

## ***El laberinto de amor* de Cervantes: análisis del texto y su puesta en escena<sup>1</sup>**

**Desirée PÉREZ FERNÁNDEZ**  
Universidad de León

### **1.- Introducción:**

Como era de esperar, este curso de verano también se hace eco del centenario cervantino. Sueño y locura, un binomio nos que proporciona la coartada perfecta para ahondar en la vida y obra de Miguel de Cervantes, y más aún, para crear un nexo de unión con el *Quijote*, o más bien con la primera parte de ese texto, en el que la “locura” ocupa un lugar tan destacado. Sin embargo, no es oro todo lo que reluce. Los centenarios pueden llegar a convertirse en un arma de doble filo. Por un lado, la explosión y saturación de eventos, celebraciones, parabienes y demás halagos a la figura y obra de un autor, pueden provocar saturación e incluso hastío. Por otro, durante todo un año académicos, investigadores o artistas centran sus intereses en torno a una figura y una obra proporcionando sus propias y nuevas interpretaciones, ofreciendo datos, aspectos y detalles olvidados o desconocidos, desentrañando esos pasajes oscuros o sacando a la luz aquellos textos poco aplaudidos y, por qué no decirlo, más flojos y descuidados del autor. Ante tal situación cabe preguntarse si son realmente estas fechas clave el mejor momento para redescubrir y estudiar la trayectoria vital y literaria de dicho autor. Como he señalado, la avalancha de estudios y trabajos pueden mostrar las dos caras de una misma moneda: bien dotar a los investigadores de nuevas vías de trabajo, bien llegar a conclusiones desacertadas en ese intento de ofrecer una idea inédita. Lo mismo ocurre con los textos. En un intento de originalidad e innovación se pretende desde todos los ámbitos (universitario, editorial, escénico...) dar a conocer aquellos escritos menos famosos, centrando el interés en piezas que para la mayoría se presentan como desconocidas. Es en este otro punto donde debemos preguntarnos también, si es dentro de este auge cervantino dónde deben darse estos fenómenos, es decir, no sería mejor rescatar los textos cervantinos en otro momento

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue leído en el Curso de Verano “Sueño y locura, mitos clásicos y modernos en el arte y la literatura” celebrado en la Universidad de León entre los días 5-8 de septiembre de 2005, con motivo de la presentación del montaje teatral, programado para dicho curso, *El laberinto de amor* de Miguel de Cervantes, a cargo de la compañía La guindalera, escena abierta.

que no estuviese embriagado por la exaltación de la figura y obra del autor. En tales condiciones los textos que, a priori, presentan una menor calidad literaria no podrían ser supervalorados, o por el contrario, no se contribuirá a perpetuar juicios desfavorables sobre estos textos hacia los que solo hay una intención de originalidad y no un verdadero estudio e interés. Este es el caso, y ya se lo adelanto, de la comedia que hoy veremos representada.

El año cervantino se ha desarrollado colmado de eventos y actividades realizados desde todos los ámbitos: la universidad con sus múltiples congresos, seminarios y ciclos de conferencias; el editorial, con sus numerosas ediciones del Quijote, ya sea en versiones para adultos, infantiles, animadas..., o aumentando la tirada de los textos cervantinos; también el ámbito de las artes escénicas ha optado por rendir su propio tributo al genio de las letras castellanas subiendo a las tablas, ya sea desde el teatro, la danza o la música, numerosos montajes y piezas inspirados o basados en los diferentes textos cervantinos<sup>2</sup>.

Si optamos por quedarnos solo con la ‘cara’, no la ‘cruz’, de este cuarto centenario, debemos, sin duda, mencionar el hecho de que gracias a este interés por descubrir hasta el más mínimo y menos conocido aspecto de una trayectoria literaria, nos encontramos con textos totalmente olvidados que de otra manera no llegaríamos a ver la luz. En esa búsqueda de innovación, “La guindalera. Escena abierta” ha decidido subir a las tablas uno de esos textos desconocidos de Cervantes: *El laberinto de amor*.

---

<sup>2</sup> La escena teatral española se ha visto invadida por los espectáculos inspirados en la obra cervantina. Son muchas las representaciones que a lo largo de este año han acercado a los espectadores textos y versiones de Cervantes. Sirva como ejemplo la siguiente relación de montajes teatrales: **Basados en el Quijote:** *La razón blindada*. Compañía: Malayerba (Ecuador); *Don Quichotte (En francés, con sobretítulos en castellano)*. Compañía: Caban Théâtre (Francia); *El Quijote para torpes*. Compañía: Smedia; *Don Quijote en la niebla* de Antonio Álamo. Producción de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha; *Don Quijote...acercándonos a su locura (en japonés, con sobretítulos en castellano)*. Compañía: Ksec Act (Japón); *El Quijote* de Cervantes. Compañía: La Candelaria (Colombia); *Farsa quixotesca* basado en El Quijote de Cervantes (en portugués con sobretítulos en castellano). Compañía: Pia-Fraus (Brasil); *Impresión de Don Quijote*. Compañía: Teatro Negro Nacional de Praga y Grupo Sona; *El ingenioso caballero de la palabra*. Compañía: Producciones El Brujo; *Quijote. Femenino. Plural. (Sanchica, princesa de Barataria)*. Compañía: Estival Producciones; *La más fingida ocasión* de Santiago Martín Bermúdez. Compañía: Pepser Espectáculos. **Puesta en escena de comedias cervantinas:** *La entretenida*. Compañía Nacional de Teatro Clásico; *El laberinto de amor*, Guindalera Escena Abierta. **Puesta en escena de textos cervantinos no teatrales:** *Viaje del Parnaso*. Compañía Nacional de Teatro Clásico **Conciertos y recitales:** *Muerte y resurrección de Don Quijote* Oratorio escénico en torno a la obra de Cervantes. Compañía: Imagen Directa... etc.

## 2.- El teatro de Cervantes:

Las tres facetas literarias que Cervantes cultivó a lo largo de su vida presentan una fortuna diferente. El flagrante éxito de su prosa, la “gracia” lírica que cielo le negó -según sus propias palabras-, y la oscuridad dramática que la sombra del fénix de la naturaleza, Lope de Vega, cernió sobre su dramaturgia.

El teatro de Cervantes, sin duda, se vio desbancado por la entrada en escena del nuevo arte dramático que postulaba Lope de Vega. Como consecuencia de esta realidad y de otros muchos aspectos vitales de Cervantes, el estudio de su corpus dramático presenta no pocas dificultades para el investigador. Estos problemas se pueden simplificar en dos: Uno, la datación de sus comedias, y, por extensión, la fijación de etapas en su producción; y, dos, la ausencia de textos y pérdida de comedias, o lo que es lo mismo, carecer de su obra dramática al completo. Todos estos aspectos influyen sobremanera en los juicios y valoraciones sobre el teatro cervantino.

### \* Etapas del teatro cervantino

Parece existir acuerdo en la fecha que marca el inicio de la trayectoria dramática cervantina: su regreso del cautiverio (1580). A partir de ahí los críticos no muestran uniformidad en sus propuestas. Al margen de la tradicional división en dos etapas y la tripartita ofrecida por Canavaggio, hay datos que no admiten discusión: en 1581 comienza a escribir para el teatro, en los años inmediatamente posteriores representa en Madrid unas veinte o treinta comedias de las cuales hoy tan solo conservamos diez títulos<sup>3</sup> y tan solo dos textos: *Los tratos de Argel* y *La destrucción de Numancia*; en 1586-87 deja de escribir para el teatro y retoma su actividad sobre 1592, momento en que sus textos son rechazados, ya nadie le pide comedias; en 1614 en la “Adjunta al Parnaso” dice tener escritas seis comedias y seis entremeses, pero en 1615 cuando aparece el volumen *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* vemos que se ha aumentado el número de textos. A grandes rasgos estos serían los únicos datos de los que se tiene certeza, a partir de aquí cada crítico extrae sus propias conclusiones e hipótesis.

---

<sup>3</sup> Estas diez obras son: *Los tratos de Argel*, *La destrucción de Numancia*, *La batalla naval*, *La gran turquesca*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La Confusa*. Listado de Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid (Gredos) 1974, p.20.

Evidentemente, toda clasificación no es más que un intento de sistematizar una realidad compleja con un fin didáctico, segmentándola en unidades más pequeñas que guardan una relación de semejanza, por eso no deben tomarse como categorías infalibles e independientes. En el caso de Cervantes dramaturgo ocurre lo mismo, pero no solo porque las clasificaciones nunca son definitivas, sino también por las dificultades que la datación de sus comedias y la pérdida de textos conllevan a la hora de trazar su trayectoria dramática. Así veía Wardropper el panorama “En esta zona tenebrosa de la cronología cada cervantista tiene sus teorías predilectas, casi nunca verificables.”<sup>4</sup> Estos vacíos, unidos a nuevos datos promueven la formulación de hipótesis y teorías, algunas rechazables, otras no tanto, de muchos interrogantes y muchos vacíos, algunos con respuesta, otros aún por resolver<sup>5</sup>. A pesar de tener la certeza de que Cervantes inicia su periplo dramático a su vuelta de Argel en 1581, se ha llegado a proponer que incluso en el cautiverio había escrito teatro, aunque resulta más bien imposible<sup>6</sup>. Desde su vuelta hasta 1587, como señalé, escribe *Los Tratos* y *La Numancia*, además dice haber escrito otras muchas comedias, veinte o treinta, de las que tan sólo quedan dos evidencias, y algún que otro título. Cannavaggio pone en duda el supuesto silencio cervantino (1587-1605), al demostrar con la datación, bastante fidedigna de dos comedias, *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*, fechadas entre 1587-1590, que, años antes de 1606, momento en el que se estima que inició la redacción de las *Ocho comedias*, ya tenía escritos otros textos. Del mismo modo, también es cuestionada la redacción y originalidad de estas seis comedias restantes. Unos abogan por la refundición<sup>7</sup> de aquellas viejas comedias representadas con

---

<sup>4</sup> WARDROPPER, B. “Comedias” en *Suma cervantina*. Londres (Thames books) 1973, p.152

<sup>5</sup> F. Sevilla Arrollo y A. Rey Hazas (*Obra completa*, 15. *Miguel de Cervantes. La gran sultana. El laberinto de amor*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p.VIII) se plantean, a modo de reflexión, alguno de estos interrogantes: “La incertidumbre de la cronología, en cualquier caso, no nos permite otra cosa que sostener hipótesis más o menos factibles: ¿No dejó la pluma y las comedias, como dice? ¿abandonó la actividad dramática desde 1587 hasta 1592? ¿Fue incluso hasta más larga la interrupción, hasta 1600-1603, fecha en que fija su residencia en Valladolid? O, más aún, ¿prolongó su abandono hasta 1606, fecha de su retorno a Madrid?”..

<sup>6</sup> Schevill y Bonilla se hacen eco de este dato poniéndolo en duda. Ver SCHEVILL, R. y BONILLA, A. *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, VI. Madrid, 1922, p.6.

<sup>7</sup> Schevill y Bonilla insisten en señalar que algunas de las obras de 1615 serían aquellas que, con otro título, Cervantes mencionó haber escrito y representado con éxito. Uno de esos casos sería el de la comedia que hoy nos ocupa. Para ellos *El labe-*

éxito, siempre según Cervantes, en la década de 1580; otros se afanan en desterrar esta hipótesis<sup>8</sup>.

Como he señalado más arriba, tradicionalmente se ha venido hablando de dos etapas en la creación dramática de Cervantes<sup>9</sup>. Una primera desde 1580 hasta 1587, en la que habría escrito *Los tratos de Argel* y *La Numancia*, además de otras ocho comedias de las que hoy no tenemos testimonio. Y, una segunda etapa fechada en 1615, año en que da a la imprenta sus *Ocho comedias y entremeses*.<sup>10</sup> Canavaggio, sin embargo, ha ofrecido una clasificación en tres etapas. La primera (1581-1587) época precedente al éxito de Lope de Vega, de la que solo conservamos *Los tratos de Argel* y *La Numancia*; la segunda (1587-1606) que se corresponde con las comedias más antiguas de las ocho comedias *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*, la tercera (1606-1610) que engloba redacción de la mayoría de las comedias publicadas en 1615.

\* Corpus dramático cervantino

El corpus teatral cervantino que hoy conservamos se reduce tan sólo a diez comedias y ocho entremeses, de las posibles treinta comedias que en su día Cervantes afirmó haber escrito<sup>11</sup>. A pesar de ser tan reducido, Cervantes nos dejó muestras de diferentes géneros: comedia de cautivos (*El gallardo español*, *La gran sultana*, *Los baños de Argel*), tragedias (*La Numancia*), temas caballerescos (*La casa de los celos*, *El laberinto de amor*), hagiográficos (*El rufián dichoso*), de capa y espada (*La entretenida*), de ambiente picaresco (*Pedro de Urde-malas*)... Pero el rasgo más característico y paradójico fue sin duda la

---

*rinto de amor* es *La confusa*. También Valbuena Prat (1950) se muestra a favor de estas hipótesis sobre comedias refundidas.

<sup>8</sup> “Tan sugerente hipótesis no parece aceptable, porque el volumen teatral cervantino insiste en que se trata de obras ‘nuevas’ y ‘nunca representadas’, lo cual se contradice frontalmente con las supuestas refundiciones, ya que las piezas de su primera época, además de ‘antiguas’ fueron ya ‘representadas’. SEVILLA ARROLLO y REY HAZAS, *Obra completa. op.cit.*, p.X.

<sup>9</sup> Sostienen esta división, entre otros, F. Sevilla Arrollo y Antonio Rey Hazas, Arellano, Meáñez Peláez...

<sup>10</sup> R. Schevill y A. Bonilla ya observaron la dificultad de sostener dos etapas en la dramaturgia cervantina: “no hay sólido fundamento para afirmar que el teatro cervantino debe distribuirse en sólo dos grupos, clara y totalmente diferenciados por la diversidad de aquellas fórmulas. [...] puede ser útil aceptar tal determinación, aunque no se acomode de un modo perfecto y averiguado a los hechos”. R. Schevill y A. Bonilla, *op.cit.* pp.5-6.

<sup>11</sup> Cervantes “Prólogo al lector” en *Obra completa..op.cit.*, p.14.

falta de representación, es decir, la realización de la obra dramática<sup>12</sup>. Las ocho comedias que imprime en 1615, tal y como refleja, el título *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* no fueron subidos a las tablas. El resto de comedias parece que fueron representadas pero poco nos dicen sus contemporáneos, además no hay que olvidar que estos textos son hoy en día desconocidos. De este modo, el acercamiento al corpus teatral cervantino debe hacerse desde un punto de vista estrictamente literario como señala Zimic.

\* Cervantes frente al sistema: Cervantes versus Lope

El momento teatral que escogió Cervantes para abrirse camino como dramaturgo, fue, quizá, desafortunado. Coexistir en un mismo tiempo y espacio con el gran Lope de Vega no tuvo que ser fácil para un Cervantes que se veía capacitado para la empresa teatral y, sobre todo, con ideas propias y muy claras acerca de cómo debía ser ese nuevo teatro. La confluencia a finales del siglo XVI de distintas tendencias, caminos y propuestas dramáticas (teatro religioso, teatro de imitación grecolatina, teatro novelesco de influencia italiana y el teatro de tema nacional) junto con la necesidad de superación de unos moldes estrictamente fijados, desemboca a principios del XVII en la creación de la Nueva comedia. Un ingenio avisado como el de Lope supo aprovechar todo este caudal para crear y consolidar una nueva fórmula teatral. El parón creativo y productivo que experimenta Cervantes, que tuvo que dejarla pluma para dedicarse a otras cosas, trunca las expectativas de un optimista Cervantes avalado por la acogida de sus primeros trabajos. De nuevo en el ejercicio dramático, no logra conseguir el favor de los empresarios, sus trabajos ya no interesan. Esos años apartado de las tablas son decisivos para la formación de la Nueva comedia. Lope de Vega, libre de competidores, se alza con el monopolio dramático. Cervantes que, a priori, contaba con una tradición común a la de Lope, no supo dar el paso, no es que no contara con un ingenio similar al de Lope, lo que ocurrió es que mientras que Lope era consciente de la necesidad de superación de los moldes clásicos, Cervantes no quería o no podía desprenderse de ese lastre. En palabras de Schevill y Bonilla: “Prefiere modificar la fórmula antigua, a esforzarse por aceptar totalmente la estética del drama en 1615.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> F. Sevilla y A. Rey Hazas resumen muy bien esta situación “De este modo, el título mismo del volumen incluye el reconocimiento expreso de su carencia fundamental: la de unas obras concebidas para la representación que no se representaron jamás.” F. Sevilla y A. Rey Hazas, *Op.cit.*, p.II.

<sup>13</sup> R. Schevill y A. Bonilla, *op.cit.* p.16.

Esta preocupación e interés por las nuevas expresiones teatrales se observa en numerosas reflexiones acerca del teatro: en el *Quijote*, en la *Adjunta al Parnaso*, en el prólogo de las *Ocho comedias y entremeses* o en *El rufián dichoso*. Cervantes se debate entre la sujeción a las normas clásicas, como el respeto al decoro, a los conceptos básicos de fábula y caracteres, la configuración arquetípica de los personajes o el uso tradicional de lenguaje dramático<sup>14</sup>, y la necesidad de evolucionar y adaptarse al nuevo panorama teatral, único modo de triunfar en el drama<sup>15</sup>. No quiere decir esto que Cervantes fuese un clasicista, Canavaggio señala que estaba disconforme con esa improvisación de Lope y sus seguidores, con la comercialización a gran escala de una producción masiva, y con su fracaso al no ser capaz de hacer triunfar su concepto de teatro. Aunque era famosa su enemistad con el fénix, las críticas contra ese Arte nuevo, creo que no deben interpretarse tanto como ataques directos a Lope, sino como un rechazo total al sistema<sup>16</sup>. Estas aspiraciones dramáticas llevan a Cervantes en el Prólogo a las *Ocho comedias* (1615), momento de máximo esplendor de Lope de Vega, a afirmar y reivindicar como propias invenciones que no le corresponden como es el caso de reducir de cuatro a tres el número de jornadas o el hecho de introducir figuras morales en los dramas. Es, quizá, el último intento de Cervantes de buscar un hueco en la cumbre dramática ante la hiriente y cruda realidad de su fracaso como dramaturgo: ni el público ni los empresarios reclamaban sus trabajos. La aparición en escena del gran Lope de Vega con su nuevo modo de hacer comedias y el respaldo del público relegó al olvido, o más bien, a un cajón los textos y esperanzas cervantinas. Cervantes, entonces, no

---

<sup>14</sup> Véase el capítulo dedicado al teatro de Cervantes que escribe J. G. Maestro y que está incluido en HUERTA CALVO, J. (dir) *Historia del teatro español. I, De la edad media a los Siglos de Oro*. Madrid (Gredos) 2003.

<sup>15</sup> Véase también el prólogo de ZIMIC a su propio estudio sobre el teatro de Cervantes. Zimic, *El teatro de Cervantes*. Madrid (Castalia) 1992.

<sup>16</sup> Para sostener esta idea me apoyo en las palabras de Canavaggio (1975: 15) “Lo que se trasluce, más bien, en sus reparos, es, ante todo, la disconformidad de un escritor escrupuloso en su quehacer literario, mal avenido, por ende, con la febrilidad de aquel improvisador nato que fue siempre Lope; también las reticencias de un discreto, disgustado por la comercialización a gran escala de una producción masiva como era la comedia nueva, tributaria de la demanda de autores y oyentes ávidos de novedades”. Y en F. Sevilla y A. Rey Hazas, *op.cit.* pp.II-III: “Pretendía denunciar de manera explícita y clara el cerrado engranaje comercial de los ya consolidados teatros españoles, impermeables a cualquier novedad experimental que pudiera hacer peligrar sus cuantiosos beneficios. [...] Una censura y una protesta contra la cerrazón del sistema comercial de los teatros y contra el código dramático igualmente estereotipado que le abastecía de obras”.

tuvo más remedio que reconocer: “y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica”<sup>17</sup>.

2.1.- Desentrañando el laberinto: *El laberinto de amor*, de Miguel de Cervantes.

2.1.1.-Género y fuentes

La comedia de Cervantes aparece publicada en 1615 en el volumen *Ocho comedias y entremeses nuevos nunca representados*. Aunque debió de ser escrita en torno a 1587, como apunta Canavaggio<sup>18</sup>. De modo que la comedia que esta tarde vamos a ver representada de la mano de “La Guindalera. Escena abierta” formaría parte, para muchos, de esa segunda y última etapa dramática a la que hacía referencia anteriormente, y para Canavaggio de una segunda etapa previa a la publicación de las *Ocho comedias*.

Más acuerdo existe en lo que se refiere a la adscripción temática de la obra: “Temas novelescos”. Al cual grupo pertenecen *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*<sup>19</sup>; “Es una comedia del género caballeresco a lo Ariosto”<sup>20</sup>; “Hay que reconocer que muchas veces se inspiró para sus comedias en fuentes de índole novelesca. [...] Se han señalado entre las fuentes del teatro cervantino a Ariosto (*La casa de los celos*, *El laberinto de amor*)”<sup>21</sup>; “Comedia caballeresca”<sup>22</sup>; “El tema caballeresco, a la manera italiana, muy apto para la intriga y el enredo, se encuentra en *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*”<sup>23</sup>; “Ámbito caballeresco carolingio es *El laberinto de Amor*”<sup>24</sup>; Para dicha

---

<sup>17</sup> Cervantes Saavedra, M. de: “Prólogo al lector” en *Obra completa*, 13. *El gallardo español. La casa de los celos*. Ed F. SEVILLA ARROLLO y A. REY HAZAS. Madrid (Centro de Estudios Cervantinos) 1997, p.14.

<sup>18</sup> Cito a través de F. Sevilla y A. Rey, *op.cit.* p.IX: “Las investigaciones de Jean Canavaggio, hoy por hoy las más sopesadas y fiables, que han tenido en cuenta todos los datos métricos, temáticos, históricos y literarios, establecen [...] las más antiguas de las Ocho comedias, esto es, *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* (ambas entre 1587-1590)”.

<sup>19</sup> Schevill y Bonilla, *op.cit.* p.73.

<sup>20</sup> VALBUENA PRAT, A. (ed) *Obras completas*, I. Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid: Aguilar, 1975, p.491.

<sup>21</sup> Wardropper, *op.cit.* p.160.

<sup>22</sup> GARCÍA MARTÍN, M. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca Ediciones Universidad de Salamanca) 1980, p.14.

<sup>23</sup> MENÉNDEZ PELÁEZ, *Historia de la literatura española*. León (Everest), 1993, p.109.

<sup>24</sup> ARELLANO, I. *Historia del teatro español del Siglo XVII*. Madrid (Cátedra) 1995.

clasificación hay que tener en cuenta los dos ejes temáticos de la comedia: el tema de la inocente calumniada defendida por un paladín desconocido y el tema del torneo. Entre las posibles fuentes<sup>25</sup> de la comedia figuran el canto V del *Orlando furioso*, la leyenda de *Lohengrin* y el ciclo carolingio. F. Sevilla y A. Rey difieren un poco de esta filiación realizada<sup>26</sup>, restando influencia a las fuentes novelescas, y, optando por otros marbetes en la catalogación de dicho texto “La obra, no obstante, aunque cómica, adquiere ese tono de altura característico de la comedia palatina [...] es una comedias de capa y espada, una comedia al uso”<sup>27</sup>.

Otro aspecto en el que la crítica se muestra unánime es en la valoración de la obra. No tenía pensado hacer alusión a este aspecto, pero he considerado interesante hacer una pequeña mención, no tanto para condicionar a los espectadores, no lectores, como para proporcionarles el mayor número de datos sobre el texto que hoy vamos a sobre las tablas. No podemos olvidar que estos juicios negativos han sido siempre realizados desde la lectura del texto, nos desde la puesta en escena, finalidad y realización del mismo.<sup>28</sup> Además, conviene no perder de vista el hecho de sobre la comedia que esta noche se va a representar, también les adelanto esto, se han realizado varias modificaciones que podrían poner en tela de juicio los comentarios negativos, puesto que algunos de los aspectos más oscuros del texto han sido eliminados. Aún así, me parece pertinente traer a colación estas valoraciones.

---

<sup>25</sup> Para un desarrollo más amplio de las posibles fuentes Cf. Schevill y Bonilla (1975: 115), García Martín (1980:230) y Zimic “El laberinto y el lucero reductor: Estudio de El laberinto de amor de Cervantes”, *Acta Neophilologica*, 13, 1980, 31-48.

<sup>26</sup> Cf. el análisis de fuentes en F. Sevilla y A. Rey 1998, *op.cit.*. pp.XXV-XXVI.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.XLV

<sup>28</sup> Difiero en este punto de las palabras de Zimic “Nos resulta evidente que el público de teatro tendrá grandes dificultades en comprender esta obra. No así el lector. ¿No exige quizás todo autor que sus lectores presten atención continua incluso al menor detalla de su obra? *Op.cit.*, p.32. Creo que es más bien al contrario. Cualquier puesta en escena acertada puede suplir o enmascarar algunas de las posibles deficiencias o dificultades de la obra. Además fin del comediógrafo, creo, no es el mismo que el de escritor. Uno busca la representación de su texto, no la lectura detallada y minuciosa a la que aspira el otro. El problema aquí, quizá por eso Zimic argumenta tal cosa, es que estos textos no nacen con una vocación escénica, sino lectora, ya que Cervantes no encuentra quien suba a las tablas sus comedias, y, en un intento de perpetuar su obra, reúne sus textos aún a sabiendas de que no serán representados, solo leídos. No obstante, que no fuesen representadas en el XVII, no quiere decir que Cervantes no pensara que pasado ese furor lopeveguesco, pudiesen ser representados décadas o siglos más tarde. ¿Tenemos que pensar que Cervantes se conformaría con un ávido lector de sus comedias y no con una puesta en escena?

Valbuena Prat<sup>29</sup> señala: “Para mí la más floja es El laberinto de amor, en cuyas aventuras o hay intensidad destacada, si bien ofrece méritos espectaculares”<sup>30</sup>; “es casi un drama insulso”, “apenas se salva por algún detalle del embrollado nudo y falta de densidad e interés dramáticos”<sup>31</sup>; “la más floja de las *Ocho comedias*”<sup>32</sup>. García Martín<sup>33</sup> la califica de ‘farragosa’, “Cervantes advirtió este enmarañamiento al ponerla título como un laberinto es este sucesor de de escenas deshilvanadas, sin respeto alguno por las reglas dramáticas”. Para Arellano<sup>34</sup>: “Sea como fuere ésta de *El laberinto* no es de las mejores cosas que hizo su autor [...] es ciertamente deshilvanada y confusa”.

### 2.1.2.-Argumento, temas y personajes

Explicar el argumento de *El laberinto* es una tarea complicada. Aunque con anterioridad otros intentaron resumirlo no con mucho acierto<sup>35</sup>, hoy se insiste en que el laberinto no es más que un espejismo<sup>36</sup>. Es, tal vez, la postura de Zimic la que más llama la atención, ya que en esta dificultad que ha entrañado y entraña el texto par algunos investigadores, ve un verdadero reconocimiento al saber hacer de Cervantes: “de manera muy interesante, la indignación y las quejas mismas de los críticos, al encontrarse confusos y perdidos en la trama de la comedia, viene a ser un tributo elocuente a la ingeniosidad de Cervantes en crear el “laberinto confuso y ciego” en ella.”<sup>37</sup>

---

<sup>30</sup> VALBUENA PRAT, A. “Las ocho comedias de Cervantes” en *Homenaje a Cervantes*, 1950, II, pp.261.

<sup>31</sup> VALBUENA PRAT, A. (ed) *Obras completas..op.cit.*p.19.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.23

<sup>33</sup> *Op.cit.* P.230.

<sup>34</sup> *Op.cit.* P.50.

<sup>35</sup> Valbuena Prat incide en este aspecto enmarañado de la obra rescatando la anécdota del conde de Schack que erró a la hora de intentar clarificar el laberinto: “Su enredo es realmente tan confuso, que Schack, al contar su argumento, confundió unos personajes con otros”. (1975:491). “Como habrá de ver el lector, el enredo de *El laberinto de amor* es verdaderamente extraordinario” (Schevill y Bonilla, 1915:116). “Toda la obra descansa en confusiones y disfraces” (Schevill y Bonilla, 1915:117). También García Martín (1980:230) hace hincapié en la dificultad: “Sus numerosos acontecimientos entremezclados [...] irían mejor para la forma novelesca. La confusión [...] la convierte en obra de gran complejidad”.

<sup>36</sup> Arellano (1995\_50) resta dificultad a la obra: “sin que su argumento sea tan ‘laberíntico’ como ponderan Schevill y Bonilla, es ciertamente deshilvanada y confusa”.

<sup>37</sup> Zimic, S. “El laberinto y el lucero redentor: Estudio de El laberinto de amor de Cervantes” *op.cit.* p.32

Considero que el mejor modo de plantear los conflictos amorosos enmarañados en la comedia, tal vez sea agrupar por familias y lugares de origen a los personajes.

La acción sucede en Italia. Los nobles de cuatro condados se ven implicados: Novara, Utrino, Rosena y Dorlán. Y en dos espacios diferentes: la ciudad y el campo o los caminos.

- Novara: El duque de Novara ha concertado el matrimonio de su hija Rosamira con Manfredo, duque de Rosena. Rosamira es la inocente calumniada. Su padre decide encerrarla en una torre hasta el día del torneo en el que algún caballero luche por defender su nombre. Rosamira acepta su castigo sin decir ni una palabra, ni si quiera para defenderse.

- Rosena: Manfredo, duque de Rosena, viaja a Novara para casarse con Rosamira. Ha enviado a un embajador para que trate el casamiento, de modo que éste se entera de lo ocurrido con Rosamira y decide romper el compromiso. Tras esto marcha en busca de su señor para contarle lo sucedido.

- Utrino: Dragoberto, duque de Utrino es quien acusa falsamente a Rosamira. Ambos están enamorados y con este engaño pretender detener un matrimonio concertado.

- Dorlán: el Duque de Dorlán tiene dos hijos Anastasio y Julia y una sobrina, Porcia. Anastasio también tiene un matrimonio concertado con Celia, pero ama a Rosamira. Anastasio disfrazado parte hacia el torneo a defender a Rosamira. Su hermana y prima también parten enamoradas. El padre acusará a Manfredo de haber secuestrado a las dos mujeres, lo que terminará en otro desafío. Julia ama a Manfredo y Porcia a su primo Anastasio.

Todos los duques jóvenes aman a Rosamira: Manfredo, Anastasio y Dragoberto, pero a la vez ellos son requeridos por otras damas. Estableciéndose así las tres parejas. El laberinto se desarrolla en los caminos hacia Novara, Julia y Porcia disfrazadas de pastor, de estudiantes...etc. coincidirán con sus amados: Anastasio, que también viaja disfrazado, de labrador, y Manfredo. Manfredo no sólo se entera de lo ocurrido con Rosamira, sino que también, se entera que ha sido acusado por el duque de Dorlán de haber secuestrado a Porcia y Julia, esta última enamorad de él. Mientras en otro camino Anastasio, también disfrazado, y su criado Cornelio se cruzan con dos estudiantes capigorristas, en toda una escena cómica que se intensifica cuando entran Julia y Porcia también disfrazadas de estudiantes. Manfredo, que aún no se había disfrazado también lo hará. Es el momento en el que coinciden los cuatro disfrazados, los hombres empiezan a discutir, y las

mujeres disfrazadas se pelean por defender a su amado. En tal punto ambas deciden separarse, Julia irá con Manfredo, y Porcia con Anastasio, pero siempre haciéndose pasar por lo que no son, es decir, disfraces de hombre. Anastasio pide a Porcia que se vista de mujer y vaya a la torre a ver a Rosamira. Ambas jóvenes se intercambian las ropas y Rosamira huye para encontrarse con Dragoberto. Manfredo también irá a la torre. Haciéndose pasar por Rosamira, Porcia, le rechaza hablándole de una aparición que le ha revelado que hay una tal Julia que lo ama. Como no, Anastasio también va a la torre, y creyendo que habla con Rosamira le confiesa su amor y le pide matrimonio. Porcia no le saca de su error y se casa con él. De manera que ya tenemos a una pareja casada. Quedan Julia y Manfredo y Rosamira y Dragoberto.

Finalmente el día del desafío, tras un enmarañado y confuso torneo, en el que todos van disfrazados de lo que no son, se aclaran todos los enredos y todas las parejas quedan fijadas: Dragoberto y Rosamira, Manfredo y Julia, Porcia y Anastasio.

En la comedia aparecen también otros personajes como los embajadores que traen y llevan cartas y noticias, dos estudiantes de rasgos cómicos, ciudadanos que comentan los sucesos, un correo, el verdugo, los jueces, un criado, el guardián y un paje. Todas las acciones que se desarrollan en los caminos de entrada o salida de Novara y el duelo final, son las realmente laberínticas: duques disfrazados, mujeres nobles disfrazadas una y otra vez, cambios de disfraces; aparición de nuevos y graciosos personajes, embajadores y correos que traen y llevan nuevas; el desarrollo y evolución de las parejas de amantes; el desconocimiento de los personajes, nadie es quien aparenta ser... A mi modo de ver, el tema del disfraz es el verdadero eje dramático de la obra y el gran acierto de Cervantes, no sólo por las inmensas posibilidades dramáticas del mismo, de las que Cervantes se muestra plenamente consciente, sino también por las reflexiones de corte metateatrales que aparecen insertadas en el texto, así como por la importancia y relieve que este recurso dramático tiene en el juego apariencia-realidad, siendo Julia y Porcia el máximo exponente del disfraz, y los personajes más ricos desde este punto de vista. Julia será pastor, estudiante, mujer-Julia; Porcia: pastor, estudiante, labrador, labradora y Rosamira. Comenta el Ciudadano 2º al inicio de la comedia: “Mudan los trajes<sup>38</sup> trances de fortuna / y encubren lo que está más claro y llano. / No sé yo si debajo de la luna / se ha visto lo que he visto. ¡Oh mundo insano / pues vendes burlas pregonando veras!.

---

<sup>38</sup> El subrayado es mío.

El laberinto se inicia y termina en el mismo punto, de esa manera la estructura circular y cerrada del mismo se hace patente. Pero la intención no es dejar una idea de confusión en torno a la obra sino hacia el tema: el amor<sup>39</sup>. Dice Porcia en su primera intervención: “Ya en el ciego laberinto / te metió el amor cruel; / ya no puedes salir dél / por industria ni instinto.” Y finaliza: “Estas son, ¡oh amor!, en fin, / tus disparates y hazañas; / y aquí acaban las marañas/ tuyas, que no tiene fin.” En esta obra el tema del amor se aleja bastante de las teorías neoplatónicas y de las teorías del *amor mixtus* realizando además una defensa de la mujer. Todos los personajes ya están enamorados cuando se inicia la obra, por lo tanto no hay reflexiones en torno a como surge el sentimiento amoroso. Si algo queda claro es que es una fuerza irresistible que carece de explicación racional. El amor es todo poderoso, cruel y a la vez blando, de modo que la razón no sirve de guía, sino la locura y la fuerza de voluntad, véase el caso de las dos jóvenes que salen tras sus amados. Las imágenes relativas al amor coinciden con la tradición petrarquista: mares de amor, laberintos, cadenas en los muros del amor...En esta obra se diferencian dos tipos de amor: pasión sexual y perfecto amor. La primera parece estar reservada a la clase inferior, ya que la clase elevada ha de contener los impulsos de la lascivia. Sin embargo la resistencia no será fácil. Amor y deseo son sinónimos aunque no se sabe bien que aparece antes. En esta obra el deseo parece relegado a las mujeres. Este amor tiene varias etapas: pasión amorosa, gozo y quietud.: vista, oído, mano, abrazo... no hay beso. La actitud ante el amor es de dos tipos: los que parten de la experiencia amorosa, y el que se funda en la erudición y es contrario al amor. Dragoberto es el que menos interviene a pesar de que origina todo el enredo. Manfredo oscila entre dos mujeres: Rosamira y Julia. Anastasio es el único que efectúa una declaración amorosa. Manfredo se enamora de oídas de Julia. De todos Dragoberto es el único que se casa con la mujer que en un único ama. Los otros dos terminan confesando que hay dos poderes superiores: Dios y la mujer.

Las mujeres: Rosamira ama a Dragoberto desde el principio. Su empuje es muy limitado en comparación con Julia y Porcia. Porcia es luchadora, con inventiva, capaz de aprender. Se disfraza cinco veces y se adapta a cada una de su nueva personalidad. Por su parte Julia siente temores antes el disfraz y haberse ido de casa. En un primer momento es menos atrevida que Porcia, pero al final llega a dar con-

---

<sup>39</sup> En el análisis del sentimiento amoroso sigo el trabajo de Isabel COLÓN CALDERÓN, “El amor en El laberinto de amor de Cervantes” en *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, 1993, pp.57-69.

sejos a su prima.. Es curiosa la escena en la que ambas vestidas de hombres Camilo y Rutilo, hablan incluso en contra de las mujeres. Ambas declaran su amor. En esta obra las mujeres ocupan un lugar fundamental. Las tres consiguen sus deseos. No hay que olvidar la estíma que siente Cervantes por los personajes femeninos, que también en esta comedia ocupan un primer plano.

### **3.- La puesta en escena:**

#### **3.1.- La compañía<sup>40</sup>:**

La representación que esta noche vamos a ver es una propuesta de “Guindalera ESCENA ABIERTA”. Dicha compañía se constituye en 1994 como un equipo de creación, formación y desarrollo de proyectos escénicos. Guindalera ESCENA ABIERTA alberga un Estudio de Actores con un Vivero de Proyectos, una Compañía de Teatro y un Espacio Escénico, (Sala de teatro con programación regular). Entre sus últimos los montajes cabe destacar: *Bailando en Lughnasa* de Brian Friel, *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, *Cruzadas* de Michel Azama, *El sueño de una noche de verano* y *Noche de Reyes de Shakespeare*, *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca., *Don Juan* de Molière. Actualmente mantienen en programación, además de *Laberinto de Amor* de Cervantes (versión Raúl de Tomás), *Animales Nocturnos* de Juan Mayorga y *Proceso por la sombra de un burro* de Dürrenmatt, y *La larga cena* de Navidad de T. Wilder.

#### **3.2.- El montaje.**

La idea de subir a las tablas *El laberinto de amor* de Cervantes, se enmarca dentro de esa tendencia a la que estamos asistiendo desde principios de año: la recuperación y puesta en escena de textos cervantinos como consecuencia del IV centenario del *Quijote*. No sólo desde las universidades, sino también desde el resto de ámbitos culturales que integran un país, se quiere rendir tributo al genio de las letras castellanas, bien incidiendo en la obra homenajeada, bien ofreciendo nuevas piezas hasta entonces relegadas al olvido. Desde la escena los profesionales se han dado cuenta del tirón que podía tener representar, en el año del IV centenario, bien versiones de obras no teatrales del Cervantes, como *El Quijote* o *El viaje del Parnaso*, o bien sus piezas dramáticas. Representar alguna de las “Ocho comedias no representa-

---

<sup>40</sup> Quiero agradecer a María Ordás, encargada de producción de “Guindalera. Escena abierta”, los materiales e información que me proporcionó para poder llevar a buen puerto este análisis de la puesta en escena de la comedia y la comparación entre el texto y el montaje.

das”, supone su particular tributo a la figura de Cervantes, dar vida a unos textos que permanecen en estado latente. En palabras de Juan Pastor, director del montaje: “Hemos querido rescatar para el siglo XXI un material cervantino al que no se hizo justicia en su tiempo ya que sufrió el no poder ser representado ante el público por no acercarse a los cánones teatrales en boga”. Raúl de Tomás encargado de la adaptación se admira ante el texto: “Ha sido toda una sorpresa encontrar entre la dramaturgia de Miguel de Cervantes una obra joven, arriesgada, actual y divertida como es *El laberinto de Amor*.”

A pesar de las ganas, del optimismo y de los juicios favorables, el texto no se ha respetado en su totalidad: “Se hacía necesaria una versión. Por un lado, queríamos acercar el lenguaje manteniendo la calidad poética del texto original y, por otro, clarificar (para un público juvenil) los conflictos y situaciones de la línea argumental”.

En este trabajo de eliminar suprimir y facilitar se han obviado demasiadas cosas que, a mi modo de ver, un público juvenil sí podría haber captado. Veamos qué se respeta, qué se suprime y por qué. En torno a estas supresiones y adiciones girará el análisis.

a) Supresiones:

De los veintiuno personajes que deambulaban por el laberinto cervantino, tan sólo veremos sobre las tablas a diez. De modo que el *dramatis personae* quedaría establecido de la siguiente manera: las tres parejas de enamorados, el embajador, el carcelero, el padre de Rosamira y un ciudadano. Así, las constantes idas y venidas de los embajadores y los correos, y los ciudadanos que se cruzan por los caminos que aparecen como constante fuente de información en el texto cervantino, son eliminados (correos) o reducidos al mínimo (ciudadanos, embajadores). Por otro lado, las escenas en las que aparecen los dos estudiantes capigorristas que, por momentos, ponen a Julia y Porcia en peligro de ser descubiertas, e incentivan la comicidad de la escena, tampoco son recogidas. Por no hablar del verdugo, del huésped de la posada, de los dos jueces, del paje, del padre de Anastasio y Julia, y de Cornelio, criado de Anastasio, (también importante confidente y cómplice del duque en todo el devenir dramático y, sobre todo, en el juego de disfraces), todos ellos personajes ausentes en esta versión.

b) Adiciones:

A los diez personajes de la obra cervantina, hay que añadir una nueva figura, un nuevo personaje, impensable en la comedia cervantina y en la comedia del XVII, y en definitiva en todo teatro: el narrador. Así lo justifican: “Narra lo que acontece, y además se mezcla con

la acción dramática.[...] El narrador mantiene una postura de distanciamiento con los hechos y con los personajes de que se ocupa y equivaldría a la figura del autor. En cierto modo, los personajes son imaginados por este narrador que se dirige directamente al público, creando la impresión de teatro dentro del teatro”. Además este narrador desempeña otros papeles menores en la obra: juez, ciudadano carcelero, de modo que se colocará en uno y otro lugar en función del papel que desempeñe. Es narrador en ocasiones da cuenta de demasiadas cosas que el público no necesita. Muchos de los cambios de personajes que realiza el narrador son explicados, un guiño al público innecesario, en mi opinión, ya que el teatro es convención. Las reglas se establecen entre el espectador y lo representado, el cambio de indumentaria conlleva cambio de personaje, es un recurso muy trillado en el teatro, que además en este caso se ve reforzado por el juego de luces y por la posición y el lugar que ocupa el actor cuando desempeña la función de narrador u otras. Quizá estas concesiones al espectador haya que entenderlas en función del público al que han decidido destinar su montaje. Sin embargo, lejos de resultar un personaje clarificador dentro de este laberíntico texto, presenta varios problemas: ¿qué texto debe declamar? ¿Hay que crear nuevo texto para él? ¿Se pueden utilizar versos de la comedia? El narrador toma prestados versos de Cervantes, pero también se añade texto a la comedia. Los versos cervantinos están muy bien escogidos, siendo realmente destacables. Sirva como ejemplo los versos: “Mudan los trajes trances de fortuna, / y encubren lo que está más claro y llano...” Verdadero *leit motiv* de la comedia y de la representación. Esta estrofa es cantada por el narrador en varias ocasiones. El texto añadido es demasiado expositivo, resultando incluso superfluo. Los parlamentos del narrador cuando está interpretando a otro personaje, claro está, son los versos procedentes en el texto y puestos en boca de esos personajes.

El elemento musical puede ser considerado como el mayor acierto de este montaje, pero no por el hecho de dotar de música a los versos cervantinos, sino por el contenido de las estrofas elegidas, que son las piezas clave del texto. Así, algunos de los parlamentos más destacados son cantados, no recitados. Han sido musicalizados los siguientes pasajes: “Mudan los trajes trances de fortuna”; “Muestra ser varón en todo”; “La honra cuando está en opiniones”; “Yo soy aquella / a quien persigue su contraria estrella”; “Quien me viera de esta suerte”; “Estas son ¡oh amor!”; “Mudan los trajes trances de fortuna”.

El vestuario es muy llamativo y colorista. Combina la indumentaria de corte medieval con toques modernos y accesorios actuales.

Los trajes de los hombres resultan demasiado informativos, ya que cada uno de los duques lleva una banda con el nombre del ducado al que pertenecen, en un nuevo intento de mantener al espectador por el camino correcto, evitando, así, que pueda perderse en la intrincado del laberinto. Como ya he señalado con anterioridad, el disfraz es uno de los temas más ricos de esta comedia. Este aspecto podría haber sido un verdadero filón para el encargado de vestuario y para el propio devenir de la representación. Sin embargo, un recurso escénico de tanta relevancia, es pobremente aprovechado y poco o nada explotado. Julia y Porcia apenas “mudan” sus trajes en toda la obra, a diferencia del original donde una llegaba incluso a cambiar de disfraz en cinco ocasiones. Tan solo cambiaran sus ropajes de hombre por los de mujer en una ocasión y al final de la obra. Esta simplificación está, sin lugar a duda, motivada por los recorte que se han hecho al texto cervantino.

Si nos centramos ahora en el aspecto temático, hay que señalar que la compañía, siempre según sus palabras, ha optado por una versión en la que prima destacar los siguientes temas: La falta de libertad de la mujer en aquella época, la honra, el amor y el disfraz. De todos ellos y, a la luz de lo expuesto más arriba, es evidente que el tema del disfraz apenas está esbozado; el tema de la honra y del honor, creo que en este caso no se desarrolla ni se lleva al extremo sacándole el máximo partido, tal y como se hará en la nueva comedia (el honor y la honra sí serán tema centrales de la dramaturgia lopesca). Quedan, por tanto, el tema de la mujer, no muy desarrollado en este montaje y más tratado en otros texto cervantinos, y el del amor, único pilar de esta representación en la que el afán simplificador y clarificador les ha llevado a sostener el texto en su propio esqueleto, o lo que es lo mismo, dejar la hábil y enmarañada comedia cervantina en una mera anécdota amorosa en la que tres mujeres y tres hombre enredan y desenredan hasta conseguir que, como se dice vulgarmente, “cada oveja esté con su pareja”.

#### **Referencias bibliográficas**

- ARELLANO, I *Historia del teatro del siglo XVII*. Madrid (Cátedra) 1995.
- CANNAVAGGIO, J (ed.) *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. Madrid (Taurus) 1992.
- CASALDUERO, J. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: GREDOS, 1974.

- COLÓN CALDERÓN, I “El amor en El laberinto de amor de Cervantes” en *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, 1993, pp.57-69.
- GARCÍA MARTÍN, M. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca (Ediciones Universidad de Salamanca) 1980.
- HUERTA CALVO, J. (dir) *Historia del teatro español. I, De la edad media a los Siglos de Oro*. Madrid (Gredos) 2003.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. *Historia de la literatura española*. León (Everest) 1993.
- SCHEVILL, R. y BONILLA, A. *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses, VI*. Madrid, 1922.
- SEVILLA ARROLLO, F. y REY HAZAS, A. (eds) *Obra completa, 2. Miguel de Cervantes. El Trato de Argel*. Madrid (Centro de Estudios Cervantinos) 1996.
- SEVILLA ARROLLO, F. y REY HAZAS, A. (eds) *Obra completa, 15. Miguel de Cervantes. La gran sultana. El laberinto de amor*. Madrid (Centro de Estudios Cervantinos) 1998.
- VALBUENA PRAT, A. “Las ocho comedias de Cervantes” en *Homenaje a Cervantes*, 1950, II, pp.257-267.
- VALBUENA PRAT, A. (ed) *Obras completas, I. Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid (Aguilar) 1975.
- WARDROPPER, B. W. “Comedias” en *Suma cervantina*. Londres: (Thames books) 1973, pp.147-169.
- ZIMIC, S. “El laberinto y el lucero redentor: Estudio de *El laberinto de amor* de Cervantes” *Acta Neophilologica* 13, 1980, 31-48.
- ZIMIC, S. *El teatro de Cervantes*. Madrid (Castalia) 1992.