CRITICÓN, 87-88-89, 2003, pp. 765-774.

Elementos teatrales y elementos narrativos en los textos de cautiverio de Cervantes

Maria Caterina Ruta
Università di Palermo

Se ha discutido mucho sobre la calidad del teatro de Cervantes, no sólo sobre su fuerza dramática, sino sobre el papel renovador que el escritor se atribuye en el «Prólogo» a la edición de las *Ocho Comedias y Ocho Entremeses nuevos nunca representados*. Respecto a esto, el libro de Jean Canavaggio constituye un hito fundamental por la atenta, extensa y científica exploración del tema, en el que el estudioso francés quiso prescindir de la polémicas suscitadas por el enfrentamiento de la obra dramática cervantina con el teatro del siglo XVII, y sobre todo con el de Lope de Vega, y se propuso valorarla en una visón objetiva e históricamente correcta[1]. Pero, a pesar de las muchas aclaraciones contenidas en el análisis de Canavaggio, en los años sucesivos se han seguido manifestando opiniones contradictorias sobre la actitud de Cervantes frente al teatro.

Después de una rápida reseña de la historia crítica acerca de esta producción, Agustín de la Granja puntualiza el nudo del problema: «Como se ve, es cuestión de puntos de vista o, si se prefiere, de aproximaciones al teatro cervantino que arrancan de distintos presupuestos: el análisis del teatro como texto y el análisis del teatro como espectáculo»[2]. La argumentación del estudioso español radica en el hecho de que está convencido, por las palabras mismas del escritor, de que el teatro de Cervantes en su tiempo se representó con éxito, respetando las expectativas de un público que todavía disfrutaba viendo en las tablas montajes espectaculares, trajes vistosos, actores y actrices convincentes. Esta posición encuentra una confirmación en el entusiasmo que

[1] Canavaggio, 1977.

[2] Granja, 1995, p. 231. En este trabajo se encuentra una buena información bibliográfica sobre el tema, a la que remito.

Centro Virtual Cervantes

ha demostrado Francisco Nieva en su comentario a la puesta en escena de *Los baños de Argel*, hallando en la comedia de cautiverio elementos suficientes para hablar de una «dramaturgia plástica» que le hizo considerar la *pièce* como «premonición del melodrama»[3].

En cuanto a la posición teórica de Cervantes, Enrica Cancelliere, poniendo en relación las declaraciones contenidas en sus obras con el contemporáneo debate sobre los preceptos retóricos, centra la modernidad de sus ideas en una madura y flexible aceptación del neoaristotelismo, según la cual el escritor rescata sobre toda incongruencia narrativa la coherente organización de la *fábula* en función de una representación igualmente bien estructurada. La posición central que el personaje adquiere en la técnica dramática cervantina da, además, un nuevo relieve al papel del actor en la construcción de la escena moderna[4]. Anteriormente, el mismo Nieva había llegado a suponer una voluntad vanguardista en los intentos teatrales de nuestro autor:

> Debido a la antigüedad de este teatro no se quiere caer en atrevidos paralelismos con las vanguardias modernas, sin considerar que tales intentos investigadores o experimentalistas o vanguardistas pueden ser de todos los tiempos y que en el teatro cervantino se dan con claves bastante meridianas.[5]

A este respeto recuerdo también la autorizada opinión de Stefano Arata, quien lee el teatro cervantino conjugando la personalidad del escritor con la tendencia innovadora de su tiempo:

> Por haber escrito en una época de vertiginosas innovaciones escénicas, y por una personal inclinación hacia el experimentalismo, el teatro cervantino no cuajó nunca en una fórmula bien definida. A diferencia de Lope, que consigue perfeccionar pronto un paradigma dramático esencialmente invariable, Cervantes, en cada obra, parece explorar nuevos caminos. [...] sus obras han conservado rasgos estilísticos peculiares, aunque no sistemáticos, que han sido definidos y catalogados en diferentes ocasiones.[6]

Volviendo a ocuparse de este teatro con su edición de *Los baños de Argel*, Jean Canavaggio acentúa el escrúpulo del autor en su labor dramática frente a la febril actividad de Lope de Vega y sus seguidores, llevados por la demanda de un teatro comercial y masivo, y ve en la decisión de ofrecer su teatro a la imprenta una actitud opuesta a la difusión inmediata y efímera de los corrales[7].

Por otro lado Felipe Pedraza, no reconociéndole a Cervantes ninguna originalidad ni dominio de las características de las obras teatrales, que se impondrían con Lope de Vega, habla de «insuficencia técnica»:

[3] Nieva, 1980b, que recuerda los numerosos estudios sobre el carácter dramático del *Quijote*, tema al que Arboleda le dedica un capítulo entero según el enfoque metateatral que informa su investigación (1991, pp. 45-67). Por mi parte, recuerdo el capítulo «Lo spettacolo della vita» de mi libro de 2000 (pp. 87-104), donde cito también, entre otros, los trabajos de José Manuel Martín Morán.

[4] Cancelliere, 2003.

[5] Nieva, 1980a, p. 63.

[6] Arata, 2002, p. 36 (1995, p. 56).

[7] Canavaggio, 1983, pp. 12-17.

CRITICÓN. Núms. 87-88-89 (2003). Maria Caterina RUTA. Elementos teatrales y elementos ...

Centro Virtual Cervantes

> Cervantes perdió la carrera del teatro. En parte, por avatares biográficos que él mismo explicó paladinamente. En época de tanteos buscó también una fórmula. No la encontró, aunque quizá contribuyera a que otros la encontraran, como le ocurrió a Juan de la Cueva. Obsérvese que los andaluces no acertaron a dar con la comedia: madrileños y valencianos se llevaron esa gloria.[8]

Sin embargo, Pedraza admite en el teatro cervantino, gracias a sus imperfecciones, cierta capacidad de sugerir y estimular, un conjunto de formas abiertas que no pocos hombres de teatro han aprovechado en las puestas en escena realizadas especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Entre las opiniones más recientes hay que añadir la de Maria Grazia Profeti, quien concluye su análisis de las comedias cervantinas afirmando: «La produzione teatrale di Cervantes presenta complessivamente una pratica scenica ancora *in fieri*, sperimentale, secondo la definizione di Canavaggio; in bilico tra richiami classici e aperture al nuovo (anche a livello teoretico)»[9].

Este preámbulo, que puede parecer innecesario, me ha permitido, por una parte, entrar en un tema muy del gusto de nuestro Stefano y, por otra, poner en evidencia una idea que empecé a defender hace tiempo, la de la presencia de una modalidad que se puede definir «espectacular» en la obra narrativa del escritor alcalaíno. Con respecto tanto al *Quijote* como a las *Novelas ejemplares* se han registrado desde puntos de vista distintos varios comentarios que han subrayado la tendencia a introducir los personajes y a describir los acontecimientos estimulando en el lector sobre todo los sentidos del oído y de la vista, como ocurre en una función teatral. Ahora bien, mi hipótesis de trabajo es que en *El amante liberal*, que tiene muchas relaciones temáticas con la comedia *Los baños de Argel*, se producen varios efectos espectaculares que en parte se mantienen y en parte se pierden en el texto dramático. En éste, de la misma manera, algunas escenas se podrían clasificar atendiendo a un enfoque narrativo más que dramático.

En cuanto al argumento, el cautiverio en manos de los musulmanes, hartas veces se ha dicho que se trata de un acontecimiento central en la vida de Cervantes que se convierte en tema literario, presente en su obra desde sus primeras muestras hasta el *Persiles*. Al significado literal de la experiencia vivida se suma el valor metafórico que, en mi opinión, adquiere su manifestación más completa en la novela de *El amante liberal*, ya que su protagonista, Ricardo, al final se libera de dos formas de esclavitud, la física y la espiritual.

El tema, por otra parte, se presta muy bien a ser representado en un teatro de montajes espactaculares, por unir a la dinámica de las pasiones el movimiento de los asaltos piratas y los elementos exóticos del ambiente musulmán.

Pero el mismo carácter espectacular se les reconoció bastante pronto también a las *Novelas ejemplares*, que en Francia tuvieron un gran éxito inmediato en las transposiciones teatrales que se realizaron desde su publicación en España hasta 1637, cuando se remplazan los modelos cervantinos con las obras de los dramaturgos

[8] Pedraza Jiménez, 1999, p. 32.
[9] Profeti, 1998, p. 561.

Centro Virtual Cervantes

afirmados[10]. Una fortuna especial tiene precisamente *El amante liberal* con sus dos reescrituras de Scudery (30 de abril de 1638) y de Beys y Guérin de Bouscal (15 de septiembre de 1637), que han sido sometidas a una detallada comparación por Pedro Córdoba en un doble recorrido que va del hipotexto cervantino a las dos reescrituras francesas y de estos hipertextos otra vez hacia el texto de origen[11]. En el examen de lo que se respeta y lo que se omite Córdoba concluye dando una nueva interpretación al final de la versión cervantina, ya variamente comentado. Dice el crítico: «Pero si la conclusión de la historia es en los tres casos idéntica, los motivos del protagonista masculino son infinitamente más ambiguos —como bien se podía suponer— bajo la pluma de Cervantes»[12]. En relación al cuento de la esclava de Carlos V, oído contar por el padre, Ricardo, en el gesto de falsa liberalidad del final, haría lo que en su inconsciente querría hacer: entregarle Leonisa a Cornelio, comprometiéndose a una renuncia que, si bien le sorprendía a él mismo, era sincera. Casándose con ella, se condena a una unión infeliz.

Sabemos por otra parte que, en Inglaterra, las novelas cervantinas gozaron del mismo éxito, tuvieron una inmediata difusión y fueron aprovechadas sobre todo para refundiciones teatrales[13], antes de traducirse al inglés[14]. Entre las seis adapataciones de novelas ejemplares al teatro, realizadas por John Fletcher (1579-1625), se encuentra *The Very Woman, or The Prince of Tarent* (1619), que el dramaturgo inglés llevó a la escena con Philip Massinger (1583-1640), utilizando de manera bastante libre el texto de *El amante liberal*[15].

Por lo que concierne a la novela, los tres discursos de Ricardo, el del comienzo narrativo, el del comienzo cronológico y el del final, pronunciado a la vuelta a Trápani, son auténticos monólogos que se recitan frente a destinatarios internos del texto y que, en una versión teatral, se dirigirían también a los espectadores. El inicio *in medias res*, además, cumpliendo con la función dramática del *incipit* narrativo[16], reproduce una de las peculiaridades del texto teatral. En este trance se sitúa el primer monólogo de Ricardo, su lamento frente a las ruinas de Nicosia, que por su medida corta y la fuerte emoción que reproduce, se podría trasladar directamente a una representación. La recuperación de los acontecimientos pasados, realizada por medio de los largos monólogos de Ricardo, primero, y de Leonisa, después, constituye otro de los aspectos prescritos para las obras dramáticas, que siempre deben superar problemas de espacio y de tiempo, no sólo en obsequio a las unidades aristotélicas, muy poco respetadas por los dramaturgos españoles, sino por los límites de una función teatral por espectacular que sea el montaje. Este segundo o primer monólogo, al contrario, tiene una extensión relevante, propia del discurso narrativo y debida a la variante que el escritor introduce respecto a la *fabula* dramática.

[10] Hainsworth, 1933, pp. 76-98.
[11] Córdoba, 1999.
[12] Córdoba, 1999, p. 107.
[13] Véase Argelli 2001 y en prensa.
[14] Esto aconteció solo en 1640 en la traducción parcial de James Mabbe, véase Argelli, en prensa.
[15] Véase Argelli, en prensa.
[16] Del Lungo, 1993.

CRITICÓN. Núms. 87-88-89 (2003). Maria Caterina RUTA. Elementos teatrales y elementos ...
Centro Virtual Cervantes

En la primera escena de *Los baños de Argel*, en cambio, definida por los expertos de teatro también como principio *in medias res*, pero en mi opinión en un grado inferior con respecto al *incipit* de la novela, se dibuja el asalto de los piratas musulmanes a la costa española con la captura de los distintos personajes secundarios que poblarán el baño de Argel y, sobre todo, de Costanza, el equivalente de la Leonisa de la novela. A este propósito comenta Aurelio González: «Toda la secuencia anterior ha sido diseñada por Cervantes para dar los antecedentes, con un ritmo muy intenso, de la acción dramática que se desarrollará»[17]. Si el ritmo del arranque de la comedia tiene la rapidez necesaria en una representación teatral, su contenido resulta más acorde con el discurso narrativo por el fuerte desplazamiento espacial que se provoca y por la multitud de personajes que introduce en la historia. De hecho, el nudo central de *Los baños de Argel* tiene una complejidad mayor que la intriga de la novela por juntar en una las dos tramas del episodio del *Capitán cautivo* y de *Los tratos de Argel*, argumento éste que tiene muchos parecidos con *El amante liberal*[18], y por añadir historias secundarias en relación a los personajes cautivados al comienzo, como las historias de Francisquito y del Sacristán. En esta conjunción, cada historia tiene que sacrificar algo en razón del estilo y de las reglas del género teatral, pero al mismo tiempo la creación de otro texto amplifica el valor programático del mismo. Siempre Aurelio González opina a este respecto que: «En este sentido Cervantes, como en otras de sus obras, complejiza y a veces vuelve extremos recursos y técnicas constructivas. En este caso la complejización se desarrolla en dos vertientes, por una parte la temático-narrativa y por otra la espacial-espectacular»[19].

Para seguir en la confrontación de las dos obras, conviene interrogarse sobre la razón de la susodicha variante. En mi opinión, ésta reside en la diferente relación entre los componentes de las parejas. Mientras Ricardo, cuando vuelve a encontrar a Leonisa, aún no ha visto aceptado el deseo de ser su esposo, Fernando se arroja al mar en busca de una mujer ya prometida como esposa. El momento en el que los dos jóvenes se reconocen es igualmente sorprendente en los dos textos, momento de gran espectacularidad que suspende la atención de los personajes y al mismo tiempo de los lectores-espectadores. A decir verdad, el lance debe de hacerse más eficaz en las tablas con la ayuda de los gestos y miradas de los actores, aunque, en la novela, es muy detallada y por consiguiente fácilmente imaginable la descripción del traje y las joyas que lleva Leonisa por obra del judío que la compró a los turcos. Su retrato nos está recordando el de Zoraida en el jardín de Agi Morato, en el episodio del *Quijote*, en el que Cervantes no ahorra pormenores en función del exotismo del conjunto.

Sin embargo, esta misma escena en la novela se colorea igualmente de fuerte espectacularidad. Si el efecto visual está bien realizado en la narración del narrador extradiegético, se hace aún más eficaz si la visión se nos presenta a través del enfoque de algún personaje[20]. Cuando Ricardo va a buscar a su amada para que se reconozcan, la describe de modo que la estamos viendo junto a él:

[17] González, 1999, p. 114.

[18] Véanse Ruta,1985 y Rey Hazas, 1999.

[19] González, p. 110.

[20] En su análisis de las novelas Navarro Durán, 1994, subraya la mayor eficacia del efecto visual cuando se le confía a un personaje interno al texto.

Centro Virtual Cervantes

> Estaba Leonisa del mismo modo y traje que cuando entró en la tienda del bajá, sentada al pie de una escalera grande de mármol que a los corredores subía. Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas, los ojos a la parte contraria de la puerta por donde entró Mario, de manera que, aunque él iba hacia la parte donde ella estaba, ella no le veía.[21]

En esta circunstancia, los dos textos se diferencian en las emociones que se suscitan. A los celos de Costanza no corresponde una actitud semejante por parte de Leonisa, que todavía no está vencida por el amor de Ricardo. Por consiguiente el desarrollo de la acción en la comedia permite que se aclaren los sentimientos de los dos esposos y que se encaminen, con don Lope y Zahara y los demás personajes, sin titubeo alguno hacia la salvación física y espiritual y la consagración de su amor. Se respeta aquella unidad de lugar que no se había tenido en cuenta en la escena primera, porque la variante de la *fabula* que se ha producido en el texto dramático no da lugar a dudas sobre un desenlace positivo. Sacrificando todo el viaje de regreso a España, se reduce la variedad espacial de la que habla González y al mismo tiempo se suprimen acontecimientos que añaden a la novela un valor ejemplar, para decirlo con palabra cervantina.

El cautiverio, que en la comedia confirma con mayor solidez una relación ya existente, en la novela proporciona la oportunidad para que se modifique la circunstancia originaria. Al cierre en tierra argelina de la comedia, no definitivo en cuanto a la *fabula*, pero conclusivo respecto a la historia de amor de Fernando y Costanza, le corresponde en la novela un largo viaje que prepara a los dos protagonistas para un futuro feliz en su tierra siciliana[22]. El extenso relato del viaje de regreso, perjudicado por los muchos imprevistos que la inseguridad, natural y humana, de los mares causaba, compensa la economía de espacios realizada al comienzo, dilatando el escenario a los paisajes marinos exigidos por la larga peregrinación de los fugitivos. Es en esta parte donde el carácter de novela bizantina, tantas veces señalado en la narración cervantina[23], adquiere el primer plano, aunque no faltan momentos de espectacularidad relevante.

En el retorno a Trápani, el sentimiento de admiración, causado en los espectadores que están esperando en la playa la llegada de los bajeles, cobra intensidad por el disfraz de trajes turquescos de los personajes y sobre todo de la hermosa Leonisa. Al mostrar su verdadera identidad, los cautivos son reconocidos con gran emoción por el público trapanés, que los consideraba ya perdidos en el cautiverio argelino. Rosa Navarro subraya, en esta parte de la narración, la sucesión de dos escenas de corte teatral. Es la primera la llegada en barco que se cierra con el reconocimiento y los abrazos con los vecinos que estaban esperando en la playa. La segunda, la entrada en procesión que, según la estudiosa española, es un recurso de uso frecuente en las novelas cervantinas, produce un evidente efecto espectacular. El mismo escritor, al indicar la aparición de

21 *El amante liberal*, p. 141.

22 Algo parecido acaece durante el largo recorrido por el Mediterráneo de Ruy Pérez y Zoraida, que lo sufren en vista de la obtención de su objetivo primario. En los dos casos, como declaré en otro trabajo (Ruta, 1983), ambos piensan en la conquista de la libertad, física para el hombre, religiosa y psicológica para la mujer, más que en alcanzar la unión matrimonial.

23 Zimic, 1989 y 1996.

CRITICÓN. Núms. 87-88-89 (2003). Maria Caterina RUTA. Elementos teatrales y elementos ...
Centro Virtual Cervantes

Leonisa como remate de la fila de los ex-cautivos, dice: «... traíanla en medio Ricardo y Mahmut, cuyo *espectáculo* llevó tras sí los ojos de aquella multitud que los miraba»[24]. En este punto empieza otra unidad escénica, la de los parlamentos, primero de Ricardo y luego de Leonisa, en la que el joven enamorado se coloca en el centro, entre la mujer y Cornelio, teniéndolos cogidos de la mano. La reacción del público, que asiste a la acción siguiente, es de gran admiración y alegría, como ocurre con el *happy end* de una comedia[25].

En las dos novelas (así hay que entender el largo episodio del *Quijote*) de *El Capitán cautivo* y *El amante liberal*, la narración más detenida acentúa la matización de los personajes[26], atribuyendo a las circunstancias del cautiverio un significado también en el plano estrictamente humano. Las aventuras marinas, que se cuentan en los dos relatos, son bastante verosímiles, reflejando la experiencia que de ello hizo el mismo escritor, sin que se pueda negar que en los dos episodios se transparenta la voluntad de atribuirles en la narración cierto valor alegórico. Si en la novela ejemplar el recorrido por el Mediterráneo, con sus peligros y padecimientos, se puede leer como la justa contribución que los dos jóvenes deben pagar para purificarse de sus pasiones, las desventuras sufridas por Pérez de Viedma y Zoraida se han interpretado poniéndolas en relación con la dureza de la actitud de la mora al abandonar al padre antes en su casa de Argel y después en la pequeña isla en medio del mar. En los dos casos, en fin de cuentas, estamos en presencia del itinerario purificador que los personajes tienen que recorrer siguiendo el esquema de la novela bizantina, sin llegar a la desmesurada dilatación del *Persiles*. Pero, si tomamos en consideración la lectura que de estos y otros episodios parecidos ha dado cierta crítica americana[27], la valoración de las figuras femeninas supone la conquista por parte de ellas de su completa identidad, del conocimiento de sí mismas y del «otro» para un moderno y maduro reparto de los papeles sociales.

Si al comienzo he citado las opiniones de los que reconocen la modernidad y el interés de la técnica teatral cervantina, la reelectura del papel de las mujeres en sus obras, llevada a cabo en clave femenina, subraya también, en la producción tanto novelística como teatral del escritor alcalaíno, su anticonvencionalismo respecto a la visión patriarcal de la sociedad de su tiempo y al rol pasivo de los personajes femeninos. En contra del enfoque misógino en el que se enmarcó Cervantes en tiempos pasados, se afirma en la perspectiva feminista una modernidad *ante litteram* que se sitúa al lado de la visión clarividente de muchos otros aspectos de la vida social, política y económica de la España de los Austrias. Zoraida y Zahara, Leonisa y Costanza, las dos Halimas reflejan la búsqueda de un estatuto existencial más humano y moderno, lo mismo que los recursos literarios empleados por Cervantes revelan su experimentación incesante en el plano de la forma de la expresión.

[24] *El amante liberal*, pp. 155-156 (la cursiva es mía).

[25] Navarro, 1994.

[26] Ruta, 1983, 1985 y el ensayo en prensa.

[27] Entre otras, El Saffar, 1983 y 1987; De Armas Wilson, 1983, pp. 103-120. Sobre los personajes femeninos véase también Abi-Ayad, 1999.

Centro Virtual Cervantes

Referencias bibliográficas

ABI-AYAD, Ahmed, «Las mujeres cervantinas en las obras de cautiverio», en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (El Toboso, 23-26 de abril de 1998)*, ed. José Ramón Fernández Cano y Martín, Toledo, Ayuntamiento de El Toboso, Ediciones Dulcinea del Toboso, 1999, pp. 173-184.

ARATA, Stefano, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, Pisa, Edizioni ETS (Biblioteca di Studi Ispanici), 2002, pp. 31-54. [La primera parte del texto reproduce el ensayo «El descubrimiento de una comedia olvidada» publicado en *La Comedia*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75.]

ARBOLEDA, Carlos Arturo, *Teorías y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

ARGELLI, Annalisa, «Una novela ejemplar al teatro: hacia un estudio de las adaptaciones teatrales inglesas de Cervantes», *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 9, 2001, pp. 237-252.

——, «*La señora Cornelia*: viaggio di andata e ritorno da un ipotesto cervantino ad un ipertesto teatrale, nell'Inghilterra del seicento», comunicación leída en el I Coloquio Internacional de la Asociación Cervantina de Venecia (Venecia, 10 de abril de 2003), en prensa.

CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

CANCELLIERE, Enrica, «Aproximación a una teoría dramática cervantina», en *Literatura y pensamiento en España. Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*, ed. Francisco La Rubia-Prado, Newark Delaware, Juan de la Cuesta, 2003, pp. 1-13.

CERVANTES, Miguel de, *Los baños de Argel*, edición de Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1983.

——, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.

——, *Ocho comedias y Ocho entremeses nuevos*, en *Obra completa*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, t. III, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

CÓRDOBA, Pedro, «Lo que suprime la repetición. Del hipertexto al hipotexto de *El amante liberal*», *Criticón*, 76, 1999, pp. 99-118.

DE ARMAS WILSON, Diana, «Cervantes' Last Romance: Deflating the Myth of Female Sacrifice», *Cervantes*, 3, 2, 1983, pp. 103-120.

DEL LUNGO, Andrea, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, 94, 1993, pp. 131-152.

EL SAFFAR, Ruth, «Fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes», *Cervantes*, 3, 1, 1983, pp. 35-49.

——, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1987.

GARCÉS, María Antonia, *Cervantes in Algiers: a Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.

GONZÁLEZ, Aurelio, «*Los baños de Argel*. Espacio e ideología», en *El escritor y la escena VII. Dramaturgia e ideología*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 109-118.

GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias cervantinas», en AA. VV., *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 225-254.

HAINSWORTH, Georges, *Les «Novelas ejemplares» de Cervantès en France au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1933.

CRITICÓN. Núms. 87-88-89 (2003). Maria Caterina RUTA. Elementos teatrales y elementos ...

Centro Virtual Cervantes

NAVARRO DURÁN, Rosa, «Gestos y escenas en las *Novelas ejemplares*», *Anuari de Filologia*, 17, 1994, pp. 101-114.

NIEVA, Francisco, «El teatro de Cervantes. Una frustración genial», en *Colección Libro Documento*, 1, dir. por José Monleón, Madrid, Centro Dramático Nacional, 1980a, pp. 61-67.

——, «La dramaturgia plástica de *Los baños de Argel*», en *Colección Libro Documento*, 1, dir. por José Monleón, Madrid, Centro Dramático Nacional, 1980b, pp. 77-80.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «El teatro mayor de Cervantes: comentarios a contrapelo», en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (El Toboso, 23-26 de abril de 1998), ed. José Ramón Fernández Cano y Martín, Toledo, Ayuntamiento de El Toboso, Ediciones Dulcinea del Toboso, 1999, pp. 19-38.

PROFETI, Maria Grazia, «Cervantes e il teatro», en *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il cinquecento*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 537-569.

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

RUTA, Maria Caterina, «Zoraida: los signos del silencio en un personaje cervantino», *Anales cervantinos*, 21, 1983, pp. 119-133 (reelaborado en *Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000, pp. 61-86).

——, «La prigionia come evento e come metafora in alcune narrazioni cervantine», en *Pegaso, Annali della Facoltà di Magistero*, 1983-84, Palermo, Vittorietti editore, 1985, pp. 91-100 (traducido al inglés: «Captivity as event and Metaphor in Some of Cervantes' Writings», en *In the World of Signs. Essays in Honour of Professor Jerzy* Pelc, eds. Jacek Juliusz Jadacki and Witold Stravinski, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 351-361).

——, «La escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectator», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, I, pp. 703-711.

——, «Il Mediterraneo tra realtà e letteratura nei secoli XVI e XVII», en *Nuovo Mondo e area mediterranea a confronto (Palermo 27-31 marzo 1990)*, eds. Massimo Ganci e Rosa Scaglione Guccione, Palermo, Società Siciliana per la Storia Patria-Istituto di Storia Moderna della Facoltà di Lettere di Palermo, 1993, pp. 107-117.

——, *Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000.

——, «Comienzo y final de *El amante liberal*», en prensa en *Mélanges en homenaje al profesor Jean Canavaggio*.

SÁNCHEZ, Francisco, *Lectura y representación. Análisis cultural de las «Novelas ejemplares»*, New York-Berna, Peter Lang, 1993.

ZIMIC, Stanislav, «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*», *Anales cervantinos*, 27, 1989, pp. 139-165.

——, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996.

*

RUTA, Maria Caterina. «Elementos teatrales y elementos narrativos en los textos de cautiverio de Cervantes». En *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 765-774.

Resumen. Después de precisar la opción por el carácter moderno y experimental del teatro de Cervantes, se observa que ya en el siglo XVII, en Francia y en Inglaterra, algunas de las *Novelas ejemplares* se remodelaron para ser representadas en las tablas. Tomando como referencia *El amante liberal* y *Los baños de Argel*, se dan algunos ejemplos de la interferencia entre modalidades narrativas y modalidades teatrales que se pueden encontrar en más de un caso en la obra del escritor alcalaíno.

Centro Virtual Cervantes

Résumé. Après quelques observations sur le caractère moderne et expérimental du théâtre de Cervantes, l'attention est portée sur les adaptations théâtrales des *Novelas ejemplares* qui furent élaborées, en France et en Angleterre, dès le XVIIe siècle. Des exemples empruntés à *El amante liberal* et aux *Baños de Argel* servent ensuite à montrer l'interférence qui existe, dans l'œuvre de Cervantes, entre modalités narratives et modalités théâtrales.

Summary. After having specified the option for the modern and experimental character of Cervante's theatre, it can be observed that in the seventeenth century, in England and in France, some of the *Novelas ejemplares* were adapted for performance. Referring to *El amante liberal* and to *Los baños de Argel*, I offer some examples of the interaction between narrative and dramatic modalities that, in my opinion, can be found in more than one case in the works of the writer from Alcalà.

Palabras clave. *El amante liberal. Los baños de Argel.* CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares.* Teatro.

CRITICÓN. Núms. 87-88-89 (2003). Maria Caterina RUTA. Elementos teatrales y elementos ...

Centro Virtual Cervantes