

Papeles y melindres: *La guarda cuidadosa* de Cervantes y la *Commedia dell'arte*

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4918-7289>

adrianj.saez@unive.it

Resumen

En el marco de las relaciones italianas de Cervantes, en este trabajo se propone la posible conexión entre dos pasajes de *La guarda cuidadosa* con sendas escenas de la *Commedia dell'arte*, que se encuentran en forma desarrollada respectivamente en las comedias *La sorella* (1604) de Giovan Battista della Porta y *Lo schiavetto* (1612) de Giovan Battista Andreini.

Palabras clave: Cervantes; entremés; *La guarda cuidadosa*; Della Porta; Andreini.

Papers and Prudishness: *The careful guard* and the *Commedia dell'arte*

Abstract

In the context of Cervantes-Italian relations, this work proposes the possible connection between two passages from *The careful guard* with scenes from the *Commedia dell'arte*, which are found in a developed form respectively in the comedies *La sorella* (1604) by Giovan Battista della Porta and *Lo schiavetto* (1612) by Giovan Battista Andreini.

Keywords: Cervantes; “entremés”; *The careful guard*; Della Porta; Andreini.

Cómo citar este artículo / Citation: Sáez, Adrián J. 2024. «Papeles y melindres: *La guarda cuidadosa* de Cervantes y la *Commedia dell'arte*». *Anales Cervantinos* 56, 582. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2024.582>

Recibido: 30/05/2024. Aceptado: 24/09/2024. Publicado en línea: 27/03/2025.

Aunque actualmente los tiros de la crítica van por otro lado, se ha dicho mucho sobre las fuentes del teatro de Cervantes y especialmente sobre sus entremeses que, entre muchas cosas más, son una suerte de pequeños mosaicos dramáticos que reescriben multitud de estímulos y referencias de lo más variopinto¹. Tanto, que constituyen «un día de fiesta para los buscadores de fuentes», como bien dice Asensio (1986, 24) para el caso de *El viejo celoso* en palabras que valen para toda la colección.

En este sentido, es claro que los entremeses cervantinos también tienen su parte italiana y más precisamente de la *Commedia dell'arte* (o *commedia all'improvviso*), cuestión sobre la que se han comentado un puñado de aspectos: amén de un catálogo de similitudes de personajes y temas (Rotta 1976; Maestro 2000, 201-255), se ha señalado la deuda cómico-italiana de los juegos metateatrales (Arboleda 1991), la expresión dialógica en *La cueva de Salamanca* (Maestro 1998), ciertas posibles relaciones de *La Casa de los Celos* con la *commedia pastorale* (Lewis-Smith 2003), la ilusión de improvisación reinante en *La entretenida* (O'Neill 2016), algunas similitudes teóricas del discurso cervantino sobre la buena comedia (I, 47) (Vescovo 2017) y el regusto italiano de la poética teatral de «simple stage» de Cervantes (Burningham 2022), junto con –en otro orden de cosas– un montaje contemporáneo de un entremés con mucho de máscara italiana (Algaba Granero 2017)².

Amén de la etapa italiana de Cervantes (bien resumida en Cannavaggio 2015, 69-99) como puerta abierta a la relación directa con actores, compañías y espectáculos, la *Commedia dell'arte* contaba con la baza de un contacto en casa durante el último cuarto del siglo XVI gracias a la circulación de compañías de cómicos (capitaneados por Ganassa y los Gelosi) con su repertorio de textos (Falconieri 1957; Arróniz 1969; Frolidi 1996; y Ojeda Calvo 2007 y 2018, entre otros), así como la influencia mediada a través de Lope de Rueda (Oliva 1988), que tanto admiraba Cervantes³. Por todo ello, hay que proseguir con la invitación de Huerta Calvo (1985-1986, 694; 1995) sobre la necesidad de estudiar la relación de este teatro italiano con el entremés, tarea a la que me sumo con una pequeña cala cervantina. Y lo hago con una advertencia: este teatro está conformado por una suerte de materiales de trabajo que comprenden tanto fragmentos variados (diálogos escénicos, poemas y sentencias graciosas) como trazas más desarrolladas de comedia (*scenari*), que en conjunto constituyen la base para la representación improvisada, por lo que en lo que sigue apunto el motivo oportuno y lo reproduzco de forma desarrollada a partir de una comedia que –aunque las fechas dificulten el contacto directo– vale solo como ejemplo paradigmático⁴.

Dicho esto, me centro en *La guarda cuidadosa* (2020, fechada en 1609-1614) de Cervantes, que es un ejemplo óptimo porque parece ser la «maravillosa resurrección de un cuarto de hora de vida de España vista por el lado empequeñecedor del anteojito» como decía con su elegancia característica Márquez Villanueva (1965, 152), pero, gracias a una experiencia vital en primera persona (García Lorenzo 1976), tiene mucho de parodia de las relaciones soldadescas tan en boga en la época (Sáez 2023 y 2024, 92-98) y comprende varias piezas literarias: el debate entre el fanfarrón moderno y un sacristán donjuanesco recicla en clave

1. A modo de introducción ver Asensio (1965), Cannavaggio (1977), García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez (2016) y Sáez (2020, 9-69 y 2021).

2. Ver la tesis doctoral de Rotta, John B. 1976. «The *Commedia dell'arte* in the theater of Cervantes». Nueva York: SUNY-Stony Brook. Pérez de León (2005) también ofrece con cierta frecuencia notas sobre relaciones italo-cervantinas. Dejo de lado las posibles conexiones del *Quijote* con la *Commedia dell'arte* que sintetizan Vélez-Sainz (2000) y De Stasio (2019), aspecto sobre el que igualmente se ocupa Busi (1977) pese al amplio título. Sobre las relaciones con la dramaturgia áurea de Lope y compañía ver D'Antuono (1981) entre otros.

3. En general, sobre la influencia italiana en el teatro español ver Arróniz (1969) como punto de partida, más todos los datos presentes en *DICAT* (Ferrer Valls 2023) sobre los actores italianos en España.

4. Ojeda Calvo (1995, 129) denomina «roba generica» el conjunto de apuntes sueltos.

cómica el clásico debate del caballero y el clérigo, añade otra galería de modelos folclóricos y tradicionales (la criada melindrosa, un zapatero malicioso, etc.) de larga vida entremesil (Cotarelo 1915, 635-649), algo de Lope como blanco de una pulla al paso («me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas», 170⁵) (Márquez Villanueva 1965, 154-156; y Zimic 1981, que se excede en su lectura antilopesca) y una posible pugna intertextual con otros textos de guardas (Miguel Sánchez, Lope de Vega, Mira de Amescua) (Baras Escolá 2022), así como un valor metapoético (Ruiz Pérez 2022)⁶. Pero hay más, ya que dos lances del entremés tienen ecos italianos.

1. Los papeles de los que tanto presume el soldadito para convencer al amo de la criada Cristinica de que es el mejor partido son –según se ha dicho– un reflejo de una práctica contemporánea (la escritura y exhibición de documentos compuestos con memoriales de méritos y servicios) que Cervantes conocía al dedillo como un estupendo recurso cómico para criticar ciertos excesos de la poética soldadesca: así, la redacción de una carta de amor en el «revés de un memorial» (161-162) es tanto un eco de una práctica de escritura del momento (Castillo Gómez 2004) como el inicio de un proceso de desmontaje ridículo, que prosigue con el intento de empeño del «antojo» (o tubo de hojalata) donde porta los textos como fianza por los zapatos de su amada (169) y la negociación con el amo de la criada.

Para tratar de ganarse el beneplácito del señor, el soldadito cuidadoso exhibe con orgullo un manojito de documentos:

Pues lléguese vuesa merced a esta parte y tome este envoltorio de papeles; y advierta que ahí dentro van las informaciones de mis servicios, con veinte y dos fes de veinte y dos generales, debajo de cuyos estandartes he servido, amén de otras treinta y cuatro de otros tantos maestros de campo, que se han dignado de honrarme con ellas (172).

Sin embargo, por mucho que se esfuerce por defender su valía y sus aspiraciones (castellano de una plaza «en el reino de Nápoles», 172), no le vale de nada porque el amo se percata rápidamente del disparate («no ha habido, a lo que yo alcanzo, tantos generales ni maestros de campo de infantería española de cien años a esta parte»), se niega a ver los memoriales («Yo los doy por pasados y vistos») y finalmente dice que no le importa nada de las «relaciones» del soldado (172) y lo acusa de estar loco («de los cascos», 173).

Pues bien, una escena similar de negociación papelera y prepotente se da entre el *capitano* Trasimaco y Pardo (padre de la dama de la comedia) en *La sorella* (1604, pero escrita en 1591-1598) de Giovan Battista della Porta, un humanista poliédrico con el que ya se ha conectado a Cervantes por otros motivos⁷:

TRASIMACO. E vo' che veggiate che conto tengono di me i principi del mondo: ho pieno il petto, i calzoni e le valigge di lettere che mi mandano. Ecco quella, a punto, del Gran Turco: *All'illustrissimo e strenuissimo cavaliero, il capitan Trasimaco de' Sconquassi, mio carissimo amico e generalissimo delle mie genti*. Ecco quella del re Filippo: *Al venerabilissimo e stupendissimo capitan Sconquasso de' Sconquassi de' Squassamenti, mio lugartiniente e general de' miei esserciti*. Ecco quella del re di Francia: *Al mio amatissimo colonello e maestro, sotto il quale ho imparato la milizia*. Ecco quella de

5. Para el entremés (Cervantes 2020), se facilitan solo los números de página.

6. Por si fuera poco, Asensio (1965, 106-107 y 1986, 32) añadía un posible contacto con la forma dramática del *bruscello* (o el *mariazzo* según la región italiana) en la que se valoran los méritos de los distintos pretendientes de una dama.

7. Ver el *stato dell'arte* de Sánchez García (2004) y De Armas (2005), que en otro lugar señala posibles contactos entre *La turca* y *La Numancia* (De Armas 2006, 17 y 20). La propuesta de datación procede de Clubb (1965, 66).

veneziani e di altre repubbliche, ch'io non ne tengo conto; ed ionon son uomo di bugie, ma m'è cara la verità.

PARDO. È tanto cara che la serbate per voi, né ve ne cavarebbe una di bocca quante tanaglie ha il mondo.

TRASIMACO. Però non bisogna dar credito a' furfanti; e volendo informarvi chi sia, andate in Persia e dimandate di me, che feci nella guerra fra Turchi e Persiani. Andate in Tartaria e dimandate al Gran Can, andate al Giappone e dimandatene il re Quabacondono, gite nell'Indie del Mexico, in Temistitan, e dimandate alli caccichi Abenmuchi, Anacancon, Aguelbana, Comogro, Ciapoton, Totonoga e Caracura ed altri ed altri. Così saprete chi sono.

PARDO. Mi vo' partir or ora per cotesti luoghi, e come mi sarò informato, tratteremo del matrimonio. A Dio (III, vi, 36-57).

Se mire como se mire, es una bravuconada absurda: aunque se pueda pensar en un *curriculum* de mercenario, la acumulación de cartas de tres de los reyes más importantes del panorama coetáneo y otras instituciones («de veneziani e di altre republiche») que vivían enfrentados los unos a los otros, junto con la invitación a pedir referencias en lugares lejanos (Persia, Tartaria, Japón, México) con un vocabulario de resonancias cómicas, convierte todo el pasaje en una exhibición tan hiperbólica como ridícula⁸.

De hecho, ya de entrada Trasimaco presume de ser «cavaliero da tutti i quarti» con parrientes que son todos «croci di Malta, di Santo Stefano, di San Giacomo e di Calatrava» (III, vi, 27-29) para mostrarse con todo el prestigio del mundo posible como el marido ideal para Sulpizia y, tras el despecho de Pardo, le disculpa por su vejez y presume neciamente de tener propuestas matrimoniales de «regine», la «figlia» del Gran Turco y otro grupo de poderosos (III, vi, 58-67). Como en *La guarda cuidadosa*, no le vale para nada, porque —luego de mil y una peripecias con incestos y anagnórisis de por medio— la joven Sulpizia (que en verdad se llama Cleria) acaba felizmente emparejada con Erotico.

Así, en esta comedia el *capitano* es más un amante ridículo que sale malparado antes que un fanfarrón clásico según advierte Ojeda Calvo (1995, 126), un retrato que Cervantes declina a su manera en *La guarda cuidadosa*, con un soldadito que se comporta como el perro del hortelano y apuesta todo a la carta de sus papeles militares⁹: de este modo, se trata de una figura renovada, porque —según recordé en su momento— el clásico Pirgopoloinices cuenta con unas «tablillas» (*tabellas*, *Miles gloriosus*, I, 1) en las que el parásito Artrogo anota sus hazañas, pero en general tanto este como su heredero el *capitano spagnolo* (Spavento, o como se llame) son más amigos de las bravuconadas orales, de modo y manera que el capitán ridículo de Della Porta vale como introducción de la clave papelera con las cartas rimbombantes, que Cervantes retoma en conexión con la práctica de las

8. Los nombres de los caciques («caccichi») son «fictitious» (Beecher 2008, 460, n. 30) y tienen una función cómica, pero son verosímiles dentro de los hispanismos (y americanismos) de la comedia del *Cinquecento* y, de hecho, «Ciapoton» parece derivar del puerto de «Champotón» de la *Historia general y natural de las Indias* (1535, con reediciones, 2023, XVII, cap. 11, 536) de Gonzalo Fernández de Oviedo (Beccaria 1985, 197).

9. Sobre esta figura dellaportiana ver también las consideraciones de Croce (1891, 73-74), que recuerda un ejemplo parecido en *La chiappinaria* (1609), donde un criado adulator dice a su capitán que le han llegado cartas «Di Filippo Terzo Re di Spagna, offerendovi il Generalato delle Fiandra contro il conte Maurizio; l'altre dell'Imperadore, implorando il vostro auto nelle rivoluzioi dell'Ungheria; del Gran Turco, che si trova oppresso dal Re di Persia e da' suoi schiavi ribellanti; del Re di Francia, che vuol farvi gran Contestabile del Regno contro gli Ugonoti. Ci sono lettere delle Repubbliche di Venezia, di Genova, di Lucca e del Gran Duca di Toscana» (I, i, 30-37). También el material de las cartas del *capitano* puede ser cosa de risa (Bartoli 1880, xxii), pero es otro cantar.

relaciones de méritos y servicios para atacar sus excesos y vicios dentro de su reescritura y desmontaje de la poética soldadesca¹⁰. Así, a partir de un modelo ya desmitificado del héroe bélico, Cervantes conforma su soldadito cuidadoso, que todavía trata de valerse con más insistencia de sus documentos: un verdadero mosaico o –si se prefiere– un retazo con pintas de espantapájaros.

2. El otro momento italiano se encuentra ya casi al final de la discusión y de *La guarda cuidadosa*, cuando el ama interrumpe la disputa *in crescendo* y se sorprende de que todo sea «por Cristinica», lo que lleva a un diálogo anfibológico sobre la posible «deshonra» de la criada (como ‘encuentro sexual’ e ‘injuria’)¹¹:

ELLA. ¡Mirad con qué poca vergüenza lo dices! Y ¿hate deshonrado alguno dellos?

CRISTINA. Sí, señora.

ELLA. ¿Cuál?

CRISTINA. El sacristán me deshonró el otro día, cuando fui al Rastro.

ELLA. ¿Cuántas veces os he dicho yo, señor, que no saliese esta muchacha fuera de casa, que ya era grande y no convenía apartarla de nuestra vista? ¿Qué dirá ahora su padre, que nos la entregó limpia de polvo y de paja? Y ¿dónde te llevó, traidora, para deshonrarte?

CRISTINA. A ninguna parte, sino allí, en mitad de la calle.

ELLA. ¿Cómo, en mitad de la calle?

CRISTINA. Allí, en mitad de la calle de Toledo, a vista de Dios y de todo el mundo, me llamó de sucia y de deshonesta, de poca vergüenza y menos miramiento y otros muchos baldones deste jaez, y todo por estar celoso de aquel soldado.

AMO. Luego, ¿no ha pasado otra cosa entre ti ni él, sino esa deshonra que en la calle te hizo?

CRISTINA. No, por cierto, porque luego se le pasa la cólera.

ELLA. El alma se me ha vuelto al cuerpo, que le tenía ya casi desamparado (176-177).

Pues bien, este lance conecta con un tipo de *lazzi* (breve escena cómica de la *Commedia dell'arte* con mucho de lucimiento gestual y gran autonomía que suele presentarse muy brevemente y puede combinarse al gusto en secuencias, similar a un moderno *gag*)¹²: el diálogo de doble sentido obsceno, una variante de la «scena d'amore scherzoso» (o «scena amorosa di lazzi») centrada en la exhibición de ingenio verbal que frecuentemente se une a golpes y puede sufrir la censura por su alto voltaje (Capozza 2006, 124-126)¹³. Aunque no he encontrado –o descifrado– un *lazzo* detallado y exacto (hay algunos similares en Capozza 2006, 125, núms. 731 y 734; y quizá sobre todo Testaverde 2007, 632, con una «scena equivoca dell'onore»), este intercambio juguetón y picante de tradición italiana se encuentra de forma desarrollada –a modo de ejemplo hermano– en *Lo schiavetto* (1612,

10. Ya se ve una pequeña actualización en la traducción castellana *La comedia de Plauto intitulada «Milite glorioso»* (1555) de Verzosa y Ponce de León, donde se lee «libro de memoria» (fol. 6v.).

11. Ver las sospechas sobre la inocencia de Cristinica en Huerta Calvo (2008, 103-107).

12. Más precisamente, se trata de «a sort of scenic hieroglyphic, an emblem able to concentrate, in the immobile flash of a gesture, the meaning of an action» (Tavari y Schino 1982, 484), que puede presentarse de modo muy simple («azzo» o «lazzo») con más o menos detalles anejos.

13. Ver los repertorios de Petraccone (1927, 263-272), Bragaglia (1943) y especialmente de Capozza (2006, con una amplia tipología comentada), así como los *scenari* recogidos por Testaverde (2007) y Costola (2021). Rodríguez Villar (2022, 206) conecta de modo algo general la refriega final del entremés con el *lazzo di bastonate*.

pero representada antes y después) de Giovan Battista Andreini, donde Alberto sorprende *in flagranti* a su hija Prudenza abrazando a Fulgenzio (otra típica indicación mínima de los *scenari*)¹⁴:

ALBERTO. Di' sù, furfantella, vè altro, che questo abbracciamento ch'io ho veduto? Di' sù, fa' presto, non occorre fare il viso lungo, e 'l viaggio del gambero con l'andar indietro. Di' sù, ché te lo ficco, ve'?

PRUDENZA. Uh? Non fate.

FULGENZIO. Lo dirà, lo dirà, signore.

ALBERTO. State cheto voi, meser Ciciapottolo nell'agresto! Di' sù, v'è altro?

PRUDENZA. Signor sì.

ALBERTO. Che cosa, un bacio?

PRUDENZA. Signor sì.

ALBERTO. Altro?

PRUDENZA. Signor sì.

ALBERTO. Che cosa, un toccamento di tette?

PRUDENZA. Signor sì.

ALBERTO. V'è altro?

PRUDENZA. Signor sì.

ALBERTO. Che cosa?

PRUDENZA. M'ha fatto la gambaruola.

ALBERTO. La gambaruola? Or sù, so il rimanente: ella è caduta, lui gli è caduto sopra e l'ha impregnata. A porca, a stacciata! La voglio ammazzare.

FULGENZIO. Eh no signore, pungavi più la pietà filiale, che punger ella non procura di ferro acuto le proprie carni sue.

PRUDENZA. Deh caro padre, se pur brama di ferirmi, ond'io ne muoia, il ferro, che dal fianco io tolsi a Fulgenzio, sia quello che mi ferisca, che m'uccida, ché contenta morirò per mezo delle cose sue.

ALBERTO. O temeraria, e mi burli? credi che non intenda questo anfibologico tuo parlare? Or che tu brami per lo pugnale di Fulgenzio morire, Fulgenzio voi, che sapete doprare il vostro pugnale, poi che i giovini sempre l'hanno in mano, a voi tocchi a far quel colpo che al presente a costei tanto piace.

FULGENZIO. Non sia mai vero, ch'io debba dar la morte a chi è la vita mia.

ALBERTO. Eh? Che non m'intendete.

PRUDENZA. L'intendo ben io, signor padre.

ALBERTO. Sì? O come la donna è saggia, quando si parla del suo interesse. Or sù, perché voglio più come padre perdonare, che come adirato vendicare, vi perdono. Abbracciatevi, bacciatevi (V, 6).

14. A favor de la relación *lazzo*-comedia viene Molinari (1997, 36), quien considera que se trata de una comedia «concepita appunto come scenario», a partir de lo que «Andreini si sarebbe poi giovato dei contributi e delle invenzioni dei singoli attori-improvvisatori».

Como puede verse, el diseño es muy similar en las dos piezas: dentro de un lance de tensión amorosa (un encuentro a escondidas, una trifulca entre pretendientes), llega otro personaje que se sorprende ante la situación (el padre que explota de ira, el ama que se escandaliza) y se preocupa de que el amor haya llegado a mayores (el encuentro carnal), por lo que dispara una retahíla de preguntas equívocas de doble valor erótico que tienen mucho de comicidad y –aunque parece rozarse la tragedia– el peligro es inexistente porque se trataba de una nadería («la gambaruola», ‘zancadilla’, y una «deshonra» verbal) y todo acaba bien (con el perdón paterno y la tranquilidad del ama, tras la que llegará la elección libre del sacristán y el *happy ending*). Entre uno y otro hay una labor de suavización del erotismo, pues el interrogatorio detallado (del «bacio» al «*toccamo di tette*») y la amenaza del descubrimiento de una relación encubierta con embarazo de regalo (como se entiende la zancadilla *in malam partem*) y la bendición final se cambian en una preocupación genérica por la «deshonra» pública que se desvanece velozmente como cosa banal y ridícula, de modo similar a la reescritura habitual de las *novelle* en España, por cierto.

Pese a la espinosa cuestión cronológica, repito que no he encontrado este tipo de escenas burlescas en otros entremeses coetáneos (a partir de la colección de Cotarelo y Mori 1911), por lo que se puede apostar por una relación italiana para ambas escenas de *La guarda cuidadosa*: más precisamente, se puede considerar una conexión con fórmulas conocidas y típicas (los *lazzi*) que Cervantes pudo conocer en algún momento tanto en Italia como en España y que han sobrevivido formuladas en sendas comedias de Della Porta y Andreini.

Sea como fuere, en general Cervantes maneja estos lances italianos con libertad y con un ojo puesto en su tiempo, para añadir una cierta dimensión crítica en medio de las burlas, pues en su obra «siempre hay una reflexión detrás de cada sonrisa», según sabias palabras de García López (2023, 69): así, en el caso de *La guarda cuidadosa* se trata de una reescritura genérica e ideológica con la que dispara contra la hipérbole pomposa de los textos autobiográficos soldadescos y, más de pasada, ataca –con una carga ridícula– la preocupación obsesiva por la honra, que luego hace saltar por los aires de una vez por todas en *La cueva de Salamanca*.

Así las cosas, se comprueba que *La guarda cuidadosa* no es solo –ni realmente– una estampa de vida cotidiana porque en verdad es un entremés que cifra mucha literatura. Esta es justo la magia de Cervantes: hacer pasar por real (o verdadero) un puzle de piezas textuales (documentales y ficcionales) como quien no quiere la cosa.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco los capotes de mis queridos Flavia Gherardi (Università di Napoli Federico II), Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia), Iole Scamuzzi (Università di Torino) y Piernario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia).

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

FUENTES DE FINANCIACIÓN

Este trabajo se enmarca en los proyectos «SILEM III: La institución del Siglo de Oro: procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)» (PID2022-136995NBI00 del Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España), coordinado por Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla)

y «VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna» (PID2019-104069GB-I00), comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva).

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Adrián J. Sáez: conceptualización, metodología, investigación, recursos, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición, visualización, supervisión, administración del proyecto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Algaba Granero, Aroa. 2017. «Entremés y *Commedia dell'arte*: El viejo celoso a través de la máscara (la versión de Veneziainscena)». *Anagnórisis: Revista de Investigación Teatral* 15: 44-67.
- Andreini, Giovan Battista, 1982 [1612]. *Lo schiavetto*, editado por Laura Falavolti. En *Commedie dei Comici dell'Arte*, 45-213. Turín: UTET.
- Arboleda, Carlos A. 1991. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Arróniz, Othón. 1969. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos.
- Asensio, Eugenio. 1965. *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.
- Asensio, Eugenio, ed. 1986 [1970]. M. de Cervantes, *Entremeses*, 3.^a ed. Madrid: Castalia.
- Baras Escolá, Alfredo. 2022. «Tres “guardas cuidadosas” y una “buena guarda”». *eHumanista/Cervantes* 9-10: 171-188. Accesible en: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/cervantes/volume9-10/ehumcerv10.baras.pdf>>.
- Bartoli, Adolfo. 1880. *Scenari inediti della commedia dell'arte: contributo alla storia del teatro popolare italiano*. Florencia: Sansoni.
- Beccaria, Gian Luigi. 1985. «Tra Italia, Spagna e Nuovo Mondo nell'età delle scoperte: viaggi di parole». *Lettere Italiane* 37(2): 177-203.
- Beecher, Donald, ed. 2008. *Renaissance comedy: the Italian masters*, vol. 1. Toronto: University of Toronto Press.
- Bragaglia, Anton Giulio. 1943. *Commedia dell'arte: canovacci inediti*. Turín: Il Dramma.
- Burningham, Bruce. 2022. «Cervantes and the simple stage». En *Drawing the curtain: Cervantes's theatrical revelations*, editado por Esther Fernández y Adrienne L. Martín, 17-41. Toronto: University of Toronto Press.
- Busi, Frederick. 1977. «Cervantes' use of character names and the *Commedia dell'arte*». *Romance Notes* 17(3): 314-319.
- Canavaggio, Jean. 1977. *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. París: PUF.
- Canavaggio, Jean. 2015 [1986]. *Cervantes*, traducido por Mauro Armiño, 5.^a ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Capozza, Nicoletta. 2006. *Tutti i lazzi della «Commedia dell'arte»: un catalogo ragionato del patrimonio del Comico*. Roma: Audino.
- Castillo Gómez, Antonio. 2004. «Hojas embetunadas y libros en papel: escritura y memoria personal en la España moderna». *Horizontes antropológicos* 10(22): 37-65. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832004000200003>
- Cervantes, Miguel de. 2020. *Entremeses*, editado por Adrián J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Clubb, Louise George. 1965. *Giambattista della Porta dramatist*. Princeton: Princeton University Press.
- Costola, Sergio, ed. 2021. *Commedia dell'arte escenarios*. Londres: Routledge.
- Cotarelo, Armando. 1915. *El teatro de Cervantes: estudio crítico*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Baillière, 2 vols.
- Croce, Benedetto. 1891. *I teatri di Napoli (secolo XVI-XVII)*. Nápoles: Luigi Pierro.
- D'Antuono, Nancy L. 1981. «Lope de Vega y la *Commedia dell'arte*: temas y figuras». *Cuadernos de Filología* 1-2: 261-278.

- De Armas, Frederick A. 2005. «Cervantes and Della Porta: the art of memory in *La Numancia*, *El retablo de las maravillas*, *El Licenciado Vidriera*, and *Don Quijote*». *Bulletin of Hispanic Studies* 82(5): 633-648.
- De Armas, Frederick A. 2006. *Quixotic frescoes: Cervantes and the Italian Renaissance art*. Toronto: University of Toronto Press.
- Della Porta, Giovan Battista. 2002[1604]. *La sorella*. En *Teatro, III, Commedie*, edición dirigida por Raffaele Sirri, 115-217. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Della Porta, Giovan Battista. 2003[1609]. *La chiappinaria*. En *Teatro, IV, Commedie*, edición dirigida por Raffaele Sirri, 1-86. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- De Stasio, Loreta. 2019. «*La Commedia dell'arte*, puente tra Cervantes e *Don Chisciotte*». En *Literatura y cultura italianas entre Humanismo y Renacimiento*, edición coordinada por Vicente González Martín, Laureano Núñez García, Mattia Bianchi y María-Isabel García Pérez, 51-65. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Falconieri, John V. 1957. «Historia de la *Commedia dell'arte* en España». *Revista de Literatura* 12(23-24): 3-37 y 69-90.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. 2023[1535]. *Historia general de las Indias*, editado por Belinda Palacios y Natacha Crocoll. Madrid: Biblioteca Castro.
- Ferrer Valls, Teresa, dir. 2008. *DICAT: Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Accesible en: <<https://dicat.uv.es>>.
- Froldi, Rinaldo. 1996. «I comici italiani in Spagna». En *Origini della commedia improvvisa o dell'arte*, 273-289. Roma: Torre d'Orfeo.
- García Aguilar, Ignacio, Luis Gómez Canseco y Adrián J. Sáez. 2016. *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Visor Libros.
- García López, Jorge. 2023. «Paratextos y prólogos cervantinos: la creación de un personaje». En *El discurso paratextual en la novela corta del Barroco*, editado por Ignacio García Aguilar y Rafael Bonilla Cerezo, 59-72. Madrid: Sial.
- García Lorenzo, Luciano. 1976. «Experiencia vital y testimonio literario». *Anales Cervantinos* 15: 171-180.
- Huerta Calvo, Javier. 1985-1986. «*Stultifera et festiva navis* (de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34(2): 691-722.
- Huerta Calvo, Javier. 1995. «Arlequín español (entremés y *Commedia dell'arte*)». En *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, 125-134. Barcelona: Oro Viejo [*Crotalón* 1, 1984, pp. 785-797].
- Huerta Calvo, Javier. 2008. «Cristinas (en torno a las criadas de Cervantes)». En *La criada en el teatro del Siglo de Oro*, editado por Luciano García Lorenzo, 95-111. Madrid: Fundamentos.
- Lewis-Smith, Paul. 2003. «*La Casa de los Celos* y la *Commedia dell'arte*». *Theatralia: revista de poética del teatro* 5: 375-383.
- Maestro, Jesús G. 1998. «Sobre el diálogo y la *Commedia dell'arte* en los entremeses de Cervantes: *La Cueva de Salamanca*». *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia* 14: 15-44.
- Maestro, Jesús G. 2000. *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert.
- Márquez Villanueva, Francisco. 1965. «Tradición y actualidad literaria en *La guarda cuidadosa*». *Hispanic Review* 33(2): 152-156.
- Molinari, Cesare. 1997. «Attori-autori della *Commedia dell'arte*». *Quaderns d'Italia* 2: 21-37.
- Ojeda Calvo, María del Valle. 1995. «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Botarga». *Criticón* 63: 119-138.
- Ojeda Calvo, María del Valle. 2007. *Stefanello Botarga e Zan Ganassa: scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- Ojeda Calvo, María del Valle. 2018. «The Iberian Peninsula». En *Commedia dell'arte in context*, editado por Christopher B. Balme, Piermario Vescovo y Daniele Vianello, 89-97. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oliva, César. 1988. «Tipología de los *lazzi* en los *Pasos* de Lope de Rueda». *Criticón* 42: 65-79.

- O'Neill, John. 2016. «Improvisation in *La entretenida*: tracing the influence of Plautus and the *Commedia dell'arte* on Cervantes». *Cervantes: Journal of the Cervantes Society of America* 36(1): 11-37.
- Pérez de León, Vicente. 2005. *Tablas destempladas: los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Petraccone, Enzo. 1927. «*La commedia dell'arte*»: *storia, tecnica, scenari*. Nápoles: Ricciardi.
- Rodríguez Villar, Alejandra Juno. 2022. «*La guarda cuidadosa*: la incongruencia que nos hace reír y llorar». *eHumanista/Cervantes* 9-10: 201-209. Accesible en: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/cervantes/volume9-10/ehumcerv10.juno.pdf>>.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2022. «Cuitas, imágenes y ausencias en *La guarda cuidadosa*». *e-Spania* 42: s. p. <https://doi.org/10.4000/e-spania.45104%0a>
- Sáez, Adrián J., ed. 2020. M. de Cervantes, *Entremeses*. Madrid: Cátedra.
- Sáez, Adrián J. 2021. «Notas metacríticas a los *Entremeses* de Cervantes». *Anales Cervantinos* 53: 383-388. Accesible en: <<https://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/505>>.
- Sáez, Adrián J. 2023. «“Un revés de un memorial”: la parodia de las relaciones de soldados en *La guarda cuidadosa* de Cervantes». *eHumanista* 54: 538-548. Accesible en: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume54/54b/ehum54.h.saez.pdf>>.
- Sáez, Adrián J. 2024. *Las letras de las armas: Cervantes y las vidas soldadescas*. Huelva: Universidad de Huelva. Accesible en: <<http://www.uhu.es/revista.etiopicas/anejos/Lasletrasdelasarmas.pdf>>.
- Sánchez García, Encarnación. 2004. «Campanella, Bruno, Della Porta e Telesio in Cervantes: stato della questione». *Studi rinascimentali: rivista internazionale di letteratura italiana* 2: 109-114.
- Taviani, Ferdinando y Mirella Schino. 1982. *Il segreto della «Commedia dell'arte»: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Florencia: La Casa Usher.
- Testaverde, Anna Maria, ed. 2007. *I canovacci della «Commedia dell'arte»*. Turín: Einaudi.
- Vélez-Sainz, Julio. 2000. «El *Recueil Fossard*, la compañía de los Gelosi y la génesis de *Don Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 20(2): 31-52.
- Verzosa y Ponce de León, Juan, trad. 1555. *La comedia de Plauto intitulada «Milito glorioso»*. Amberes: Martín Nucio [ejemplar de la BNE, signatura U/3448, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, accesible en: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000087172&page=1>>].
- Vescovo, Piermario. 2017. «Discorso sull'Arte». *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura* 23: 203-228. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.207>
- Zimic, Stanislav. 1981. «La biografía satírica en *La guarda cuidadosa* de Cervantes». *Segismundo: revista hispánica de teatro* 15(33-34): 95-151 [luego en *El teatro de Cervantes*, 337-353. Madrid: Castalia, 1992].