



**DE LA LECTURA AL RECITADO: ALGUNAS ADAPTACIONES DE TEXTOS
NARRATIVOS CONTEMPORÁNEOS EN LAS TRAMAS DEL TEATRO
ESPAÑOL DEL SIGLO XVII***

GERARDO FERNÁNDEZ SAN EMETERIO

UNIVERSIDAD DE TOULOUSE / ESCUELAS MUNICIPALES DE MÚSICA DE MADRID

1.- Deslindes

En 1982, Gèrard Genette afirmó que:

La dramatización de un texto narrativo, generalmente acompañada de una amplificación, está en las raíces mismas de nuestro teatro, en la tragedia griega, que toma casi sistemáticamente sus asuntos de la tradición mítico-épica. Esta práctica se ha mantenido a lo largo de la historia [...], hasta el uso moderno de la “adaptación” dramática (y hoy más frecuentemente cinematográfica) de las novelas de éxito. (Genette, 1982: 356)

Sin embargo, tal vez esta adaptación a las tablas no sea un fenómeno tan moderno como Genette pensaba. Podemos, al contrario, encontrarnos con que la demanda continua del público (la búsqueda del “vulgar aplauso” de la que hablaba Lope) llevó ya en el XVII a la adaptación a las tablas de argumentos de “las novelas de éxito”. Ello llama aún más la atención si pensamos que se trata de una literatura que para la mayor parte de la población contenía ya ciertos elementos parateatrales, toda vez que lo más frecuente no era leerla de forma individual, sino escucharla mientras alguien la leía (Véase Frenk, 1982).

* La versión original de este artículo se leyó como ponencia en el IX Congreso de la AISO, celebrado en Poitiers en julio de 2011. A pesar de las sucesivas revisiones, es posible que se mantenga algún rasgo aislado del estilo adoptado en un escrito destinado a la audición, y no a la lectura. Vayan de antemano mis disculpas por ello.

En general, la adaptación de la narrativa al teatro puede realizarse de dos formas básicas: emplear un material más o menos conocido sobre el que elaborar una obra “nueva” en la que no se confiesa la fuente¹, o realizar una versión de una obra conocida, en ocasiones reciente (solo diecinueve años median entre *La Gitanilla* de Cervantes y la versión dramática de Antonio de Solís), manteniendo el título y, en medida variable, la trama y los personajes, de modo que el público reconozca la obra original y descubra las semejanzas y diferencias que el dramaturgo ha operado sobre aquélla. Tampoco es infrecuente que se seleccionen fragmentos de obras largas, como se ha puesto de manifiesto en el caso del *Quijote* y hemos de ver con *El Buscón*, para darles forma teatral.

En ocasiones, estas adaptaciones se destinaban a fiestas cortesanas en las que la escenografía y la música permitían dar un aire nuevo a la trama. Sin embargo, otras veces se convierten en sencillas, al menos en cuanto a la apariencia, comedias de corral.

Sobre estas últimas voy a discurrir en esta ocasión, por entender que la adaptación se realiza de forma diferente si la obra cuenta con la escenografía y los cantables propios de la fiesta de zarzuela o si se limita a los recursos habituales del corral², y me voy a centrar en la narrativa más cercana a este teatro: la escrita y publicada en España durante los siglos XVI y XVII, ocupándome de los siguientes títulos: *El curioso impertinente* de Guillén de Castro, *El remedio en la desdicha* de Lope de Vega (basada en *El Abencerraje*), *La Gitanilla de Madrid* de Antonio de Solís, *El encanto es la hermosura y hechizo sin hechizo* de Agustín de Salazar y Torres y Juan de Vera Tassis (inspirada en *La Celestina* y que me permito incluir “de rondón” junto a la narrativa), *El castigo de la miseria* de Juan de Hoz y Mota (a partir de la novela homónima de María de Zayas) y *La vida del Gran Tacaño* de Melchor Fernández de León (sobre *El Buscón* de Quevedo). Estas calas abarcan buena parte del XVII, desde *El curioso impertinente*, anterior a 1610, hasta *La vida del Gran Tacaño*, representada en Palacio en 1679.

¹ Tal es el caso de *La discreta enamorada* de Lope de Vega, tal y como ha puesto de relieve David Caro, (2011). Sobre la presencia de Boccaccio en comedias de Lope véanse también, en general, los trabajos de J. C. J. Mettford (1952), C. Segre (1975) y Nancy D’Antuono (1983).

² Dejo de lado las adaptaciones de libros de caballerías que, aun cabiendo dentro de marco temporal seleccionado, han recibido atención continuada por parte de Claudia Demattè y los textos de carácter histórico, como crónicas o relaciones, de los que se han ocupado ya Valbuena Briones, Alcalá Zamora y Arellano.

Por otra parte, creo que este fenómeno tiene que ver con el aserto de José M^a Díez Borque, para el que la comedia es, también,

Un producto venal y está sometida [...] a las leyes de mercado, y por ello el escritor busca la aceptación de sus productos, a veces con sumisiones y sometiéndose a un modelo estructural, temático y formal cuya repetida aceptación por el público otorga una garantía de éxito. (Díez Borque, 2002: 131-132)

También Genette se manifiesta en el mismo sentido: las adaptaciones son “una práctica cultural muy importante y cuyas implicaciones socio-comerciales saltan a la vista” (1982: 357).

Ello me interesa porque lo que posteriormente hemos conocido como «kitsch», término ya aplicado por Maravall al Barroco, podría haber jugado su parte en el desarrollo de este tipo de adaptaciones, en tanto que manifestaciones de lo que el reputado historiador consideraba una “cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos, con repetición estandarizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado” (Maravall, 1980: 82 y ss.).

Todo ello porque dichas adaptaciones van a someter las tramas originales a los mecanismos más habituales de la comedia, tomando para ello lo necesario y sustituyendo lo que no lo era. Creo, de hecho, que si los autores se decidían a confesar la adaptación, ya en el mismo título, ya por lo transparente de la trama y el nombre de los personajes, era porque el éxito de la obra original permitía abrigar esperanzas que la nueva obra lo tuviera.

2.- La actualización de la trama

Lo primero que llama la atención de estas adaptaciones es que en su mayor parte actualizan el texto contando con el momento de la representación. Refiriéndose a las adaptaciones de obras cervantinas, Manuel García Martín afirma:

La inestabilidad de las preferencias sociales impulsa a los dramaturgos a actualizar, según los nuevos cánones estilísticos, obras de autores precedentes inmediatos; obras que, aun contando pocos años de existencia, son ya consideradas material envejecido. (García Martín, 1980: 11)

En este sentido, la adaptación tiene que contar con la actualidad inherente al hecho teatral, ya señalada por Lope en el *Arte nuevo*³ y agudamente comentada por Menéndez Pidal (1940: 103 y ss.). En palabras de Erika Fischer-Lichte, esta ha de ser una “actualidad absoluta”, puesto que, en tanto que espectador, “solo puedo asistir a representaciones teatrales que tienen lugar ahora, hoy, en el presente” (1983: 25).

La actualización de la trama se produce, pues, siempre, y he podido observar tres formas de realizarla. La primera consiste en actualizar la acción al tiempo del autor. Es lo que sucede con *La Gitanilla de Madrid*, de Antonio de Solís, donde la novela cervantina se sitúa en una geografía madrileña concreta y reconocible por el público del corral: lo que en el siglo XIX se llamaría “los altos de Chamberí”, coincidente más o menos con el actual barrio de Olavide, desde donde los gitanos entran en la Villa para moverse por las calles más próximas a la cerca, en lo que hoy conocemos como barrio de Malasaña. De forma diferente, pero con el mismo propósito, en *El encanto es la hermosura* respecto de *La Celestina*: desde la primera escena, en la que doña Beatriz, yendo de paseo por la orilla del Guadalquivir, encuentra a don Juan durmiendo y este, súbitamente enamorado de ella, la sigue por la floresta, se produce una lectura cómica de la situación que plantea el argumento del Primer Auto de la obra de Rojas⁴, incluidos el traje de caza de la dama y la actitud durmiente del caballero. Todo ello era inviable en la obra de Rojas, pero resulta verosímil en la sociedad del XVII o, al menos, en su reflejo dentro de la comedia urbana. Lo mismo pasa con la figura de Celestina, que se presenta a sí misma al público (al que se dirige constantemente a lo largo de la obra) como una pobre viuda de Triana, sin recursos, que ha decidido hacerse pasar por hechicera para salir adelante, aunque no sabe nada de magia, pero sí sabe aprovecharse de lo que la gente le cuenta.

Una segunda manera consiste en mantener la trama general y actualizar detalles cotidianos del original, ya pasados en el momento de la representación. Es lo que sucede con *El castigo de la miseria*, donde nos encontramos con el siguiente detalle: en la novela de María de Zayas, aparecen unos criados del Almirante que vienen a recoger la

³ “Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos, / mas luego que [...] / veo los monstruos de apariencias llenos / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan, / a aquel hábito bárbaro me vuelvo”. *Arte nuevo*, pp. 132 y 133.

⁴ “Entrando Calisto una huerta empós de un falcón suyo, halló y a Melibea, de cuyo amor preso, començole de hablar.”

vajilla de plata que le habían prestado a doña Isidora. Pasados los años en que el Almirante de Castilla, duque de Medina de Rioseco, era personaje de importancia en la corte, en la comedia se lo sustituye por el marqués de Astorga, que tuvo papel de un peso similar en la corte de Carlos II.

La tercera manera consiste en introducir en la trama elementos diferentes a los de los autores originales, como es el caso de *El remedio en la desdicha*, donde Lope toma la lengua contenida del anónimo autor de la novela para transformarla en un lenguaje cargado de patetismo: así, el tratamiento de la narración del fin de los Abencerrajes (se desdobra en boca de Alborán, un criado del padre de Jarifa, abiertamente conmovedor, y en la del protagonista, con tono de lamento por la propia desdicha, aunque con una mayor contención) permite ver la búsqueda de un fin diferente, más allá de las diferencias a las que obligue el cambio de la narrativa al teatro.

Casi contamos con este tipo de adecuación en el caso de Lope de Vega: la poderosísima personalidad del *Fénix* difícilmente podría limitarse a pasar a la escena la trama narrativa sin introducir su mundo personal.⁵ No es, sin embargo, una excepción, dado que Solís, Salazar y Torres u Hoz y Mota llevan a cabo también importantes modificaciones sobre el material precedente. En el último caso, el dramaturgo lleva a cabo una vuelta del revés al propósito moral de la novela de María de Zayas y plantea una desenfadada visión de la corte como Babilonia en la que los forasteros se sienten inseguros, pero en la que los naturales y vecinos, por más descuidados, son quienes acaban siendo estafados. Partiendo de este argumento, reelabora Hoz y Mota toda la trama de la novela, en la que un escudero de tacañería proverbial es estafado por una cortesana en horas bajas con la que se casa por creerla rica y descubre, tarde, claro está, que la tal no tiene dinero, su belleza es puro afeitado y, además, un sobrino suyo que vivía con ellos (don Agustín) era, en realidad, su lánguido amante.

Frente a la narración lineal de Zayas, que se demora en la infancia y juventud de don Marcos y, sobre todo, en su tacañería, y le acompaña en su engaño y desengaño, la comedia se abre *in medias res*, con Isidora y su criada en su casa nueva, en la calle de

⁵ Creo que acierta David Caro Bragado cuando señala que “Lope amplifica por imposiciones de su propia poética y de su público. [...] no es que Lope amplíe los cuentos porque en el paso de *novella* a teatro hubiera *necesariamente* que añadir un “algo más”, [...] sino porque, aunque hubiera imitado de comedia a comedia, habría hecho entrar ese “algo más” invariable en todos sus textos”. (2010: 97).

Atocha, recién llegadas a Madrid con don Agustín, huyendo de Salamanca, y dispuestas a estafar a un incauto para poder salir adelante. El incauto va a ser, claro está, don Marcos.

En el transcurso de la trama, que se mantiene en líneas generales como la de la novela, se incide continuamente en Madrid como lugar inseguro, de perdición y peligro, ciudad-confusión: “Madrid, que patria común / con justa razón se nombra, / todos sus hijos confunde / que, en su inmensa babilonia, / no de un barrio, de una calle, / de una casa, las personas / apenas distinguir puede / la vecindad más curiosa” (*El castigo de la miseria*, Hoz y Mota, p. 2).

El carácter de la capital como babilonia en la que se puede engañar se convierte así en base de la comedia, no en balde la información se da al comienzo y se insiste en ella en seguida: “que en Madrid todo se logra”, “esta [travesura] en Madrid no es muy grande, / pues que no hay quien nos conozca”, “no es tan nueva [transformación] si lo notas, / que cada día en Madrid / no haya muchas de esta forma” (Hoz y Mota, *El castigo de la miseria*, pp. 2-3). Pasamos así de un fin moralizante a otro inmoral, pero en absoluto condenado. Domínguez de Paz ya vio este cambio de perspectiva, aunque para ella Zayas pretendía “reivindicar la astucia femenina oponiéndola al hombre industrial y aprovechado como réplica a la corriente misógina”, en tanto que Hoz y Mota “más imparcial, presenta un contenido exclusivamente didáctico” (Domínguez de Paz, 1986: 25).

Contrariamente a la estudiosa de la obra de Hoz y Mota, creo que en la comedia hay un cierto regocijo por este supuesto carácter peligroso de Madrid (Isidora recurre a él continuamente), pues son los advenedizos, insisto en ello por ser añadido del dramaturgo, (Isidora, Agustín y Lucía) quienes estafan a los vecinos (don Marcos, don Pedro y doña Clara), hechos, se supone, a tan peligroso lugar.

3.- Material renovado

Es el caso de Solís, Salazar y Fernández de León, los autores emplean el material previo (y son nada menos que *La gitanilla*, *La Celestina* y *El Buscón*) para

desarrollar obras nuevas que solo parcialmente (especialmente en el caso de Solís) recuerdan a los originales.

En *La gitanilla de Madrid*, Solís parte de la situación de la novela cervantina (el caballero don Juan ha decidido convivir con los gitanos para conseguir así el amor de Preciosa) para empedrar sobre ella una trama amorosa plagada de elementos de la comedia clásica: don Juan ha venido a Madrid a casarse con su prima doña Isabel, a la que no conoce, pero se ha enamorado de Preciosa y ha pedido a su amigo don Enrique que corteje bajo su nombre a doña Isabel. Un retrato de esta, prenda de novios, que Julio ha traído de Salamanca, donde don Juan se lo dejó olvidado, es descubierto por Preciosa y se queda con él tras una escena de celos. Cuando la gitana vaya a bailar en casa de doña Isabel, se le caerá el retrato y dará lugar a los celos de la dama.

Desde el arranque de la comedia hasta la jornada tercera, será esta trama, ajena por completo a Cervantes, la que ocupe al espectador y solo con esta última jornada se retoman los elementos indispensables de la novela (la aparición de los documentos y prendas que dan testimonio del origen noble de Preciosa y que hacen posible su matrimonio con don Juan) para que los finales se parezcan, con el gitano Maldonado jugando aquí el papel que correspondería a la abuela, personaje suprimido en la adaptación.

Destacable me parece, además, la escena de la jornada segunda en la que el padre de don Juan, que ha venido a la corte a buscar a su hijo, lo descubre vestido de gitano en casa de su prima y Preciosa resuelve la situación diciendo a don Pedro que están disfrazados para hacer:

una comedia
de Cervantes que se llama
La gitanilla y en ella
hace el primero galán,
porque mejor representa,
el señor don Juan y yo,
que soy de casa doncella
soy la gitana Preciosa.

El encanto es la hermosura, de Salazar y Torres, limita, en realidad, su parecido con la obra de Rojas a la aparición de un personaje que se finge Celestina para subsistir y que se ve enredada en los problemas amorosos y familiares habituales en la comedia urbana.

En cuanto a *La vida del gran tacaño*, de Melchor Fernández de León, su trama, como he escrito en otro lugar, “parte [...] de pasajes de libro tercero de la obra de Quevedo, libremente enlazados por Fernández de León” (Fernández San Emeterio, 2011: 114), tan libremente que son meros detalles los que anudan la mayor parte de la trama a *El Buscón*: tomando como base el episodio en que don Diego Coronel lo reconoce y le descubre cuando intenta hacer pasar por suyo un caballo con el que pasear ante la casa de doña Ana, el dramaturgo elabora una trama nueva en la que doña Ana no es prima, sino amante de don Diego y no tiene madre ni tía, sino una criada apicarada y una perra que es el centro de sus atenciones. Personajes como Brandagalas, Lebrusca, don Toribio o doña Berenguela, episódicos en la novela, se convierten aquí en coprotagonistas de las hazañas de Pablos, convertido en rector del Colegio de los Tacaños, nombre que apenas aparece una vez en la obra que Quevedo y que aquí se supone una especie de patio de Monipodio donde todos se disfrazan con ropa vieja (la descripción que de ello hace Brandagalas recuerda al pasaje de Quevedo en que se cuenta lo rotos que andan) y en el que Brandagalas (un licenciado que roba a Pablos en la novela) es un joven aprendiz al que Pablos toma a su cargo.

4.- Elementos nuevos, la segunda trama

Más allá de lo que llevan a cabo Solís o Fernández de León que, como hemos visto, escriben tramas nuevas, un elemento común a las demás adaptaciones es la presencia, también en estos casos, de la segunda trama (la amplificación de la cita inicial de Genette, 1989: 356) que creo tiene que ver, en estos casos, con el carácter de “producto venal” que veíamos arriba con Díez Borque, pues servía a la vez para cubrir el número de actores de una compañía, para alargar el enredo hasta la duración habitual del espectáculo y para completar aquellos aspectos en los que el teatro no puede seguir a la narrativa (Genette, 1989: 358-359). Volviendo a *El remedio en la desdicha*, nos encontramos con los amores de Narváez y la mora Alara y el desarrollo de las etapas de enamoramiento de los protagonistas, resumidas en un panorama de varias frases en el original y base de varias escenas en la comedia. Estos añadidos y ampliaciones, más allá de cuanto podamos decir sobre el interés de Lope por los amores, por su pasión personal que lo llevaba a recrearse continuamente, etc., destacan sobre todo por estar

magníficamente trabados desde el punto de vista teatral, toda vez que sirven de contraste entre sí: el amor pasional, juvenil y absoluto de los protagonistas frente al amor sensual, contenido por la dignidad de los personajes, de la pareja Narváez-Alara. Igualmente, será el desarrollo de estos amores y la escena que organiza el marido de Alara al alcaide la que motive la salida en la que se apresura a Abindarráez, de modo que volvamos a la trama original sin violencia alguna y la amplificación se cierra sobre lo que el público conocedor de la obra original venía esperando.

Por otra parte, el episodio del viaje de Abindarráez a Álorá para verse a escondidas con Jarifa aparece en la trama como algo inevitable, dada la pasión que se ha visto desarrollarse en ellos, especialmente en él, a lo largo de las escenas previas. No se trata, por lo tanto, de estirar la trama a cualquier precio, sino de dotarla de un sentido mayor para el espectador: no de mostrarle, sino de demostrarle la fuerza del amor que ha nacido entre los dos y de hacer creíble el regreso de Jarifa junto a Abindarráez. De este modo, también el perdón final de Narváez pasa de ser una cuestión de generosidad a serlo de justicia.

Por su parte, la trama añadida en *El castigo de la miseria* (don Agustín cortejó a doña Clara en Salamanca y ahora en Madrid, retoman sus relaciones a espaldas de doña Isidora) permite dar al personaje del galán (en la novela lánguido y melifluo en apariencia, pero decidido en el fondo) el punto de acción necesario en el teatro y permite ver un punto débil en la intrigante Isidora.

Enlazada con el desarrollo de la segunda trama, la presencia de figuras cómicas o, al menos, anticlimáticas, sirve para prolongar la obra. Es muy claro en *El curioso impertinente* y *El remedio en la desdicha*, donde, además, sirven de anticlímax a la intensidad de la historia amorosa que se está contando como base de la obra. De este modo, la escena de Culebro al comienzo de la segunda jornada de *El curioso impertinente* (pp. 119 y ss.), diluye la fuerza del primer encuentro entre Camila, ya casada, y Lotario, a la vez que dilata la petición de Anselmo a Lotario que, por esencial en la trama, debía el público esperar.

Por su parte, las escenas protagonizadas por Nuño y Narváez en *El remedio* sirven de contrapunto prosaico (con diálogo sobre la naturaleza del amor incluido) a la intensidad de la pasión juvenil que se va desarrollando entre Abindarráez y Jarifa.

5.- Conclusión

He intentado en este trabajo una primera aproximación a la adaptación de narrativa de los siglos XVI-XVII dentro del teatro del XVII. En las catas realizadas, he podido observar el interés de los dramaturgos por llevar a escena títulos conocidos, bien que modificando y actualizando las tramas al momento en que se representa la obra.

En lo que respecta al uso de ese material anterior, me encuentro, siempre a grandes rasgos, con dos tipos de adaptación:

1.- Adaptación real, que es lo que sucede con *El castigo de la miseria*, donde se pone en escena la trama de la novela modificando únicamente los cambios necesarios para que la historia se entienda al ser vista sobre las tablas. En este sentido, llama la atención que el comienzo de la novela, donde se narra la juventud, vida y costumbres del protagonista, se transforme casi literalmente en dos parlamentos en los que se informa a doña Isidora y a don Agustín (por separado) de dichos antecedentes. De esta manera, los mismos datos que eran información para el lector, pasan a serlo para los estafadores, que miden con ellos la dimensión de su estafa.⁶

Similares son las adaptaciones de *El curioso impertinente* o *El Abencerraje*, en las que se descubre la trama original y se reconoce la historia, incluso, como es el caso de Guillén de Castro, si se cambia el final.

2.- Recreación o pretexto: Frente a lo anterior, las obras de Solís, Salazar y Fernández de León desarrollan tramas propias en las que introducen elementos nuevos que poco o nada tienen que ver con el original. La diferencia entre ambas se ve si comparamos las dos adaptaciones cervantinas: mientras los añadidos de Guillén de Castro se integran en la trama original a la hora de convertirla en teatro, los de Solís llegan a sustituirla.

⁶ Ya señaló Genette que “la flexibilidad temporal del relato carece de equivalente en la escena, cuya característica esencial (la representación [...]) se acomoda mal con las vueltas atrás y las anticipaciones [...]. Por ello recurre con frecuencia, para las analepsis indispensables, a procedimientos narrativos (relatos de exposición o de simultaneidad [...]). (1989: 358)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENCERRAJE: NOVELA Y ROMANCERO (1980): edición de Francisco López Estrada, Madrid, Cátedra.

ARELLANO, Ignacio (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1982): edición de Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 3 vols.

CARO BRAGADO, David (2010): “La comunicación entre los amantes por medio de involuntarios terceros: *Decameron* III, 3 y *La discreta enamorada* de Lope de Vega”, en *Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro*, ed. de María Hernández, Marcial Carrascosa Ortega y Mita Valvassori, Cuadernos de Filología Italiana, UCM, 2010, pp. 95-108.

CARREÑO, Antonio (1982): “Del ‘romancero nuevo’ a la ‘comedia nueva’ de Lope de Vega: constantes e interpolaciones” en *Hispanic Review*, L, p. 33-52.

CASTRO, Guillén de (1991): *El curioso impertinente*, edición de Christiane Faliu-Lacourt y M^a Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger.

CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1997): “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española”, *Cuadernos de literatura griega y latina I*, Santiago de Compostela, pp. 125-153.

D’ANTUONO, Nancy, L. (1983): *Boccaccio’s “Novelle” in the Theatre of Lope de Vega*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

DÍEZ BORQUE, José María (2002): *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Arcadia de las Letras.

DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa, M^a (1986): *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo (2001): “‘Amor loco, amor loco’: un refrán puesto en copla”, en *Lyra mínima oral*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 147-160.

– (2010) “Pintar con las palabras: el empleo de la decoración verbal en la obra de Melchor Fernández de León”, en el *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 271-287.

– (2011), *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*, Madrid - Frankfurt, Universidad de Navarra - Iberoamericana - Vervuert, BAH, 69.

FISHCER-LICHTE, Erika, (1999): *Semiótica del teatro*, traducción de Elisa Briega Villarrubia, Madrid, Arco Libros.

FRENK, Margit (1982): “‘Lectores y oidores’. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Venecia, 25-30 de agosto de 1980*, edición de Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 101-123.

GARCÍA MARTÍN, Manuel (1980): *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.

HOZ Y MOTA, Juan de (1749): *El castigo de la miseria*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga.

LA GRONE, Gregory G. (1937): *The Imitations of “Don Quixote” in the Spanish Drama*, Filadelfia, University of Pennsylvania.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1905-1915): *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, 2 vols.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1940): *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral,

METTFORD, J. C. J. (1952): “Lope de Vega and Boccaccio’s *Decameron*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 29, pp. 59-76.

ROMERA CASTILLO, José (1983): “De cómo Cervantes y Antonio de Solís construyeron sus ‘Gitanillas’ (Notas sobre la intervención de los ‘actores’)”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología en mayo de 1982, coord. por J. Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Universidad Complutense / Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 80-96.

SALAZAR Y TORRES, Agustín (1681): *Cítara de Apolo*, Madrid, Francisco Sanz.

– y Juan de VERA TASSIS (s. a.): *El encanto es la hermosura y hechizo sin hechizo*, Sevilla, José de Hermosilla.

–, Juan de VERA TASSIS y sor Juana Inés de la CRUZ (1994): *El encanto es la hermosura y hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*, edición crítica, introducción y notas de Thomas Austin O’Connor, Birghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies.

SEGRE, Cesare (1975) : “Da Boccaccio a Lope de Vega : derivazioni e trasformazioni”, en *Boccaccio: Secoli di vita. Atti del Congresso Internazionale: Boccaccio 1975*. Università di California, Los Ángeles, Ravenna, longo Editore, pp. 150-172.

SERRALTA, Frédéric (1987): *Antonio de Solís et la “comedia” d’intrigue*, Toulouse, France- Recherche.

SEZNEC, Jean (1953): *The Survival of the Pagan Gods*, traducción del francés de Barbara F. Sessions, Princeton, Princeton University.

SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de (1984): *Comedias de Antonio de Solís*, edición de Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 2 vols.

VAIOPOULOS, Katerina (2010): *De la novela a la comedia: las “Novelas ejemplares” de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo.

VEGA, Lope de (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

– (1991): *El remedio en la desdicha*, prólogo, edición y notas de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy, Barcelona, PPU.

ZAMORA, Antonio de (1722): *Comedias nuevas*, Madrid, Diego Martínez Abad.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María (1638): *Novelas amorosas y ejemplares*, Zaragoza, Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia.