

Ecoss cervantinos en las obras de Juan Pérez de Montalbán

Claudia Demattè
Università di Trento

No ha menester fortuna el virtuoso;
la virtud no se da ni se recibe,
ni en naufragio se pierde, ni es impropia.
(Lope de Vega, *Rimas* 267)

En 1616 cuando Miguel de Cervantes murió, Juan Pérez de Montalbán todavía no había cumplido los quince años y llevaba dos estudiando en la Universidad de Alcalá de Henares donde se licenciaria en 1617 y doctoraria en 1625.¹ Por lo que él mismo declara, creció en medio de los libros siendo gran lector, pero también conocedor de los escritores que acudían a la librería, *in primis* Lope de Vega que se hará estimador del talento del joven Montalbán ya a partir de la dedicatoria de *La francesilla* en la *Parte XIII*. El hecho de que desde muy pronto Montalbán se convirtiese en discípulo preferido del Fénix, nos hace sospechar que estuviese al tanto de la ya enemistosa relación que Lope mantenía con Cervantes a partir posiblemente de 1602 y que con la publicación del *Quijote* apócrifo había alcanzado su cumbre.² El papel que tuvo el padre de Montalbán tanto como impresor pero también como respaldo económico para Lope ya es manifiesto, aunque menos quizás lo sea la posibilidad de que estuviese implicado en la publicación del *Quijote* de Avellaneda.³ Sea como sea, el ambiente de la librería de Alonso Pérez y sus decisiones editoriales tuvieron que influir sobre la formación del hijo puesto que resulta cierto que el padre representó en su momento una nueva señal en el mercado librero del tiempo. A pesar de que Quevedo le acusara de ser “mesonero de comedias, novelas, chaconas y romances” (Cayuela 162), en realidad Alonso Pérez, según afirma Anne Cayuela, se puede considerar como uno de los mejores representantes de esa “nueva” librería que tiene en cuenta-los gustos del público y al mismo tiempo sabe como dirigirlo mientras hace de “agente de difusión privilegiado de una nueva cultura.”⁴ No nos extraña por consecuente que en el interesantísimo inventario de la librería de su padre, estudiado por Anne Cayuela (2254-349), aparezcan unas obras de Cervantes:⁵ *La primera parte de la Galatea* (Alcalá: Juan Gracián, 1585), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1617), las *Novelas ejemplares* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1613), *Viaje del Parnaso* (Madrid: viuda de Alonso Martín, 1614) (Cayuela 360). Como observa la estudiosa, se trata del cuarto autor en ámbito literario representado en el inventario pero no se mencionan ni el *Quijote* ni las *Comedias y Entremeses* aunque este dato no nos sorprende a la luz del problema “Avellaneda” antes aludido y sobre todo de las observaciones de Trevor Dadson relativas a la ausencia de la obra magistral de Cervantes en muchas bibliotecas privadas (Dadson y Cayuela 153). No deja de ser interesante la variedad presente entre las obras que apoyó para la imprenta y las que vendió en su librería, aunque queda claro que en ningún momento podemos aceptar la reductiva hipótesis de que Montalbán hubiese leído (tan solo) las obras de la librería de su padre y por esta razón utilizamos estos datos para dar someramente la idea del ambiente “familiar” en que creció este autor. El objetivo de este estudio es

¹ Para la nueva fecha de nacimiento adelantada a julio o agosto de 1601, véanse el estudio de Victor Dixon (en prensa) y el portal de la Biblioteca Cervantes Virtual dedicado al autor bajo mi dirección.

² Felipe Pedraza, “Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad” 15-62 y “Cervantes y Lope: a vueltas con la génesis del *Quijote*” 63-77.

³ Véanse a este propósito Maldonado de Guevara y Sánchez Mariño. En este último estudio se subraya como Alonso Pérez vendió el *Quijote* de Avellaneda recién publicado en un lote al librero Simón de Vadillo en agosto de 1614 (Sánchez Mariño 275).

⁴ Cayuela 162. El papel del hijo en este proceso será desde luego importante, como bien subraya Cayuela señalando a Juan Pérez de Montalbán como “agente comercial” (2005, 65-68).

⁵ Sin que esto en ningún momento signifique considerar que Montalbán pudiese haber leído (tan solo) los volúmenes poseídos y vendidos por su padre.

examinar las huellas de las lecturas de las obras de Cervantes en la producción literaria de Montalbán, es decir la búsqueda de claros u ocultos casos de reescritura de temas que directamente remiten al alcalaíno o que se atreven a competir con él en algunas materias, entre las cuales destacan la caballeresca y la bizantina.

Durante su breve vida Montalbán fue un escritor polifacético que experimentó varios géneros y como botón de muestra hace tan solo falta pensar en el *Para Todos*, donde prosa filosófica, comedias y novelas breves se encajan en un marco italianizante. Al final de esta obra insertó un interesantísimo *Índice de los ingenios de Madrid*, “ejemplo de crítica parcial y comprometida, pero testimonio directo y algunas veces uno de los pocos que nos guardan memoria de personajes y escritores” (Profeti 1981, 535). La forma de reseñar las obras de los más de trescientos autores incluidos es muy diversa pero lo utilizaremos como punto de partida para empezar nuestro recorrido a través de los ecos cervantinos. De hecho en la descripción de sí mismo, Montalbán afirma que “ha impreso las *Novelas exemplares*, el *Orfeo en lengua castellana*, el *Purgatorio de San Patricio*, y este último libro, que llama *Para Todos*.”⁶ No deja de sorprendernos que su primera obra impresa en 1624 en el taller de su padre, titulada *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* [imagen 1, BNE R-30983], se nombre aquí de forma sinecdótica al utilizar lo que no sólo representa ya a esta altura una moda literaria sino una clara referencia cervantina. Montalbán en el prólogo había declarado abiertamente al “lector amigo” que estas *novelas* no solo “no las has de haber visto en la lengua italiana” (Pérez de Montalbán 1999, 9), sino que “no tiene parte en ellas ni Bocacio ni otro autor extranjero” (Pérez de Montalbán 1999, 10). ¿Es correcto pensar que “extranjero” no pueda referirse a un autor clásico? Quizás no sea atrevido pensar que de esta forma a través de una litote admitiese que algún autor castellano (Cervantes) tuviese alguna parte en ellas. Y no cabe duda de que podemos hablar de una influencia cervantina por lo menos en tres de las *novelas* de Montalbán: *La prodigiosa*, *La desgraciada amistad* y *La hermosa Aurora*. Al mismo tiempo no podemos descartar que la intención de Montalbán fuese también la de remitir a una tradición más antigua, es decir a los clásicos además de al genio cervantino, y en este caso no dejaría de ser significativo el hecho de que Ana Castro Egas, “Anarda,” en los preliminares de *Los sucesos y prodigios de amor* haya subrayado el componente bizantino que se podía apreciar en sus novelas breves al empezar su décima con este verso: “Heliodoro sois y Apolo / de aquesta verde floresta” (Pérez de Montalbán 1999, 12). Si dos autores tuvieron mucho que ver con estas ocho novelas, esos dos fueron Cervantes y Heliodoro.

La primera novela de la colección se titula *La hermosa Aurora* y se considera una novela bizantina con lances de libros de caballerías. La crítica ha destacado un claro influjo del *Persiles* de Cervantes (Pérez de Montalbán 1949, xiv; Parker 1975, 86; Pérez de Montalbán 1992, xxv-xxvi): el motivo de la princesa exiliada por su padre, a instancia de la madrastra, en una isla que se configura como un espacio atemporal, irreal, y el tema del amor a través del retrato que mueve al príncipe de Polonia en búsqueda de Aurora constituyen los dos ejes de la acción. El viaje y el naufragio del príncipe contribuyen a complicar la trama junto al cambio de identidades de los dos protagonistas que se solucionará solo en la corte de Sicilia. Por otra parte la calidad de los protagonistas de *La prodigiosa* que cierra el volumen y su geografía y tiempo fabulosos han llevado la crítica a ponerla en relación con la primera novela. El marco que de este modo se viene a formar encierra a las demás narraciones entre dos cánones, uno español y otro griego. El comienzo *in medias res* con Gesimundo presentado como un príncipe salvaje e Ismenia, joven que desconoce su identidad, acogida en su cueva, juntamente a los relatos del protagonista y de su amada Policena que nos revelan los hechos que han llevado a los dos a semejante situación siendo, sin saberlo, padres de Ismenia, apuntan a una influencia indirecta del *Persiles* y de Heliodoro.⁷ Pero es en *La desgraciada*

⁶ Profeti 1981, 560. Con respecto a su amigo Tirso de Molina, anuncia que “tiene aora para dar a la estampa unas *Novelas exemplares*” (Profeti 1981, 555), seguramente la colección *Deleitar aprovechando* que sale en 1635.

⁷ De esta novela me ocuparé en forma más detenida en mi edición de *El príncipe de los montes* (Reichenberger 2013), que representa una reescritura dramática de *La prodigiosa*.

amistad donde se puede apreciar más la influencia cervantina. Considerada una de las mejores de la colección, narra las aventuras de dos amigos enamorados de una misma mujer. El rapto de ésta por unos falsos corsarios, en realidad gente a sueldo de otro pretendiente, llevan a los dos a embarcarse para rescatar a Rosaura. Se da comienzo así a una novela bizantina con naufragios y complicaciones en el viaje que pronto virará hacia la novela de cautiverio cuando los dos caen presos y cautivos por sendos amos árabes. Felisardo acabará siendo siervo apreciado y confidente del rey Celín Hamete, nombre que revela no pocas resonancias cervantinas, pero también presa del amor de Argelina, concubina del rey. Conocemos sus vidas anteriores gracias a los relatos de Felisardo acerca de su mujer infiel a quien mata con sus propias manos, y de Argelina, quien de noble violada por un amigo del padre acaba siendo paje de su enamorado para acabar prostituta en un burdel de Salamanca. Catalina es su nombre de cristiana, nombre que nos trae a la memoria tanto a Catalina de Urrea favorita del Gran Turco Murad I como a Catalina de Oviedo, la protagonista de *La gran sultana* de Cervantes (para esta influencia, Pérez de Montalbán 1992, xliii). Pronto descubrimos que también Rosaura es cautiva de Celín pero dado que no cede a sus pretensiones amorosas se halla encerrada en su aposento y el rey solicita a Felisardo su ayuda para que ella acceda a su amor. El enredo amoroso entre Felisardo, Rosaura, Argelina y Celín en la corte de este último revela posiblemente otra influencia cervantina, la de *El amante liberal* (Camamis 200). Por supuesto todo el episodio de Argel manifiesta ser “una variante más de la *Novela del Cautivo* de Cervantes, que tan explotada fué en su tiempo por otros escritores” (Pérez de Montalbán 1949, xv), pero, al contrario de la costumbre, singularmente un desenlace trágico e inesperado acaba con la vida de los dos amigos y de Rosaura.

Como sabemos, es en el teatro donde la pluma de Montalbán se mostró más prolífica llegando, si aceptamos sus mismas palabras,⁸ a componer 36 comedias y 12 autos a la altura de 1632 aunque tan solo una veintena aparecieron recogidas en dos tomos publicados en 1635 y en 1638.⁹ Las quejas de Montalbán con respecto a los hurtos de comedias, falsas atribuciones y ediciones impresas no autorizadas por el autor que se recogen en muchos de sus prólogos y dentro de sus mismas obras reflejan por supuesto el estado de confusión que reinaba en el mercado editorial de las comedias en estos años, pero no deja de ser significativo que la frecuencia de estas críticas sea muy alta en Montalbán con respecto a otros autores contemporáneos. Una primera razón podría buscarse en el trabajo del padre y por su sensibilidad y conocimiento del arte de “piratería” editorial y autorial, pero no hay que desestimar el hecho de que sin duda el nombre de Montalbán entró en juego en muchas cuestiones de dudosas atribuciones ya en sus días. Tan solo como botón de muestra se podría considerar el esquema que propone Germán Vega con respecto al librero Alonso de Riego y al número de comedias de Montalbán que en su repertorio se atribuyen a otros y el de otros atribuidas a él: Montalbán y Calderón son los que más sufrieron este robo. En las palabras de Germán Vega he encontrado la línea de investigación que ha guiado mi trabajo:

La compleja maraña de atribuciones cruzadas y falseadas -producto, una vez más, de esa transcendencia económica del fenómeno y del rasgo de colectivismo que se adhiere a su consideración- se presenta ante el investigador de esta parcela de la historia literaria y cultural como uno de sus más importantes e intrincados problemas. Su progresivo desenredamiento requiere aún mayores inversiones bibliográficas y documentales. No estamos seguros de que todas las propuestas de autoría asumidas sean las realmente

⁸ En el *Para Todos*, el autor se autoincluye en el *Índice de los ingenios de Madrid*, 560.

⁹ Dentro del marco del proyecto “Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán” (Demattè 2010) se está llevando a cabo la publicación de la edición crítica de sus comedias en la editorial Reichenberger. En el verano de 2013 va a aparecer el primer volumen que contiene tres comedias del *Primer tomo: El príncipe de los montes, Cumplir con su obligación* y *Lo que son juicios del cielo*.

correctas. Sin embargo, nos arriesgamos a errar en algunos puntos a cambio de los beneficios que pueden derivarse de la apreciación global.¹⁰

Bien se refleja la singularidad de Montalbán en la bibliografía de Profeti quien recoge entre las de dudosa atribución cuarenta piezas.¹¹ Entre éstas nos llama la atención el hecho de que cuatro son comedias derivadas de temas cervantinos y en ningún caso es posible descartar por cierto la posibilidad de la autoría de Montalbán. Se trata de: *Lucha de amor y amistad*; *El celoso extremeño*; *La gitanilla* y *Pedro de Urdemalas*.

La atribución a Montalbán de *Lucha de amor y amistad*, ha sido debatida por algunos críticos que tienden a atribuirla a Lope con el título de *Amistad y obligación*.¹² Profeti no descarta por completo la atribución al discípulo ya que la *Parte 22 de Lope y otros* (1630) goza de escasa autoridad y el manuscrito que se conserva en la Nacional es tardío y evidentemente copia, “per cui sia la paternità del Notaro del Santo Uffizio che quella del suo maestro sono attestate da *sueeltas* s.l.s.a., della cui priorità niente si può dire” (Profeti 1976, 465. También Profeti 1988, 28-35 y Jurado, 99-105). Según Avalle-Arce la comedia atribuida a Lope se escribió probablemente entre 1622 y 1623 y “las líneas generales de su argumento se acercan lo suficiente a la adaptación del tema en la *Galatea* [...]. Se repiten, pues, las principales circunstancias de la amistad de Timbrio y Silerio” (Avalle-Arce). Esto es así porque los dos protagonistas se enamoran después de un viaje aventuroso de la misma dama pero mientras don Martín declara su amor, don Félix lo calla llegando incluso a ayudar al amigo para conquistar a Leonarda (Jurado 104-105).

Entre las comedias derivadas de las *Novelas ejemplares* que en su tiempo se atribuyeron a Montalbán, destaca *El celoso extremeño* (para los ejemplares y las atribuciones, Jurado, 129- 138). Según Profeti la atribución a Lope hay que descartarla mientras que la mayoría de los críticos se decanta por otorgar la autoría a Coello ya que la atribución a Montalbán es posterior, es decir en la *Parte 42* de Comedias de diferentes autores de 1650 y en tres sueltas [s.l., s.a]. Después de un atento examen de esta *Parte*, Profeti destaca el hecho de que la portada fue fabricada aposta y que se trata casi seguramente de sueltas más antiguas, dejando caer de este modo las observaciones acerca de su atribución (Profeti 1976, 412-413; Jurado 135-36). Con respecto a la atribución a Coello en la *Parte 28* de 1634, Restori observa que en los ff. 136 y 138 aparece en el titulillo “Doctor Iuan Perez de Montalvan,” y el estudioso piensa en un error de imprenta mientras que Profeti la considera una huella de la exacta atribución de la comedia,¹³ aunque hay que observar, como apunta Jurado, que los ejemplares de la Nacional, de Lincei y del Instituto del Teatre llevan el nombre de “Pedro Coello” (Jurado 131-132), aunque sabemos que se trataría en realidad de Antonio Coello. La relación entre las dos versiones de *El celoso extremeño* de Cervantes y su entremés *El viejo celoso* ha sido bien estudiada por la crítica (Gómez-Montero 1988 y Vaiopoulos 2010, 139-151), mientras que Vaiopoulos, que acepta la atribución a Coello, ha delineado muy bien la tipología de reescritura que lleva a cabo, en la comedia *El celoso extremeño* (Vaiopoulos 2010, 151-164), donde “ridiculiza a Carrizales y sus pretensiones, y concluye la vicisitud no con su redención, sino con una especie de burla a su daño” (Vaiopoulos 161).

Pero sin duda es el caso de *La gitanilla* el que más ha ocupado la crítica aunque, a mi parecer, sin llegar a disipar la duda. Revisemos, aunque sea brevemente, el estado de la cuestión en época reciente. Nos encontramos con dos piezas tituladas respectivamente *La gitanilla* y *La gitanilla de*

¹⁰ Vega 1989, 650. No hay que olvidar por ejemplo la diatriba sobre la falsa atribución a Lope del *Orfeo* de Montalbán a pesar de las afirmaciones de los dos sobre el tema que representa quizás el caso más llamativo del caos que reinaba (Pérez de Montalbán 1991).

¹¹ Profeti 1976. Para el tema de la dificultad de atribución hay que citar el caso extremo de la comedia *Como padre y como rey*, ya que han sido planteados problemas de autorías (Profeti 1976, 235- 239) a pesar de que se conserve un manuscrito parcialmente autógrafo [BNE, ms. Res. 119].

¹² La única diferencia entre las dos obras es que en la atribuida a Montalbán se quitan los primeros veinte versos de la comedia atribuida a Lope. Véase Profeti 1976, 465.

¹³ Profeti 1976, 129. Hay que observar que en la *Parte 28* aparece también *El Príncipe de los montes* de Montalbán, presencia que podría haber causado el error en los titulillos.

Madrid que durante largo tiempo han sido consideradas el mismo texto pero que Parker en su tesis doctoral inédita de 1941 había podido cotejar para llegar a la conclusión de que la segunda constituía una reescritura parcial de la primera. Con respecto a la atribución, se había venido transmitiendo la hipótesis de que la atribución de *La gitanilla* se diese a Montalbán mientras que la reescritura titulada *La gitanilla de Madrid* se atribuyese a Solís. Parker era partidario de considerar las dos obras como dos versiones del mismo autor, Antonio de Solís, pensando de esta forma en un caso de autoplagio para destinar la pieza a un uso distinto, el palaciego, del originario.¹⁴ Profeti en su bibliografía, al no conocer la tesis de Parker sino sólo un artículo que salió de la misma (Parker 1964), afirmó que no le convencían sus observaciones.¹⁵ El último crítico que se ocupó de este problema de atribución, Frédéric Serralta (Serralta 1977), descartó por completo la posibilidad de atribuirle a Montalbán sobre todo porque él mismo había indicado en la *Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente*, que aparece en la primera edición del *Para todos* en 1632 bajo el nombre de Solís, la frase siguiente: “está acabando una que llama *La gitanilla*” y en la tercera edición de 1635 la sustituyó con “escribió la *Gitanilla*, comedia excelente” (Profeti 1981, 570). Cabe destacar que dentro de lo que son los nombres de la *Memoria*, tan solo Solís y Diego Jiménez de Enciso con su *Los Médices de Florencia* presentan una mención a un título de comedia en concreto. Si ampliamos la búsqueda al *Índice de ingenios de Madrid*, podemos observar que ni en el caso de Lope, de quien se recoge el número de las mil y quinientas obras ya representadas (Profeti 562-563), ni en el de Calderón, de quien se nombra el poema *El diluvio general del mundo* (Profeti 567), se indican títulos de comedias entre los mencionados. A mi parecer podría ser no tanto una admisión de la única autoría de Solís, sino más bien todo lo contrario. Puesto que *La gitanilla* de Montalbán ya se conocía, él mismo subrayaba el hecho de que Solís escribiese otra, por tanto señalando que el público tenía que considerar la existencia de dos obras con el mismo título (o casi).¹⁶ Quevedo, atento y cáustico lector del *Para Todos*, no tardó en fijarse en esta profecía en *La Perinola*: “Muy bien pudiera el Doctor alabar mi comedia en profecía, como hace de otros, en el cartapel de ingenios” (Quevedo 470; también Profeti 1981, 583, n.1). Serralta, estudioso de Solís, se apoya básicamente en la posibilidad de que el dramaturgo practicara la autorrefundición, como explica con más detalles en un artículo posterior en el que se confirma la atribución a Solís de los dos textos de *La gitanilla* (1994). En su volumen dedicado a las reescrituras teatrales de las *Novelas ejemplares* (Vaiopoulos 2010), Vaiopoulos vuelve sobre el tema que ya había tocado en el estudio de la versión italiana de Celano de *La gitanilla* (2003). La estudiosa parece aceptar la atribución a Montalbán de *La gitanilla* con sucesiva reescritura por parte de Solís y presenta el análisis de las dos piezas subrayando las diferencias de los textos sobre todo a partir de las dos últimas escenas del segundo acto y sustancialmente en el acto tercero (Vaiopoulos 2010, 129-139). Cuando el padre de don Juan los sorprende vestidos de gitanos en casa de su prima Isabel, Preciosa inventa esta excusa para justificarlos:

Para estas Carnestolendas,
queremos representar
una famosa 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

¹⁴ Para unos ejemplos de autorrefundición véase por ejemplo Germán Vega García-Luengos 2006, 35.

¹⁵ Recensión en Jurado 175- 178, quien no recoge los estudios de Serralta sino los de Profeti, 1976, 453-459 y Parker 1964. Véanse además Profeti 1983, 72; Vega García-Luengos 1993, 40.

¹⁶ El fenómeno de títulos idénticos no es por supuesto una novedad: sirvan como ejemplo Calderón quien imitó el título de Montalbán en su *Los hijos de la fortuna* como comentaré más adelante, mientras que Montalbán utilizó el título, ya clásico, de la pieza de Tirso, *Los amantes de Teruel*.

hago a la gran Gitanilla;
 Julio toma por su cuenta
 el gracioso; los demás
 allá dentro nos esperan.¹⁷

El tema metateatral recoge ese gusto por la cultura literaria de la época que veremos también en *Pedro de Urdemalas*, pero en este caso hay que subrayar que se trata de un nivel doble de reescritura. La comedia en su conjunto reescribe la novela ejemplar de Cervantes, pero esta misma se halla dentro del texto teatral ya no como texto en prosa, sino como comedia, es decir presentada a través de una traducción intersemiótica. Al público le llamaría entonces la atención que *La gitaniilla* puesta en escena por Preciosa y don Juan dentro de la comedia se defina como “famosa comedia de Cervantes,” creando un curioso efecto especular puesto que lleva el mismo título de la comedia-contenedor atribuida a Montalbán. De hecho la metaficción es completa puesto que no sólo Preciosa nos describe el papel de primer galán, el de gracioso y el de Gitanilla, sino que alude a “los demás / allá dentro,” es decir, como efectivamente es, los demás actores/personajes se encuentran detrás del escenario esperando recitar en *La gitaniilla* de Cervantes y en *La Gitanilla* atribuida a Montalbán.

Pero sabemos que ya Cervantes había escrito su Gitanilla teatral, recopilando el tema del mundo gitano en su comedia *Pedro de Urdemalas* (Vaiopoulos 2010, 117-125). Además de la pieza cervantina, no nos sorprende entonces considerar que tenemos una comedia con el mismo título atribuida a Lope y a Montalbán,¹⁸ que por otra parte es un texto diferente con respecto a la comedia atribuida a Diamante, a pesar de la confusión que la crítica ha venido apuntando con respecto a la atribución a Diamante o a Cañizares (que, por otra parte, al final ha sido descartada).¹⁹ Gracias a la historia de la crítica recogida por Profeti (Profeti 1976, 477), no se puede descartar por completo la paternidad de Montalbán. Para comentar la observación de Cotarelo que rechazaba la posibilidad de atribuirle a Montalbán, Profeti observa:

Le raccolte dell'epoca contengono solo una minima parte delle commedie composte, ed i contemporanei non pretesero mai di dare liste complete delle opere teatrali dei vari autori, limitandosi alle più famose e rappresentative. Lope cita, è vero, la commedia nel *Peregrino* del 1618, ma ciò non esclude affatto la possibilità che altri si cimentassero in argomenti da lui già trattati: né ciò si interpretava come mancanza di rispetto o desiderio di “migliorare” opere già presentate, ma aveva il valore di “rivisitazione”, quasi di “variazione su tema”. Si pensi ad esempio allo *Hércules de Ocaña* di Vélez de Guevara, che ripete l'argomento del *Valiente Céspedes* di Lope, o al *Saber por no saber*, dello stesso, ripreso nel *Lego di Alcalá* del primo. Ci si trova cioè di fronte ad un diffuso costume seicentesco, tanto normale da non aver bisogno di esemplificazioni, e del resto basta pensare che anche Cervantes aveva pubblicato il suo *Pedro de Urdemalas* nel 1615, e che il tema era abbastanza diffuso, come testimonia anche la commedia di Diamante. (Profeti 1976, 477)

Es evidente que hay una larga tradición del personaje de Pedro de Urdemalas anterior a la reescritura cervantina, tanto que éste se puede considerar parte del tejido cultural folklórico español. Por lo tanto no nos sorprende que otros autores hayan escogido este tema y que posiblemente entre estos se hallasen también Lope, Montalbán y Diamante. Pero al mismo tiempo, como afirma Ángel Estévez Molinero: “La (re)escritura de Pedro de Urdemalas, además del legado tradicional, responde a esos movimientos intertextuales que tan frecuentemente se cruzan en el universo cervantino y que enriquecen, en el caso que nos ocupa, la modelización del personaje y el espacio

¹⁷ Cito de la suelta conservada en la Biblioteca Nacional de Paris [8 YG PIECE 607], 9r. Modernizo la grafía y la puntuación.

¹⁸ Montalbán se ocupó también en otra pieza del tema gitano, *La gitana de Memfis, santa maria Egipciaca*, pero no hay que olvidar que también aparecía en las novelas de *Sucesos y prodigios de amor*.

¹⁹ Véase Profeti 1982, 61 para la dificultad de atribución. Con respecto a la pieza *Pedro de Urdemalas*, véase Profeti 1982, 73-75.

textual de la comedia.”²⁰ Rudolf Schlevill, uno de los pocos que demuestra haber leído el texto que juzga de Montalbán, subraya que “sus aventuras muestran que el autor conocía la obra de Cervantes, y quizá la novela de Salas Barbadillo” (Schevill 1920, 144), *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*. La vuelta de tuerca que podemos observar en la pieza es relevante y sobre todo original en dos sentidos: en primer lugar Pedro de Urdemalas es la identidad que escoge la protagonista, Laura, quien ha sido seducida y abandonada por Adrián. Mujer apasionada de lecturas novelescas, Laura decide vengarse del seductor disfrazándose de mozo de posada, de bravo, de mozo de ciego, de esclavo y de caballero galán en la corte del rey. El segundo elemento original es que la protagonista confiesa al rey que le pide razón del nombre que ha elegido, Pedro de Urdemalas, que “Mil años ha que se canta / esa fábula en el mundo” y que:

Señor, su libro fue causa;
entre muchos que ley
en mi tierna edad pasada,
vine a topar el de Pedro [sic]
y, aficionado a sus trampas,
di en andar en este nombre
por Francia, España y Italia.

Como afirma Schevill, “lo interesante es la alusión a un “libro de Pedro de Urdemalas,” libro que, si no es una invención de Montalbán (para explicar la ocurrencia de Laura), puede ser el de Salas Barbadillo.”²¹ Aunque la hipótesis del crítico resulta posible, puesto que la obra de Salas Barbadillo se publicó en Madrid cuando Montalbán tenía diecinueve años, me parece también posible que Montalbán pudiese haber preparado, por partida especular, una nueva mala jugada (homenaje póstumo) a Cervantes. Si en *La Gitanilla* la referencia es a una supuesta comedia de Cervantes cuando de hecho se trata de una novela ejemplar, aquí tenemos el caso contrario: la alusión es a un supuesto libro de Pedro de Urdemalas, cuando en realidad se trata de una comedia de Cervantes. Al público no se le escaparían estas referencias “equivocadas” que en dos ocasiones ponían en tela de juicio la definición de géneros casi para apoyar esta contaminación entre comedia y novelas breves que tanto caracterizó el estilo de Montalbán²² y que al fin y al cabo era herencia de su gran maestro, quien en las *Novelas a Marcia Leonarda*, afirma, a través del autor interno, que “tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias” (Lope de Vega 1983, 1085). No sería entonces una casualidad que Quevedo recogiera este “límite” convirtiéndolo en uno de los lances más ácidos de *La Perinola* al establecer un parangón en negativo con Cervantes, afirmando que las novelas de Montalbán “no son ni fábulas, ni comedias, ni consejas, ni no-velas, ni sí-velas, ni candiles, con ser tan sucios, no tienen piés ni cabeza. [...] Y para agravarlas más, las hizo tan largas como pesadas, con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Miguel de Cervantes” (Quevedo 472).

Hemos dejado por últimas en nuestro repaso las dos obras maestras cervantinas, el *Quijote* y el *Persiles*. Con respecto a las aventuras del hidalgo manchego, queda patente la falta de referencias en las obras de Montalbán, posiblemente por las razones que señalamos al principio, pero al mismo tiempo hay que reconocer, como ya apunté en unos estudios anteriores, que Montalbán representa el dramaturgo que más se dedicó a la reescritura de las aventuras caballerescas en su teatro durante el siglo XVII (Demattè 2005 y 2007). Sus piezas, entre las cuales destacan *Don Florisel de Niquea*,²³ *Palmerín de Oliva* (Pérez de Montalbán 2006) y el auto de *El caballero del Febo* (Profeti 1967), demuestran un conocimiento pormenorizado del género de los libros de caballerías, posiblemente el

²⁰ Estévez Molinero 89. Para una síntesis de la presencia de este personaje en la literatura española, véase Estévez Molinero y la bibliografía allí citada.

²¹ Schevill 146. Según este crítico por lo demás la reescritura en clave femenina de las aventuras de Pedro de Urdemalas tiene que ver muy poco con la comedia de Cervantes, aunque en las dos se encuentra citado el nombre Malgesí.

²² Profeti, 1970 “Novela e impegno letterario”. Laplana subraya como “no se ha resaltado suficientemente la influencia que tiene la práctica de Montalbán como dramaturgo en su faceta como novelista” (Pérez de Montalbán & Laplana xx).

²³ Publicado en el *Segundo Tomo*. Véase Pérez de Montalbán & Demattè en prensa.

manejo constante de estos mismos libros que quizás se hallaban en su biblioteca personal. De hecho en el inventario de los libros de su padre del año 1647 encontramos una copia de un libro de caballerías, no casualmente, *Don Florisel de Niquea* (Cayuela 148). La materia caballeresca parodiada por Cervantes alcanza en las piezas de Montalbán nuevo protagonismo al dirigirse a esos lectores que todavía seguían disfrutando de los libros de caballerías a pesar de y gracias a *Don Quijote*, pero que ahora se habían convertido más bien en público teatral aficionado a las reescrituras dramáticas de sus novelas preferidas (Lucía Megías 1997, 1998 y 2000).

Para atreverse a competir con el Heliodoro alcalaíno no le quedó más remedio que volver a los orígenes del género bizantino y directamente reescribir las aventuras de Téagenes y Clariquea en su pieza del mismo nombre, titulada *Los hijos de la fortuna*,²⁴ siendo de esta forma el primero en llevar a la escena la intrincada historia de los dos protagonistas epónimos y también llegando a ser referencia obligada para Calderón a la hora de componer su pieza a partir del título homónimo.²⁵ La mayor originalidad de Montalbán reside en haber complicado aún más, si cabe, el enredo de Heliodoro puesto que no solo Clariquea desconoce sus orígenes, sino también Teágenes, lo que motiva de esta forma el doble exilio, la doble búsqueda y la doble anagnórisis.²⁶ La pieza se publica en el *Segundo tomo* póstumo en 1638 y puesto que este trabajo no me permite ocuparme detenidamente de sus rasgos más contundentes, quiero citar por lo menos el hecho de que la pieza recoja la famosa escena de la playa del *incipit* de Heliodoro pero trasladándola al principio del segundo acto:

Y un joven allí doliente,
 en los brazos de su esposa
 se lastima tiernamente.
 Y todo el valle cubierto
 está de uno, y otro muerto.
 Bien temí, bien recelé,
 mas... escuchad, y sabré
 si lo que presumo es cierto.²⁷

Las palabras de Tiamis describen por supuesto a los dos protagonistas, pero quien nos sorprende es Teágenes, recuperado del desmayo, que habla con su amada y motiva la vuelta a las aventuras:

Ya los peligros cesaron,
 ya los riesgos se acabaron,
 ya los sustos fenecieron,
 los enemigos murieron,
 y los amigos quedaron.
 El cielo se templó ya,
 su rigor es menos grave.
 Marfisa contigo va,
 Neusicles queda en la nave,
 y Frisón con él está.
 Ya mi salud se mejora,
 su luz descubre el aurora,

²⁴ El nombre de la protagonista sufre una metátesis que se encuentra también en obras de otros autores. Véase López Estrada en la edición de las *Etiópicas* de Heliodoro, xxxii, n. 1.

²⁵ A pesar de que varios críticos se hayan equivocado al descartar toda relación entre la pieza de Montalbán y la de Calderón (como por ejemplo Schevill 1907, 680) resulta cierto que el doble nudo de las identidades de los dos protagonistas debe de haber sido copiado de Montalbán. Para la pieza de Calderón, véase el estado de la cuestión en Gentilli.

²⁶ Éste principalmente el eslabón que une esta pieza a la de Calderón quien procede de forma diferente en el desenlace de las aventuras. Estamos preparando un estudio acerca de la pieza de Montalbán que aparecerá pronto.

²⁷ Pérez de Montalbán 1638, 121r. Modernizo la grafía, los acentos y la puntuación.

los pesares son placeres,
 tú por Teágenes mueres,
 y Teágenes te adora.
 Y assí a la nave volvamos,
 y el viaje prosigamos,
 pues conforme lo que vemos
 ya no hay azar que lloremos
 ni peligro que temamos. (*ib.* 121r-121v)

Por supuesto la crítica se ha centrado prevalentemente en reescrituras más directas del Heliodoro alcalaíno, como la comedia *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla,²⁸ pero no cabe duda de que Cervantes tuvo mucho que ver en este texto, por supuesto indirectamente y por encima, posiblemente, del “griego poeta divino” (Lope de Vega, *La dama boba*, v. 280, 74).

El destino de Cervantes y Montalbán volvió a cruzarse de forma inesperada en Inglaterra, a principio del siglo XVIII, cuando se publicó un curioso volumen titulado *The Diverting Works of the Famous Miguel de Cervantes, Author of the History of Don Quixot, now First Translated from the Spanish, With an Introduction by the Author of The London-Spy*.²⁹ A partir de la portada [imagen; British Library, Cerv. 444] podemos reconocer al que se define traductor, pero que más bien podríamos tildar de adaptador: se trata de Edward Ward (1667-1731), escritor satírico cuya pluma solo fue superada por la de Daniel Defoe, conocido sobre todo por las publicaciones mensuales recogidas en *The London Spy* que duró dieciocho meses entre 1698 y 1700 pero también, y no casualmente, traductor de la primera parte del *Quijote* en 1711 y de la segunda al año siguiente (véase a propósito de este autor el estudio ya clásico de Troyer).

El volumen publicado en 1709 no presenta ninguna obra de Cervantes, como recita la portada, sino que se trata de una traducción parcial del *Para todos* de Montalbán. Hay que señalar además que hubo una segunda edición publicada un año más tarde por el editor John Woodward. A pesar de ser el mismo volumen, se presenta con un título diferente: *A Week's Entertainment at a Wedding. Containing Six Surprising and Diverting Adventures [...] written in Spanish by the Author of Don Quixot, and now First Translated into English*.³⁰ En la portada se nos aclara enseguida el contenido puesto que se presentan los títulos de las seis novelas recogidas: “I. Monday. The unhappy mistake retriev'd by good Fortune; II. Tuesday. The Fatal Mischiefs of Unbounded Lust; III. Wednesday. The Inhuman Father and Bloody Son; IV. Thursday. The Danger of Backdoors; V. Friday. The Lewd Wife, and Perfidious Gallant; VI. Saturday. The Generous Robber with a most Diverting Introduction: Being an Account of a Spanish Wedding” (cito de la portada recogida en Pérez de Montalbán 2010b). Hay que destacar en primer lugar que no se trata sólo de novelas de Montalbán: el volumen inglés presenta una introducción, que tiene la función de marco, en la que resume los hechos contados en el pórtico a la semana del *Para Todos*, puesto que se presenta la doble boda de dos amigos, Franciso de Bonilla y Pedro de Vargas, con dos primas, Ana y María de Mendoza en el marco del entretenimiento que se ofrece a los huéspedes en una granja alejada de la ciudad; sigue la presentación bajo el membrete de cada día de la semana de una novela, siendo la primera la traducción de *Al cabo de los años mil* y la sexta y última la traducción de *El piadoso bandolero*. Ambas, recogidas en el *Para Todos*, que contiene una novela más, *El palacio encantado*, que aquí no aparece quizás por su temática más caballeresca, representan de hecho los únicos textos de Montalbán en el volumen. Las otras cuatro novelas no son suyas y aunque no es el lugar para proceder a un análisis puntual de este interesante volumen, que merecería un estudio aparte, no deja de ser significativo que Ned Ward uniese el nombre de Cervantes a unos textos que de hecho se pueden definir como novelas ejemplares a la manera del gran maestro pero también que

²⁸ Pedraza 2003. En el *Persiles* de Avallé-Arce se cita tan solo de paso el texto de Montalbán (22).

²⁹ London, J. Round, E. Sanger, A. Collins, T. Atkinson y T. Baker, 1709. Existe una edición anastática de este volumen que manejo para mi análisis (Pérez de Montalbán 2010a). Da noticia de esta traducción por supuesto Profeti 1976, 97-98, que utiliza el *General Catalogue* vol. 183, vol. 809.

³⁰ Existe una edición anastática de este volumen que manejo para mi análisis (Pérez de Montalbán 2010b).

sucesivamente, guiados posiblemente por el examen de las primeras hojas, se atribuyese todo el volumen a Montalbán.³¹

En el recorrido propuesto hemos dejado constancia de la atenta lectura por parte de Montalbán de las obras cervantinas, hecho que se deja traslucir de forma directa o indirecta en sus obras en prosa y en sus comedias. Y eso tanto en su temprana producción como en la última. Su vida, como sabemos, acabó pronto, a los 36 años, y no nos resulta difícil pensar que este joven dramaturgo habría llegado, de haber podido gozar de una vida más larga, a desafiar aún más abiertamente a Cervantes.

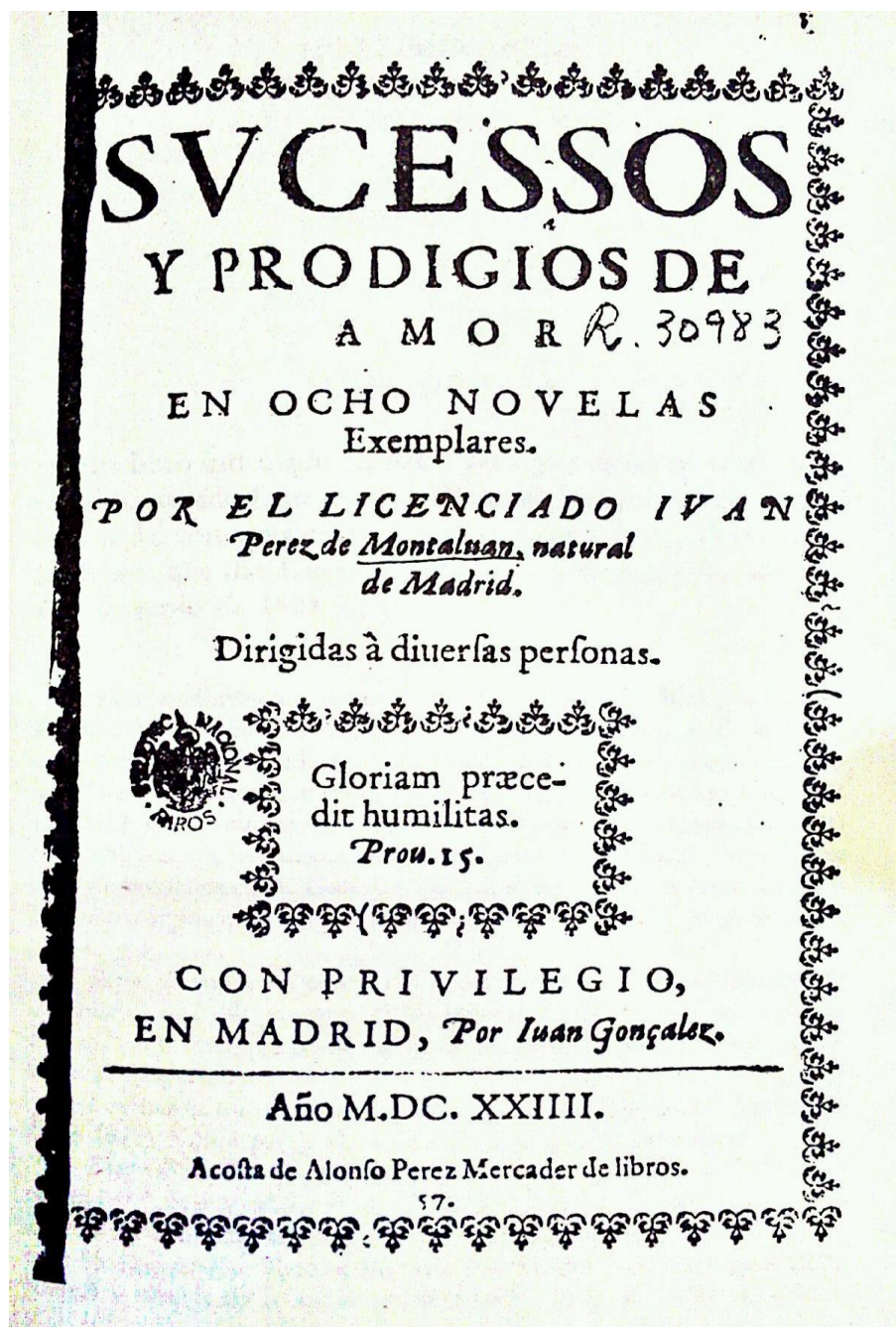


Imagen 1

³¹ Así, siguiendo sin duda la atribución del *General Catalogue*, el editor Gale ECCO (Eighteenth Century Collections Online) reproduce los ejemplares conservados en la British Library (Cerv. 444 y Cerv. 445) señalando como autor a Montalbán. Estoy preparando un análisis detallado de esta obra en el que daré cuenta también de la procedencia de las otras novelas.

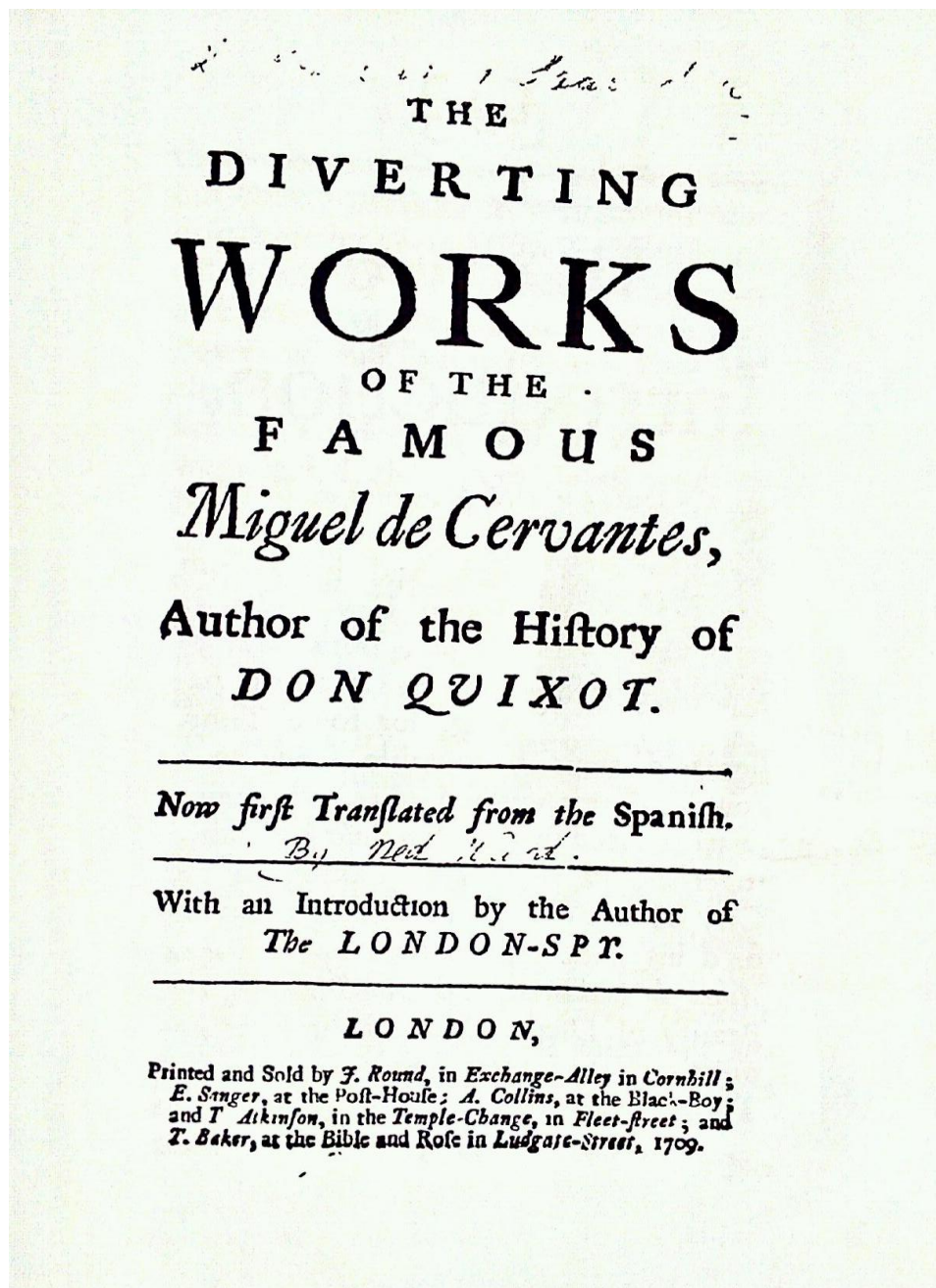


Imagen 2

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. "Cervantes en Calderón." *Anales Cervantinos* 35 (1999): 9-35.
- Avalle-Arce, Juan Bautista de. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Camamis, George. *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1977.
- Cayuela, Anne. *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur: 2005.
- Close, Antony. "Como se deshace una novela para hacer una comedia." *Anuario de Estudios Cervantinos* 1 (2004): 21-38.
- Costa Ferrandis, Jesús. "Imitación y originalidad en Cervantes: *La gitanilla* frente al *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro." En *Estudis en memoria Manuel Sanchis Guarner*. Valencia: Universidad, 1985. II, 89-94.
- Dadson, Travor. "Private Libraries in the Spanish Golden Age: Sources, Formation, and Function." *Journal of the Institute of Romances Studies* 4 (1996): 51-91.
- Demattè, Claudia. "Mélanges et littérature mêlée: de la *Dorotea* de Lope de Vega (1632) à le *Para Todos* de Juan Pérez de Montalbán (1632)." Dominique de Courcelles ed. *Ouvrages miscellaneées et théories de la connaissance à la Renaissance*. Paris: École Nationale des Chartes, 2003. 185-195.
- . *Repertorio bibliografico del teatro cavalleresco spagnolo del s. XVII*. Trento: Labirinti - Università di Trento, 2005.
- . "Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria para los libros de caballerías." Alessandro Cassol & Blanca Oteiza eds. *Los segundones: importancia y relieve de su presencia en el teatro del Siglo de Oro*. Pamplona - Madrid - Frankfurt: Universidad de Navarra - Iberoamericana - Vervuert, 2007. 61-73.
- . "El proyecto «Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán»." G. Vega García-Luengos & Héctor Urzáiz Tortajada eds. *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 401-408.
- . "Entre ingenios anda el juego: Juan Pérez de Montalbán y las comedias en colaboración con Lope y Calderón. Notas acerca de *Los terceros de san Francisco*." A. Cassol & J. Matas Caballero eds. *La escritura en colaboración en el teatro áureo*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad. En prensa a.
- . "La fama en la parodia: Juan Pérez de Montalbán y sus reescritores burlescos." Alain Bègue, Carlos Mata & Pietro Taravacci eds. *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra. En prensa b.
- . "La fortuna de las obras de Montalbán entre reescrituras, parodias y traducciones: el caso de la comedia *No hay vida como la honra*." Nider et alii ed. *Il prisma di Proteo*. Trento: Labirinti. En prensa.
- Dixon, Victor. "Juan Pérez de Montalbán *Para Todos*." *Hispanic Review* 32 (1964): 36-59.
- . "New (and Ancient) Lights on the Life of Juan Pérez de Montalbán." *Bulletin of Spanish Studies*. En prensa.
- Engling, Ezra S. "Los hijos de la fortuna, *Teágenes y Cariclea*: Calderón, Heliodorus and the People of the Sun." *Afro-Hispanic Review* 14.2 (1995): 35-46.
- Estévez Molinero, Ángel. "La (re)escritura cervantina de Pedro de Urdemalas." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 15.1 (1995): 82-93.
- García Barrientos. "De la novela a comedia: *Persiles y Sigismunda* de Zorrilla." *Revista de Literatura* 69.137 (2007): 75-107.
- . "Teatro y narratividad." *Arbor* 177.699-700 (2004): 509-524.
- García Galiano, Ángel. "Cervantes y Heliodoro: un nuevo ejemplo de imitación." *Letras de Deusto* 44 (1989): 81-90.
- García Martín, Manuel. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad, 1980.

- General Catalogue: British Museum. General Catalogue of Printed Books.* London: British Museum, 1965-1968.
- Gentilli, Luciana. "Calderón e la riscrittura delle *Etiopiche* di Eliodoro." *Il confronto letterario* 53 (2010): 47-61.
- Gómez-Montero, J. "Las metamorfosis del "viejo celoso" y la heurística de la representación en Cervantes." C. Strosetzky ed. *Teatro Español del Siglo de Oro. Teoría y práctica.* Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1988. 131-158.
- González Cañal, Rafael. "Temas cervantinos en Rojas Zorrilla." *Anales Cervantinos* 35 (1999): 193-203.
- Heliodoro. F. López Estrada ed. *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea.* Madrid: Real Academia Española, 1954.
- Juliá Martínez, Eduardo. "Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII." *Revista de Filología Española* 20 (1933): 113-159.
- Jurado Santos, Agapita. *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII).* Kassel: Reichenberger, 2005.
- Lucía Megías, José Manuel. "Libros de caballerías manuscritos." *Voz y Letra* 7.2 (1997): 61-125.
- . "Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. XI: El último libro de caballerías castellano: *Quinta parte de espejo de príncipes y caballeros.*" *Nueva Revista de Filología Hispánica* 46 (1998): 309-356.
- . *Imprenta y libros de caballerías.* Madrid: Ollero&Ramos, 2000.
- Mc Daniel, Sean. "El amante liberal: Cervantes's ironic imitation of Heliodorus." *Romance Notes* 46.3 (2006): 277-286.
- Mc Kenzie, Anne. "Cervantes' *Exemplary Novels* converted for the stage." En *Cervantes y su mundo.* Kassel: Reichenberger, 2005. III, 307-362.
- Maldonado de Guevara, Francisco. "El incidente Avellaneda." *Anales Cervantinos* 5 (1955-1956): 41-62.
- Pabón, Tomás. "Preciosa en la obra teatral inglesa *The Spanish Gipsy.*" A. Bernat Vistarini & J. M^a Casasayas eds. *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer Convivio Internacional de "Locos Amenos." Memorial Maurice Molho.* Salamanca: Universitat de Les Illes Balears, 2000. 357-366
- Parker, Jack Horace. *La Gitanilla (attributed to Juan Pérez de Montalván) by Antonio de Solís y Rivadeneyras. Edited, with introduction and notes together with a study of the versification of the plays of Solís and Montalván.* Tesis Doctoral Inédita. University of Toronto, 1941.
- . "La gitanilla de Montalván: enigma literario del siglo XVII." F. Pierce & C.A. Jones eds. *Actas del primer Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962.* Oxford: The Dolphin Book, 1964. 409-14.
- . "Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalván." *Publications of the Modern Language Association* 67 (1952): 186-210.
- . *Juan Pérez de Montalván.* Boston: Twayne Publishers, 1975.
- Pedraza, Felipe. "Los lugares imaginarios en Rojas Zorrilla: Persiles y Sigismunda." Ignacio Arellano ed. *Loca Ficta: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro.* Pamplona-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert 2003. 333-348.
- . *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos.* Barcelona: Octaedro, 2006.
- Pérez de Montalbán, Juan. *Primer tomo de las comedias.* Madrid: Imprenta de Antonio Vázquez, a costa de Alonso Pérez de Montalbán, 1635.
- . *Segundo tomo de las comedias.* Madrid: Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez de Montalbán, 1638.
- . A. González de Amezúa ed. *Sucesos y prodigios de amor.* Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1949.
- . L. Giuliani ed. *Sucesos y prodigios de amor.* Barcelona: Montesinos, 1992.

- . *Comedias*. Ramón Mesonero Romanos ed. *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega. II*. B.A.E. Tomo XLV. Madrid: Atlas, 1951.
- . Felipe Pedraza Jiménez ed. *Orfeo*. Aranjuez: Ara Iovis, 1991.
- . J. E. Laplana Gil ed. *Obra completa no dramática*. Madrid: Fundación Antonio de Castro, Colección Biblioteca Castro, 1999.
- . Claudia Demattè ed. *Palmerín de Oliva*. Viareggio: Baroni, 2006.
- . *The Diverting Works of the Famous Miguel de Cervantes*. [...] *Now First Translated from the Spanish, with an Introduction by the Author of the London-Spy*. London: J. Round; E. Sanger; A. Collins; T. Atkinson; and T. Baker, 1709. [Gale Ecco Print Editions, 2010a. <http://www.gale.cengage.com/gale.htm>].
- . *A Week's Entertainment at a Wedding. Containing Six Surprizing and Diverting Adventures*. [...] *Written in Spanish by the Author of Don Quixote, and Now*. London: J. Woodward, 1710. [Gale Ecco Print Editions, 2010b. <http://www.gale.cengage.com/gale.htm>].
- . Claudia Demattè & Alberto del Río Nogueras eds. *Don Florisel de Niquea de Juan Pérez de Montalbán y Las aventuras de Grecia. Comedias burlescas del siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra, Iberoamericana –Vervuert [en prensa].
- Profeti, Maria Grazia. "Il manoscritto autografo del *Caballero del Febo* di Juan Pérez de Montalbán." En *Miscellanea di Studi Ispanici*. Pisa: Pacini Mariotti, 1967. 218-309.
- . "La traduzione francese del *Para Todos* di J. Pérez de Montalbán." *Prohemio* 1 (1970): 109-119.
- . *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Università di Pisa, Corsi, 1970.
- . *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*. Verona: Università di Padova, 1976.
- . *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*. Verona: Università di Padova, 1982.
- . "Juan Pérez de Montalbán. Índice de los ingenios de Madrid." *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 18 (1981): 535-588.
- . *La collezione "Diferentes autores"*. Kassel: Reichenberger, 1988.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *La Perinola*. En A. Fernández-Guerra y Orbe ed. *Obras*. Madrid: B.A.E. 1951. 48, 463-478.
- Rallo Grus, A. "La distorsión dramática de un texto narrativo: Los hijos de la fortuna. Teágenes y Clariquea de Calderón." *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1983. 561-577.
- Sánchez Mariño, Rafael. "Sobre Alonso Pérez de Montalbán y el falso *Quijote*." *Anales Cervantinos* 5 (1955-1956): 274-275.
- Sánchez Regueira, M. "La gitanilla en la novela, *La gitanilla* en el teatro." M. Criado del Val ed. *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid: edi6, 1981. 437-443.
- Schevill, Rudolf. *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses. Tomo VI*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1920.
- . "Studies in Cervantes. I. *Persiles y Sigismunda*. II. The Question of Heliodorus." *Modern Philology* 4 (1907): 677-704.
- Serralta F. "Sobre el origen de la atribución errónea de *La gitanilla* a Juan Pérez de Montalbán." *Bulletin of Comediantes* 29 (1977): 118-119.
- . "Una loa particular de Solís y su refundición palaciega." *Criticón* 62 (1994): 111-144.
- Troyer Howard William. *Ned Ward of Grub Street*. London: Frank Cass & Co Ltd, 1968.
- Vaiopoulos, Katerina. *Temi cervantini a Napoli. La Zingaretta di Carlo Celano*. Firenze: Alinea, 2003.
- . *De la novela a la comedia: las Novelas ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.
- Vega García-Luengos, Germán. "El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII." *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel: Reichenberger, 1989. 639-73.

- . "Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara." L. Dolfi ed. *"Culteranismo" e teatro nella Spagna del Seicento*. Roma: Bulzoni Editore, 2006. 29-47.
- . & Maria Grazia Profeti. *Para una bibliografía de Juan Pérez de Montalbán. Nueva adiciones*: Verona: Università degli Studi di Verona, 1993.
- Vega y Carpio, Lope de. J. M. Blecua ed. *Obras poéticas*. Barcelona: Planeta, 1983.
- . F. Pedraza Jiménez ed. *Rimas*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994. I.
- . Diego Marín ed. *La dama boba*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Yudin, Florence L. "The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*." *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 181-188.
- . "Theory and Practice of the novela comediesca." *Romanische Forschungen* 81 (1969): 585-594.