se pueden situar cuatro comedias: el grupo más definido y amplio de su teatro, que no se puede desligar de la experiencia biográfica del autor. Una corresponde a la primera etapa de su teatro: *Los tratos de Argel*, contemporánea de las dos anteriores. Y tres de ellas son quizá posteriores a 1600: *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana* (acaso fechables después de 1606). Cervantes ya no era el héroe de Lepanto ni el de la resistencia, era un hombre barroco y desengañado,

capaz de escribir contra las tropas del duque de Medina en su defensa de Cádiz.

Pero tampoco la manera de tratar los temas es la misma en todas estas obras: el antijudaísmo de varios personajes en dos de estas comedias choca con la actitud frente a los cristianos nuevos del entremés *El retablo de las maravillas*. Hay una clara evolución desde *El trato* o *Los tratos de Argel* (muy trágica) a *La gran sultana* (más cómica), pero se mantiene exactamente la defensa de la religión y el orgullo del carácter español en todas esas obras. Todo ello, dice Antonio Rey Hazas (1999), sigue respondiendo a su experiencia biográfica. Y si no fue el primero en traer los asuntos de cautivos al teatro, como creía Armando Cotarelo (1915: 8), sí que lo fue en aportar una fuente personal de inspiración artística: su propia vida.

Es evidente que Cervantes evoluciona: de la tragedia de Argel (representada en *El trato* y *Los baños*) se pasa a la comedia de *El gallardo* y *La gran sultana*. Esta última obra, localizada en Constantinopla, es más burlesca y risible, y quizá diríamos un tanto idealizada. Según Antonio Rey, *El gallardo español* es lo que Cervantes habría deseado que ocurriera y *La gran sultana* lo que estuvo a punto de ocurrir, porque Cervantes pudo ir de Argel a Constantinopla, para nunca volver a España.

La llegada de Lope y su manera de hacer comedias influyen, como no puede ser de otra manera, en Cervantes: señala Antonio Rey Hazas que se nota especialmente en *La gran sultana*, pero también en la evolución de *El trato* a *Los baños* y en *El gallardo español* (1994). Es cierto que los héroes de Cervantes no son iguales que los de Lope, porque tienen «una identidad ambigua y problemática», y porque tienen otros roles (por ejemplo, el padre cumple una función distinta) y atomizan la figura del gracioso en varios personajes. Pero no es menos cierto que Cervantes copia de Lope determinadas técnicas con la intención de gustar a su público, entre ellas la de entrelazar sucesos cómicos incluso en la adversidad más terrible. En ese sentido, el gracioso Madrigal de *La gran sultana* es muy parecido a cualquier gracioso de Lope o los graciosos Buitrago de *El gallardo español* y Tristán de *Los baños de Argel*, siguen un camino parecido.

El trato y *Los baños de Argel* son tragicomedias duras, trágicas y sangrientas, aunque al final los protagonistas se salven de la esclavitud y regresen a España y son obras que nacen de la experiencia vital de Cervantes. Aunque la primera difumina el papel de lo histórico en favor de lo ficcional y desarrolle más la intriga amorosa (Gómez Canseco: 2015: 27). *El trato de Argel* se presenta como una comedia «hecha por Miguel de

Cervantes que estuvo cautivo en él (Argel) siete años», se supone que fue escrita quizá en 1583, como la *Numancia*. También como esta última presenta a unos españoles apresados y confinados, frente a una fuerza extraña, ya sea turca o romana, que acrecienta su españolismo y su valentía, e igualmente sus deseos de libertad, aunque es casi imposible. Ofrece Cervantes en ella, según Rey Hazas (1999) la paradoja de conseguir «la victoria en la derrota» o la «gloria en el fracaso» como don Quijote, ya sea por propia inmolación o por el martirio.

Se ha señalado en la obra el exceso de personas y la construcción desordenada de *El trato*, que puede obedecer según algunos estudiosos a que el protagonista es colectivo, como el pueblo de Numancia. También las figuras morales aparecen en ambas obras (Necesidad y Ocasión). En *El trato de Argel* el cautivo Aurelio, declara muy bien la paradoja de estos personajes, doblemente apresados:

Mi cuerpo está entre moros
y el alma en poder de amor (911).

Esa es una de las claves del cautivo: prisionero de los moros, pero con el alma apresada también por un dueño más poderoso: el amor, que no entiende de religiones. Porque su ama Zahara, a pesar de estar casada con Yzuf, le requiere de amores, pero Aurelio es fiel a Silvia y a la Virgen, a la que invoca. Otro cautivo, Sayavedra, prefiere morir también antes de vivir deshonestamente amancebado. Y escucha del niño Sebastián la muerte cruel de un sacerdote valenciano, en castigo porque la Inquisición había dado muerte de un renegado en España.

En *Los baños de Argel*, Cervantes ha sido capaz de sintetizar *El trato de Argel*, y ha convertido la comedia en algo más parecido al modo de Lope, pero siguen las mismas historias: la madre y sus dos hijos cautivos en *El trato* son el padre y sus dos hijos en *Los baños*, que también se llaman Juan y Francisco, aunque en *Los baños* ninguno se hace moro, como en la pieza primera. Francisco prefiere morir a renegar de la fe y así acaba muerto atado a una columna, en clara correspondencia con el Niño inocente de la Guardia de la comedia de Lope. Sin embargo, en la segunda introduce la novedad de la historia de Lope y Zara, hija de Agi Morato (como en el episodio del capitán cautivo), que se enamora del cautivo, se hace cristiana y se presta a escapar con él. Un cambio significativo que va a repetirse en las obras de Cervantes.

Es este quien la adapta a la fórmula de Lope en *Los baños*. La obra comienza con el rapto por parte de los turcos de un viejo y sus dos hijos, de la doncella Constanza; su enamorado don Fernando se arroja al mar, para que también le hagan cautivo. Y en efecto, ya en Argel, los moros Curalí y su mujer Halima tienen como esclavos a Constanza y don Fernando y hay amores cruzados, los cristianos fingen no conocerse y tienen que hacer de terceros para sus amos. Pero la comicidad sigue siendo escasa en la obra. Los cristianos representan una comedia o coloquio de Lope de Rueda, muy cercano al mundo del entremés, en que el sacristán hace de gracioso, pero acaba abruptamente con los versos: «Siempre en tragedia acaban, / las comedias de cautivos» (335). Esta metateatralidad aparece también en *La gran sultana*, donde el gracioso Madrigal pretende representar en Madrid la historia que se nos acaba de contar.

Se han señalado como fuentes reconocibles de la obra: la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía, la *Novella* 50 de Mateo Bandello, también la citada *Comedia del degollado*. Pero sin duda también una obra hoy atribuida a Lope *Los cautivos de Argel*, y eso nos da pie para hablar de sus comedias de cautivos. Porque es sabido que el Fénix compone varias comedias de cautivos, desde *Jorge Toledano* a *La doncella Teodor*, entiendo que siempre desde una perspectiva literaturizada: desde el joven que pasa a Berbería para conseguir la libertad de su padre cautivo (*Jorge Toledano*) hasta la doncella Teodor, que deslumbra a los sabios por su sabiduría, lo que no es sino una leyenda medieval llevada a las tablas. Se nota también la influencia directa de la novela bizantina. En *El Argel fingido* hay una simple ficción de unos cristianos que se disfrazan de moros para trazar una serie de enredos en los que están relacionados varias parejas de enamorados.

Más interés tiene para nuestros propósitos la comedia *Los cautivos de Argel*, atribuida a Lope (1599), aunque no está exenta de controversia, donde un sacerdote llamado Félix, de la orden de Montesa, es ajusticiado en represalia por la muerte del renegado Fuquer en Valencia. En la comedia hay también un cautivo Sayavedra y una pareja de enamorados, Leonardo y Marcela, que se han fingido locos para que el rey les acabe concediendo la libertad. Es evidente que la comedia atribuida a Lope es una especie de reescritura de la de Cervantes. Lope imita el eje nuclear de *El trato*, incluye la figura del gracioso, una mayor libertad en los cambios de lugar y menor número de monólogos, pero imita claramente el entrecruzamiento de parejas amorosas. Todo ello pasará luego a *Los baños cervantinos*. El Fénix utiliza el cautiverio como un tema más subordinado

a la acción principal de la comedia, no hay en sus obras esa verosimilitud, incluso lingüística, que es capaz de transmitir Cervantes en las suyas, como testigo de vista y protagonista del cautiverio. Se diría que Cervantes se ha propuesto en *Los baños* oponer su propia adaptación de *El trato de Argel*, frente a *Los cautivos de Argel* de Lope. Y no sé hasta qué punto tuvo todo ello algo que ver el origen de la enemistad de ambos antes de la aparición del *Quijote*.

Así llegamos a otra comedia singular como es *El gallardo español*, un drama histórico que se basa en un hecho real y contemporáneo: el ataque del rey de Argel a las plazas españolas de Orán y Mazalquivir en 1563 y su heroica defensa por el conde de Alcaudete y su hermano don Martín de Córdoba. Acaso su fuente sea la obra de Morales, *Diálogo de las guerras de Orán* o la *Descripción de África*, de Mármol. No hace mucho aparecía una obrita perdida y desconocida hasta el momento que podía tener alguna relación con la comedia cervantina: Luis Hurtado de Toledo, poetaastro y traductor de algún libro de caballerías como el *Palmerín*, había escrito una obra centrada en el asedio de Orán y Mazalquivir en 1563 y la heroica defensa de don Martín de Córdoba de ambas plazas, el cual alcanza la talla de héroe, como Saavedra la alcanza en *El gallardo español*. He defendido en otro lugar que este Saavedra representa por un lado a Cervantes, claro, pero por otro al heroico don Martín, y la muerte de este en 1604 es lo que quizá despertó a Cervantes la idea de la comedia (Madroñal: 2018).

El ofrecimiento de las mujeres de Orán es muy similar al de las numantinas, también los enamoramientos de oídas de moras como Arlaja del cristiano don Fernando se parece al de la *Jerusalén*. La historia de Margarita, que revela haber ido a Argel en busca de don Fernando... Todo supone una cierta idealización. Por otra parte, el comportamiento heroico de don Fernando es muy similar al de don Martín de Córdoba, del cual es sabido que tuvo alguna relación con Cervantes, pues como él estuvo preso en Argel. Además, en 1581 el autor del *Quijote* trató con don Martín, como gobernador de Orán y tres años antes, en su tercera tentativa de fuga le escribió cartas a Orán, de la que era gobernador.

La última de estas obras es *La gran sultana*, de la que se ha escrito que está más próxima al tiempo de los lectores, pero más alejada en el espacio (puesto que sucede en Constantinopla). *La gran sultana* es una especie de comedia bizantina muy influida por la novela griega y sin duda por las comedias de Lope. En ella, la idealización de *El gallardo español* deja paso a la visión cómica del mundo del cautiverio que ofrece la comedia, donde

por primera vez plantea el amor de una cristiana hacia un turco o musulmán, el Gran Turco, una especie de rey galán en el teatro de Lope, que aquí se comporta como un caballero que respeta a su enamorada.

Por otra parte, hay que señalar la gran comicidad de la obra, que se concentra en el gracioso Madrigal, enamorado a su vez de una mora, que se burla de un judío echándole tocino en la cazuela, y cuando el cadí le condena a casarse con la mora o morir, él ofrece hacer hablar a un elefante en diez años y darle un líquido que absuelva al cadí de los pecados que cometió con una viuda y dos niños (según le ha confesado un ruiñeñor). Madrigal se finge sastre, pero en realidad no sabe nada del oficio, quien sí lo sabe es otro cautivo, en realidad, el padre de Catalina, que prefiere hacerle una mortaja que vestidos para la boda, ante el enfado del Gran Turco. Por su parte, este lleva a doña Catalina a su serrallo, donde conviven Clara (Zaida) y Lamberto (que se hace llamar Zelinda), que son amantes encubiertos, que terminarán desenmascarados ante la preñez de la primera y ante el hecho de que el Gran Turco le haya escogido a él y se haya dado cuenta de que no es mujer y lo quiera matar. Se produce una nueva situación cómica, cuando este dice que le pidió a Mahoma que le convirtiera en hombre. El Turco le cree y le hace bajá de Rodas.

Catalina siempre se ha mantenido devota de la Virgen y el Gran Turco le dice que también es santa para ellos. Y hasta nos da la impresión de que el propio Gran Turco es buena persona e incluso parece por momentos buen cristiano. Tal es el grado de idealización de la obra. Al final, se organizan las bodas con la cristiana, mientras Madrigal nos cuenta la historia de la gran sultana: apresada por Morato Arráez, fue vendida en Tetuán, pero a los diez años la llevaron a Constantinopla, ya que no habían conseguido que se volviese mora. Madrigal obtiene la libertad y dice querer hacerse comediante en Madrid para contar la historia en un guiño metateatral, como el que antes había aparecido en *Los baños de Argel*. El gracioso se comporta de manera muy similar a como lo haría el protagonista de entremés y eso nos da pie para adentrarnos en el confinamiento y la obra teatral corta.

4. Confinamientos en los entremeses cervantinos y en *El viejo celoso* en particular

Y así llegamos así al final de este recorrido del confinamiento, este mucho más amable que el resto: a los entremeses cervantinos. El género

que ha sido destacado por la crítica como el más valioso después del *Quijote*. En las ocho piezas seguras que conocemos, las mujeres de los entremeses están sometidas a maridos viejos que las mantienen encerradas muchas veces porque sienten celos del sol que las toca, como reconoce Aldonza en *El juez de los divorcios* y porque ellos son viejos y ellas jóvenes, como le ocurre a Mariana de la misma pieza, que dice al juez no haber nacido para ser hospitalera ni para cuidar a una espuerta de huesos como es su marido. Al fin y al cabo, exclama:

¡Bonica soy yo para estar encerrada. No sino llegaos a la niña, que es amiga de redes, de tornos, rejas y escuchas!(6).

Lo que equivale a decir que tampoco quiere ser monja, como sugiere el viejo marido, al que le dice:

Encerraos vos, que lo podéis llevar y sufrir, que ni tenéis ojos con que ver, ni oídos con que oír, ni pies con que andar, ni mano con que tocar: que yo, que estoy sana, y con todos mis cinco sentidos cabales y vivos, quiero usar dellos a la descubierta, y no por brújula (6-7).

A lo que comenta el Escribano que enjuicia el pleito que libre es la mujer. Lo mismo ocurre con Leonarda, casada con el viejo Pancracio en *La cueva de Salamanca*, que está deseando de perderle de vista y dar paso a su sacristán (aunque finge recato y prudencia) y se desmelena en cuanto llega su amante, como su criada Cristinica con el pícaro barbero. Todo lo arreglará el estudiante que ha aprendido hechicería en la citada cueva, el cual –ante la llegada intempestiva del viejo Pancracio– finge convertir a barbero y sacristán en dos demonios, con el regocijo del pobre viejo que se marcha cornudo y contento por el milagro que acaba de presenciar.

Es el viejo esquema de la burla del viejo marido por parte de la mujer joven, que muchas veces en los entremeses –como género libre que es– desemboca en adulterio y castigo del causante del encierro. Los contemporáneos de Cervantes censuraban la libertad con la que se criticaba el estado matrimonial y hemos sugerido en otro lugar que quizá uno de los más censurados era el propio autor del *Quijote*. Así el humanista manchego Bartolomé Jiménez Patón escribe en su libro *El virtuoso discreto* (1628-31):

En comedias y entremeses se debían corregir y reformar algunas invectivas que con so color de gracias se dicen contra este estado santo [el matrimonial], y las licencias de algunos maldicientes satíricos, sin dalles permisión a ello ni aplaudilles a sus insultos y erróneos donaires, porque el estado es santo (Madroñal: 2012: 329).

Como sugerimos en dicho lugar, podría ser Cervantes el maldiciente satírico por la frecuencia (y la desfachatez también diríamos) con que aparece el tema del adulterio en sus entremeses, pero de una forma especial en *El viejo celoso*, donde la burla adúltera se da en escena, casi ante los ojos del espectador y además engañando al pobre marido con la verdad (Baras: 2012: 544). Todo el recato y ejemplaridad de que Cervantes hacía gala en el prólogo de sus novelas cortas se transforma en los entremeses en una ostentación de los deseos sexuales satisfechos.

Los estudiosos han señalado multitud de fuentes, que van desde los relatos misóginos de la Edad Media a los novelistas italianos, la *commedia dell'arte* (el viejo es un Pantalone en toda regla) o los cuentos populares. Y por supuesto a nadie se le oculta que el argumento de esta obrita es el mismo que el de la novela ejemplar *El celoso extremeño*, donde el viejo Carrizales, que ha hecho fortuna y se encuentra absolutamente solo, se casa con la joven Leonora, una doncella pobre de trece o catorce años, que Carrizales. Su intención es, como reconoce:

Encerrarela y harela a mis mañas y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo la enseñare (331).

En otro lugar (Madroñal: 2017: 396) hemos señalado la deuda que tiene la novela (y consecuentemente el entremés) con el novelista italiano Anton Francesco Grazzini, il Lasca (1505-1584), cuya novela décima de la primera cena de la recopilación titulada *Le cene* (1549) se asemeja bastante a la narración cervantina, aunque a diferencia de esta termina con el adulterio consumado entre la esposa y su amante, como en el entremés. El cautiverio de la esposa en su propia casa es común en el novelista italiano y en Cervantes, pero la protagonista de la novela de este no termina casándose con su joven amante, como en el caso de la novela de Grazzini, sino entrando en un convento. Otro lugar de cautiverio, podríamos decir.

Este encerramiento y privación de libertad obedece a que el viejo es celoso, tanto que le hace vestidos a su mujer aprovechando el cuerpo de otra joven de su talla. Carrizales, después de la boda, la mete en una casa con las ventanas tapiadas y contrata a un negro viejo y eunuco para que cuide la mula que tienen, sin que haya ningún contacto con la joven. Poco más o menos como los eunucos que tendría el serrallo del Gran Turco en *La gran sultana*, salvando todas las distancias. Leonora tiene también seis esclavas a su servicio, dos de ellas negras, y una dueña, casi como correspondería a la mujer de un rey.

Por otra parte, la casa se parece a un convento, puesto que la comida la acercan los proveedores solo hasta el torno, sin contacto alguno con el interior. Tampoco Carrizales consiente en su casa ningún animal varón, las figuras de los paños son todas de hembras; y aunque el viejo y la niña han probado los frutos del matrimonio, es evidente que ella no tiene elemento de comparación y da por buenos los pocos frutos que le ofrece su marido en este sentido.

Pero he aquí que aguzado por la intriga de la casa misteriosa, un joven donjuán llamado Loaysa, disfrazado de mendigo, canta a la puerta de la casa romances de moros y moras con una guitarra. Promete al negro Luis enseñarle a tocar la canción del moro Abindarráez y Jarifa y la historia del gran sofí Tomunibeyo. Continuamente, como se ve, reaparece el universo del cautiverio. Al final, Loaysa se las ingenia para entrar dentro de la casa, con el beneplácito de todas las mujeres de la misma, que afirman ser todas doncellas, incluida la dueña de cuarenta años, porque «todas estaban deseosas de ver dentro de su serrallo al señor músico», refiere Cervantes, acentuando más si cabe la referencia a ese mundo turquesco o moruno de las comedias. Todo como si se tratara de la inversión cómica del serrallo del Gran Turco: si allí era un solo hombre el que escogía a las mujeres, aquí son estas quienes se enamoran y escogen al único hombre que hay, dado que no se puede considerar así ni al negro eunuco ni al viejo Carrizales, al que le dan un unguento para que duerma profundamente y no moleste.

Sin embargo, ante el anuncio de que el viejo ha despertado (de nuevo la llegada intempestiva del señor de la casa), todas las mujeres huyen y esconden al músico, pero la vieja dueña Marialonso quiere gozar primero de la gentileza de Loaysa y se le insinúa descaradamente, mientras las otras la motejan de hechicera y aprovechada. El joven le pide que ofrezca antes a su ama sus amores y así lo hace la alcahueta, llevándola donde estaba el

músico. Lo demás es sabido: al despertar el viejo, ve durmiendo a la dueña y a Loaysa y Leonora, «los nuevos adúlteros enlazados». Para Gerli (2005: 1122), estos viejos que velan por su honor y resultan escarnecidos, no son sino una caricatura del marido de la comedia, que protege el honor familiar. Una especie de parodia grotesca de una figura, que resulta aquí ridiculizada y convertida casi en un figurón en toda regla.

Pero la venganza que era tópica en las comedias se soluciona aquí de otra manera, y aunque la joven le dice no haber ofendido a su marido sino en el pensamiento, muere el viejo, aceptando el justo castigo de su comportamiento para con la joven y ella se mete en un convento, es decir, vuelve a confinarse, esta vez de por vida. Como he dicho, muy probablemente esta novela, que parece seguir el patrón del confinamiento de las comedias, es la fuente más importante del entremés *El viejo celoso*, en el que Carrizales se llama ahora Cañizares, y donde el galán entra en casa de la joven confinada Leonora ayudada por su vecina Hortigosa, una suerte de celestina, que introduce a su amante envuelto en un tapiz y lo goza en su propio cuarto durante dos horas, haciéndole salir a la vista de su marido, cegado por el agua que le arroja. Se pueden rastrear todos estos motivos en obras literarias anteriores, pero el magisterio de Cervantes consiste en darles una forma exquisita.

Por si fuera poco, el entremés aporta un erotismo tan evidente (Baras: 2012: 550), que hace palidecer el de otros similares como *El juez de los divorcios* o *La cueva de Salamanca*, citados al principio. Es verdad que en *El celoso extremeño* se muestra lo descarnado del deseo de la dueña, que pide probar primero los frutos del encuentro con el galán; pero no es comparable al encuentro de los dos jóvenes en la habitación de la encerrada Leonora, a la que solo separa de su marido una puerta cerrada durante dos horas.

Es evidente la relación entre la novela y el entremés: la dueña Marialonso es ahora la vecina Hortigosa, el galán Loaysa, es el atractivo amante que se esconde detrás del tapiz que trae la vecina. Cervantes introduce, sin embargo, a la sobrina Cristinica (la misma de *La cueva de Salamanca*), que le pide a Hortigosa un frailecico para ella, y elimina todo el serrallo de doncellas que tiene la joven en la novela. No es gratuito tampoco que en el guadamecí o tapiz venga pintada la historia de Rodamonte, rey de Argel, al frente de un ejército de moros que asedia a Carlomagno. Rodamonte está enamorado de la princesa granadina

Doralice, que le engañará con su rival Mandricardo, como le va a ocurrir a Cañizares, el marido de doña Lorenza.

Es este otro viejo lleno de enfermedades y manías, entre otras que tampoco consiente nada masculino en su casa, para que su mujer no eche en falta lo que no tiene ese matrimonio (por eso no quiere representaciones de gatos ni perros ni tampoco le agrada ver el rebozado Rodamonte en el tapiz). Como dice Lorenza:

No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón (122).

La mujer de *El viejo celoso* va un paso más allá y mete a un amante en su cuarto para gozar de lo que le había privado su viejo marido, el sexo, haciendo válidas las coplas que canta Loaysa en *El celoso extremeño*:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo,
no me guardaréis (357).

De la misma manera en el entremés se refiere el cantar de Gómez Arias, que tiene evidente relación también con el encuentro sexual de una joven:

Señor Gómez Arias,
doleos de mí.
Soy niña y muchacha,
nunca en tal me vi (121).

Como se ve, en los entremeses ni en la novela se habla de amor, sino de sexo o de uniones interesadas entre hombres y mujeres (el viejo busca más bien una enfermera, no una mujer), a diferencia de las comedias de cautivos o de otro tipo, donde nunca se habla de sexo sino de amor. Acaso las convenciones de la pieza breve, el entremés, al que todo se le permitía, concedieran una mayor libertad en el desenlace de la obra que la novela ejemplar y de ahí el viejo tópico de «cornudo y contento» que se

aprecia en *El viejo celoso*. En cualquier caso, como decía al principio, se subraya la defensa de la libertad, personal y de todo tipo.

Según recuerda Eugenio Asensio (1971), Cervantes no modificaría con sus entremeses el curso de la pieza dramática breve, pero no es menos cierto que sus obras, especialmente sus entremeses, fueron vivero de donde tomaron sus argumentos buen número de poetas dramáticos posteriores, en especial el más famoso entremesista de todos, Luis Quiñones de Benavente. Precisamente, una pieza de este autor, erróneamente atribuida a Quevedo durante largo tiempo, *Los refranes del viejo celoso* recuerda ya en su título a dos entremeses anteriores, el titulado simplemente *Los refranes*, alguna vez atribuido a Cervantes, aunque no le pertenece, y el que sí es suyo, *El viejo celoso*, de que venimos tratando. El protagonista de esta obrita de Benavente es un viejo tan celoso como el del entremés de Cervantes, que resulta castigado por el empeño en que su joven esposa no tenga contacto con el exterior. A la mujer la ayuda Rincón, un joven amante, que idea la forma de burlarse del viejo celoso.

Pero la situación ha evolucionado con respecto a la fuente cervantina: la joven esposa ha consolidado su relación con el amante y ambos se proponen dar un escarmiento al marido celoso. El adulterio es aquí algo habitual y no producto de un encuentro fugaz, como ocurre en *El viejo celoso*. Por otra parte, la obrita no presenta solo ese motivo, como es normal en Benavente, se combina con otro, según el cual cada vez que el viejo va nombrando un personaje proverbial (tal era su manía y por eso le odiaban también los jóvenes amantes), este aparece en escena y le recrimina su costumbre de referirse a él y no dejarle tranquilo. Ya Hannah Bergman (1965), máxima especialista en Quiñones, señaló hace tiempo que el entremés de este depende de alguna manera de otro titulado *Las sombras*, que se publicó como de Quevedo en *Entremeses nuevos* (1643), quizá por la relación que tiene con el *Sueño de la muerte* del gran satírico. Entre *Las sombras* y *Los refranes del viejo celoso* hay una relación de dependencia, que hemos intentado explicar en otro lugar proponiendo el primero como el entremés primitivo del que surge *Los refranes del viejo celoso*, que combina el motivo de los personajes folklóricos que cobran vida con el del viejo celoso cervantino (Madroñal: 2013). Pero no se acepta en la actualidad que ninguno de los dos entremeses pertenezca al autor del *Buscón* y es más probable que sean dos versiones de una obra escrita por Quiñones de Benavente.

Sea como fuere, lo que sí es evidente es que *Los refranes del viejo celoso* sigue el esquema del entremés cervantino en varios puntos. Así refiere Justa a su joven amante que está casada con un viejo tan viejo «que se cae por las calles de maduro» y que todo «cuanto dice son vejeces» (545), en referencia a las *civilidades* de su conversación. Justa no escatima tampoco las alusiones de tipo sexual, por cuanto proclama a su amante que el viejo «de noche va huyendo de mi fuego» (546). Evidentemente, estas alusiones eróticas aparecen también en el lenguaje del entremés cervantino, por ejemplo cuando exclama doña Lorenza que está «En medio de la abundancia con hambre» (2012: 119), como bien ha señalado Sáez (2020: 54). La joven malmaridada no quiere «a trueco del gusto [del galán], poner a riesgo la honra» (121). Cristinica, la sobrina, quiere al galán «un poco atrevido» (ibíd.). Como Cañizares, según ella, esconde la llave del aposento «entre las faldas de la camisa», doña Lorenza le responde:

No lo creas, sobrina, que yo duerno con él, y jamás le he visto ni sentido que tenga llave alguna (122).

Alusión maliciosa donde las haya, como la que desliza la sobrina un poco después: «Yo he oído decir que siempre los viejos son amigos de niñas» (123), pero por si acaso pide «un frailecico pequeñico con quien yo me huelgue» (ibíd.), al que más adelante propone hacer pasar por un duende porque en ese hábito frailuno lo representaba la imaginación popular.

Por su parte, el viejo Cañizares sabe que «no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta» (125); el compadre que le acompaña mantiene este diálogo con él:

Compadre: Las mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio

Cañizares: La mía los goza doblados.

Compadre: Ahí está el daño, señor compadre (125).

En clara referencia erótica. Igualmente, Cristinica anima su señora diciendo que «todo es probar, señora tía, y cuando no saliere bien, darle del codo». A lo que replica Lorenza: «¡Ay sobrina! Que estas cosas o yo sé poco o sé que todo el daño está en probarlas» (126). Porque Cristinica es mucho más directa, por eso le dice a su señora que “no me espantaran

hombres armados» (126), en clara dilogía que apunta directamente a la sexualidad. Lo mismo ocurre con otras expresiones ambiguas como «comer de ojo», que dice Lorenza, o «no hice nada para que él entrase», que dice Cristinica refiriéndose al galán (128), o el «pegadillo para la madre» (129) que ofrece la vecina; en el mismo sentido se pueden entender expresiones como “buscar una tranca para asegurar la puerta» de la habitación donde entra el galán (131), que dice la sobrina o «las veras que en este género no pueden ser mayores» (ibíd.) o, más claramente todavía: «también me tiemblan a mí [las carnes] por amor de la vecina», que dice doña Lorenza cuando está gozando ya de su galán.

Como también ocurre en *El retablo de las maravillas* de Benavente, este ha suavizado las alusiones que introducía Cervantes en su entremés, y no solo las satíricas, sino también las de contenido sexual. En *Los refranes del viejo celoso*, sin embargo, son las alusiones eróticas las que se han suprimido prácticamente, porque el entremés postcervantino es mucho más cortesano y menos picante en todos los sentidos que era el que se escribía antes. Esa moderación y dulcificación de las piezas suponía una pérdida de la carga crítica y satírica que contenía la pieza breve de Cervantes y otros autores. En definitiva, el paso de la prosa al verso había hecho perder también en parte la libertad y la carga crítica de los primitivos entremeses, más dirigidos a un público popular que cortesano. Como señala un estudioso de los entremeses cervantinos: «la desaparición del entremés de cambio de siglo supone la transformación de un género con capacidad subversiva en otra vulgar y vacío ideológicamente como es el teatro breve en verso» (Pérez de León: 2005: 86). Pero a todo ello habría que añadir el triunfo de lo espectacular, por cuanto este entremés en verso supone, como se ha dicho, la primera muestra de mojiganga que conocemos antes de que el subgénero adquiriera ese nombre (Madroñal: 2019: 184-185).

En efecto, el entremés de Benavente apenas conserva algunos rastros de esa carga erótica y satírica que tiene el cervantino. Como es habitual, también en *Los refranes del viejo celoso*, el marido regresa a su casa de forma intempestiva e interrumpe a los amantes y Justa utiliza la misma argucia para hacer salir a su amante:

JUSTA. Esperad: ¿qué traéis en ese ojo?
La cabeza poned algo más baja.
VEJETE: ¿Qué tengo?

JUSTA: Ya lo miro ¿qué? ¡Una paja!
 VEJETE: Por Dios que me ha dolido esta mañana;
 quitádmela, mujer.
 JUSTA: De buena gana.
 RINCÓN: [*Escondido*] (Ella le quita a él como taimada
 la paja, y él a ella la cebada).
 VEJETE: ¿Sale?
 JUSTA: Ya sale.
 VEJETE: Mucho me está doliendo.
 ¿Sale?
 JUSTA: ¡Válgame Dios, ya va saliendo!
 VEJETE: No la dejéis acá.
 JUSTA: No haré, marido.
 VEJETE: ¿Ha salido, mujer? (*Sale RINCÓN y vase*). (Quevedo,
 2011, 547-548).

Es verdad que el protagonista masculino de *El viejo celoso* se expresa también con algunos modismos de la conversación que pudieron despertar en Benavente la idea de fundir las dos acciones: el encerramiento de la joven esposa y la manía de emplear refranes o frases proverbiales. Así por ejemplo, utiliza el viejo en el entremés cervantino frases como: «Más maldades encubre una mala amiga que la capa de la noche» o «El amigo hasta el altar» (2012: 125), «Ni las vísperas no quería yo tener en guerra con vos» (126), «A mal viento va esta parva» (130), «Pendencias son de marido y mujer que luego se pasan» (133). Pero no es el único personaje que utiliza estos modismos, la vecina Hortigosa recuerda a la joven doña Lorenza, cuando esta se queja de su marido: «No se queje tanto, que con una caldera vieja se compra otra nueva». A lo que responde la joven: «Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí» (2012: 119). Incluso el Compadre enjuicia los celos del viejo y dice que «es de aquellos que traen la soga arrastrando» (125-126).

Por su parte, *Los refranes del viejo celoso* introduce figurillas proverbiales: el Rey que rabió, Agrajes, Caláinos y otros tantos personajes folklóricos que forman parte de las frases hechas o vejeces propias del marido. El resto de la pieza discurre por otros derroteros, y al final el viejo resulta aporreado por todos los personajes folklóricos que va nombrando y que han tomado cuerpo en escena. Pero es evidente que Benavente ha reutilizado el entremés de Cervantes para añadirle otro elemento, ausente

en el primero, como también hace con *El retablo de las maravillas* cervantino. Por cierto que en esta pieza, la condición que pone Benavente para poder observar el citado retablo es la de no tener ninguna «desigualdad en el cabello», es decir no ser cornudo, frente a las condiciones cervantinas: ser cristiano viejo y ser hijo de su padre.

En definitiva, privar de su libertad a las jóvenes esposas no acarrea sino problemas a sus maridos y conlleva que la honra familiar resultase perjudicada. Otro viejo, en este caso nada celoso, como era don Quijote, lo dice muy claramente en un texto, quizá de los más conocidos de la obra que protagoniza, justo cuando el caballero y su escudero abandonan el territorio de los duques, donde han estado reclusos y sometidos a todo tipo de vejaciones:

–La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres (*Quijote* II, 58).

Ese confinamiento y el maltrato que conlleva (nos enseña Cervantes) aboca a los personajes a la añoranza legítima de la libertad, bien sea la vuelta a la patria o la huida de un marido celoso que impide disfrutar de la vida a su joven mujer. Seguramente, los azares del destino le habían enseñado al viejo soldado que era Cervantes a amar y respetar la libertad, tanto la propia como la ajena, por encima de todas las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

ASENSIO, Eugenio. (1971) *Itinerario del entremés: de Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid. Gredos.

BARAS ESCOLÁ, Alfredo. (Ed.) (2012) *Entremeses* de Miguel de Cervantes. Madrid. Real Academia Española.

BERGMAN, Hannah. (1965) *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid. Castalia.

BRIOSO SANTOS, Héctor. (Ed.) (2009) *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Madrid. Cátedra.

CANAVAGGIO, Jean (2000) «La cautiva cristiana, de *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argeb*». *Cervantes, vida y creación*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 109-121.

CANAVAGGIO, Jean. (2020) *Diccionario Cervantes*. Madrid. Centro de Estudios Europa Hispánica.

CASO GONZÁLEZ, José. (1969) «Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva». *Archivum*. XIX. 127-147.

CERVANTES, Miguel. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona. Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

CERVANTES, Miguel de. (2012) *Entremeses*. Ed. Alfredo Baras Escolá. Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES, Miguel de. (2012) *Entremeses*. Ed. Adrián J. Sáez. Madrid. Cátedra.

CERVANTES, Miguel de. (2005) *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona. Círculo de Lectores.

COTARELO Y VALLEDOR, Armando. (1915) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel. (2019) *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega*. Madrid. Iberoamericana.

GARCÍA LORENZO, Luciano. (1993) «Cervantes, Constantinopla y *La gran sultana*». *Anales Cervantinos XXXI*. 201-213.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen. (1993) «La influencia del cautiverio en el pensamiento y la obra de Miguel de Cervantes». *La huella del cautiverio en el pensamiento y la obra de Cervantes*. Madrid. Fundación Banesto. 86-96.

GARCÉS, María Antonia. (2005) *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*. Madrid. Gredos.

GERLI, Michael. (2005) «*El viejo celoso* de Cervantes y la deuda conyugal: apuntes sobre san Pablo, la comedia nueva y una arqueología del deseo». *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Coord. Pedro Manuel Piñero Ramírez. II, 1113-1124.

GÓMEZ CANSECO, Luis. (Ed.) (2010) *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*. Madrid. Biblioteca Nueva.

GÓMEZ CANSECO, Luis. (Ed.) (2015) *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes. Madrid. Real Academia Española

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé. (2014) *El virtuoso discreto*, ed. Jaume Garau y María del Carmen Bosch. Madrid. Iberoamericana.

MADROÑAL, Abraham. (2012) «Entre Cervantes y Lope: Toledo hacia 1604», en *eHumanista*, 1, pp. 300-332.

MADROÑAL, Abraham. (2013) «De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo», en *La Perinola*, 17, pp. 155-177.

MADROÑAL, Abraham. (2017) «Grazzini y Cervantes. Notas sobre una relación poco conocida». *Anales Cervantinos*. XLIX. 393-400.

MADROÑAL, Abraham. (2018) «Una obra perdida de Luis Hurtado de Toledo y su posible relación con *El gallardo español* de Cervantes». José Valentín Núñez Rivera y Raúl Díaz Rosales (coords.) *Vidas en papel. Anejo Etiópicas*. Huelva. Universidad de Huelva. 29-46.

MADROÑAL, Abraham. (Ed.) (2019) *Entremeses* de Luis Quiñones de Benavente. Madrid. Real Academia Española.

MARCO, Joaquín. (1977) *Literatura popular en España en los siglos XVI y XVII*. Madrid. Taurus. 2 vols.

PÉREZ DE LEÓN, Vicente. (2005) *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

QUEVEDO, Francisco de. (2011) *Teatro completo*. Ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés. Madrid. Cátedra.

REY HAZAS, Antonio. (1994) «Las comedias de cautivos de Cervantes». *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*. Almagro. Univ. Castilla-La Mancha. 29-56.

REY HAZAS, Antonio. (1999) «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*». *Criticón*, 76. 119-164.

SÁEZ, Adrián J. (Ed.) (2020) *Entremeses* de Miguel de Cervantes. Madrid. Cátedra.

SERRALTA, Frederic. (1970) *La renegada de Valladolid, trayectoria dramática de un tema popular*. Toulouse. Institut d'études hispaniques, hispano-américaines et luso-brésiliennes.

ZIMIC, Stanislav. (1992) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Castalia.