

# La música como elemento constituyente de estructura dramática en las *Novelas ejemplares*


Manuel Piqueras Flores  
Universidad Autónoma de Madrid

## Resumen

Este trabajo analiza los elementos musicales presentes en las *Novelas ejemplares*. Proponemos que, al menos en *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El celoso extremeño* y *La fuerza de la sangre*, estos elementos crean una estructura dramática en las *Novelas*. Esta hipótesis concuerda con el juicio sobre las *Ejemplares* de Avellaneda, quien llamó a las novelas cortas de Cervantes «comedias en prosa».

## Riassunto

Questo articolo analizza gli elementi musicali presenti nelle *Novelas ejemplares*. Proponiamo che, almeno in *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El celoso extremeño* e *La fuerza de la sangre*, questi elementi creano una struttura drammatica nelle novelle. Questa ipotesi concorda con il giudizio sulle *Ejemplares* di Avellaneda, chi qualificò le novelle di Cervantes come «comedias en prosa».

as referencias musicales en los textos de Cervantes resultan lo suficientemente numerosas y significativas como para convertirlas en objeto de estudio. Una buena prueba de ello son los numerosos trabajos –más o menos ambiciosos– dedicados al análisis de la música en las obras cervantinas<sup>1</sup>. Según J. J. Pastor Comín, con su tesis doctoral (2004):

quedó exhaustiva y documentalmente probado que tanto por su formación –niñez, lecturas, amistades, participación en espectáculos públicos, etc...– como por su sensibilidad hacia el hecho musical (constancia de romances y canciones embebidas en el conjunto de sus textos, instrumentos musicales citados y contextos sonoros) nuestro autor concedió a todos aquellos elementos [los musicales] una función orgánica dentro de sus obras dramáticas y narrativa que iba más allá de todo valor ornamental o pintoresco (Pastor Comín, 2007: 11).

---

<sup>1</sup> Para un estado de la cuestión sobre el tema puede consultarse el artículo de J. J. Pastor Comín (1999). Es necesario, no obstante, añadir algunos trabajos de los primeros años del siglo XXI, entre ellos los libros del propio crítico (Pastor Comín, 2004; 2007; 2009).



No puedo estar más de acuerdo con el crítico, por lo que con este trabajo espero ayudar a entender, en la medida de lo posible, hasta qué punto la presencia de lo musical es importante en las *Novelas ejemplares*.

Como punto de partida es necesario abordar cuál es la valoración de la música en las *Ejemplares*. Por lo general es un arte que suele salir bastante bien parado de las narraciones. En la *Gitanilla*, prólogo de la colección, el canto y el baile son fundamentales en el argumento de la obra y en la configuración de los personajes. El caso más evidente, claro está, es el de Preciosa. Antes de describir a la muchacha según sus atributos físicos, lo primero que el narrador destaca de ella son sus dotes musicales:



Una, pues, de esta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías, y modos de embelecocos, y trazas de hurtar. Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama (Cervantes, 2001: 25).

Por si no fuera suficiente, apenas terminada la descripción física de la extraordinaria gitanilla, el narrador vuelve a insistir en las cualidades de Preciosa como bailadora y como cantante:

Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, de seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire [...]. Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en la que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba [...]. De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donarie de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla, y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser danza cantada, ¡allí fue ello!, allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza (Cervantes, 2001: 29-31)

Cervantes construye a su personaje insistiendo de forma clara en sus habilidades musicales como una forma de realzar su desenvoltura, creada a partir del tópico *puer senex*. Además, subraya que tales habilidades no suponen un menoscabo de su honestidad, como tampoco lo supone su condición de gitana. De



hecho, a pesar de que la zarabanda estaba considerada en el Siglo de Oro como uno de los bailes más lascivos, el narrador insistirá en la actitud decorosa de Preciosa ante su actividad:

De allí a quince días volvió a Madrid con otras tres muchachas, con sonajas y un baile nuevo, todas apercebidas de romances y de cantarcillos alegres, pero todos honestos: que no consentía Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás, y muchos miran en ello y la tuvieron en mucho (Cervantes, 2001: 33).

La música, por tanto, constituye un elemento más para acentuar la posibilidad de que una mujer, en el ambiente más hostil posible (la sociedad gitana) pudiera mantener intacta su virtud a partir de su libertad (Rey Hazas, 1996a: XLVII).

No es Preciosa el único personaje en el que la habilidad musical ayuda a su construcción. En la propia *Gitanilla* se nos dice que Andrés y el paje Clemente «eran aficionados a la música» (Cervantes, 2001: 90), algo que demuestran cantando unos versos dialogados ya casi al final de la obra (Cervantes, 2001: 91-94). Entre los varones, varios de los personajes más positivos de todas las *Ejemplares* tienen como una de sus cualidades ser buenos músicos. Así, don Antonio y don Juan, los galanes españoles de *La señora Cornelia*, «adornaban [su] edad con ser muy gentiles hombres, músicos, poetas, diestros y valientes: partes que los hacían amables y bien queridos de cuantos los comunicaban» (Cervantes, 2001: 482). Lope Asturiano, en la *Ilustre fregona*, demuestra también su buen hacer con la guitarra: «de tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar» (Cervantes, 201: 402).

La visión de la música en la *Ilustre fregona*, no obstante, se diferencia en gran medida de la de la *Gitanilla*. Mientras que en la primera de las *Ejemplares* Preciosa participa abiertamente de los bailes considerados poco honestos, como la zarabanda, en la *Ilustre fregona*, en el baile de la chacona (de similar connotación lasciva) únicamente participan las mozas del mesón, caracterizadas por su ligereza moral. Constanza ni siquiera aparece, de tal manera que «dejó burlados muchos deseos» (Cervantes, 2001: 402). Es más, en la misma novela, cuando el dueño del mesón (que ha cuidado de la muchacha durante toda su vida) enumera las virtudes de Constanza frente al corregidor, señala entre sus virtudes que «canta a la almohadilla» es decir, solo cuando está sola, relacionando esta característica directamente con su virtud:

Ella, lo primero y principal, es devotísima de nuestra señora; confiesa y comulga cada mes; sabe escribir y leer; no hay mayor ramera en Toledo; canta a la almohadilla como unos ángeles; en ser honesta no hay quien la iguale, pues en lo que toca a ser hermosa, ya vuesa merced la ha visto (Cervantes, 2001: 430).



Podemos decir por tanto que la visión de la música en la *Ilustre fregona*, sin dejar de ser positiva, sí que se atiene a las convenciones habituales del Siglo de Oro. De manera incluso más clara sucede en la *Española inglesa*. En este caso Isabela sí que muestra interés por el espectáculo musical público, pero siempre dentro del código moral:

Pero en lo que tuvo extremo fue en tañer todos los instrumentos que a una mujer son lícitos, y esto con toda perfección de música, acompañándola con una voz que le dio el cielo tan estremada, que encantaba cuando cantaba (Cervantes, 2001: 219).

Podemos pensar, sí se quiere, que Cervantes se muestra en la *Gitanilla* más transgresor de las normas que implícitamente relacionan ciertos usos musicales con la honestidad o deshonestidad de las damas. Sin embargo, una visión más amplia del asunto da a entender que Cervantes está haciendo variaciones sobre un mismo tema: la virtud de la mujer, relacionada sobre todo en la *Ilustre fregona* y la *Gitanilla* con la libertad y con la permanencia en un ambiente extremadamente hostil para guardarse la honra (los gitanos en un caso, el mesón en el otro<sup>2</sup>).

Una visión completamente negativa de la música se muestra, sin embargo, en el *Celoso extremeño*, novela en la que Loaysa utiliza sus conocimientos musicales para burlar el laberinto creado por Carrizales y llegar hasta Leonora. Y hablo de visión negativa, no ya porque la música actúe como medio que permita el adulterio, finalmente no consumado, sino porque el propio narrador establece un juicio de valor sobre ella. Dice del negro que custodia la casa:

Se abrazó con su guitarra y se fue a esconder en su pajar, y, cubierto con la manta de su pobre cama, sudaba y trasudaba de miedo; y con todo eso, no dejaba de tentar las cuerdas de la guitarra; tanta era (encomendado él sea a Satanás) la afición que tenía a la música (Cervantes, 2001: 360).

Las contradicciones en los planteamientos expuestos en las *Novelas ejemplares* suscitan un interés realmente mayor que las contradicciones existentes entre otras obras de Cervantes, ya que estamos ante una colección de relatos, ensartados y sin marco explícito, «como en procesión de disciplinantes» (Molina, 1996: 108) en palabras de Tirso, por lo que las relaciones establecidas entre las novelas, ya sea por semejanza o por contradicción, son las que pueden ayudarnos a configurar un marco implícito<sup>3</sup>. Cervantes no muestra, por lo demás, en el resto de sus obras, opinión desfavorable hacia la música. La explicación a este comentario negativo hemos de encontrarla en la diferenciación de dos niveles

<sup>2</sup> Para las relaciones entre la *Gitanilla* y la *Ilustre fregona* conviene partir del concienzudo estudio de Rey Hazas en su introducción a la segunda (Cervantes, 1997: XXI-XXII).

<sup>3</sup> A este respecto puede verse el trabajo de B. Santos sobre *La fuerza de la sangre* y su relación con otras *Ejemplares* (2013), así como el artículo de A. Rey Hazas (2013) sobre el lector y el marco implícito de las *Ejemplares*.



narrativos distintos en el *Celoso*. Es decir, tal y como apuntó H. Percas (1994), el narrador de la novela no es el propio Cervantes, pues solo así puede entenderse que al final de la novela no sepa cual «fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculpase y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso» (Cervantes, 2001: 369).

La presencia de la música en las *Ejemplares* está, como es obvio, intrínsecamente ligada a la de la poesía y al baile. La forma poética más relacionada con la canción en las novelas es el romance, presente en dos niveles antagónicos en cuanto a su visión de lo musical: la *Gitanilla* y el *Celoso extremeño*. Cervantes utiliza especialmente la *Gitanilla* del mismo modo que la *Galatea*, como medio para introducir algunas de sus composiciones líricas. Un claro ejemplo es la inclusión del largo romance sobre la reina Margarita, cantado por Preciosa al inicio de la novela. En el *Celoso*, las pocas «tonadas» que conoce Loaysa son las de algunos romances, como el de la *Estrella de Venus* (Cervantes, 2001: 338), alusión que nos vincula directamente de nuevo al Romancero nuevo y al Cervantes de la primera época<sup>4</sup>.

En las *Novelas ejemplares*, así como en el resto de obras cervantinas, la música está estrechamente unida también al hecho teatral, como demuestra la selección de textos realizada por A. Rey Hazas (2005: 99-243), algo que no parece casual. Hemos de tener en cuenta que, a pesar de los pocos textos del primer Cervantes conservados, nuestro escritor tuvo una producción literaria notable a lo largo de los últimos años del siglo XVI<sup>5</sup>. Dicha producción literaria no fue difundida, a excepción de la *Galatea*, de forma impresa, sino a través de otros cauces tan habituales en el Siglo de Oro: la transmisión manuscrita (de esta forma conservamos los pocos textos dramáticos cervantinos que fueron representados) y la transmisión oral, y en esta categoría (al menos desde el punto de vista de nuestro trabajo y con todas las salvedades posibles) pueden incluirse tanto la difusión lírica popular como las representaciones teatrales. No parecería extraño que, en la creación de una tradición novelística nueva, Cervantes incluyera elementos de aquellos géneros literarios que él conocía bien, entre ellos la poesía y el teatro.

De hecho, ya D. Ynduráin (1966) y J. L. Varela (1968) estudiaron casi de forma simultánea, en dos artículos convertidos en clásicos, los elementos teatrales presentes en *Rinconete y Cortadillo*. Tanto para ambos críticos como para J. Casaldueiro (1969: 111), los hechos acontecidos dentro del patio de Monipodio tienen una fuerte influencia del entremés. Hay, en esta parte de la novela, una división estructural en tres partes, marcadas por las «repetidas llamadas a la puerta del patio de Monipodio» (Ynduráin, 1966). El contenido de esta parte de la novelita apunta hacia el interés rufianesco, y, de un modo más preciso, hacia el género concreto del entremés de figuras. Ahora bien, no podemos pasar por alto la

<sup>4</sup> «Yo he compuesto romances infinitos» (IV, v. 40), dirá Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. Para la vinculación de Cervantes con el Romancero nuevo, conviene consultar el reciente trabajo de P. Marín (2013).

<sup>5</sup> Para un pequeño resumen de la actividad de Cervantes como dramaturgo en su primera época puede consultarse nuestro trabajo (Piqueras, 2013).



estructura tripartita hablando de escenas y no de actos. Lo cierto es que la división ternaria recuerda a una comedia dividida en actos, en tres mini-actos si se quiere. La parte *monipodesca* de *Rinconete y Cortadillo* podrá tener contenidos de entremés, pero estructuralmente al género teatral al que se asemeja es al género mayor, es a la comedia. Y es algo que queda de manifiesto si entendemos en este caso la presencia de la música (unas seguidillas cantadas) como un baile que sigue a la comedia y que representa el último elemento del espectáculo teatral típico del Barroco<sup>6</sup>.

Podríamos pensar, como hace Ynduráin, que este rasgo es único de *Rinconete*, e incluso que es el elemento singularizador de la novelita frente al resto de *Ejemplares* (Ynduráin, 1966). Sin embargo, si nos fijamos por ejemplo, en la chacona que se canta y baila en la *Ilustre fregona*, nos damos cuenta de que estamos ante todo un baile entremesado (Huerta Calvo, 2001: 49). Lo que pudiera parecer una simple impresión de crítico se constata de forma explícita en la obra.

Pidiéronle las mozas [a Lope Asturiano], y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance. Él dijo que como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantarían, y que para que no errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando y no otra cosa (Cervantes, 2001: 402).

Ni siquiera puede recurrirse a la corta duración de los versos para argumentar que no estamos ante un género propio del entreacto. El baile-romance consta de casi un centenar de versos, y solo finaliza cuando un mozo embozado increpa al Asturiano. Por si fuera poco, la parte musical continúa poco después, cuando llega un hombre que «cantaba con tal maravillosa y suave armonía» que «les obligó a que escuchasen hasta el fin» (Cervantes, 2001: 407) un romance que dura otros sesenta versos. El baile de las mozas, es, como hemos dicho, una chacona, considerado tradicionalmente poco honesto. Es un baile, por tanto, propio del entremés, donde -a diferencia de la comedia- eran habituales los bailes lascivos<sup>7</sup>.

Y si se puede hablar de baile dramatizado en *Rinconete y Cortadillo* y en la *Ilustre fregona*, no puede obviarse el baile que condensa el planteamiento fundamental del *Celoso extremeño*, con la coplilla «madre la mi madre / guardas me ponéis / que si yo no me guardo / no me guardaréis» (Cervantes, 2001: 357). Dicho baile se relaciona directamente además con entremés metateatral de *La entretenida*, en el que los músicos cantan la misma copla, de carácter popular. Y es que, si se puede hablar de elementos metateatrales en la comedia de Cervantes, parece que no hay motivo alguno para dejar de hablar de elementos teatrales en la novela<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Tal y como puede verse en el esquema de J. Huerta Calvo (2001: 15).

<sup>7</sup> Para un estudio más detenido de esta especie de «baile entremesado» puede consultarse nuestro trabajo (Piqueras y Santos, 2013).

<sup>8</sup> Así lo hemos estudiado recientemente (Piqueras y Santos, en prensa). Véase además en este



Recapitulando, encontramos elementos músico-dramáticos al menos en *Rinconete*, la *Ilustre fregona* y en el *Celoso extremeño*, situados de tal forma que cumplen en cierta medida con la función destinada al entremés, o para ser más certeros, al género menor con todas sus variantes, en las representaciones teatrales. Vayamos ahora a otra de las *Ejemplares*, *La fuerza de la sangre*, novela en la que a simple vista la música no parece jugar ningún papel, y mucho menos un papel estructural decisivo, ya que su aparición es mínima. Hay, sin embargo, un interesante elemento musical al final de la novela. Finalmente Rodolfo y Leocadia se enamoran, de tal forma que la obra, que comienza con una violación, termina en matrimonio, y además, en matrimonio feliz. Los padres de Rodolfo trazan un plan para que este acepte a Leocadia por esposa, y están tan seguros de su éxito que, antes del encuentro entre los amantes, previenen al cura. De esta forma, el enlace matrimonial puede hacerse *ipso facto*. Pero no solo traen al cura a escena, sino también a los músicos:

Vino la cena, y vinieron músicos que para esto estaban prevenidos. Viose Rodolfo a sí mismo en el espejo del rostro de su hijo. Lloraron sus cuatro abuelos de gusto. No quedó rincón en toda la casa que no fuese visitado de júbilo, del contento y de la alegría (Cervantes, 2001: 323).

La llegada de los músicos dota a la escena, si cabe, aún más de un carácter de farsa, y más específicamente hablando, de una estructura de «fin de fiesta». La concepción teatral de la novela es más evidente si consideramos que, como en las comedias, la gravedad del problema de la honra de Leocadia es de máxima gravedad, ya que incluye la violación. El mismo tema es tratado de forma desenfadada en la fiesta-baile final, como sucedía habitualmente en los géneros teatrales breves del Siglo de Oro. La diferencia estriba en que Cervantes usa la misma historia, la de Leocadia y Rodolfo, tratada primeramente de un modo serio y después de un modo burlesco. Este doble tratamiento subraya el carácter paródico de la obra, carácter que ya han señalado algunos críticos como A. Rey Hazas (1996b: LXXII) o B. Santos (2013: 447).

No existen, hasta donde sabemos, demasiados estudios que ahonden en la búsqueda de elementos estructurales comunes a todas o algunas de las *Novelas ejemplares*<sup>9</sup>. S. Zimic afirma que «la estructura de cada *Novela ejemplar* es diferente de las demás» (1996: XXXII) porque cada composición responde a un modelo literario determinado. Sin embargo, a tenor de lo expuesto, creemos que cabe la posibilidad de que, al menos parte de la estructura de algunas de las *Ejemplares* esté basada en el molde del espectáculo teatral barroco. En este sentido, hemos de tener en cuenta la vinculación existente entre la literatura impresa (destinada a la lectura individual o colectiva) y los textos literarios destinados al espectáculo público (el teatro y, en menor medida, el romancero cantado) a principios del XVII, en un

mismo volumen el artículo de Perandones (2013) sobre esta canción, en particular la introducción: p. 118.

<sup>9</sup> Más allá del trabajo de J. M. Díez Taboada (1979).



contexto editorial en el que se empezaron a publicar las primeras *Partes de comedias*, así como las primeras colecciones del Romancero nuevo (publicadas a partir del año 1600).

La existencia de ciertas conexiones entre el mundo teatral y las *Novelas ejemplares* no es, ni mucho menos nueva, como destacan algunos enfoques críticos de ilustres cervantistas como R. Navarro Durán (1994) o A. Rey Hazas (2009)<sup>10</sup>, pero sí resulta novedosa desde el punto de vista estructural. Lejos de ser nueva, como decíamos, nuestra propuesta entronca además con el juicio crítico más antiguo sobre las *Ejemplares* cervantinas, entendidas como «comedias en prosa» por Avellaneda en el prólogo del *Quijote apócrifo* (1972: 59). A. Rey Hazas, quien entiende que el prólogo del *Quijote de Avellaneda* fue redactado por el propio Lope (2005: 28), hace la siguiente reflexión a este respecto:

Avellaneda y Lope, en consecuencia, insisten además en desautorizar la novela de Cervantes por su semejanza con la comedia [...]. Lope insistiría, en sus *Novelas a Marcia Leonarda* en considerar a las novelas cortas como comedias en prosa. Su interpretación está hecha desde la comedia, lo que nada tiene de extraño, dada su condición de dramaturgo; pero lo más curioso es que lo mismo pensaba de Cervantes: que era un autor de comedias incluso en sus narraciones (Rey Hazas, 2005: 28)

Lo cierto es que en el caso del *Quijote apócrifo*, las palabras parecen sostener un cierto tono de halago (las únicas obras que sería posible salvar en la producción cervantina serían la *Galatea* y las *Ejemplares*). De hecho, Lope de Vega ya había alabado la novela pastoril en *La viuda valenciana* (vv. 846-51), que sería publicada en 1620. En el caso de las *Novelas a Marcia Leonarda* el reproche parece desaparecer casi por completo. Por tanto, puede que llamar «comedias en prosa» a las *Ejemplares* no fuera una forma de desautorizarlas, más aún cuando, de alguna forma, el propio Lope consideraba que sus novelas le debían mucho también al teatro. Por otra parte, a este respecto, es necesario apuntar que es más que discutible considerar a Lope como un autor más interesado en el teatro que el propio Cervantes<sup>11</sup>. Recordemos las súplicas del primero al duque de Sessa para que no le dejase terminar sus días escribiendo comedias<sup>12</sup> y la reivindicación del teatro hecha por el segundo en la *Adjunta al Parnaso*, el Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* o incluso dentro de las propias *Novelas* (2001: 293), como ya apuntamos (Santos y

<sup>10</sup> También el profesor J. M. Martín Morán, en su conferencia del Congreso del que este volumen constituye las actas, *Las Novelas ejemplares en su IV centenario*, titulada «Aspectos del Diálogo en las *Novelas ejemplares*», insistió en el aspecto teatral de las novelas cortas cervantinas.

<sup>11</sup> El propio A. Rey Hazas lo expresa claramente: «la teatralidad es uno de los rasgos que mejor define el conjunto de la obra literaria cervantina» (2005: 76); «la figura de nuestro más destacado novelista es también la de un auténtico hombre de teatro que estuvo metido de lleno en la vida teatral de su tiempo» (2005: 56). Véase también el breve artículo del mismo estudioso (A. Rey Hazas, 2012), titulado inequívocamente «Cervantes, un hombre de teatro».

<sup>12</sup> Véase por ejemplo Lope de Vega (1985: 285). Y sobre el interés puramente mercantil de Lope por el teatro, Carrascón (2002: web).





Piqueras, 2013: 15). Lo cierto es que Cervantes da muestras de conocer perfectamente el entramado teatral de la época, también en lo que concierne a la representación. Nada tendría de raro por tanto que, como apunta Avellaneda, nuestro autor hubiera construido algunas de sus *Ejemplares* tomando el andamiaje dramático, valiéndose para ello, como hemos dicho, de la música.

### Bibliografía

- CASALDUERO, Joaquín (1969) *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos.
- CARRASCÓN, Guillermo (2002) «Modelos de comedia: Lope de Vega y Cervantes», *Artifara* 2, <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista2/testi/lopedevega.asp>
- CERVANTES, Miguel (1972) *Viaje del Parnaso. Poesías completas, I*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- (2001) *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López.
- DÍEZ TABOADA, Juan María (1979) «La estructura de las *Novelas ejemplares*», *Anales Cervantinos*, XVIII, pp. 87-104.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1972) *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Fernando García Salinero, Madrid, Castalia.
- HUERTA CALVO, Javier (2001) *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- MARÍN, Patricia (2013) *Cervantes y la Corte de Felipe II. El círculo literario del Cardenal Ascanio Colonna*, Madrid, Polifemo.
- MOLINA, Tirso de (1996) *Los cigarrales de Toledo*, ed. De Luis Fernández Vázquez, Madrid, Castalia.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1994) «Gestos y escenas en las *Novelas ejemplares*», *Anuari de Filologia*, XVII, pp. 101-114.
- PASTOR COMÍN, Juan José (1999) «De la música en Cervantes: estado de la cuestión», *Anales Cervantinos*, XXV, pp. 383-395.
- (2004) *Música y Literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2007) *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- (2009) *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- PERANDONES, Miriam (2013) «Los usos intertextuales en las obras homónimas sobre “Madre, la mi madre” de tres compositores españoles de distintas generaciones musicales», *Artifara* 13, Contribuciones, pp. 117-132. <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/395/337>



- PERCAS, Helena (1994) «El “misterio escondido” en *El celoso extremeño*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIV.2, pp. 137-154.
- PIQUERAS, Manuel (2012) «Cervantes y sus enemigos desde una doble faceta: como poeta y dramaturgo en los sonetos de *La entretenida*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 9, pp. 173-186.
- PIQUERAS, Manuel y Blanca SANTOS (2013) «Cervantes y el teatro breve más allá de la representación: un entremés intranovelesco en *La ilustre fregona*», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 7, pp. 6-17.
- (en prensa) «El Loaysa de *El celoso extremeño* y el mito de Orfeo: percepción y realidad», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 10.
- REY HAZAS, Antonio (1996a) «Introducción» a Miguel de Cervantes, *La gitanilla*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza Editorial.
- (1996b) «Introducción» a Miguel de Cervantes, *La española inglesa. El licenciado vidriera. La fuerza de la sangre*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza Editorial.
- (1997) «Introducción» a Miguel de Cervantes, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005) «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20, pp. 21-243.
- (2009) «Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino», *Anales cervantinos*, XLI, pp. 189-215.
- (2012) «Cervantes, un hombre de teatro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 28.2, pp. 95-97.
- (2013) «Las *Novelas ejemplares*: marco implícito y libertad del lector», *Ínsula*, 799-800, pp. 8-11.
- SANTOS, Blanca (2013) «La virtud de la mujer en las *Novelas ejemplares*: el caso de *La fuerza de la sangre*», en Carlos Mata, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga (eds.) «*Festina Lente*». *Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 441-448.
- VARELA, José Luis (1968) «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*» *Atlántida*, VI, pp. 434-449.
- VEGA, Lope de (1985) *Cartas*, ed. de Nicolás Marín, Madrid, Castalia.
- (2001) *La viuda valenciana*, ed. de Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia.
- YNDURÁIN, Domingo (1966) «*Rinconete* y *Cortadillo*: de entremés a novela» *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, pp. 321-333, disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rinconete-y-cortadillo-de-entremes-a-novela/html/5f352e62-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rinconete-y-cortadillo-de-entremes-a-novela/html/5f352e62-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html).



ZIMIC, Stanislav (1996) *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, México D. F. / Madrid, Siglo XXI Editores.

