

Cervantes hombre de teatro



Aurelio González
Nieves Rodríguez Valle
Editores

*Miguel de Cervantes
Saavedra*

EL COLEGIO DE MÉXICO

CERVANTES HOMBRE DE TEATRO



CÁTEDRA JAIME TORRES BODET
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

CERVANTES HOMBRE DE TEATRO

Aurelio González
Nieves Rodríguez Valle
(editores)



EL COLEGIO DE MÉXICO

862.309
C4197c

Cervantes hombre de teatro / Aurelio González, Nieves Rodríguez Valle,
editores – 1a ed. – Ciudad de México : El Colegio de México,
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres
Bodet, 2019.

363 p. ; 22 cm.

ISBN 978-607-628-983-9

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616 – Obras dramáticas.
 2. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616 – Crítica e interpretación.
- I. González, Aurelio, ed. II. Rodríguez Valle, Nieves, ed.

Cervantes hombre de teatro

Editores: Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle

Primera edición, 2019

D.R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C.

Carretera Picacho Ajusco núm. 20

Ampliación Fuentes del Pedregal

Alcaldía Tlalpan

14110, Ciudad de México

www.colmex.mx

ISBN 978-607-628-983-9

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción	9
Cervantes y Lope de Vega frente al teatro LUIS IGLESIAS FEIJOO	15
Cervantes como teórico teatral ALEJANDRO GONZÁLEZ PUCHE	45
Tramoyas, maquinarias y efectos espectaculares en el teatro cervantino AURELIO GONZÁLEZ	59
La estructura de la burla en el teatro de Cervantes IGNACIO ARELLANO	95
<i>El gallardo español</i> y la novela morisca NIEVES RODRÍGUEZ VALLE	115
La figura del turco en <i>La gran sultana</i> DANN CAZÉS GRAY	131
Confluencia y convivencia de tópicos amorosos en <i>El gallardo español: el caso del amor ex auditu</i> MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	151
Sistema espectacular cervantino: la inversión del gesto caballeresco en <i>La casa de los celos y selvas de Ardenia</i> JUAN PABLO GARCÍA ÁLVAREZ	167

Personajes en <i>La casa de los celos</i> : funciones y categorías. Los personajes espectadores ALMA MEJÍA GONZÁLEZ	197
<i>El laberinto de amor</i> , de Cervantes: posibilidades dramáticas de un símbolo ISABEL HERNANDO MORATA	211
La versificación en <i>La entretenida</i> . Funciones de las formas métricas minoritarias LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO	227
Elaboración de la narración ilusoria y su función dramática en <i>Pedro de Urdemalas</i> EMILIANO GOPAR OSORIO	247
El monólogo en la <i>Tragedia de Numancia</i> de Cervantes SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA	265
Entre Zaragoza, Madrid y Sagunto: apuntes sobre la fortuna escénica de la <i>Numancia</i> en el siglo xx español VÍCTOR GARCÍA RUIZ	277
El desengaño barroco y la ironía cervantina en <i>La cueva de Salamanca</i> RICARDO JOSÉ CASTRO GARCÍA	299
Dos novelas de Cervantes en el teatro inglés del siglo xvii GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA	311
Bibliografía	339

INTRODUCCIÓN

Yo con estilo en parte razonable
he compuesto comedias que en su tiempo
tuvieron de lo grave y de lo afable.
(Viaje del Parnaso)

... pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa
aprieta, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan.
Y las comedias tienen sazones y tiempos, como los cantares.
(Adjunta al Parnaso)

No cabe duda de que Cervantes fue un hombre de teatro. Ávido espectador, poeta de la que es considerada la mejor tragedia áurea al comenzar su carrera literaria, dramaturgo de algunas comedias que lograron subir a las tablas, creador de ocho comedias y ocho entremeses que hacia el final de su vida da a la estampa. Sin olvidar que integra siempre en su obra narrativa el universo, para él entrañable, del teatro. No sólo desde el punto de vista estilístico y de recursos dramáticos y espectaculares, sino que hace narrativa del mundo teatral cuando sus andantes o sus peregrinos se encuentran con otros andantes: compañías que se desplazan por los caminos españoles (los recitantes de las Cortes de la Muerte, Maese Pedro y su retablo, o los “famosos recitantes” con quien coinciden los peregrinos septentrionales en una posada en Badajoz). Cervantes reúne en sus escritos información sobre diversos aspectos de la representación, como los afanes y las penurias de las compañías, consecuencia de su naturaleza itinerante; los protocolos que debían de cumplirse para obtener permiso de representar ante el público, como la ‘muestra’ o ensayo general ante la autoridad o los requisitos que debían cumplir las actrices para subir a las tablas (ser casadas y viajar con sus maridos). Integra en su

narrativa actores, directores, dramaturgos o ‘poetas remendadores de comedias’ a quienes “la necesidad ha hecho trocar los Parnasos con los mesones y las Castalias y las Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas” (*Persiles*, III, 2, p. 442); de los que también registra con ironía sus momentos de inspiración, como le sucede al poeta peregrino del *Persiles*, a quien le viene a la imaginación un grandísimo deseo de componer una comedia, aunque dude cómo llamarle, si “comedia, o tragedia, o tragicomedia” (III, 2, p. 443), a quien lo que más “le fatigaba era pensar cómo podía encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuego y nieves; y, con todo esto, no se desesperó de hacer la comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico” (III, 2, p. 443); entre las múltiples reflexiones teatrales que se diseminan a lo largo de toda su obra.

Para conmemorar los 400 años de la publicación de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* de Miguel de Cervantes (1615), el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, con el apoyo de la Cátedra Jaime Torres Bodet, convocó una reunión de especialistas, el 4 y 5 de noviembre de 2015, en la sala Alfonso Reyes de El Colegio de México; en ella se reunieron académicos de El Colegio de México, el Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad de Santiago de Compostela, la Universidad del Valle (Colombia), la Universidad Iberoamericana, la Universidad de Guadalajara y la Universidad Nacional Autónoma de México. Fruto de ese encuentro es este libro *Cervantes hombre de teatro*, cuyos dieciséis artículos, previamente dictaminados, se presentan en cinco apartados.

Comenzamos con investigaciones que contemplan las comedias cervantinas en conjunto y que nos ofrecen una visión de Cervantes en su tiempo. Luis Iglesias Feijoo atiende el campo de interés común en que coincidió nuestro autor con Lope de Vega en “Cervantes y Lope de Vega frente al teatro”. Por su parte, Alejandro González Puche analiza lo experimental en el teatro cervantino y los rasgos que con éste comparte el teatro latinoamericano en “Cervantes como teórico teatral”. Continúan

los estudios relativos a Cervantes en su obra. De “Tramoyas, maquinarias y efectos espectaculares en el teatro cervantino” se ocupa Aurelio González, quien desde la doble textualidad: dramática y espectacular, estudia cómo Cervantes conocía bien los recursos técnicos de los teatros de su tiempo y los utilizaba con soltura buscando efectos dramáticos concretos. Ignacio Arellano analiza la presencia escénica de la burla como uno de los componentes cómicos más notables, complejos y de importancia nuclear en el teatro cervantino en su estudio: “La estructura de la burla en el teatro de Cervantes”.

El siguiente apartado de nuestro libro abarca los estudios que se abocan a una o varias *Comedias* en particular. De las que tratan el tema musulmán se ocupan Nieves Rodríguez Valle en “*El gallardo español y la novela morisca*”, quien estudia la recreación cervantina de la novela morisca en la comedia de moros con que Cervantes decide iniciar su colección impresa, en la que se combinan hechos históricos con gratas ficciones, para presentar un mundo no como era, sino como debiera ser; Dann Cazés, en “La figura del turco en *La gran sultana*”, estudia la configuración diversa de la figura del turco que se encuentra en esta comedia; y María Luisa Castro analiza cómo el amor de oídas juega un papel primordial en la comedia cervantina en “Confluencia y convivencia de tópicos amorosos en *El gallardo español: el caso del amor ex auditu*”. El sustrato caballeresco, el espacio de la selva con sus codificaciones, el gesto y la gestualidad (manos y pecho) como apoyo espectacular son estudiados por Juan Pablo García en “Sistema espectacular cervantino: la inversión del gesto caballeresco en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*”. Alma Mejía, en “Personajes de *La casa de los celos*: funciones y categorías. Los personajes espectadores”, estudia, a través de la cualidad de los personajes como espectadores de una multiplicidad de escenas, cómo Cervantes pretendía hacer una reflexión sobre la naturaleza de la representación. En “*El laberinto de amor*, de Cervantes: posibilidades dramáticas de un símbolo”, Isabel Hernando Morata estudia el símbolo del laberinto de amor, pues considera que más allá de lo laberíntico de la trama, disfraces, ambiente de complejidad y enredo, la dudas, la confu-

sión y la irracionalidad del amor encuentran un símbolo acertado en el laberinto. De *La entretenida* se ocupa Leonor Fernández Guillermo con su estudio: “La versificación en *La entretenida*. Funciones de las formas métricas minoritarias”, en donde explora la métrica de la comedia para mostrar la manera en que el dramaturgo la utiliza para apoyar un enredo singular, de modo que Cervantes deja su propia marca de ingenio y muestra una conciencia del empleo de formas minoritarias con funciones específicas. Emiliano Gopar Osorio estudia la dialéctica entre discurso y elementos espectaculares para la persuasión del personaje, en donde destaca la narración ilusoria como estrategia dramática, en: “Elaboración de la narración ilusoria y su función dramática en *Pedro de Urdemalas*”.

El siguiente apartado se concentra en los otros géneros dramáticos tratados por Cervantes. De la tragedia cervantina se ocupan Santiago Fernández Mosquera: “El monólogo en la *Tragedia de Numancia* de Cervantes”, en que reflexiona sobre el monólogo, sus funciones y su colocación en la tragedia, resaltando su papel en la construcción de la obra; y Víctor García Ruiz se ocupa de los momentos en que la *Numancia* se representó en los escenarios españoles en tiempos de la Segunda república y el franquismo, considerando aspectos escenográficos y el tratamiento que dos de esas versiones dan a la tragedia original cervantina, en su estudio: “Entre Zaragoza, Madrid y Sagunto: apuntes sobre la fortuna escénica de la *Numancia* en el siglo xx español”. De la dimensión del desengaño barroco y sus marcas irónicas en los entremeses cervantinos se ocupa Ricardo José Castro García, quien estudia el despliegue de simulaciones, equívocos y ambigüedades en “El desengaño barroco y la ironía cervantina en *La cueva de Salamanca*”.

Cierra el libro la revisión de la influencia hispánica en el teatro isabelino-jacobino que realiza Gabriela Villanueva Noriega, atendiendo al carácter dramático de dos *Novelas ejemplares* cervantinas llevadas a la escena en el teatro inglés del siglo xvii, analizando las técnicas narrativas de Cervantes en las novelas que reflejan una relación estrecha con su carrera como dramaturgo, en “Dos novelas de Cervantes en el teatro inglés del siglo xvii”.

Así, a través de reflexiones y teorías dramáticas, tramoyas, burlas del ingenio, moros y cristianos (desde lo literario, la configuración de personajes o su calidad de enamorados), personajes como espectadores o codificados desde el gesto caballeresco, el símbolo del laberinto, la verificación, la narración ilusoria, el monólogo, las adaptaciones y representaciones, la ironía y las versiones inglesas, en este libro se estudia el ingenio “fantástico e inventivo” del hombre de teatro que fue Cervantes.

Con el fin de ofrecer al lector un panorama bibliográfico amplio y actual de los estudios sobre el teatro cervantino presentamos toda la bibliografía citada por los autores reunida al final del volumen.

Con *Cervantes hombre de teatro* damos a la estampa el cuarto libro de la serie conmemorativa de la publicación de las obras cervantinas editada por nuestra casa, tras *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)* (2015), *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* (2017), *Recordar el Quijote. Segunda parte* (2018), y, “cual decir suelen, puestos a pique con el gran *Persiles*”. Agradecemos la colaboración en el proceso editorial de Nashielli Manzanilla Mancilla.

25 de agosto, día de san Ginés (patrono del teatro y los comediantes).

Aurelio González
Nieves Rodríguez Valle

CERVANTES Y LOPE DE VEGA FRENTE AL TEATRO

Luis Iglesias Feijoo

Universidad de Santiago de Compostela

Decía Canavaggio en el año 2000: “no se puede hablar de Cervantes sin encontrar a Lope en el camino”.¹ Quizá sea también verdadera la afirmación contraria o, por mejor decir, complementaria: no se puede hablar de Lope sin encontrar a Cervantes en el camino. Esta perspectiva nos interesa más hoy, cuando las páginas que siguen intentan poner de relieve lo cerca que está el manco sano de los versos en que el Fénix intentó resumir, atropellada y acaso aceleradamente, sus ideas sobre el arte dramático. Conste, no obstante, que no cabe realizar una exposición demorada de lo que —si nos pusiéramos estupendos, como decía el personaje de Valle-Inclán— cabría denominar la teoría teatral de ambos autores. Ninguno de los dos fue un teórico o un preceptista, y por tanto no cabe acudir a sus inexistentes tratados sobre la cuestión. Pero Lope sí redactó el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Nada similar puede consultarse de la pluma cervantina, y sus pensamientos acerca del arte escénico han sido extraídos siempre de sus obras, no sin grave riesgo de interpretarlos de manera abusiva.

La relación entre ambos escritores ha sido tratada con amplitud acaso excesiva, pues no pocas veces se ha querido hilar tan fino que se han creído descubrir referencias de uno al otro que algo tienen del imposi-

¹ Jean Canavaggio, “De un Lope a otro Lope: Cervantes ante el teatro de su tiempo”, *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), p. 51. El presente trabajo se enmarca en una “Axuda para a consolidación e estruturación de Unidades de Investigación competitivas” (ED431B 2016/014) de la Xunta de Galicia, que recibe fondos Feder.

ble, como sugerir que el *Quijote* es una respuesta críptica contra Lope y que este está detrás de la figura de Cide Hamete Benengeli o incluso de la del propio ingenioso hidalgo. Desde Hartzenbusch y La Barrera hasta llegar a Montero Reguera, Rey Hazas y Pedraza se pueden consultar muchos trabajos, citados luego. Todos ellos perfilan la enemistad sobrevenida entre los dos ingenios con variados puntos de vista, desde las diferencias de temperamento y carácter hasta la distancia estética, ideológica o de concepción artística, sin olvidar la rivalidad profesional e incluso la envidia, a lo que se ha añadido hace poco la separación social o estamental.²

El objeto del presente trabajo se ciñe a sugerir que el *Arte nuevo* fue redactado por Lope con algunos de los términos que —no sin motivos— entendió que Cervantes le había dirigido a él y a sus comedias en el primer *Quijote*. No se debe decir que se trate de una respuesta a sus pretendidos ataques, pero sí es posible rastrear en las palabras lopianas una casi muda contestación a las ironías y reservas que descubrió en las páginas que contaban la historia del errante caballero enloquecido.

Debe aclararse, con todo, que la relación entre ambas obras ha sido ya sugerida alguna vez. Francisco Ynduráin la planteó hace años con carácter inverso: “Se diría que [Cervantes] había leído el *Arte nuevo de hacer comedias* —no publicado hasta 1609—”, pues aprovecha el diálogo entre el cura y el canónigo para criticar a quien se atiene a los gustos del vulgo en “lo que parece alusión nada velada a la justificación entre chistosa y seria que Lope da de sus descaminos fuera del arte”.³ Nada se dice de los caminos por los que el discurso lopianiano habría llegado a

² Javier Salazar Rincón, “Hidalgos contra oficiales. Trasfondo ideológico y social de la polémica entre Cervantes y Lope”, *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 209-250. El mismo Salazar Rincón había publicado ya *El escritor y su entorno. Cervantes y la corte de Valladolid en 1605*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2006, véanse las pp. 258-296.

³ Francisco Ynduráin, “Estudio preliminar”, en Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras dramáticas*, Atlas, Madrid, 1962, p. VIII. Ya antes Joseph-S. Pons, “L’art nouveau de Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, 47 (1945), p. 72, había sentado, sin mayores demostraciones: “On découvre sans peine le lien qui unit les deux textes. Le second obéit à l’inspiration du premier”.

manos del otro escritor. Más tarde, Porqueras Mayo, en un artículo obsesionado por considerar el *Arte nuevo* como una loa, abre muchas expectativas por el título con el que lo recogió en un volumen de sus ensayos;⁴ en verdad, al fin, se ciñe a comparar tres referencias del capítulo 48 con el texto de Lope. Martín Jiménez resume y plantea las tres posibilidades existentes para explicar la “evidente relación de intertextualidad” entre las dos obras:

1) que Cervantes conociera el manuscrito del *Arte nuevo* antes de componer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, en el que habría atacado los preceptos expuestos en dicho manuscrito; 2) que Cervantes conociera una edición impresa del *Arte nuevo* (que no se habría conservado) anterior a la escritura de la primera parte del *Quijote*, dándole contestación en el mencionado capítulo 48, y 3) que fuera Lope de Vega quien, tras leer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, le replicara componiendo el *Arte nuevo*.⁵

⁴ Alberto Porqueras Mayo, “El *Arte Nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro como respuesta a Cervantes”, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003, pp. 147-162, se había publicado en *Hispanic Review*, 53 (1985), pp. 399-414, sin la coetilla cervantina final en el título. Con referencia a este trabajo, también considera el texto de Lope respuesta a las críticas de Cervantes, “aunque sin nombrarlo”, J. Salazar Rincón, “Hidalgos contra oficiales”, art. cit., p. 213. Manuel Fernández Nieto, “Cervantes y el teatro de Lope de Vega”, en José Carlos Rovira (ed.), *Con Alonso Zamora Vicente*, Universidad de Alicante, Alicante, 2003, t. II, p. 584, señala que algunas palabras del *Quijote* “nos recuerdan de inmediato *El arte nuevo*”, escrito tal vez “en respuesta a Cervantes”. María Luisa Lobato, “*Paga el vulgo*: intención y recepción del teatro de Lope”, en Oana Andrirea Sâmbrian-Toma (ed.), *El Siglo de Oro antes y después de el “Arte Nuevo”*, Sitech, Craiova, 2009, p. 38, apunta que las palabras del *Arte nuevo* “parecen un eco de las reprensiones que el mismo Cervantes hacía” por boca del canónigo. Antes de Porqueras, Elias L. Rivers, “Lope and Cervantes once more”, *Kentucky Romance Quarterly*, 14:2 (1967), p. 118, tras no pocas generalidades algo pedestres *castriano modo*, apunta que el *Arte nuevo* “is a disarmingly urbane reply to such criticisms”, esto es, los de Cervantes.

⁵ Alfonso Martín Jiménez, “El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega”, *Etiópicas*, 2 (2006), p. 8.

Hoy está fuera de toda duda que la segunda hipótesis ha de ser descartada; el fantasma de una edición de 1602, 1603 o 1604, con o sin las *Rimas*, por fortuna ha sido aventado de manera definitiva.⁶ El *Arte nuevo* fue impreso por primera vez en la edición de las *Rimas* de Madrid, 1609 (fols. 200-210). Que el libro incluyera la “Suma del Privilegio” fechado a 20 de octubre de 1602 (fol. 2r) no prueba nada, pues es el mismo documento legal que ya figura en la edición de Sevilla, 1604 (fol. 2r), que a su vez es un remiendo del que se había expedido a Lope para que pudiese imprimir *La hermosura de Angélica*.⁷ De tener escrito el *Arte nuevo*, lo hubiera incluido en cualquiera de esas dos ediciones. Pero sale por primera vez en 1609, y la novedad se incluía como reclamo en la portada; acaso ello sea muestra de que había muchos interesados en leer una obra reciente y polémica de Lope, que podría haber levantado no escasa polvareda desde que fue leído por el autor en público. A mayores, en *El peregrino en su patria* (1604) había incluido una lista de 219 comedias auténticas. ¿Cómo iba a justificar los versos 367-369 de su *Arte nuevo*?:

Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?⁸

⁶ Clemencín, que aún creía que el “Arte” de Lope había aparecido en 1602, tomaba las páginas cervantinas como respuesta al Fénix; véase Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Diego Clemencín, Aguado, Madrid, 1833, t. III, p. 395.

⁷ En 1602, la “Suma del privilegio” daba poder para imprimir “este libro intitulado, La hermosura de Angélica” por diez años (fol. vuelto de portada). En 1604 lo retocó para que dijera que podía imprimir “estas Rimas que están en la segunda parte de su Angélica”; así lo repite en 1609. Por cierto, que Jaime Moll, “Los editores de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIV (1995), p. 216 (recogido en su libro *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Arco, Madrid, 2011, véase p. 287) descubrió que se cometió un error en la fecha ya al imprimir esa Suma en la primera edición, pues el privilegio se dio el 20 de septiembre de 1602, no de octubre.

⁸ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Evangelina Rodríguez, Castalia, Madrid, 2011, pp. 289-338. Existen muchas ediciones interesantes de la obra,

Cabe pensar que ese es un desplante jaquetón del Fénix cuando va a acabar su exposición, y es muy posible que no llevara una cuenta muy precisa y rigurosa de todo lo escrito para los corrales. De hecho, cuando en 1618 publica la segunda lista en una nueva edición de *El peregrino*, el cómputo se eleva a 448. Pero parece demasiada osadía afirmar que ha alcanzado un número tan elevado de obras muy a principios del siglo xvii.

Sin embargo, hay más razones para demostrar que el texto no pudo ser escrito antes de 1607. En efecto, tras el título se indica que está “Dirigido a la Academia de Madrid”, y arranca con el reconocimiento de que fue redactado a petición de parte: “Mándanme, ingenios nobles, flor de España, / (que en esta junta y Academia insigne / [...] / que un Arte de comedias os escriba” (vv. 1-2 y 9). Todo esto es cosa sabida y resabida. Lo que no siempre se tiene en cuenta es que la obligatoria fe de erratas para el libro en que lo incluye la firmó Murcia de la Llana el 29 de enero de ese 1609; esto implica que el volumen hubo de entrar en prensa un par de meses antes. Por ello, Pedraza sitúa la fecha de escritura en “1604-1608 (probablemente finales de 1608)”.⁹

De haber redactado el *Arte* en 1604 o antes, como se acaba de decir, lo habría incluido en la edición de las *Rimas* que ese año salió en Sevilla.

desde la pionera de Alfred Morel-Fatio, *Bulletin Hispanique*, III (1901), 43 pp., en tirada aparte, hasta otras más recientes: *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juana de José Prades, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971; la entrañable de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976; la edición con traducción italiana *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, ed. y trad. de Maria Grazia Profeti, Liviana, Padova, sin fecha [1986], nueva ed. revisada, Liguori, Napoli, 1999; ed. de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006. Debe citarse también la ed. facsímil de las impresiones de 1609, 1613 y 1621 por Felipe B. Pedraza Jiménez, Teatro Español-Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 2009. Ya concluido este trabajo apareció la magna edición *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.

⁹ Lope de Vega, *Rimas. II. [Segunda Parte]*, ed. crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, sin lugar, 1994, p. 352. En su ed. del *Arte nuevo*, citada en la nota anterior, pp. 20-21, afina más: otoño de 1608-enero de 1609.

Pero la corte había dejado Madrid en 1601 y no volvió a ella hasta 1606. ¿Nos arriesgamos a suponer que lo escribió en 1600, cuando ni su mismo sistema teatral estaba acrisolado y reconocido? Imposible de todo punto. Por ese traslado de la corte, Lope vivió sobre todo en Sevilla y Toledo. Pudo hacer algún viaje a la abandonada capital manchega, pero de allí faltaban los nobles, cortesanos y *corteggiantes* con su séquito de escritores, catarriberas, pretendientes y otras gentes de mal vivir. No era ocasión para reunir Academia alguna.¹⁰ Sólo después de 1606, o incluso de 1607, cuando Lope se establece de nuevo en la Villa y Corte, se reuniría la Academia de Madrid, por lo que el *Arte nuevo* debe de ser de 1607-1608.

Esta conclusión implica que tampoco es asumible la hipótesis primera de Martín Jiménez. Por mucho que se esfuerza en acumular datos sobre la circulación manuscrita de muy variado tipo de obras, no hay la mínima prueba o sospecha de que así corriera la obrilla de Lope (ni mucho menos el *Quijote*; pero esa es cuenta de otra serie), ni de que Cervantes la hubiera leído; por ello no cabe asumir que “hubo de conocer

¹⁰ La existencia de una Academia de Madrid en la ciudad del Pisuerga parecería asegurada por una composición incluida en la *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía* (ed. J. de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948, t. II, pp. 330-348): los “Ducientos tercetos en alabanza de la Academia de Madrid”. Pero esa reunión poético-pastoril es de difícil localización; ya hablan de ella Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Real Academia Española, Madrid, 1963, pp. 39-42, y a su zaga Krzysztof Sliwa, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Reichenberger, Kassel, 2006, p. 538, y de ahí toma la referencia José Florencio Martínez, *Biografía de Lope de Vega. 1562-1635*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 2011, p. 209, sin añadir nada. No parece que Lope se dirigiera a ese auditorio. Él no residió en Valladolid; en 1605 dice a Sessa que tiene “un correspondiente” en esa ciudad y en 1611, estando el duque allí desterrado, le confiesa: “Yo no sé lo que es el Espolón” (Agustín G. de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Real Academia Española, Madrid, 1935-1943, t. III, pp. 5 y 48), famoso paseo hacia el que se van Peralta y Campuzano al acabar *El coloquio de los perros* y que Lope conocería de haber estado allí, aunque fuera de visita. Tampoco esa Academia fue la del conde de Saldaña, como demuestra José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961, pp. 46-49.

el manuscrito de dicha obra con anterioridad a su impresión, y le dio réplica en el capítulo 48”.¹¹

Por lo tanto, sólo resta la tercera de las posibilidades, aunque debe ser expresada con menos contundencia: no parece que se pueda considerar que todo el *Arte* es una réplica a Cervantes. Es seguro que, al escribirlo, Lope había leído el *Quijote*. Sin duda, debió caer en sus manos ya en 1605 y así podía ver al fin de qué trataba, pues de su existencia tenía noticias desde el año anterior, como se sabe por la famosa carta a la que luego hay que volver. Y lo que encontró hubo de gustarle poco o nada, y algunas cosas le supieron a rejalar, sin duda. De ahí que, al tener que redactar ¿en 1608? el breve discurso para esa Academia que fingiese ser un tratadillo en verso en defensa de su teatro y de los principios que lo sustentaban, echase mano al armario de su memoria y recordase los nada amables juicios que Cervantes le había endosado en el *Quijote*. Pero su intención no fue dar una réplica a este, sino aprovechar lo que tomó como ataques directos para darles la vuelta y usarlos en su beneficio, y así, de paso, salirse del brete en que le habían puesto cuatro dómynes estirados y algunos zangolotinos que querían que lograra lo imposible, la cuadratura del círculo: redactar un arte “nuevo”, cuando era sabido que este es eterno y único, universal e imperecedero,¹² de manera que así se pondría de relieve el disparate que suponía su teatro.

Para probar la relación entre ambos textos debo adelantar que la idea no es del todo original. Como en 2009 se celebró el centenario de la

¹¹ A. Martín Jiménez, art. cit., p. 7.

¹² José F. Montesinos, “La paradoja del *Arte nuevo*”, *Estudios sobre Lope de Vega*, 2ª ed., Anaya, Salamanca, 1967, pp. 1-20 (no se incluye en la 1ª ed., *Estudios sobre Lope*, El Colegio de México, México, 1951, porque es un artículo publicado en 1964 en la *Revista de Occidente*). Véanse también Ángel Raimundo Fernández, “El *Arte nuevo de hacer comedias* y el teatro del siglo xvii”, *Mayurqa*, 2 (1969), p. 133; y John G. Weiger, “Lope’s Conservative *Arte de hacer comedias en este tiempo*”, en *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, 1981, pp. 187-198. Asimismo, Gonzalo Pontón, “Arte antiguo y moderna costumbre”, en José María Pozuelo Yvancos (ed.), *Las ideas literarias (1214-2010)*, vol. 8 de la *Historia de la literatura española*, dirigida por José-Carlos Mainer, Crítica, Barcelona, 2011, pp. 284-297.

publicación del *Arte* lopiano, en estos últimos años se ha producido una auténtica inundación castálida de ediciones, congresos, actas y otras publicaciones en torno a ese desmedrado texto, que acaso, en proporción a su tamaño, resulte el más atendido de nuestra literatura.¹³ Es posible que en algún lugar, aparte de los que aquí se citan, se haya planteado ya así la relación entre ambas obras. De momento, cabe recordar una referencia de Ruffinatto, que afirma al pasar que “Lope no duda en impartir a Cervantes una interesante lección sobre el arte nuevo de hacer comedias, tomando arranque precisamente de las malignas consideraciones y fieras amonestaciones que se leen en la primera parte del *Quijote*”.¹⁴ Aparte de que el énfasis acaso sea excesivo, no es probable que el *Arte* sea una lección dirigida a Cervantes: Lope quería impartírsela a los aristarcos que pensaban reírse de él.

Antes de exponer las pruebas que sostienen la relación entre los dos textos, conviene recordar que ambos escritores se habían tratado con respeto y deferencia en los veinte años finales del siglo XVI, desde que Cervantes regresó del cautiverio.¹⁵ Sabemos de sus mutuos elogios,

¹³ Además de la bibliografía mencionada en las notas, es de justicia citar varios números de los *Cuadernos de Teatro Clásico*: desde el 7, *Cervantes y el teatro*, 1992, el 20, *El teatro según Cervantes*, 2007, los dos volúmenes del 25, *El teatro según Lope de Vega*, 2009, hasta llegar al 27, *El Siglo de Oro habla de Lope*, 2011. Todos ellos recogen trabajos de interés y recopilan textos de la época. Lo mismo debe decirse de las actas de congresos o números monográficos de revistas, entre los que deben citarse *El Arte Nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010; *El Arte nuevo de hacer comedias y la escena*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2011; *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, y “*El Arte nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, *Rilce*, 27:1(2011).

¹⁴ Aldo Ruffinatto, “El arte viejo de hacer comedias y fracasar”, *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, (*El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*), 5 (2003), p. 365; incluido con el título “Arte Viejo vs. Arte Nuevo de hacer comedias” en Aldo Ruffinatto, *Dedicado a Cervantes*, Sial, Madrid, 2015, p. 47.

¹⁵ Véase José Montero Reguera, “Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX (1999), pp. 313-336; Antonio Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid, 2005, pp. 561-82; Felipe B. Pedraza Jiménez, *Cervan-*

convencionales y escasos, sin duda, pero decorosos. No debió de haber una real amistad entre ellos, separados por unos cuantos años, y acaso se relacionaron bastante poco. Ahora bien, había un campo en el que coincidían con un interés común: la escena. Lope fue perfeccionando a lo largo de dos décadas una fórmula que habría de imponerse con naturalidad al menos a partir de 1600 a toda la caterva de aspirantes a dramaturgos. Cervantes, por su parte, estaba desde niño “hechizado por el teatro”, como dijo expresivamente Wardropper.¹⁶ A la vuelta de Argel se encontró con que el sistema empresarial había convertido los rudos inicios de Lope de Rueda en un mecanismo insaciable que no cesaba de demandar novedades sin pausa. Él mismo contribuyó a alimentar a esa fiera voraz con las veinte o treinta comedias que dice haber escrito por entonces.

Son cuestiones y textos muy conocidos. Vengamos a los primeros años de la década inicial del XVII. Cervantes hacia 1586 tuvo otras cosas

tes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos, Octaedro, Barcelona, 2006, pp. 13-62. Daniel Eisenberg, *Estudios cervantinos*, Sirmio, Barcelona, 1991, pp. 119-141, lleva las supuestas alusiones a Lope en el *Quijote* un poco más allá de lo evidente. En su brevedad, son sugerentes los apuntes de Agustín de la Granja, “Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes”, en Anthony Close, Agustín de la Granja, Pablo Jauralde Pou, Carroll B. Johnson, Isaías Lerner, José Montero Reguera, Antonio Rey Hazas, Elías L. Rivers, Alberto Sánchez y Florencio Sevilla Arroyo, *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 232-234. También pueden verse Guillermo Carrascón, “Modelos de comedia: Lope de Vega y Cervantes”, *Artifara*, 2 (2003), sin paginación. En línea: <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista2/testi/lopedevega.asp>, y del mismo “Cervantes, el *Quijote* y la comedia nueva”, en “*Deste artefe*”. *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las “Novelas ejemplares”*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2014, pp. 221-232. Para una amplia exposición de la relación entre ambos, vista desde el lado de Lope, Ricardo del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Escelicer, Madrid, 1942, pp. 164-167.

¹⁶ Bruce W. Wardropper, “Comedias”, en Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, p. 153. Otro campo en que se relacionan ambos ingenios es abordado por Guillermo Serés, “Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del *romanzo*”, en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2013, pp. 80-109.

en qué ocuparse, dejó la pluma y las comedias, y el cetro de la monarquía cómica lo detentó Lope de Vega. Además, este comenzó a fatigar las prensas con libros: *La Dragonteá* en 1598, *La Arcadía* el mismo año, *El Isidro* el siguiente, *La hermosa de Angélica* en 1602, con las *Rimas*, *El peregrino en su patria* en 1604... Ya no se trataba sólo de que sus romances corrieran de boca en boca y se imprimieran, si bien anónimos, en los romanceros que confluían en el *Romancero general*. Y, a mayores, en 1603 se empezaban a imprimir sus obras dramáticas, cierto que en principio sin su permiso.

En ese momento, Cervantes está acabando su *Quijote* y, aunque no era un resentido, no podría evitar que brotara en él la santa envidia de la que habló luego. Había publicado su *Galatea* hacía ya veinte años y al cabo de tantos “como ha que duermo en el silencio del olvido”,¹⁷ va a imprimir una muy extensa obra cómica en prosa. Sus discrepancias con el teatro que triunfaba no eran pequeñas, y sin duda dejaba caer sus comentarios adversos entre sus allegados en Andalucía y luego en el Valladolid transmutado en corte adonde había enderezado al fin sus pasos. Así pudieron llegar a oídos del propio Lope, fuese en Madrid, en Andalucía o en Toledo, donde residía principalmente por entonces, aunque con viajes a otros lugares;¹⁸ no faltarían correveidiles presurosos especia-

¹⁷ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, p. 11.

¹⁸ Por ejemplo, en Madrid firma los autógrafos de *El cuerdo loco* el 11 de noviembre de 1602 y el de *El príncipe despeñado* el 27 del mismo mes y año. Ya el 26 de agosto de 1603 el de *Pedro Carbonero* en Ocaña, y en 1604 tres en Toledo: el 12 de septiembre el de *La prueba de los amigos*, el 12 de noviembre el de *Estefanía la desdichada* y el 20 de noviembre el de *Carlos V en Francia*. Véase Marco Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000. No parece haberse conservado ninguna comedia fechada en los años 1605 a 1607; *La batalla del honor* está firmada el 18 de abril de 1608 en Madrid, donde había alquilado una casa el 27 de octubre de 1607 (dieron la noticia A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1901, p. 267, y transcribe el documento Agustín G. de Amezúa, *Lope de Vega en sus cartas* [título de los dos primeros tomos del *Epistolario de Lope de Vega Carpio, op. cit.*], t. II,

lizados en transportar chismes y maledicencias, entre ellas acaso la especie de que ciertos sonetos y otros poemas contra él que corrían de mano eran de autoría cervantina. Así pudo saber la opinión que respecto de su teatro tenía el autor del *Quijote*, obra que estaba a la espera de obtener licencia de impresión en el verano de 1604. La más antigua carta del Fénix que conservamos es precisamente de agosto de ese año e incluye, como es sabido, dos referencias al autor: un juicio negativo de la historia del hidalgo manchego, y la corrección de que no quiere irse por la vereda de la sátira, “cosa para mí más odiosa que mis librillos a Almenáñez y mis comedias a Cervantes”.¹⁹

¿Cuándo surgió ese despego hacia el teatro de Lope? Es probable que fuera incubándose poco a poco, al igual que la fórmula dramática que hoy conocemos como ‘comedia nueva’ no cristalizó de golpe, sino que se iba a su vez aquilatando más o menos a lo largo de la última década del siglo XVI. El prólogo que Cervantes escribió a sus *Ocho comedias* en 1615 rememora sus deseos de retornar a la farándula después de bastante tiempo: “Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias”.²⁰ Resulta muy verosímil que esa deseada vuelta al teatro se iniciara ya en los últimos años andaluces, pero el rechazo que encontró en los autores de compañía debe de ser posterior, de la etapa vallisoletana y desde luego en la madrileña final.

Como él mismo dice, las compañías no quieren sus obras, y un autor de título llega a descalificar sumariamente sus versos. En definitiva, se topó con el rechazo del sistema empresarial del teatro. Ahora bien, al abordar esta realidad y confrontarla con el éxito que obtuvo Lope con-

1940, pp. 707-709). Sobre los pasos de Lope por aquellos años puede verse, además de La Barrera, Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1919, pp. 147-163.

¹⁹ Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, op. cit., t. III, p. 4. Modernizo la grafía.

²⁰ Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, ed. de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, p. 13.

viene evitar la tentación de considerar que uno triunfa porque está al servicio del poder y otro se ve orillado por oponerse a él. Este planteamiento, que no siempre han conseguido soslayar los estudiosos, supone un anacronismo bastante grosero, pero sería igual de impropio si se tratara de analizar a autores contemporáneos. Yo mismo he dedicado no poca atención al teatro de Buero Vallejo y he podido verificar de qué manera se le aplicaron unos esquemas simplistas de este tipo: un autor de teatro, si estrena, es que está vendido al sistema o al menos le resulta inofensivo. En cambio, si se encuentra con dificultades y no digamos si es censurado, se trata de un escritor avanzado, progresista, renovador o hasta revolucionario. Y en años no muy lejanos, se añadía a esta absurda dicotomía la coletilla de que los últimos eran además de calidad mucho mayor, mientras los otros apenas serían considerados autores de consumo, convencionales y en suma retrógrados.

Esta perspectiva —del todo antidialéctica— obtuvo no escaso eco en la segunda mitad del siglo xx, y sus fundamentos no dejaron de operar en el análisis del pasado. Se dividió así a los escritores del Siglo de Oro en apocalípticos e integrados y se quiso presentar una historia literaria y teatral del todo desfasada, en la que Lope de Vega era poco menos que el intelectual orgánico del régimen absolutista. No otra fue la visión de un Lope propagandista con su teatro, tal como la imaginó Maravall, cuando no se lo presenta como el defensor de casticismos varios, tal como se deduce del antipático libro de Márquez Villanueva.²¹ Por el contrario, si Cervantes fracasa y no es aceptado se debe a que es un autor avanzado, heterodoxo y “precursor del mundo contemporáneo, liberal, ilustrado y laico”,²² como llega a decir Maestro con escaso sentido histórico. A veces se siente uno tentado de propo-

²¹ Francisco Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988.

²² Jesús G. Maestro, “El triunfo de la heterodoxia. El teatro de Cervantes y la literatura europea”, *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, (*El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*), 5 (2003), p. 28.

ner la lectura reiterada de Gerardo Diego y su soneto: “Quiérole mucho a Lope”.²³

En fin, abandonemos estas dicotomías, pues al cabo ni de uno ni de otro somos su pariente ni su amigo, como dice el prólogo al *Quijote*, y retomemos el hilo de la relación entre ambos. Lope recibe sin duda en 1605 el volumen recién publicado con las aventuras del hidalgo manchego, y ¿qué encuentra, o cree encontrar, ahí? Una retahíla de ataques a su persona, a su obra y a su modo de entender el teatro. Desde hace mucho se han entendido algunos pasos del prólogo, de los versos preliminares y de diferentes capítulos como sibilinas referencias a él, o mejor, contra él. Es muy probable que no todas lo sean o que, en todo caso, aludan a costumbres o modos generales de la época que también Lope cultivó. Desde el siglo XIX hasta el presente se han acumulado las posibles alusiones anti-lopianas. Reticencias sobre poner autores en los márgenes de libros profanos, incluir sentencias de filósofos, injerir notas que expliquen qué es el Tajo, embutir una relación de autoridades citadas —empezando por Aristóteles y acabando por Zeuxis—,²⁴ acompañar los preliminares con copia de sonetos de nobles, poetas y damas, y alguno propio disfrazado, más los versos de cabo roto sobre los “indiscretos hieroglí-” estampados en tal cual escudo, o la alusión a ser “único y solo” del soneto de Amadís. Fue acaso Clemencín el primero que insistió en centrar en Lope de Vega el torrente de alusiones cervantinas del primer *Quijote*, pues en las notas a su prólogo apunta que “tantas señas hai de que están indicados los escritos de Lope”.²⁵ Todas ellas fueron recogidas y ampliadas por Hartzenbusch,

²³ Gerardo Diego, *Amor solo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, p. 71.

²⁴ Véase, para una sutil lectura de las alusiones a estos nombres, Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, “Raviso Textor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica”, *Tonos Digital, Revista de Estudios Filológicos*, 4 (2002), sin paginación. En línea: <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudiosraviso.htm>

²⁵ Diego Clemencín, “Introducción”, en Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Diego Clemencín, Aguado, Madrid, 1833-1839, p. xlvi. Prosigue: “Otro indicio de que Cervantes quiso motejar (y en esto con mucha razón) a Lope de Vega...” (p. l); “Nuevo indicio de que en el presente prólogo Cervantes había

quien se fijó asimismo en los versos preliminares y concluyó que en esas páginas iniciales de su obra, Cervantes “dirigió algunos tiros de crítica rebozada y sagaz a Lope de Vega”.²⁶ Luego la Barrera aprovechó lo ahí reunido y Rodríguez Marín poco más hizo que espolvorear las referencias por las notas de sus ediciones.²⁷ Y así hasta hoy.²⁸

tomado por su cuenta censurar a Lope de Vega...” (p. liv); “Otro indicio de que la intención de Cervantes era realmente tildar a Lope de Vega” (p. lv).

²⁶ Están compiladas con sumo detalle y agudeza en el apéndice “Cervantes y Lope en 1605” que incluyó en *Las 1633 notas puestas por el Exmo. e Ilmo. Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch a la primera edición de El ingenioso hidalgo reproducida por D. Francisco López Fabra con la foto-tipografía*, Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez, Barcelona, 1874, pp. 193-202; según dice ahí, fue antes publicado en *Revista Española*, 1862.

²⁷ Cayetano Alberto de la Barrera, *Nueva biografía*, en Lope de Vega, *Obras*, Real Academia Española, Madrid, 1890, t. I, pp. 119-127; consulto la más amplia: Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Atlas, Madrid, 1948-1949; véase asimismo Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1920, pp. 160-163. También abordan el tema Juan Millé y Giménez, *Sobre la génesis del Quijote*, Araluce, Barcelona, 1930, pp. 142-146, y Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1953, t. 5, pp. 591-595, y 1956, t. 6, pp. 140-146. Por supuesto, es indispensable el recuerdo de Ramón Menéndez Pidal, “Lope de Vega. El *Arte nuevo* y la Nueva biografía”, *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, pp. 69-143. [1ª ed. 1935]

²⁸ Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1967, t. I, pp. 108-141, insiste y reproduce todos los datos; en cambio su “Cervantes y Lope – El Tiempo y el Momento”, *Anales de la Universidad de Chile*, 80:4 (1950), pp. 235-244, no añade nada nuevo, como tampoco Tomás S. Tómov, “Cervantes y Lope de Vega (Un caso de enemistad literaria)”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Nimega, Nimega, 1967, pp. 617-626; véase asimismo Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco*, ed. de José Lara Garrido, Universidad de Granada, Granada, 1992, pp. 89-112. También Edward C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 44-46; Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Sirmio, Barcelona, 1988, pp. 126-137, resume lo conocido y añade al autor del *Quijote* apócrifo; Anthony Close, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford University Press, Oxford, 2000, sobre todo pp. 96-100; Melanie Henry, *The Signifying Self: Cervantine Drama as Counter-Perspective Aesthetic*, Modern Humanities Research Association, London, 2013, pp. 3-6.

Es prudente insistir en que Cervantes quizá no tuviera a Lope en la mente en todos esos casos, aunque en otros es innegable. Lo que está fuera de toda duda es que el autor del *Isidro* lo entendió así, y con él sus amigos y la sociedad literaria en general. Bien lo mostró Avellaneda años después en el prólogo a su *Quijote*, “menos cacareado y agresor de sus lectores” que el de Cervantes, quien se había dedicado a ofender

particularmente, a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar.²⁹

Resalta, pues, la evidencia de que los partidarios de este familiar de la Inquisición lo vieron retratado en no pocos momentos, y sin duda a él le ocurrió lo mismo. Sin embargo, lo mejor estaba por llegar. Cuando la historia de don Quijote camina hacia su fin y llevan al hidalgo de regreso a su lugar, Cervantes se resiste a abandonar la pluma; introduce por ello al canónigo de Toledo, ese personaje tan innecesario para las aventuras del protagonista, pero tan indispensable para configurar el tipo de libro que el autor había ideado, y que no se ceñía tan solo a contar historietas, sino que quería incluir en él muchos de los aspectos de la vida, entre los cuales cuentan —bien lo sabe él— la literatura y el teatro. Ya había dado muestra de ello en el capítulo 6, el escrutinio de la librería, y ahora con el 47 y el 48 cierra el círculo.

Prescindamos de lo que se trata en el 47, que afecta a los libros de caballerías. El siguiente va a enlazar ese tema con el del teatro para abordar así los dos instrumentos de la literatura de masas que, visto desde finales del XVI, representan una novedad casi absoluta. La literatura va a

²⁹ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2014, p. 7.

dejar de ser un instrumento de elites y señores para convertirse en recreo general de todos. Ya no estará condicionada por el aristócrata mecenas, cuya ayuda aún puede venir muy bien al escritor, pero que ya no incide sobre su obra. El nuevo dueño es el lector individual, el “desocupado” lector al que se dirige Cervantes, es decir, el que no está ocupado, el que tiene ocio que emplear en distracciones honestas y agradables al acabar el negocio, el *nec-otium* diario, el que está en su casa, donde reina, porque ese es su castillo: “estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que ‘debajo de mi manto, al rey mato’” (*Quijote*, I, “Prólogo”, p. 10). Y téngase en cuenta el valor del término *señor* en la época. Lo mismo debe decirse del teatro, ya no dominado por los pedantes y preceptistas, sino por el público, que paga su entrada —lo mismo que paga el libro que compra—, y es el *señor* del espectáculo: el que gobierna a sus vasallos, los actores y el poeta, el cual ha de cumplir sus requisitos.

Esto lo intuyó Cervantes de manera clara, pero de ahí a concluir que poseía una teoría teatral hay un trecho inmenso. Los estudiosos cervantinos hasta hace muy poco solían tomar las palabras de cura y canónigo como representativas de las ideas del autor. Buen ejemplo de ello lo proporcionó Américo Castro, cuya espléndida monografía de 1925 pasaba por alto que no todo lo que escribió el autor respondía con exactitud a su pensamiento. Cervantes es de los primeros escritores que tiene exquisito cuidado en respetar la autonomía de cada personaje o, dicho de otro modo, construye a cada uno como un ente con individualidad propia, de manera que piense y diga lo pertinente para que el lector se lo configure como la imagen de una persona concreta. Y sus palabras coincidirán o no con lo que el autor piensa para sí.

Esto debía estar muy claro desde el principio, pues ha dejado rastros evidentes en el libro mismo para que el lector se aperciba. Evoquemos la lectura que el cura hace de *El curioso impertinente* en la venta. Termina los ocho pliegos escritos a mano y al momento se apresura a emitir un juicio positivo, como no esperaríamos menos: “Bien [...] me parece esta novela”, pero no cree que sea verdad, “y si es fingido, fingió mal el autor”.

Si fueran solteros, pudiera aceptarse, “pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible” (*Quijote*, I, 35, p. 463). ¿Podríamos aceptar, siquiera por un instante, que Cervantes asume la crítica de su personaje? ¿Fingió mal el autor? Si creyera tal cosa, dado que el autor es él, no habría incluido esa novelita en el *Quijote*, sino otra cualquiera de las varias que por entonces tenía escritas. Y, desde luego, no se adelantaría a formular un juicio peyorativo de sí mismo. Además, el fundamento en que se basa el cura es harto inconsistente. Entre dos jóvenes solteros sería verosímil, pero si están casados, no, argumenta, cuando es evidente para cualquiera que el trastorno mental obsesivo de Anselmo no depende de si ha contraído matrimonio o no. Queda claro, por ello, que las reservas del sacerdote son de índole moral, no estética. Le repugna el adulterio y le desasosiega que la novela se base en él. Así, pues, el juicio del cura no representa ni por asomo la opinión de Cervantes, sino que está ahí para perfilar su carácter como personaje, para darle coherencia.

Cuando llega el capítulo 48 y el mismo cura, el licenciado Pero Pérez, se pone a dialogar con el canónigo toledano acerca del teatro sucede exactamente lo mismo. No se trata de que sus opiniones sean o no contrarias a las sostenidas por su creador: es que no cabe adscribir sin más a este todos los juicios que ellos exponen, ni la forma de decirlos. Ya lo advirtió hace años Wardropper, y tras él han seguido otros con diversos matices.³⁰ De no tenerlo en cuenta deriva en parte la reiterada tesis de una

³⁰ Bruce W. Wardropper, “Cervantes’ Theory of the Drama”, *Modern Philology*, LII:4 (1955), pp. 217-221; con todo, es difícil asumir que canónigo y cura son “two not very intelligent ecclesiastics” (p. 221); que no sean siempre portavoces del autor no los convierte en zotes. Ahí reside la ironía cervantina, por otra parte, bien advertida por Wardropper. También diferencia las opiniones del canónigo de las de su creador Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton, 1970, véanse por ejemplo pp. 126-127. Pero no todos siguieron esta advertencia. Por caso, Stanislav Zimic cree que “El canónigo habla en nombre de un Cervantes desilusionado e indignado por sus fracasos teatrales”, “Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre “La entretenida”)", *Anales Cervantinos*, XV (1976), p. 26; es un trabajo en el que abundan ejemplos de *overinterpretation*, por ejemplo, al suponer que en la comedia citada en su título Cervantes parodió no sólo la obra, sino tam-

contradicción fundamental entre la teoría y la práctica teatral de Cervantes, o la más matizable de la palinodia o rectificación de sus principios a la hora de componer las comedias, o la consideración de alguna, sobre todo *La entretenida*, como una parodia de las comedias de capa y espada de Lope de Vega.

Cervantes no era un hipócrita ni estaba dominado por el “afán preceptista”, como quería Castro,³¹ pero tampoco cabe sostener que lo dicho por los dos eclesiásticos sean un conjunto de necedades expuestas para burla general. Sin duda, él abrigaba grandes reservas frente al teatro de Lope y quienes lo seguían, pero no tomemos sin más como ideas propias las que exponen los personajes, ni mucho menos cabe construir con ellas toda una teoría teatral del autor.

Otra cuestión muy diferente es lo que pudieron entender los lectores del tiempo, y muy especialmente lo que pensó el propio Lope de Vega. Todo lleva a sospechar que la lectura de ciertas páginas le produjo malestar, si no indignación. Él no poseía en grandes dosis la virtud de la modestia, y encontrar que se pronunciaban juicios poco favorables contra él y su teatro en un libro que andaba de mano en mano debió de molestarle enormemente. De ahí que, cuando pocos años después, acaso sólo dos o tres, se vio en el brete de tener que defender sus principios en la Academia de Madrid, hubo de considerar que era la ocasión pintiparada para responder al paso, sin decirlo, a varias de esas que él tomaba como descalificaciones. Las palabras de Cervantes debieron de quedar impresas en su memoria, pero, si no las tenía frescas, fácil era echar mano de un ejemplar de cualquiera de las ediciones, y la de 1608 acaso acababa de aparecer, pues lleva la fe de erratas de junio de ese año.

Conviene ahora, para probar lo anterior, dar cuenta de los principales puntos en que se produce la relación entre ambos textos. Para exponerlos por orden conviene agrupar las referencias. Recordemos que los

bién la persona de Lope. Su tesis no ha cambiado en Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.

³¹ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Junta para Ampliación de Estudios-Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1925, p. 55.

dos personajes eclesiásticos, con un enlace un tanto forzado, derivan a tratar de las comedias después de haberlo hecho de los libros de caballerías. Estos son despreciables por haber sido compuestos sin “arte y reglas” (*Quijote*, I, 48, p. 603), pero no carecen de virtudes implícitas, como las que el canónigo había expuesto al final del capítulo anterior y que lo habían llevado incluso a tentar la redacción de uno suyo que las aprovechase, del que había llegado a escribir hasta cien hojas. Abandonó la tarea, pese a asesorarse con amigos, por parecerle impropio de su profesión y sobre todo porque, aunque los doctos y discretos lo alabaron, pesó más la aprobación de “otros ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates”, “simples” y “necios”. Se asustó, en fin, ante el hecho de que fuese aplaudido por el “confuso juicio del desvanecido *vulgo*” (*Quijote*, I, 48, p. 603).

En ese instante se produce la conexión con “las comedias que ahora se representan”, enlace bastante débil, que demuestra que a Cervantes le interesaba mucho abordar como fuera la cuestión teatral, que poco o nada toca a la de los romances en prosa, asunto capital por ser el *Quijote* una especie de contragénero; pero él quería echar su cuarto a espadas acerca de las creaciones escénicas y quienes las producían, y de ahí la conversación que ahora se entabla. En ella, el “manco sano” tiene sumo interés en incidir sobre una palabra recién citada: “desvanecido *vulgo*”. En efecto, el término aparece otras cuatro veces a partir de ahora: las comedias actuales “todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el *vulgo* las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo” (*Quijote*, I, 48, p. 604). La culpa se reparte a medias entre quienes las escriben y los que las representan, porque arguyen que “así las quiere el *vulgo*, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio” (*Quijote*, I, 48, p. 604). En ese momento, el canónigo olvida del todo su no continuado libro de caballerías compuesto según las reglas y se embarca decidido por el campo del teatro. Recuerda cómo aconsejó a un actor que se fijara en obras

de mérito, como tres tragedias de Lupericio Leonardo, “que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del *vulgo* como de los escogidos”. De manera que, si tuvieron éxito, se deduce que “no está la falta en el *vulgo*” (*Quijote*, I, 48, p. 605).

Cinco veces en tan escaso número de líneas, a lo que habría que añadir aún una aparición más en el capítulo siguiente, siempre en boca del de Toledo (“el *vulgo* ignorante”, *Quijote*, I, 49, p. 615), no pudo dejar de llamar la atención. Y probablemente a Lope se le llamó. No se trata de una palabra de especial acogida en Cervantes. En el cuerpo del primer *Quijote* sólo aparece en otras dos ocasiones, en los capítulos XXV (“vulgo ignorante y malintencionado”, *Quijote*, I, 25, p. 298) y XXXIII (“vulgo ocioso”, *Quijote*, I, 33, p. 414), si bien esta última se incluye en *El curioso impertinente*, por lo que cabe deducir que estaba escrita fuera de tiempo y se injirió luego en la obra mayor. Cualquier lector del *Quijote* acaso recuerde otras apariciones del término, pero están en los preliminares. Una en la dedicatoria, si es que en realidad la escribió Cervantes, pero en todo caso se trata de un aprovechamiento de lo que había escrito Francisco de Medina al inicio de las *Anotaciones* a Garcilaso de Herrera en 1580, cuyas son estas palabras: “al servicio y granjerías del vulgo” (*Quijote*, I, “Dedicatoria”, p. 7). Las otras dos se hallan en el prólogo cervantino, que todo indica que fue escrito cuando estaba acabando de redactar su libro o ya lo había terminado del todo; en cualquier caso, muy cerca del momento en que había hecho comparecer en sus páginas al canónigo. De ahí cabe deducir que al autor le había quedado en la mente el diálogo sobre los libros de caballerías y por eso incluye en la prefación toda la monserga acerca de que escribió su obra para deshacer la fama y boga de tales obras. Y lo mismo ocurrió con el uso y reiteración del vocablo, y por ello lo utiliza de nuevo en el prólogo: “el antiguo legislador que llaman vulgo” (*Quijote*, I, “Prólogo”, p. 11) y la “autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías” (*Quijote*, I, “Prólogo”, p. 19). En suma, fuera de la de *El curioso* y la de la dedicatoria, en el primer *Quijote* sólo se usa “vulgo” una

vez, aparte de las seis del canónigo y las dos del prólogo. Parece mucha coincidencia.

No cabe ignorar que en los ataques al vulgo existe un componente de tópico que se extiende desde el prólogo “Al vulgo” del primer *Guzmán de Alfarache* (donde lo tacha de “enemigo vulgo”), hasta la apelación al vulgo como “bestia fiera” de Juan Ruiz de Alarcón en la *Parte Primera* de sus comedias (1628).³² El mismo Cervantes en *La Galatea* ya había mencionado en su prólogo “el juicio del vulgo, peligroso y casi siempre engañado”.³³ Con posterioridad a 1605 volvió a referirse a él, a veces con calificativos sorprendentes, como “la mala bestia del vulgo” en *La ilustre fregona*.³⁴ En el segundo *Quijote*, sin embargo, las referencias son bastante neutras, como sinónimo de ‘el pueblo’ o ‘la gente’: “¿En qué opinión me tiene el vulgo?”, pregunta el protagonista en el segundo capítulo (*Quijote*, II, 2, p. 700).³⁵ La única ocasión significativa es aquella del capítulo XV en que el protagonista manifiesta, a la zaga de otro tópico, acaso de raigambre senequista: “Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo” (*Quijote*, II, 15, p. 826).

³² Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache I*, ed. de José María Micó, Cátedra, Madrid, 1987, p. 108; Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, ed. de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, t. I, p. 4. Véanse A. Porqueras Mayo y F. Sánchez Escribano, “Función del ‘vulgo’ en la preceptiva dramática de la Edad de Oro”, *Revista de Filología Española*, L (1967), pp. 123-143, recogido en el libro de ambos *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1971, pp. 365-387; no figura en la 1ª ed. de 1965; y Alberto Porqueras Mayo, “Sobre el concepto *vulgo* en la Edad de Oro”, *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 114-127, más la bibliografía recogida en esos trabajos. Más reciente es María Luisa Lobato, “*Paga el vulgo*”, art. cit., pp. 25-40.

³³ Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. de Juan Montero, Real Academia Española, Madrid, 2014, p. 15.

³⁴ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Real Academia Española, Madrid, 2013, p. 422. Sobre el “vulgo” en Cervantes, Ángel Rosenblat, *La lengua del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 62-63.

³⁵ También pueden verse pp. 701, 795, 1064, 1199 y 1247.

Por encima de los *loci communes*, por tanto, Lope de Vega pudo advertir que en ese diálogo de I, 48, en que se hablaba de comedias y se mencionaba una suya se usaba a discreción el término “vulgo” para despreciar al público que le aplaudía; pero vio también otras cosas, por ejemplo, que los lectores de las obras de caballerías eran tachados de “necios” (“los muchos necios”, *Quijote*, I, 48, p. 603), pues tales libros eran “necios en las razones” (*Quijote*, I, 48, p. 601), y que al punto se los equiparaba a los espectadores de los corrales, tachados por el cura de “ignorantes” (*Quijote*, I, 48, p. 606), “gente ignorante” (*Quijote*, I, 48, p. 607), como los lectores de los libros de marras, según los llamaba el canónigo (“otros ignorantes”, *Quijote*, I, 48, p. 603). Pero había mucho más. Es cierto que se elogiaba su *La ingratitude vengada*; ahora bien, fuera de no ser la obra más estimable que había escrito, cosa de la que él estaba seguro —y podía sospechar que Cervantes también—, en definitiva se citaba una sola de sus producciones, cuando en *El peregrino* acababa de listar, con no mucha modestia, más de doscientas. Y todo eso tras mencionar tres, nada menos, de uno de los Leonardo de Argensola y ponerle a él a la par de Gaspar de Aguilar, del canónigo Tárrega... y del propio Cervantes con su *Numancia* (*Quijote*, I, 48, p. 605). Y además, la mención de *La ingratitude vengada* acaso era un dardo envenenado.³⁶ En suma, el amor propio, si no queremos decir el orgullo del Fénix debió de quedar herido, él, que se acababa de denominar “*aut unicus, aut peregrinus*” en la aparatosa portada de *El peregrino en su patria* (1604).

Las que él tomó por andanadas no acababan ahí, ni mucho menos. Si los lectores de caballerías sólo quieren “oír disparates” (*Quijote*, I, 48, p. 603), las comedias, para el canónigo, “todas o las más son conocidos disparates” (*Quijote*, I, 48, p. 604), son “disparatadas”, el público pide

³⁶ LaVonne C. Potet-Bussard, “*La ingratitude vengada* and *La Dorotea*: Cervantes and *La ingratitude*”, *Hispanic Review*, 48 (1980), pp. 347-360, apuntó que el tema de esa comedia tiene que ver con el *affaire* de Lope con Elena Osorio, y que Cervantes la elogiaba; pero Donald McGrady, “El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitude vengada* de Lope”, *Cervantes*, 22:2 (2002), pp. 125-128, sugiere que precisamente por basarse en los amores lopianos se trata de una malévola alusión.

“disparates” (*Quijote*, I, 48, p. 605), y las cuatro que cita son cada una un ejemplo de que es posible una comedia que no sea “disparate”. Son, pues, obras “que no llevan pies ni cabeza” (*Quijote*, I, 48, p. 604). No le faltaba al cura más que ese pie para seguir por su cuenta: “las comedias que agora se usan” son “espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia” (*Quijote*, I, 48, p. 605). Y prosigue: “¿qué mayor disparate puede ser...?”, no tienen trazas “verisímiles, sino con patentes errores” (*Quijote*, I, 48, p. 606), quienes las defienden son “ignorantes”, que no hacen sino cometer “absurdos y disparates” (*Quijote*, I, 48, p. 607). Y los poetas que las escriben “conocen muy bien en lo que yerran” (*Quijote*, I, 48, p. 608), pero como sus creaciones se han convertido en “mercadería vendible”, las componen como se las piden las compañías, para poder así todos “ganar de comer” (*Quijote*, I, 48, p. 604) y obtener “dineros” (*Quijote*, I, 48, p. 605) y “ganancia”.

Todo esto no era poco, pues acusar a los escritores del día de estar vendidos al negocio, con traición de los propios principios, no era mala tacha, y acaso recogía una idea difundida por el mismo Lope, que más de una vez escribió en sus cartas algo que quizá también repitiera en público por tertulias y conversaciones: que él escribía teatro por la ganancia que de él obtenía: “por dinero”. Sin embargo, faltaba la traca final y directa, con alusión específica y nítida a su persona por boca del cura:

Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren (*Quijote*, I, 48, p. 608).

El elogio parece sincero, pero la misma acumulación de rasgos encomiásticos se hace sospechosa, para acabar al fin con la indicación de que no todas sus obras son dignas de elogio, sólo “algunas”, porque

de las virtudes necesarias para que fueran buenas “la mayor parte carecen estas [comedias] que de ordinario agora se representan” (*Quijote*, I, 48, pp. 607-608). Y no cabe excusarse con que hay que agradar al público, porque eso también lo defiende Cervantes; el problema es los medios para lograrlo, y ahí aparece otro término que es preciso retener: el “gusto”. Ahora vuelve a haber otra confluencia con las obras de caballerías. El ventero ya había expresado cómo le daba “tanto gusto” oír su lectura (*Quijote*, I, 33, p. 405), a lo que hacían eco Maritornes (“yo también gusto mucho de oír...”) y la hija (“recibo gusto en oído, pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta”). Aunque el cura declaraba que podría argumentar lo que necesitaban esos libros para ser buenos, lo que podría ser “de gusto para algunos” (*Quijote*, I, 33, p. 409), la ocasión se presentó cuando comparece el canónigo, quien, “llevado de un ocioso y falso gusto” (*Quijote*, I, 47, p. 509), ha comenzado a leer casi todos los libros caballerescos, y hasta ha escrito cien folios de uno propio, que ha dejado leer a discretos lo mismo que a “otros ignorantes, que solo atienden al gusto de oír disparates” (*Quijote*, I, 48, p. 603).

De ahí pasa con rapidez al terreno de las comedias, para achacarles, como hemos visto, que estén llenas de “disparates”,³⁷ pese a lo cual “el vulgo las oye con gusto”; ahí también entra la acusación directa a Lope de acomodarse “al gusto” de las compañías (*Quijote*, I, 48, p. 608), y, de vuelta a las caballerías, don Quijote replicará al canónigo poco después que esos libros son leídos “con gusto general” (*Quijote*, I, 49, p. 622) y le invita a que lo haga también él, “y verá el gusto que recibe de su leyenda”, para concluir que cualquiera de ellos “ha de causar gusto y maravilla” (*Quijote*, I, 48, p. 605). A todo esto, debe sumarse la referencia que

³⁷ Que la idea era firme en Cervantes lo prueba que vuelva a usar la palabra en el *Viaje del Parnaso*: “Adiós, teatros públicos, honrados / por la ignorancia que ensalzada veo / en cien mil disparates recitados” (Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, Real Academia Española, Madrid, 2016, p. 17), y luego en el *Quijote* de 1615, cuando Maese Pedro alude a las comedias que se representan “llenas de mil impiedades y disparates”.

el segundo de los dos eclesiásticos incluye acerca de la vergüenza que supone que se conozcan esos engendros teatrales fuera de España, “en oprobrio de los ingenios españoles, porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos” (*Quijote*, I, 48, p. 607). Es muy probable que aquí Cervantes aluda a las palabras que Lope incluye en el prólogo de *El peregrino en su patria*, aparecido a principios de 1604, cuando, tras incluir la lista de sus comedias, señala: “advertían los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte”.³⁸

Es seguro que Cervantes asumía como propias sólo algunas de las ideas expuestas por sus dos personajes ensotanados, entre ellas, por caso, la defensa de la verosimilitud o la obligación que el arte tiene de entretener y causar la admiración del público, que no son para aquí, pero es muy probable también que otras sirvan tan solo para redondear su caracterización, como la preocupación del cura por la lascivia y acaso también alguna referencia a ciertos preceptos del “arte”, como la de separar historia y ficción; y desde luego son anejas a sus creaturas las pedanterías, como citar a Cicerón. Lo que en el fondo pensase del teatro de Lope es más difícil de averiguar, aunque su admiración se cñó sobre todo a su fecundidad y a su éxito, que le llevó a ver en las tablas todo cuanto escribía, como dirá en el prólogo a las *Ocho comedias*.

Ahora bien, para lo que hoy nos interesa, cabe deducir que Lope lo atribuyó todo al autor y sin duda le transfirió el “antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan” de que habla el cura (*Quijote*, I, 48, p. 605). Por ello, cuando la Academia de Madrid le pidió que defendiese su teatro y compusiera lo que resultaba ser una aporía, un “arte nuevo”, asumió el reto y recordó las palabras que el hasta hace poco oscuro Cervantes, convertido de repente en un autor de éxito, había dirigido a atacarlo. Pudo conservar los términos en la memoria; de no ser así, a

³⁸ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de Julián González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016, p. 131.

poca costa podía consultarlos, porque todo se reunía en cuatro páginas. Y se dedicó a contestar a buena parte de las reservas expresadas por el manco sano, jugando a veces con los mismos términos.³⁹

Si Cervantes había insistido en que el vulgo dominaba el teatro, Lope lo acepta, lo asume y lo reivindica varias veces:⁴⁰

que un Arte de comedias os escriba
que al estilo del vulgo se reciba.

(vv. 9-10)

mas como las trataron muchos bárbaros
que enseñaron el vulgo a sus rudezas.

(vv. 26-27)

³⁹ Un ceñido e inteligente resumen del *Arte nuevo* puede verse en Jonathan Thacker, “The *Arte nuevo de hacer comedias*: Lope’s Dramatic Statement”, en Alexander Samson y Jonathan Thacker (eds.), *A Companion to Lope de Vega*, Tamesis, Woodbridge, 2008, pp.109-118. Es también muy interesante la perspectiva ofrecida en Joan Oleza y Fausta Antonucci, “The *Arte nuevo* from the Authority of Ancient Art: the Discussion of Dramatic Genres”, en António Apolinário Lourenço y Jesús M. Usunáriz (eds.), *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro: realidad y representación*, Eunsa, Pamplona, 2012, pp. 265-312. Véase asimismo Anthony J. Grubbs, *The Playwright’s Perspective. Innovative Dramaturgy and its poetics in Early Modern Spain*, University Press of the South, New Orleans, 2010, pp. 102-119.

⁴⁰ Ya se fija en estos lugares José María Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1996, pp. 37-63. En la mayor parte de esas menciones (no en todas), el tono con que se usa “vulgo” es claramente despectivo; Jesús G. Maestro, “Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental”, *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), p. 205 (recogido en su libro *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2000, véase p. 90), lo ve como un simple sinónimo de ‘público’. Lo es, pero del público real del momento, al que no acaba de apreciar. Estoy más de acuerdo con José María Díez Borque, “Lope para el vulgo. Niveles de significación”, en Manuel Sito Alba (ed.), *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Instituto Español de Cultura, Roma, 1981, pp. 297-314, que llega a decir, p. 298, que Lope usa el término “siempre con un sentido negativo”.

mas luego que salir por otra parte
 veo los monstruos de apariencias llenos,
 adonde acude el vulgo y las mujeres
 que este triste ejercicio canonizan,
 a aquel hábito bárbaro me vuelvo;

(vv. 35-39)

y escribo por el arte que inventaron
 los que el vulgar aplauso pretendieron;
 porque, como las paga el vulgo, es justo
 hablarle en necio para darle gusto.

(vv. 45-48)

es pedir parecer a mi experiencia,
 no al arte, porque el arte verdad dice
 que el ignorante vulgo contradice.

(vv. 138-140)

Si pedís parecer de las que agora
 están en posesión, y que es forzoso
 que el vulgo con sus leyes establezca
 la vil quimera deste monstruo cómico,
 diré el que tengo, y perdonad, pues debo
 obedecer a quién mandarme puede,
 que dorando el error del vulgo quiero
 deciros de qué modo las querría:

(vv. 147-154)

porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
 vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas.

(vv. 236-237)

Quede muy pocas veces el teatro

sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta.

(vv. 240-242)

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice.

(vv. 323-326)

y huye el vulgo dél cuando le encuentra;

(v. 334)

Se trata de un abanico de menciones en las que el término se usa como sustituto de público, sin duda, pero del público real que asiste al teatro, el que paga la entrada y, en última instancia, es quien sostiene todo el tinglado de la farsa. Lope lo que hace, en este y en otros momentos de su *Arte nuevo*, es asumir el lenguaje de sus contradictores, entre los que sin duda contaba a Cervantes, y darle la vuelta para que se dirija contra ellos. Pero el constante afán de fingir sabiduría que lo dominaba lo lleva a despreciar a su propio auditorio, asumiendo que es “vulgo”, aunque le dé “vulgar aplauso”. Por la misma razón, cuando haga el resumen de sus creaciones, lo último que destacará serán las comedias, mercadería vendible y tan despreciable como los mosqueteros que la sostienen. Por lo tanto, si le acusaron de dirigirse a “necios”, él reivindica “hablar en necio” para conseguir su “gusto”. Si los oyentes son ignorantes, él retoma el insulto; ya hemos visto la referencia al “ignorante vulgo” (v. 140). Si el cura se había puesto pedante citando a Tulio, no hay problema: él lo mencionará también, y de paso a Aristóteles, Donato, Horacio, Maneti y Robortello. ¿Hace falta más? Pues ahí van unos versos finales en latín. Y si Cervantes había dicho por boca del cura que los extranjeros nos consideran “bárbaros”, Lope retruca con agudeza, asumiendo en apariencia la culpa:

Mas ninguno de todos llamar puedo
 más bárbaro que yo, pues contra el arte
 me atrevo a dar preceptos, y me dejo
 llevar de la vulgar corriente adonde
 me llamen ignorante Italia, y Francia.

(vv. 362-366)

Parece una *retractatio*, una palinodia en toda regla, y así había sido interpretado hace años su texto. Pero no hay nada de ello. Al contrario: ante un auditorio hostil, al menos en parte, se revuelve con desplante chulesco y finge humildad:

Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
 con una que he acabado esta semana,
 cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
 Porque, fuera de seis, las demás todas
 pecaron contra el arte gravemente.
 Sustento, en fin, lo que escribí y conozco
 que, aunque fueran mejor de otra manera,
 no tuvieran el gusto que han tenido.

(vv. 367-374)

No, no hay rectificación alguna, sino mantenimiento y defensa de su teatro: “Sustento, en fin, lo que escribí”. Ni siquiera es cierto que él crea que fueran “mejor de otra manera”. ¿Mejor, a juicio de quiénes? De esos pedantes que quisieron ponerle en un brete y se han llevado un charrón de ironías, esos que acaso saben mucha teoría, pero son incapaces de escribir obra alguna de creación:

Fácil parece este sujeto, y fácil
 fuera para cualquiera de vosotros
 que ha escrito menos dellas, y más sabe

del arte de escribirlas y de todo;

(vv. 11-14)

La actitud del Fénix juega a fondo con la ambivalencia. Sabe que el género de mayor altura es la épica, y a él se consagra y será lo primero que cite al exponer su *curriculum*. Pero no deja de apreciar sus versos mercantiles, que fueron incrementando su valor en el interior de su ánimo. A la altura de 1607-1608, ya se revuelve frente a los académicos y retruca con un juego de engaños con los que, burla burlando, defiende sus comedias y da la vuelta a los argumentos de sus contradictores, por mucho que sepa que su público aún es vulgar y no había comenzado aún el proceso por el que se acicalaron los auditorios.

Es posible que Cervantes sonriera al ver la manera que Lope había tenido de retrucar a sus reservas, o por mejor decir a las de sus personajes, cuando tomara en sus manos las *Rimas* de 1609. Él no fue nunca un dómine severo apegado a un pasado que sabía que no podía dominar el presente. Lo había mostrado abriendo caminos con sus *Novelas*, con su *Quijote* como ejemplo de ficción extensa ubicada en espacio y tiempo próximos. Lo sabía también respecto al teatro, como dejó dicho en *El rufián dichoso*: “Los tiempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes”.⁴¹ Si sus comedias no alcanzaron mejor acogida fue por circunstancias sociológicas y acaso también porque, pese a su mantenida afición por la escena, los dones que quiso darle el cielo iban más por el camino de la narración que por el de las tablas. No es cuestión de tratarlo ahora. Pero demostró su nula capacidad de rencor al alabar a Lope cuando publicó sus propias comedias “nunca representadas”. Ahí está patente su admiración por el “monstruo de naturaleza”, y casi desde la última vuelta del camino, echa la vista atrás y siente, ¡cómo no!, haber fracasado en el campo teatral, y no deja de deslizar alguna ironía respecto a la producción de su colega, pero al fondo de todo, sobresale la íntima humanidad de quien acepta y asume al fin la victoria de su rival.

⁴¹ Cervantes, *Comedias y tragedias*, op. cit., p. 413.

CERVANTES COMO TEÓRICO TEATRAL

Alejandro González Puche

Universidad del Valle

La escena es un complejo tejido que se transforma tanto desde la dirección, la teoría estética, la actuación, la pedagogía y, por supuesto, la dramaturgia. Teóricos como Aristóteles o Diderot son tan influyentes para la concepción teatral de su época como Esquilo o Shakespeare. En ciertos casos, dramaturgo y teórico conviven en un mismo espacio y sus reflexiones sobre el teatro afectan los dramas y viceversa, como en el caso de Chéjov y Stanislavsky. En otras oportunidades, teóricos y dramaturgos no coinciden en un espacio temporal, y trabajan en la soledad de su siglo teatral.

Los dramaturgos no sólo elaboran una poética teatral con temas recurrentes, imágenes, situaciones y personajes; en el fondo el dramaturgo propone un concepto sobre el teatro. Beckett, Ionesco, Pirandello conciben en sus obras la escena y su relación con el espectador. Grandes dramaturgos como Brecht y Goethe, además de contar con una importante producción dramática postularon sus reflexiones de manera teórica. En este espacio habría que situar a Cervantes, al que, si bien no se le considera un gran dramaturgo, es indispensable como teórico en el momento de comprender la complejidad del teatro áureo. Como sabemos, Cervantes creador de la novela moderna, es un autor teatral problemático, que, con apenas una decena de comedias y ocho entremeses, entregados al editor antes que a autor alguno, reflexionó constantemente sobre la escena. Pero sus pensamientos sobre el teatro, el corpus crítico, no ha sido valorado en su justa medida, debido en parte, al poco éxito de sus obras.

La efectividad del teatro cervantino aún está por descubrirse, no se puede considerar como un capítulo cerrado. Su percepción ha sido siempre problemática, tanto durante la vida del autor como a partir del siglo xx, cuando fue redescubierto. Los especialistas estudian el teatro cervantino, los directores esporádicamente llevan a escena sus comedias y entremeses, sin que culmine de posicionarse plenamente. Habría que anotar que el camino para alcanzar la consagración de un dramaturgo, si es que finalmente lo amerita, pasa por poner en escena sus obras, una y otra vez; en ello guardan gran responsabilidad los directores y las agrupaciones teatrales. Basta recordar que dramaturgos, como Gogol en Rusia, se consagraron plenamente hasta los inicios del siglo xx, cuando directores, como Meyerhold, llevaron a escena *El revisor* y Mijail Chéjov interpretó a Jlestakov. A partir de estas puestas en escena, empezó a considerarse como un clásico de la escena rusa y universal.

Los tiempos vendrán para el teatro de Cervantes, (las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares) aunque el cuarto centenario de la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* parece no haber entusiasmado al estamento teatral: ni a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, como a las principales compañías iberoamericanas; los festivales especializados en Siglo de Oro apenas anuncian algunas repeticiones. Muy a pesar del autor, las adaptaciones del *Quijote* en todas las latitudes e idiomas, mantienen viva la presencia de Cervantes en la escena. Al margen de la aplazada consagración teatral, tendríamos que tomarnos en serio la idea de que Cervantes es un valioso pensador de la escena. Cervantes como teórico resulta de suma utilidad para entender el teatro áureo, así como la escena actual.

El escaso éxito de Cervantes en su época se debe, en parte, al continuo trasegar del autor por la geografía española e italiana, alternando cargos y huyéndole a las deudas, actividades que le impidieron estar cerca de los corrales madrileños. Sin embargo, esta posición le permitió apreciar el teatro desde afuera, teniendo libertad de expresar sus opiniones sobre autores y representantes, pues no dependía de ellos. Don Miguel fue un observador privilegiado de la escena con una posición crí-

tica frente al desarrollo teatral, lo que agravó su relación con el mundo pragmático de los corrales, poco dado a la crítica (recordemos el permanente debate entre Lope de Vega y nuestro autor).

El conjunto de sus frases y reflexiones, tendríamos que estudiarlo como un corpus crítico, como una poética del teatro, de tanta importancia como *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Adicionalmente, acusa que las reflexiones que se encuentran diseminadas se estudian de manera anecdótica.

Jean Canavaggio, en *Un théâtre à naître*, es quizá quien ha propiciado una dimensión de Cervantes como teórico, permitiendo comprender que no se trata de un imperfecto precursor de Lope, pero tampoco de un discípulo rezagado del Fénix. En 1977 publica su célebre *Cervantès dramaturge*,¹ donde rebate la idea de “un teatro insuficiente” y otorga a nuestro autor, entre otros, el título de precursor, en la literatura dramática española, del tema del teatro dentro del teatro y lo cataloga como “un teatro experimental”. Canavaggio identifica la paradoja del teatro de Cervantes en el sentido de que se trata de un experimentador que no tuvo la oportunidad para demostrar su experimento. Canavaggio utiliza el término “experimental”, propio de la tradición teatral latinoamericana.

¿Cuáles son las principales reflexiones cervantinas sobre el arte teatral?

I. CRÍTICA A LA IMPROPIEDAD Y EL DISPARATE

En el *Quijote* (I, 48) Cervantes se despacha contra la impropiedad y el disparate, y utiliza la forma dialogada entre el canónigo y el cura, curiosamente similar al mecanismo que utilizan Diderot y Stanislavski para sus disertaciones:

[...] Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y,

¹ Canavaggio, Presses Universitaires de France, Paris, 1977.

con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden.²

A partir de estas reflexiones, Cervantes ha sido tradicionalmente entendido como preceptista, como defensor de las normas aristotélicas, de las que en realidad él mismo estuvo bastante al margen, como sostiene Jesús González Maestro:

Si Cervantes busca el apoyo de la poética clásica para desmerecer y deslegitimar las comedias lopescas, no es precisamente porque él mismo se identifique con el clasicismo literario, ni con la preceptiva aristotélica, sino porque de este modo, usando el arma de la teoría literaria entonces respetada podría permitirse afrentar en público las comedias de su rival.³

La preceptiva literaria atañe fundamentalmente a la retórica y a la poética; Cervantes se sirve de esta arma para cuestionar el aparato teatral. Ataca la excesiva valoración del oficio que Lope halaga en su *Arte Nuevo*; considera que el oficio centrado en sí mismo hace que dejemos de observar la realidad, para ceñirnos a las reglas del arte, a pensar en los personajes y la trama desde las fórmulas del éxito y no como un “espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad” (*Quijote*, I, 48). En esto coincide con los postulados de Stanislavsky quien permanente impulsa a los actores a pensar desde el personaje y no desde el actor; a no actuar “en general” sino como hombres de un modo simple; no como lo exigen las condiciones del teatro, sino las leyes de la vida y de la naturaleza orgánica.

² Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Crítica-Instituto Cervantes, Barcelona, 1999, I, 48.

³ Jesús G. Maestro, *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Verbum, Madrid, 2013, p. 68.

Las acotaciones cervantinas demarcan muy bien los decorados, el vestuario y la disposición escénica, con rigurosidad en la descripción de detalles que permiten construir una verdad, en primacía del presupuesto de los autores.

2. ÉTICA

Cervantes expresa conceptos visionarios sobre el *ethos* actoral. Esa pregunta, retomada por Stanislavski siglos después, se ha tratado también de manera anecdótica, pero sus denuncias alertan sobre el comportamiento despótico de los autores y el descaro y pereza de los comediantes. Un escritor que se relacione con la ética no es sólo un dramaturgo, es una persona que identifica aspectos que impiden el desarrollo general del arte escénico.

La ética de Cervantes respecto al teatro tiene muchas aristas y momentos. En *El coloquio de los perros* se refiere a:

Pues todo lo que has oído es nada, comparado a lo que te pudiera contar de lo que noté, averigüé y vi desta gente: su proceder, su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas: unas para decirse al oído y otras para aclamallas en público.⁴

Berganza es un perro moralista del que se sirve Cervantes para manifestarse contra la ociosidad, ignorancia y costumbres de los cómicos. Aunque también se refiere con cariño a ellos, y exhorta su trabajo y agudeza, al parecer son muchas más las cosas que se tendría que denunciar, pero prefiere decirlas al oído.

Cervantes cuestiona a los autores, pero también al actor como base del edificio teatral. Por ejemplo, se pregunta cómo se hace representante, en un instante, un personaje tan problemático como Pedro de Urdema-

⁴ Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros, Novelas Ejemplares*, 2 vols., ed. de Juan Bautista Avallé Arce, Castalia, Madrid, 1987, II, p. 315.

las que, teniendo gran capacidad de transformación y agudeza, utiliza sus virtudes para realizar fechorías completamente censurables. Porque actúa bien ¿debemos pasar por alto el hecho de que se encuentra con la profesión robando gallinas a un pobre campesino, conjuntamente con dos representantes?

En *Pedro de Urdemalas* se ve reflejada la manera como los actores permanentemente llegan tarde a los ensayos:

REPRESENTANTE 3: Porque pide el rey comedia,
y el autor ha ya hora y media
que espera. ¡Grande descuido!

(*Pedro de Urdemalas*, III, 2847-2849)⁵

Cervantes retrata a un autor víctima de los comediantes, quienes no atienden a compromisos ni a la ética que debe tener la agrupación. Mijail Chéjov, siglos después, define al actor como “participante de un acto colectivo”. Si algún sector piensa sólo en su beneficio sufre todo el estancamiento teatral.

AUTOR: ¡Cuerpo de mí! ¿En veinte días
no se pudiera haber puesto
esta comedia? ¿Qué es esto?
Ellas son venturas mías.
Póneme esto en confusión,
y en un rancor importuno,
que nunca falte ninguno
al pedir de la ración,
y al ensayo es menester
que con perros y hurones
los busquen, y aun a pregones,

⁵ Miguel de Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, ed. de Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1992.

y no querrán parecer.

(*Pedro de Urdemalas*, III, 2876-2887)

Como vemos, los problemas identificados por Cervantes coincidirán con los tres ejes de la ética de Stanislavski: 1) La conducta del actor en el teatro, 2) La conducta del actor fuera del teatro, 3) las relaciones entre el lado artístico y administrativo del teatro.⁶

Sobre este último punto, Cervantes señala el debate entre la creación artística y la del despotismo administrativo. Recordemos la escena de *El coloquio de los perros*, cuando la comedia postulada por el poeta es rechazada por el autor, quien le pide recortar el número de cardenales ideado, debido a su gran costo.

Aquí acabé de entender que el uno era poeta y el otro comediante. El comediante aconsejó al poeta que cercenase algo de los cardenales, si no quería imposibilitar al autor el hacer la comedia. A lo que dijo el poeta que le agradeciesen que no había puesto todo el cónclave que se halló junto al acto memorable que pretendía traer a la memoria de las gentes en su felicísima comedia. Rióse el recitante y dejóle en su ocupación por irse a la suya, que era estudiar un papel de una comedia nueva.⁷

A Cervantes no sólo le interesa la manera de escribir una comedia, señala la manera como una parte del aparato teatral impide el desarrollo de los otros, imponiendo sus condiciones.

3. TÉCNICA ACTORAL

La mayor parte de las referencias teatrales de Cervantes tienen que ver con elementos estéticos y éticos; pero se refiere también a aspectos inter-

⁶ Konstantin Stanislavski, *El arte escénico*, Siglo XXI, Madrid, 1980, p. 325.

⁷ Cervantes, *El coloquio de los perros*, ed. cit., p. 312.

pretativos. Define “que el recitar es oficio” que se debe enseñar y aprender. Que los recitantes y las compañías pasen por un examen y “que no se haga autor un pandero”. Marca la diferencia entre los actores aficionados y preparados, con lo que reconoce que hay elementos artísticos y éticos que se deben aprender. Pero ¿qué elementos son estos? No los deja en la ambigüedad, sino que los hace públicos.

Cervantes en *Pedro de Urdemalas* promulga una serie de reglas que debe tener un actor, a las que he denominado como el “Decálogo del actor barroco”,⁸ por su parte, Evangelina Rodríguez Cuadros se refiere a este listado como “un canon del actor en el Siglo de Oro” o un “manual mínimo” del comediante.⁹ Entre los requisitos que propone figuran: tener memoria, suelta lengua, buenas galas, buena apariencia, sin afeciones ni tono, etcétera. Quizás el aspecto psicotécnico más importante es “con descuido cuidadoso”, el cual Mijail Chéjov denomina como “sensación de improvisación constante”.

Este decálogo cervantino sigue vigente en su mayoría, con las exigencias contemporáneas. Por ejemplo, el director y pedagogo polaco Richar Bolieslavski, formado por Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú, promulgó un listado sobre las cualidades que debe tener un actor:¹⁰

1. Talento - “grandísima habilidad”
2. Una mente predispuesta y Observación - “curiosidad”
3. Voz - Buena pronunciación- “de suelta lengua / y que no padezca mengua”
4. Cuerpo bien constituido - “Buen talle no le perdonó”

⁸ Alejandro González Puche, *Pedro de Urdemalas, la aventura experimental del teatro cervantino*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.

⁹ Evangelina Rodríguez Cuadros, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el siglo de oro*, Cátedra, Madrid, 2012, pp. 158-159.

¹⁰ Primero los conceptos de Bolieslavski y los de Cervantes entre comillas. Richard Bolieslavski, “Viviendo *el papel*”, en Jorge Saura (coord.), *Actores y Actuación, volumen II*, Fundamentos, Madrid, 2007, p. 104.

Algunos aspectos de este canon, como tener buenos atuendos (las galas son lo primero), han evolucionado hacia otras concepciones del vestuario, pero su esencia sigue vigente. Ahora bien, este manual puede servir de guía al actor contemporáneo para interpretar las comedias del Siglo de Oro.

Considero que Pedro de Urdemalas es el ideal cervantino del representante, algo así como su plataforma programática; de hecho, es un monumental desafío para un actor en cualquier época, porque para Cervantes es imprescindible poseer la capacidad de adquirir diferentes rostros, de tener dotes proteicas.

El personaje de Pedro de Urdemalas pasa por las siguientes caracterizaciones:

- Campesino (ayudante de un alcalde), que plantea la dificultad de no diferenciarse externamente del resto de los campesinos de una aldea, pero brinda soluciones de ingenio ante las ocurrencias de Martín Crespo, un alcalde con poco seso y grandes pretensiones.
- Gitano, que debe saber cantar y bailar para conseguir el amor de Belica y disputar el poder de la hermandad con Maldonado.
- Ciego, que debe conocer infinidad de oraciones para poder persuadir a una viuda tacaña.
- Alma del purgatorio, que exige el manejo de recursos extracotidianos y conocer la concepción del infierno de Dante.
- Estudiante que busca el rescate de retenidos por los moros para robar a un campesino dos gallinas.
- Actor o representante que interpreta a un rey.

Para Cervantes este personaje es como una cavidad que debe ser llena por el intérprete con varios rostros. Es verdad que las calidades de transformación también son expresadas por Lope en el *Arte Nuevo*:

que se transforme todo el recitante,

y con mudarse a sí, mude al oyente.

(vv. 276-277)¹¹

Pero simultáneamente encasilla al representante en una sola tipología (galán, dama, amantes, etcétera). Cervantes es incómodo porque exige que el representante se transforme en aquella figura que interpreta, sin encasillarlo dentro de los marcos del reparto. Es imposible abordar a Cipión de *Numancia* desde la perspectiva de un galán. O Marcela de *La entretenida* como dama joven. Incluso los sirvientes no se ciñen al molde del gracioso. Cada personaje de Cervantes es único en sus retos interpretativos. De nada sirve formular nuevos personajes si los actores los van a interpretar todos de la misma manera. Se podría pensar que el gran abanico de personajes cervantinos se convierte en una provocación hacia los comediantes. Una manera de decirles: cambia tus costumbres, a éste no lo puedes actuar como a todos tus otros personajes.

4. INDEPENDENCIA DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA

Cervantes no escribió sus obras para autores concretos, (por lo menos no tenemos referencias) y al no recibir aceptación, empezó a concebir la dramaturgia como un proyecto artístico autónomo; obras que se pueden entregar primero al editor que a los autores, “evitando los dimes y diretes”. El escritor puede trabajar para las compañías, pero también gestar sus proyectos fuera de ellas.

Adiós Madrid: adiós tu prado y fuentes [...]

Adiós teatro públicos, honrados

¹¹ Félix Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

por la ignorancia que ensalzada veo
 en cien mil disparates recitados.¹²

Por eso su dramaturgia es independiente, lleva implícita un proyecto de puesta en escena y una cosmovisión teatral. No necesariamente el ejercicio dramático debe obedecer al contexto de las compañías. Recientemente un colega ha estrenado obras del colombiano Oswaldo Díaz Díaz escritas en la década de los 60; dramas que en su momento no pudieron ser estrenadas porque divergían del contexto teatral imperante. Cervantes lanza dardos hacia los autores teatrales de su época, como el del ofendido poeta de *El coloquio de los perros* que al ver la poca aceptación de su obra afirma “no es bien echar las margaritas a los puercos”.

5. CARÁCTER EXPERIMENTAL DE SU TEATRO

Cervantes no aceptó las fórmulas lopistas del éxito, cada una de sus obras contiene un universo particular; no son “mercadería vendible”. Los personajes no pertenecen a moldes preestablecidos; las historias pertenecen a diferentes ámbitos y en ellas participan el número de personajes que demande la trama, no el número de actores de una compañía. Cervantes no apunta al resultado sino a la veracidad de la historia, sustentada en la particularidad del individuo; como afirma en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*: “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma”.

Inscribe al teatro en un espacio de cierta marginalidad, lo equipara al mundo de los gitanos, la germanía, las brujas; la escena pertenece a la escala del bajo mundo que explora Berganza. El concepto es ambiguo, mientras valora el origen humilde de los comediantes les exige una correcta conducta moral; quizás fue atraído por el encanto de los repre-

¹² Miguel de Cervantes, *Poesías completas, Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1973, I, vv. 115-126.

sentantes, pero identificó problemas éticos en su escandalosa vida privada. Reconoce que son personas necesarias para la República, y valora su generosidad, pues su placer está en el bienestar de los otros, como lo expresa en boca del Licenciado Vidriera.

Débelo ser —respondió uno—, porque hay muchos comediantes que son muy bien nacidos y hijosdalgo.

Así será verdad —replico Vidriera— pero lo que menos ha menester la farsa es personas bien nacidas; galanes sí, gentileshombres y de expeditas lenguas. También sé decir dellos que en el sudor de su cara ganan su pan con inllevable trabajo tomando contino de memoria, hechos perpetuos gitanos de lugar en lugar y de mesón en venta, desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio [...]. Y con todo esto son necesarios a la república, como son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como son las cosas que honestamente recrean.¹³

Al admitir la marginalidad de los comediantes y despedirse de los teatros públicos se acerca al espacio experimental, postulado por Canavaggio. En este aspecto se parece al teatro latinoamericano que comúnmente se ha desarrollado fuera de la esfera oficial. Ante la inexistencia de compañías nacionales y evitando los mecanismos comerciales, el teatro de creación se ha construido en la marginalidad, tanto social, política, como en las formas dramáticas en las que elabora sus creaciones.

En la ponderación de Cervantes al teatro de Lope de Rueda resalta la precariedad del hecho teatral, “todo se encontraba en un costal, sin tramoyas ni huecos”. El espectador de esa manera se concentra en los personajes y en la trama. El teatro colombiano y en gran parte latinoamericano, se sigue desarrollando en la precariedad de los mecanismos escénicos, lo que demanda una gran creatividad y el desarrollo de un lenguaje sintético, donde los lugares de la trama se dibujan en la imaginación del espectador y no en el boato escénico. El concepto experimental

¹³ Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, ed. cit.

del teatro latinoamericano se puede apoyar en Cervantes y no solamente en Brecht. ¿Qué elementos son típicamente experimentales?:

1. La metateatralidad: la reflexión constante sobre el ejercicio escénico, sobre el momento de la creación. Es un dramaturgo que nos lleva a reflexionar sobre nuestro oficio. *Pedro de Urdemalas*, *La entretenida* y *El retablo de las maravillas* son algunos de las obras que colocan el tema de la débil frontera existente entre el teatro y la realidad.

2. El tema de la justicia. Recurrente en el teatro experimental latinoamericano. En *Pedro de Urdemalas*, Martín Crespo, un simple que no sabe leer, se ve en aprietos para juzgar los casos más sorprendentes y sale bien librado. Martín Crespo se asemeja a Sancho Panza de la Segunda parte del *Quijote*, cuando se convierte en juez, y gracias a su simpleza sale airoso de los más difíciles casos.

3. La estructura entremesil o fragmentada. En sus comedias no hay unidad de acción, son pequeñas historias que se unen a partir del personaje principal o de una unidad mental. En ello coincide con el modelo planteado por Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, donde exhorta a los creadores a crear dentro de la independencia de la percepción, ya que el espectador: “Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante”.¹⁴ Este tipo de estructuras cervantinas son típicamente experimentales y las encontramos frecuentemente en las formas del teatro latinoamericano.

6. ELEMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS

Cervantes coloca en sus comedias hechos de la imaginación, pero también elementos de su propia vida, lo que otorga una impronta de veracidad, gracias a poseer elementos documentales. *Los baños de Argel* y *La gran sultana* contienen vivencias de su propio cautiverio y el conocimien-

¹⁴ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 20.

to del Islam. En sus *Novelas ejemplares* se retrata a sí mismo como el vapuleado escritor de *El coloquio de los perros*, un autor sin fortuna, que nunca negoció la veracidad de la trama y que para algunos es un teórico de la escena.

Cervantes ha sido considerado como fuente inagotable de reflexión teatral, sin que consiga alcanzar los pergaminos como teórico de la escena. Como sabemos, todo gran dramaturgo puede ser considerado a su vez como un teórico del teatro, pero en Cervantes el debate sobre la calidad de su teatro ha empañado su respetabilidad como teórico teatral.

TRAMOYAS, MAQUINARIAS Y EFECTOS ESPECTACULARES EN EL TEATRO CERVANTINO

Aurelio González

El Colegio de México

Si partimos de la base que el teatro es un género literario con una doble textualidad dramática y espectacular que está relacionada sónica y dialécticamente; el dramaturgo concibe —desde la misma génesis del texto proyectado como teatral— los elementos de su representación o puesta en escena, los cuales, por lógicas razones, van a derivar directamente de las convenciones y recursos teatrales técnicos existentes en la época en que escribe el autor y que son conocidos por éste.

Esta doble textualidad también hace que el dramaturgo, en el momento que compone el texto dramático esté intentando controlar la puesta en escena de la obra y así lo plasme en su obra. Desde luego que este control va a ser mucho más efectivo desde las didascalias implícitas presentes en el texto dramático, pero también estará presente —de forma mucho más evidente— en las didascalias explícitas o acotaciones que recogen abiertamente su modelo imaginado de representación. El aparato espectacular entonces va a estar presente en mayor grado —por evidente— en las acotaciones, las cuales por su propia naturaleza paratextual en relación con el texto dramático van a permitir en ocasiones un mayor grado de explicaciones y detalles (incluso ajenas a la ficción dramática) y en otros se van a referir simplemente a convenciones o maquinarias escénicas conocidas.

La importancia de las acotaciones —fuente fundamental de los mecanismos espectaculares que pide el dramaturgo— es tal, que Anne

Ubersfeld, al preguntarse ¿qué hace que un texto pueda ser conceptualizado como texto de teatro? hace notar que lo primero es que “en un texto de teatro podemos observar dos componentes distintos e indisolubles: el diálogo y las didascalías “escénicas o administrativas”,¹ con lo que además de señalar la importancia del texto escénico, también pone de manifiesto la doble textualidad —dramática y espectacular— a la que antes nos referíamos.

A pesar de lo que a veces han supuesto algunos críticos, cuando se revisa desde una perspectiva escénica, Cervantes demuestra a lo largo de su producción dramática que conocía bien el funcionamiento escénico de los espacios teatrales de su tiempo, especialmente los corrales, aunque en algunas de sus obras se ve que conocía también otros espacios teatrales más complejos como los palacios.

La relación que existe entre el discurso dramático, constituido básicamente por diálogos, y las acotaciones, indicaciones de montaje y actuación, ha sido vista teóricamente en distintas formas. Por ejemplo, Ingarden utiliza los términos *Haupttext* (“texto primario”) y *Nebentext* (“texto ancilar”)² para distinguir entre el diálogo de los personajes y las indicaciones escénicas; su selección de términos implica un paralelismo jerarquizado y por lo tanto dos sistemas significativos complementarios e interdependientes. Por su parte, Esslin —desde una perspectiva más escénica o espectacular— considera que como el teatro es en esencia “acción mimética”³ existe una primacía del *Nebentext* de Ingarden sobre el *Haupttext*, no en balde su libro tiene como subtítulo: “Cómo los signos del drama crean significado en la escena y la pantalla”, para él toda representación teatral (o *performance*) está en estrecha relación significativa con el medio. Por su parte Veltrusky, que reconoce las acotaciones

¹ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid-Murcia, 1989, p. 17. [1a. ed. 1976].

² Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 208. [1a. ed. 1931].

³ Martin Esslin, *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen (Plays and Playwrights)*, Methuen, London, 1987, p. 83.

como parte de la estructura literaria y con una función muy importante en la construcción semántica, considera que dichas indicaciones, en relación con el diálogo o texto dramático, tienen una posición subordinada.⁴ Estas relaciones entre los dos discursos del teatro también están presentes en el teatro áureo y la obra teatral de Cervantes no es una excepción y nos ayudan a interpretar la visión espectacular de nuestro autor.

Si vemos a grandes rasgos la producción teatral total cervantina saltan a la vista dos grupos de obras, por un lado, las tragedias: *Numancia* y *Los tratos de Argel*, testimonios de una fructífera y —según sus propias palabras— reconocida producción teatral realizada muy posiblemente entre 1580 y 1587, y las contenidas en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, publicación de 1615, resultado de su ‘fracaso’ por la poética teatral lopesca dominante. Sin ánimo de poner de manifiesto diferencias entre estas dos producciones me interesa señalar en esta revisión de la obra teatral cervantina el uso y función que hace Cervantes de elementos espectaculares apoyados en tramoyas, maquinarias u otros recursos escénicos. Para ello me apoyaré básicamente en las acotaciones, que como hemos dicho son los textos donde el autor hace explícitas sus propuestas espectaculares.

Desde mi punto de vista,⁵ las acotaciones de las comedias cervantinas nos hacen sentir que estamos ante un Cervantes ‘autor’, el cual conoce los espacios escénicos, se involucra en la puesta en escena de sus obras, las concibe para ser representadas en un escenario, e incluso sugiere explícitamente algunas soluciones escénicas. Hay que tener en cuenta que las acotaciones que conocemos de sus comedias pueden no ser las que aparecerían en un manuscrito que se entregara a un ‘autor’ que comprara la comedia para que la representara su compañía, sino que provienen de un hecho insólito: puesto que se le cierra el camino de los corrales, Cervantes decide dar sus comedias a la imprenta, “ofreciéndolas al discreto

⁴ Jiri Veltrusky, *Drama as Literature*, Peter de Rieder Press, Lisse, 1977, p. 47.

⁵ Véase Aurelio González, “Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas”, *Annali. Sezione Romanza*, 37:2 (1995), pp. 155-167.

lector y trastocando de esta forma los habituales procedimientos de difusión”.⁶ Probablemente las acotaciones siempre existieron, pero los autores no consideraban necesario conservarlas en la escritura o en las ediciones.⁷

La producción teatral cervantina hay que entenderla como generada por la vital actividad escénica de las décadas de 1580 y 1590 y desde la perspectiva de los escenarios y tramoyas de los corrales de fines del siglo XVI, todo lo cual conoció Cervantes plenamente.⁸ En este sentido suena lógico que en el momento de dar a la imprenta, años después, a principios del siglo siguiente, textos teatrales —a mi parecer claramente escritos para la escena y no simplemente para la publicación y la lectura—, Cervantes tuviera en cuenta la experiencia de los corrales, lo mismo que una manera de hacer teatro con bastante aparato, un conocimiento muy profundo de la mecánica teatral, del funcionamiento y economía de las compañías, de la importancia de los recursos espectaculares, al mismo tiempo que un programa dramático teórico que contrapesara no sólo la poética dramática lopesca sino también el rechazo de los cómicos hacia sus comedias.

En primer lugar, tenemos la tragedia de *Numancia*, obra cuya acción necesariamente se sitúa en un pasado remoto, elemento de ubicación que su público sabe, aunque no precise que es el año 130 antes de nuestra era, el público sí sabe que la ciudad sitiada por los romanos pertenece a

⁶ Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. de Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1992, p. 15.

⁷ Véase en este sentido Ubersfeld, *op. cit.*, p. 17 y su comentario a propósito que la primera edición de las obras de Shakespeare no tiene acotaciones y las subsiguientes sí, pero sacadas del propio texto, así como los editores modernos marcan los ‘apartes’ aunque no los haya explicitado el autor.

⁸ Agustín de la Granja (“Las comedias de Cervantes”, en Anthony Close, Agustín de la Granja, Pablo Jauralde Pou, Carrol B. Johnson, Isafas Lerner, José Montero Reguera, Antonio Rey Hazas, Elias L. Rivers, Alberto Sánchez y Florencio Sevilla Arroyo, *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 225-254) ha revisado con sensibilidad y gran acopio de datos la presencia de la mujer, los bailes, los actores, la maquinaria y el vestuario en el teatro de Cervantes.

una cultura bárbara y por tanto sus creencias y rituales están alejados del contexto cristiano del público ante el cual se representaría la tragedia cervantina en el siglo XVI. En la *Numancia*, además del recurso espectacular de alegorías (más propias de un modelo teatral anterior) como España o el Duero, al inicio de la segunda jornada, en la cual la acción se traslada al interior de la ciudad sitiada, Cervantes pide para el montaje escénico lo siguiente:

Han de salir agora dos NUMANTINOS, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; otro con un jarro de plata lleno de agua; otro, con otro lleno de vino; otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; otro con fuego y leña; otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto, y salgan en esta escena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego [dos] SACERDOTES, y dejando el uno el carnero de la mano, diga:

(*Numancia*, II, 789)⁹

La indicación sobre la construcción de la escena no puede ser más minuciosa, así como el efecto que se busca al pedir un gran número de actores en la escena. Por otra parte, su concepción de la ubicación temporal de la obra está marcada por el vestuario numantino “vestidos como sacerdotes antiguos”, que, pese a su genérica indeterminación, valida una concepción historicista. En este sentido, recuérdese su aclaración al referirse al armamento de los legionarios romanos: “armados a la antigua, sin arcabuces” (*Numancia*, I, 65), expresión que hoy nos parecería poco seria, pero que en su momento pone de manifiesto una concepción espectacular, aunque traslada el problema al ‘autor’ de la compañía de

⁹ Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987. En adelante sólo se indica entre paréntesis el nombre de la obra en cursivas y se indica con números romanos la jornada y con arábigos los versos, en el caso de las acotaciones se indica el número del verso que sigue inmediatamente a éstas.

decidir lo que visualmente puede significar “vestidos como sacerdotes antiguos”. Es clara la intención de reproducir espectacularmente un sacrificio ritual a partir de elementos de utilería. Será el diálogo de los dos sacerdotes —como didascalía implícita— el que indique lo que se hace con el agua, cómo se trata de encender el fuego y cómo se desvía la columna de humo del incienso, todos ellos elementos visuales y espectaculares con valor présago negativo.

La escena numantina se vuelve más impresionante cuando uno de los sacerdotes exclama, teniendo como fondo efectos espectaculares, lo siguiente:

[SACERDOTE] PRIMERO ¡Mal responde el agüero: mal podremos
ofrecer esperanzas al pueblo triste,
para salir del mal que poseemos!

Hágase ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y dispárese un cohete volador.

[SACERDOTE] SEGUNDO ¿No oyes un ruido amigo? Di, ¿no viste
el rayo ardiente que pasó volando?
Présago verdadero de esto fuiste.

(*Numancia*, II, 840-845)

La tierra tiembla y ruge, el cielo se ilumina, se ven rayos y se oyen truenos, esa es la imagen que debe transmitir la escena y para eso está la maquinaria teatral y lo que hoy llamaríamos ‘efectos’, procesos que Cervantes conoce y de los cuales deja constancia explícita. No hay que olvidar que “las máquinas no sólo se utilizaron en las representaciones cortesanas. En efecto, la audiencia de los teatros públicos (corrales de comedias) disfrutó de estos ingenios”,¹⁰ prueba de ello es la anterior aco-tación cervantina de la *Numancia* con la mención explícita a la máquina de ruido.

¹⁰ Miguel Ángel Coso Marín y Juan Sanz Ballesteros, *El escenario de la ilusión*, Antiqua Escena, Madrid, 2007, p. 11.

Como colofón de esta escena, Cervantes usa otro de los recursos espectaculares que ofrece el escenario del corral: las trampillas y escotillones aptos para apariciones, desapariciones e incluso imágenes infernales. El sacrificio ritual llevado a cabo con todo el efectismo escénico hace que aparezca un ser del más allá y se lleve violentamente la ofrenda del carnero como señal negativa del trágico destino de Numancia.

El sacrificio del carnero no se celebra tanto para adorar a Júpiter (irónicamente, deidad romana), cuanto para que Júpiter les hable de su futuro, o se lo revele de alguna manera a los oficiantes. Los numantinos hacen de Zeus un Apolo. Convierten a un dios en un adivino. Hacen incluso algo peor, pues tratan a una divinidad como si fuera un chamán. A tal cosa queda reducida en sus rituales religiosos la esencia de lo divino.¹¹

El ser que aparece al conjurar los sacerdotes a la divinidad es un demonio, y su salida a escena es desde abajo, simbólicamente el inframundo, antítesis del mundo superior, ámbito de los dioses. La acotación cervantina indica lo siguiente:

Aquí ha de salir por los huecos del tablado un DEMONIO hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatar el carnero, y meterle dentro, y tornar luego a salir, y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios.

[SACERDOTE] SEGUNDO Mas, ¿quién me ha arrebatado de las manos
la víctima? ¿Qué es esto, dioses santos?

(*Numancia*, II, 885-886)

No hay que olvidar que Cervantes es el mayor entre una generación de autores que desarrollan más adelante la Comedia Nueva a partir de Lope, y desde luego no está al margen del mundo mágico o esotérico, muy arraigado en tradiciones populares, folclóricas e incluso cultas de su

¹¹ Jesús G. Maestro, "Cervantes y la religión en *La Numancia*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25:2 (2005), p. 12.

tiempo, y lo utiliza por su origen teatral prelopesco como recurso de muy diversas formas en su teatro, muchas veces en contraste con las posteriores propuestas lopescas sobre el tema. Hay que recordar que, en relación con magos, brujas, adivinadores y demás seres del mundo mágico o ultraterreno, los de Cervantes, en comparación con los de otros ingenios de la época, son “prodigios de soltura, realismo y vitalidad” producto de un “Cervantes más escéptico, versátil y moderno, en su actitud hacia la magia y la brujería y hacia el lenguaje vivo y común de su tiempo”.¹²

Sin embargo, “los numantinos de la tragedia de Cervantes se sirven de la magia con fines meramente prolépticos y oraculares. En última instancia políticos. Sólo quieren saber cuál será el final de su encerramiento”.¹³

Los efectos espectaculares no cesan en esta jornada y después del sacrificio ritual se convocará, en una escena plena del sentido de la nigromancia, a un muerto para conocer el destino de la ciudad sitiada:

Aquí sale MARQUINO con una ropa negra de bocací ancha, y una cabellera negra, y los pies descalzos; y en la cinta traerá, de modo que se le vean, tres redomillas llenas de agua: la una negra, la otra teñida con azafrán y la otra clara; y en la una mano, una lanza barnizada de negro, y en la otra, un libro; y viene MILVIO con él, y, así como entran, se ponen a un lado LEONCIO y MORANDRO.

(*Numancia*, II, 939)

Para el hechicero Marquino, Cervantes especifica su vestuario de bocací (“tela falsa de lienzo”),¹⁴ una tarlatana de lino por lo general teñida de negro) y con los pies descalzos que era como se celebraban los ritos

¹² José Manuel Pedrosa, “Lope de Vega entre espejos, pastores y hechiceros: magia astrológica e ilusión óptica (con algunas brujas de Cervantes)”, *eHumanista*, 26 (2014), p. 373.

¹³ J. González Maestro, “Cervantes y la religión en *La Numancia*”, art. cit., p. 12.

¹⁴ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tésoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2006.

mágicos en la creencia y normativa habitual. Marquino hará gala de su ciencia y saber convocando a un hombre, muerto de hambre, sepultado hace poco, que será quien traiga las noticias desde el Más Allá sobre el resultado de la guerra que aflige a los numantinos. El recurso escénico nuevamente será la salida desde un escotillón en el tablado que funciona como una tumba abierta desde la que emergerá el actor con una máscara caracterizado como si fuera un cadáver:

Sale el CUERPO AMORTAJADO, con un rostro de máscara descolorido, como de muerto, y va saliendo poco a poco, y, en saliendo, déjase caer en el teatro, sin mover pie ni mano hasta su tiempo.

(*Numancia*, II, 1033)

Después vendrán las secuencias escénicas de la nigromancia de Marquino con el agua de distintos colores que contienen las redomillas que el público tuvo que haber percibido, colores que tienen un sentido simbólico, el negro del lago infernal (*Estigia*), el agua clara del saber, y el amarillo de la magia y se usará nuevamente el barril de piedras y su ruido bajo el tablado para mayor efecto dramático:

MARQUINO ¿Qué es esto? ¿No respondes? ¿No revives?
 ¿Otra vez has gustado de la muerte?
 Pues yo haré que con tu pena avives
 y tengas el hablarme a buena suerte.

(*Numancia*, II, 1033-1036)

Marquino conjurará al ser de ultratumba, al señor de los infiernos, a Plutón —un demonio— para que el muerto regrese a esta vida terrenal y con palabras tristes señale el trágico fin de la ciudad y sus habitantes haciendo que el propio Marquino desesperado, y siguiendo al cadáver que había hecho hablar, se arroje (lo cual se indica que haga efectivamente) a la tumba abierta (el escotillón), acción que por su espectacularidad es de indudable efecto dramático.

EL CUERPO [...]

No llevarán romanos la victoria
de la fuerte Numancia, ni ella menos
tendrá del enemigo triunfo o gloria,
amigos y enemigos siendo buenos;
no entiendas que de paz habrá memoria,
que rabia alberga en sus contrarios senos:
el amigo cuchillo, el homicida
de Numancia será, y será su vida.

Arrójase en la sepultura y dice:

Y quédate, Marquino, que los hados
no me conceden más hablar contigo;
y, aunque mis dichos tengas por trocados,
al fin saldrá verdad lo que te digo.

MARQUINO ¡Oh tristes signos! ¡Signos desdichados!
¡Si esto ha de suceder del pueblo amigo,
primero que mirar tal desventura,
mi vida acabe en esta sepultura!

Arrójase MARQUINO en la sepultura.

(*Numancia*, II, 1073-1088)

Así, en *Numancia* la tragedia clásica se seculariza,¹⁵ y la magia —apoyada en recursos escénicos espectaculares— funciona como una pseudo-ciencia, ya que se deja ver la credulidad de los observadores numantinos, situados en otro tiempo y en otro espacio, pero probablemente con las mismas ideas crédulas de Cervantes o algunos individuos de su público, aunque el mensaje del Más Allá por boca del muerto sea una indudable verdad para los espectadores. Además, en esta obra la magia y los conjuros a los demonios infernales se alejan de lo heterodoxo, a fin de cuentas, son acciones del Estado y su finalidad es política y tienen objetivos

¹⁵ Véase Jesús G. Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2000, pp. 173-183.

esencialmente prácticos. Ello no impide que Cervantes construya las escenas con una gran dosis de espectacularidad que vuelve verosímiles e impresionantes los conjuros y apariciones del trasmundo.

Pero Cervantes no se limita a pensar en la magia, elemento de por sí espectacular, solamente en un mundo bárbaro y pagano, también recurre a los demonios en el contexto mucho más ortodoxo del cristianismo y en un tiempo cercano al de su público como lo es el del Nuevo Mundo descubierto hacía un siglo.

Así, en una obra posterior a las tragedias, *El rufián dichoso*, una de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* de 1615, los seres infernales tienen otro tipo de tratamiento, ahora la aparición de los demonios es automática, podríamos decir que es una intromisión de los seres malignos del Más Allá en este mundo. La espectacularidad con que Cervantes pide que aparezcan los demonios se limita a usar máscaras, vestir a lo antiguo, a tener una actitud lasciva y al recurso auditivo de la canción:

Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como NINEAS, lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa.

Cantan:

No hay cosa que sea gustosa
sin Venus blanda, amorosa.
No hay comida que así agrade
ni que sea tan sabrosa,
como la que guisa Venus,
en todos gustos curiosa.

(El rufián dichoso, II, 1760-1765)

Lo verdadero de la escena escenificada, lo que se afirma clara y explícitamente en la acotación, lo reitera Cervantes más adelante. Nuevamente, a diferencia de lo que sucedía en *Numancia*, los demonios llegan por

su cuenta, no hace falta conjurarlos, ni establecer pactos con ellos, y Cervantes le deja libertad al director para que represente a uno de ellos, mientras el otro salga como oso, tal vez pensando en el sentido de este animal como símbolo de lo instintivo y primario:¹⁶

Éntranse todos, y salen dos demonios; el uno con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia.

(*El rufián dichoso*, III, 2267)

Ante esta afirmación no hay duda, los demonios, no son una ficción, ni dependen de la fantasía del dramaturgo, fantasía desbordada especialmente en el caso de las comedias de santos, lo que hacía que Cervantes las rechazara por su falta de realismo. Entonces, dramatizar la vida de uno de los “célebres misioneros de México, llamados los Nueve de la Fama”,¹⁷ fallecido en 1569, no parecería tener mucho sentido en un autor como Cervantes que criticó acremente (*Quijote*, I, 48) las llama-

¹⁶ “En alquimia corresponde a la *nigredo* de la primera materia: por ello concierne a todas las etapas iniciales, a lo instintivo. Así, se ha considerado como símbolo del aspecto peligroso del inconsciente o como atributo del hombre cruel y primitivo”, Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1982, s.v. “oso”.

¹⁷ Sobre la verdad de la historia contada en *El rufián dichoso* el antecedente puede ser el paréntesis, a manera de *exemplum*, que inserta fray Antonio Osorio de San Román en su obra piadosa *Consuelo de penitentes, o Mesa franca de espirituales manjares...* (Sevilla, 1585) en la cual cuenta la vida ejemplar de tres agustinos, tres franciscanos y tres dominicos, todos ellos misioneros en la Nueva España. Esta obra ha sido propuesta por Canavaggio como posible fuente de *El rufián dichoso* (Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977, pp. 46-53, y del mismo autor “Para la génesis del *Rufián dichoso*: el *Consuelo de penitentes* de fray Alonso de San Román”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 461-476). Sin embargo, Miguel Zugasti, primero en “Algo más sobre las fuentes de *El rufián dichoso* de Cervantes”, en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 2007, pp. 493-513, y después en “La *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta, fuente de *El rufián dichoso*, comedia de santos de Cervantes”, en José Barrado y Óscar Mayorga (eds.), *La Orden de Predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*, San Esteban, Salamanca, 2010, pp. 163-195, argumenta

das “comedias de santos”; aunque habría que aclarar que esta crítica la hizo en el sentido que dichas comedias por lo general no se apegaban a la verdad histórica, a los preceptos del “arte”, y por usar en demasía los recursos fáciles y efectistas de la tramoya.

En esta misma obra Cervantes utiliza la tramoya al final de la primera jornada en el soliloquio de la conversión del joven rufián Cristóbal de Lugo.

[LUGO] Salmos de David benditos,
 cuyos misterios son tantos
 que sobreceden a cuantos
 renglones tenéis escritos,
 vuestros conceptos me animen,
 que he advertido veces tantas,
 a que yo ponga mis plantas
 donde al alma no lastimen:
 no en los montes salteando
 con mal cristiano decoro,
 sino en los claustros y el coro
 desnudas, y yo rezando.
 ¡Ea, demonios: por mil modos
 a todos os desafío,
 y en mi Dios bueno confío
 que os he de vencer a todos!

Entrase, y suenan a este instante las chirimías; descúbrese una gloria o, por lo menos, un ÁNGEL, que, en cesando la música, diga:

[ÁNGEL] “Cuando un pecador se vuelve
 a Dios con humilde celo,
 se hacen fiestas en el cielo”.

(El rufián dichoso, I, 1190-1208)

convincientemente que la fuente de Cervantes muy posiblemente haya sido la obra de Marieta, quien, por otra parte, sigue casi mecánicamente a San Román.

Cervantes pide, como primera opción espectacular una ‘gloria’ “[...] La máquina, en forma de rosa, permite la aparición (acercándola desde el fondo del escenario hacia la boca por su base rodada) de siete personajes que se despliegan ocupando toda la escena. Se compone de un mecanismo similar al de un paraguas”.¹⁸ Esta compleja máquina escénica permite apariciones de grupos de personajes que han estado ocultos hasta ese momento provocando una impresión que busca ser realista de lo milagroso o de la intercesión divina. Claro que, para el momento de la publicación de su obra dramática en 1615, Cervantes tiene constancia de que no goza del favor de los autores de comedias y así les ofrece a estos, en la misma acotación, una solución mucho más económica de montaje, pero desde luego poco espectacular, pues se concreta a un ángel, para cuya caracterización posiblemente bastaran unas alas de plumas y una tunicela.

Otro efecto espectacular en esta comedia es auditivo, en forma de la música, ruidos o voces que se oyen fuera del escenario expandiendo el espacio dramático. Este recurso, y también en relación con los demonios, lo utiliza Cervantes en *El rufián dichoso*, aunque en su indicación nuevamente abre la puerta a otra solución escénica con la aparición de los demonios en el escenario:

Traen al santo tendido en una tabla, con muchos rosarios sobre el cuerpo; tráenle en hombros sus frailes y el VIRREY; suena lejos música de flautas o chirimías; cesando la música, dice a voces, dentro, LUCIFER, o, si quisieren, salgan los DEMONIOS al teatro.

LUCIFER Aun no puedo llegar siquiera al cuerpo,
para vengar en él lo que en el alma
no pude: tales armas le defienden.

SAQUIEL No hay arnés que se iguale al del rosario.

LUCIFER Vamos, que en sólo verle me confundo.

SAQUIEL No habemos de parar hasta el profundo.

ANTONIO ¿Oyes, fray Ángel?

¹⁸ Coso Marín y Sanz Ballesteros, *op. cit.*, p. 51.

Á. Oigo, y son los diablos.

VIRREY Háganme caridad sus reverencias,
que torne yo otra vez a ver el rostro
deste bendito padre.

(*El rufián dichoso*, III, 2818-2827)

En esta escena Cervantes indica para el montaje dos recursos espectaculares, uno es visual con la entrada del cuerpo a hombros del virrey, con el detalle de utilería de los rosarios sobre el cadáver, y el otro es auditivo, la música de instrumentos de aliento, específicamente de chirimías o flautas y después la voz de Lucifer que debía de ser una queja impresionante, claro que en el caso que el actor no lograra ese efecto, Cervantes deja abierta la posibilidad de que entre a escena, lo cual desde mi punto de vista debilita el dramatismo y por eso es sólo una segunda opción.

El recurso de la música, tanto fuera de escena como en el tablado, es habitual en el teatro áureo con objetivos muy diversos desde dar verosimilitud a una fiesta o a una actividad particular o con sentidos simbólicos o de reforzamiento textual. Cervantes lo usa en varias obras, por ejemplo, en *Pedro de Urdemalas*, donde además precisa —como si efectivamente fuera un director de escena— el tipo de instrumento que debe oírse dentro y la utilería con que deben entrar “todos los que pudieren” y que los músicos cantaran un texto que se identifica alusivo a la tradicional Noche de san Juan:

Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana. Salen todos los que pudieren con ramos, principalmente CLEMENTE, y los MÚSICOS entran cantando esto:

(*Pedro de Urdemalas*, I, 958)

La música en escena, indicando incluso la apariencia de los músicos y los instrumentos que tocarán, es un recurso espectacular que utiliza también Cervantes en *La gran sultana*.

Éntranse, y la SULTANA se ha de vestir a lo cristiano, lo más bizarramente que pudiere. Salen los dos MÚSICOS, y MADRIGAL con ellos, como cautivos, con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas; MADRIGAL traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras; señálanse los MÚSICOS primero y segundo.

(*La gran sultana*, III, 2085)

La música como elemento de apoyo o conclusivo del espectáculo no es un recurso nuevo, ni privativo de Cervantes. Simplemente es parte del lenguaje del texto espectacular. Cervantes también lo usa en *Los baños de Argel*, aunque no dice explícitamente que se oye música se supone que al haber una danza hay música, el espacio es interior ya que se descubre una cortina que daría hacia el vestuario, este mecanismo creaba una imagen particular y añadía el elemento de sorpresa:

Descúbrese un tálamo donde ha de estar HALIMA, cubierta el rostro con el velo; danzan la danza de la morisca; haya hachas; esténlo mirando don LOPE y VIVANCO, y, en acabando la danza, entran dos moros.

(*Los baños de Argel*, III, 2780)

El recurso espectacular del ‘descubrimiento’ se utiliza de nuevo más adelante en esta obra, aunque con una función espectacular mucho más dramática y trágica:

Córrese una cortina; descúbrese FRANCISQUITO, atado a una columna en la forma que pueda mover a más piedad.

FRANCISQUITO ¿No me quieran desatar,
para que pueda, siquiera,
como es costumbre espirar?

PADRE No, que de aquesa manera
más a Cristo has de imitar.
Si vas caminando al cielo,
no has de sentarte en el suelo;

más ligero vas así.

(*Los baños de Argel*, III, 2555-2562)

Otro recurso espectacular usado por Cervantes es el que desplaza la acción al nivel superior del espacio escénico, el del corredor del primer piso en el fondo del tablado del corral, espacio que sirve para la creación de la “muralla”; indudablemente, además de la espectacularidad que añade la elevación a la escena, los textos y acciones enunciados o llevados a cabo en otro plano adquieren otro valor significativo. Así sucede en la primera escena de *Los baños de Argel* cuando la incursión de los piratas berberiscos, el dramatismo de la escena se incrementa con el escaso vestuario del viejo y su parlamento sirve para crear diegéticamente la acción que tiene lugar ante sus ojos desde la muralla, además de que las antorchas crean espectacularmente la ubicación temporal nocturna de la acción:

Suena dentro vocería de moros; enciéndese hachos, pónese fuego al lugar, sale un VIEJO a la muralla medio desnudo y dice:

[VIEJO] ¡Válame Dios! ¿Qué es esto?
 ¿Moros hay en la tierra?
 ¡Perdidos somos, triste!
 ¡Vecinos, que os perdéis; al arma, al arma!
 De los atajadores
 la diligencia ha sido
 aquesta vez burlada;
 las atalayas duermen, todo es sueño.

(*Los baños de Argel*, I, 23-30)

Otra escena espectacular en la cual se crea el espacio dramático de la muralla en el segundo nivel la encontramos en la primera jornada de la comedia *El gallardo español* cuando Alimuzel, el moro enamorado de Arlaxa, llega a retar a los caballeros cristianos de Orán:

Entra ALIMUZEL con lanza y adarga.

ALIMUZEL Escuchadme los de Orán,
caballeros y soldados,
que firmáis con nuestra sangre
vuestros hechos señalados.
Alimuzel soy, un moro
de aquellos que son llamados
galanes de Meliona,
tan valientes como hidalgos.

(El gallardo español, I, 147-154)

En la acción de esta secuencia Cervantes no se ha limitado al espacio del tablado (como tampoco lo hace en otras escenas de *El gallardo español*). Agustín de la Granja afirma, refiriéndose en general, que “la aparición y el avance del jinete no podían ser sino desde las puertas del corral hasta el tablado”,¹⁹ con lo cual es evidente la transformación del espacio escénico y la ruptura de un tipo de ilusión dramática creando otra en la cual está involucrado el público, dando lugar a un nuevo espacio que podemos definir como teatral en el cual se encuentran los personajes y el espectador, y dotando de un alto grado de espectacularidad a la escena.

En esta comedia, escénicamente es muy importante la muralla como espacio fronterizo que delimita dos ámbitos: el musulmán y el cristiano, pero espectacularmente sirve también como atalaya desde la que se observan espacios diegéticos, no miméticos, y se crean otros miméticos y es con esta función que aparece continuamente desde la primera escena en que un soldado ve venir a Alimuzel al campo cristiano de Orán.

En la tercera jornada de esta comedia, en la batalla al pie de la muralla de Mazalquivir (hecho histórico sucedido en 1563) la acción es espec-

¹⁹ Agustín de la Granja, “El actor y la elocuencia de lo espectacular”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tamesis, London, 1989, p. 107.

tacular y se desarrolla en dos planos, uno al nivel del tablado y otro en la parte superior con combatientes que suben por escalas y caen de la muralla.

Embisten; anda la grita; lleva [ALI]MUZEL una escala; sube por ella, y otro moro por otra; desciende al moro BUITRAGO, y DON FERNANDO ase a [ALI]MUZEL y derribale; pelea con otros, y máталos. Todos han de caer dentro del vestuario. Desde un cabo mira[n] AZÁN, el CUCO y el ALABEZ lo que pasa.

DON FERNANDO Ya no es tiempo de aguardar
a designios prevenidos,
viendo que están oprimidos
los que yo debo ayudar.
¡Baja, Muzel!

(El gallardo español, III, 2764-2768)

Pero para que una escena resulte espectacular, no necesariamente se deben utilizar tramoyas o maquinarias complejas, la acumulación de elementos más simples de vestuario, objetos de utilería con valores simbólicos, colores en el vestuario y música adecuada pueden producir en el espectador admiración y sorpresa o conmoverlo. Curiosamente en lo que se refiere al vestuario, Cervantes es bastante explícito; llama la atención una cierta predilección cervantina por el color verde, a veces en detalles que, cuando menos desde una perspectiva general de montaje, no tienen mayor significado simbólico. Véase esta escena de *El laberinto de amor*:

Suenan trompetas tristes: sale el DUQUE DE NOVARA con su acompañamiento y dos JUECES; siéntase en su trono, que ha de estar cubierto de luto, y dice:

DUQUE Traigan a Rosamira de aquel modo
que yo tengo ordenado.

UNO Ya ella viene,
según lo dice el triste son que suena.

Sale PORCIA cubierta con el manto que le dio el CARCELERO, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra

mitad de fiesta; el VERDUGO al lado izquierdo, desenvainado el cuchillo, y al siniestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo. Siéntase PORCIA, cubierta, en un asiento alto que ha de estar a un lado del teatro, desviado del de su padre; entran asimismo DAGOBERTO y ROSAMIRA, como peregrinos embozados, [y TÁCITO.]

DUQUE ¿Cómo no viene Dagoberto? ¿Espera
que se le pase el día, pues ya es hora?

JUEZ Sin duda, debe ser éste que viene:
que el actor es costumbre se presente
antes que el reo en la estacada.

DUQUE Es claro.

(El laberinto de amor, III, 2791-2798)

No hay que olvidar que en esta comedia “[...] según lo sugiere ya el título de la obra, Cervantes se propuso crear específicamente situaciones que fuesen laberínticas para los personajes, porque ellos mismos las han creado, y que de ser tales impresionasen de ese modo al lector”,²⁰ de ahí que la espectacularidad derive de una acumulación de elementos visuales y auditivos.

En las indicaciones que da Cervantes para esta escena, la describe con gran detalle, pero no sólo eso, sino que hace explícito el efecto que busca producir con los elementos de distinto género que ha mencionado: “será un extraño espectáculo”. No es muy aventurado plantear que fácilmente se puede entender que cualquier modificación que introdujera el director de la compañía, para no ir en contra de la construcción que plantea Cervantes, tendría que producir el mismo efecto de un espectáculo llamativo. Para eso es el contraste de colores: el negro y el, muy usado por Cervantes, verde, el acompañamiento vestido de luto y de fies-

²⁰ Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 219. No puede dejar de llamarnos la atención la consideración que hace Zimic al definir al público como lector más que como público espectador olvidando que la construcción del texto Cervantes la ha hecho tomando en cuenta un espectador, no un lector.

ta, el cuchillo de la ejecución y el laurel de la victoria y la música ronca y grave de los atambores.

Espectacularmente y dramáticamente el uso del disfraz es un recurso constructivo muy útil, además de un tópico en el teatro áureo en el mecanismo del enredo, muy frecuente en la comedia de capa y espada.

Como disfraz en el teatro entendemos aquel recurso que implica el cambio u ocultación de la identidad de algún personaje cambiando su apariencia por medio de la indumentaria. Es sabido que Cervantes, en general en toda su obra, maneja frecuentemente el juego del desplazamiento de la identidad, en ocasiones de manera francamente sobresaliente. Sin embargo, en muchos casos lo que parece guiarlo es un espíritu lúdico cuyos objetivos quedan encubiertos y pueden no ser claros a primera vista pues su obra oscila ambiguamente entre el humor, la parodia y la crítica aguda, posiciones que no son excluyentes entre sí.²¹

En el caso del teatro cervantino, muy acorde con intereses literarios sobre la transformación de la identidad, presentes en toda la obra de Cervantes, la gama que abarca el desplazamiento o encubrimiento de identidades por medio del disfraz es amplísima; desde una perspectiva espectacular el recurso del disfraz y el efecto que provoca es esencial en la construcción dramática de *El laberinto de Amor* y *Pedro de Urdemalas*, primordial en una de las tramas secundarias de *La gran sultana*, muy importante en la intriga amorosa de *El gallardo español* y recurso ocasional en *La casa de los celos*, *Los baños de Argel* y *La entretenida*. En realidad, y por obvias razones temáticas, el recurso del disfraz solamente no se emplea en *El rufián dichoso*, aunque también se podría pensar que Cristóbal de Lugo no es un auténtico rufián. Es claro que para Cervan-

²¹ Aurelio González, "El disfraz en las comedias cervantinas", en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III - CINDAC)*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1998, p. 584.

tes el disfraz y el vestuario en general tienen un valor escénico muy productivo.

En las “ocho comedias famosas” el disfraz se usa básicamente en cuatro formas: mujer vestida de hombre, hombre vestido de mujer, vestido que cambia la actividad del personaje y vestido que permite la sustitución de un personaje. Como es bien sabido en los usos generales del teatro del Siglo de Oro destaca el recurso de la mujer vestida de hombre.

Como ha visto acertadamente Carmen Bravo-Villasante en su trabajo ya clásico²² sobre este tópico,

el recurso es en su origen italiano (Ariosto, Tasso, Boyardo, Bandello) y pertenece a los largos poemas épicos renacentistas y narraciones cortas de tema amoroso, y tiene en Lope a su innovador genial, introductor en la comedia y creador de tópicos; su escuela lo usa abundantemente, y, posteriormente, Tirso le da toda una serie de peculiaridades; Calderón lo complica, y la escuela calderoniana marca su decadencia.²³

El uso de este recurso, de acuerdo con la posible fecha de composición de *El gallardo español* y de algunas otras comedias, por parte de Cervantes no deriva necesariamente del teatro de Lope sino más bien de una moda literaria que estaba empezando a tener arraigo y que el mismo Lope también estaba empezando a seguir.

La obra teatral cervantina más fantástica y con mayor uso de trama o maquinaria teatral es la comedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia*. El planteamiento temático —que favorece esta espectacularidad— es difícil de seguir y ecléctico y desde luego muy heterodoxo, pues en la comedia se reúnen personajes salidos de la épica *Chanson de Roland*, pero desde la visión e interpretación de Ariosto y Boiardo, con el mago Mer-

²² Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglo XVI-XVII*, Mayo de Oro, Madrid, 1988 [1ª ed. 1955]. Sorprende que la autora no incluya *El gallardo español* entre las obras de Cervantes en que la mujer usa el disfraz masculino.

²³ González, “El disfraz”, art. cit., p. 584.

lín y Bernardo del Carpio, con una doncella guerrera como Marfisa, pastores enamorados dignos de una égloga bucólica, junto a un rústico pastor, un vizcaíno que hace del equivalente al gracioso, seres mitológicos como Venus y Cupido y una serie de alegorías que van de la Curiosidad a Castilla. Los temas y motivos, muchos de ellos tomados de la tradición literaria que llegaba al Barroco, estructuran una multifacética historia de fantasía, amor, celos, fama, honor, vasallaje, espíritu caballeresco y exaltación castellanista. Por otro lado, también es una comedia de tramoya y magia donde las apariciones y desapariciones configuran los cruces de una triple trama, donde el endecasílabo y los juegos lingüísticos abundan y el punto de vista paródico de las tradiciones caballerescas y pastoriles determina la perspectiva dramática. Indudablemente se trata de una obra difícil de digerir para la ortodoxia crítica, sobre todo la de derivación decimonónica.²⁴

Desde una perspectiva no temática o formal sino espectacular “la escenografía de *La casa de los celos* es más compleja que la de ninguna otra obra cervantina [...] parece ser una comedia destinada a representarse en un teatro palaciego, teatro que todavía no se había creado en la época en que escribía el dramaturgo [1580-1590]”.²⁵ Sin embargo, Agustín de la Granja piensa —y coincido con él— que “[...] no sólo *La casa de los celos* fue, efectivamente representada, sino que Cervantes colaboró, de alguna manera, en la dirección escénica de esta comedia”.²⁶

²⁴ En este sentido puede verse mi artículo: “*La casa de los celos y selvas de Ardenia* y la propuesta cervantina de multiplicidad espacial”, en Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid, 2014, pp. 963-976.

²⁵ John E. Varey, “El teatro en la época de Cervantes”, en *Cosmovisión y escenografía*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 214-215. Sin embargo, Cervantes bien pudo haber reescrito la comedia para la publicación en 1615.

²⁶ Agustín de la Granja, “El actor y la elocuencia de lo espectacular”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tamesis, London, 1989, n. 23, p. 109.

En esta comedia se utiliza la entrada, en este caso de Angélica y su espectacular séquito, por el patio pues llega cabalgando hasta el escenario, este recurso, aunque llamativo sí se empleaba en el teatro de corral y “la subida de la actriz al tablado se hacía ante los ojos de los espectadores, aprovechando una rampa o palenque adosado a aquel de antemano”.²⁷

Desde la primera jornada de esta comedia encontramos la presencia de máquinas escénicas: el “padrón de Merlín”, que como dice el *Tésoro* es “[...] una coluna sobre la cual se pone alguna escritura, que conviene ser publica y perpetua”.²⁸ Esta columna “de mármol jaspeado” tendrá implicaciones espectaculares recurrentes abriéndose y cerrándose varias veces para que aparezcan y desaparezcan personajes. Esto es lo que pide Cervantes en la acotación:

Échase a dormir BERNARDO junto al padrón de Merlín, que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar, y a este instante parece encima de la montaña el mancebo ARGALIA, hermano de ANGÉLICA, la bella, armado y con una lanza dorada.

(*La casa de los celos*, I, 415)

Además del padrón, Cervantes menciona en esta acotación la presencia en el tablado del “monte”, el cual era “un decorado popularísimo en los corrales del Siglo de Oro, que no se mostraba detrás de las cortinas al fondo del escenario”.²⁹ Se trataba de una rampa con escalones por la cual los actores podían subir o bajar del primer corredor al tablado o despeñarse rodando desde el mismo. Esta rampa estaría frecuentemente

²⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁸ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tésoro de la lengua castellana*, ed. cit., s.v. “padrón”.

²⁹ José María Ruano de la Haza, “La escenificación de la comedia”, en José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994, p. 419.

decorada con ramajes que disimulaban su íntima condición de escalera y daban un toque de realismo.

Más adelante no sólo aparecen personajes en lo alto (el primer corredor) como Argalia, sino que suben otros personajes por la montaña:

Vase retirando ROLDÁN hacia atrás, y sube por la montaña como por fuerza de oculta virtud.

(*La casa de los celos*, I, 795)

Para cumplir con esta indicación cervantina de “fuerza de oculta virtud” posiblemente “Roldán habría tenido que salir con unos galones de tela reforzada en los hombros (las *hombrillas*), a los que disimuladamente habrían sido enganchados dos bastones finos de hierro invertidos (que se llamaban *garabatos*); una maroma, una polea y un contrapeso de plomo ocultos a la vista del espectador”.³⁰ La dificultad estriba en cómo colocar disimuladamente la cuerda sin que el espectador lo note. No hay que olvidar que los teatros desde finales del siglo XVI contaban regularmente con máquinas escénicas —tramoyas— que consistían básicamente en un juego de poleas, en una grúa y en un artefacto con cuerdas con los que se podía levantar o hacer descender a los actores o desaparecerlos de la vista del público a través de los escotillones calados en el escenario. En el “Prólogo” a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Cervantes habla con nostalgia de la edad de oro del teatro en tiempos de Lope de Rueda, cuando “no había en aquel tiempo tramoyas, no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro [...] ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas”.³¹ A pesar de esta nostalgia y la crítica que hace a la tramoya, Cervantes no puede sustraerse a la espectacularidad que permite la maquinaria (por otra parte usada por sus contemporáneos sin reparo), y mucho menos cuando la obra se desplaza a los terrenos de lo maravillo-

³⁰ De la Granja, *op. cit.*, p. 108.

³¹ Cervantes, *Teatro completo, op. cit.*, p. 8.

so y la magia y así “la empleó en alguna de sus obras, y muy especialmente en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, obra que debe mucho a la tradición cortesana, tanto en su vertiente de fasto como en la de las églogas teatrales pastoriles-mitológicas”.³² Así se usa en esta comedia:

Sube BERNARDO por la peña arriba siguiendo a ROLDÁN, y va tras él REINALDOS. Sale MARFISA, armada ricamente; trae por timbre una ave fénix y una águila blanca pintada en el escudo y, mirando subir a los tres de la montaña con las espadas desnudas y que se acaban de desaparecer, dice:

(*La casa de los celos*, I, 802)

Los personajes suben el monte y desaparecen al llegar arriba para volver a aparecer saliendo al nivel del escenario, lo cual implica que han tenido que descender por la parte interior, por el vestuario. Por su parte, el “padrón” se abrirá y cerrará varias veces:

Éntranse todos, sino BERNARDO, que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta BERNARDO, ábrese el padrón, pare una figura de muerto, y dice:

(*La casa de los celos*, I, 483)

Cierrase el padrón, éntrese en él BERNARDO sin hablar palabra, y luego sale REINALDOS.

(*La casa de los celos*, I, 523)

Siguiendo con los recursos espectaculares de esta comedia, aunque en sentido estricto no es una máquina ni una tramoya, Cervantes pide que aparezcan llamas en el escenario. Este efecto se usaba con más frecuencia para la representación de la boca del infierno, pero me parece que por lo que pide la acotación que habla de un hueco en el tablado, la forma de lograr estas llamas sería la misma:

³² Teresa Ferrer, *La práctica cortesana de la época del emperador a Felipe III*, Tamesis, London, 1991, p. 98.

Vanse a herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja[n] llegar.

(La casa de los celos, I, 731)

La forma de crear este efecto escénico en los corrales de los siglos XVI y XVII implicaba más que una máquina, tramoyistas especializados, ya que había que

practicar una gran abertura en el centro del suelo de la escena, debajo de ella hombres experimentados en esta tramoya sostendrían con sus manos unas antorchas terminadas en un bote de latón lleno con pez y resina pulverizados, cubierta su parte superior por una malla repleta de orificios. Abierto el escotillón del infierno, estos hombres agitarían hacia arriba con fuerza las antorchas, previamente encendidas, haciendo salir la pez y la resina que, al incendiarse, provocarían intensas llamaradas y gran cantidad de humo.³³

El inicio de la segunda jornada de esta comedia con la aparición de los pastores puede sugerir que el montaje requería de dos “montes”, esto es dos escaleras disimuladas que figurarían ser las dos laderas del monte, lo cual también estaba dentro de las convenciones aceptadas³⁴ de la época. La acotación dice así:

Sale LAUSO pastor por una parte de la montaña con guitarra y CORINTO por la otra con otra.

(La casa de los celos, II, 899)

y más adelante

³³ Alfonso G. Rodríguez de Ceballos, “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1989, p. 55.

³⁴ Véase Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 421-422.

Bajan los dos de la montaña.

(*La casa de los celos*, II, 917)

En este caso las escaleras tendrían que ser laterales y situadas de tal manera que no obstaculizaran las puertas laterales.

Muchas veces el uso de maquinaria teatral o tramoya implica la creación de un nuevo espacio dramático y por lo tanto éste puede ser construido de maneras muy diversas. Una de ellas es por medio del sonido y así lo hace Cervantes en esta comedia cuando pide

Crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro.

(*La casa de los celos*, II, 1242)

Las indicaciones de los sonidos que vienen de dentro, esto es fuera del espacio de la acción, son especialmente importantes pues crean una nueva espacialidad; se trata de sonidos entre bastidores “[...] que evocan acciones precisas que anuncian algo muy determinado, unos ruidos a propósito de los cuales no se puede equivocar el auditorio en cuanto a su causa y su significación”.³⁵ En el caso de *La casa de los celos* preparan la aparición de la boca de una serpiente que sería una puerta infernal por la cual aparecerá Malgesí:

Descúbrese la boca de la sierpe.

(*La casa de los celos*, II, 1258)

MALGESÍ, vestido como diré, sale por la boca de la sierpe.

(*La casa de los celos*, II, 1261)

Lo más probable es que se tratara de un lienzo pintado que figurara la boca abierta de una serpiente, el cual se descubriría al correr una o

³⁵ Henri Recoules, “Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), p. 112.

varias cortinas de las puertas que daban al tablado, indudablemente se trata de figurar la entrada a una caverna que corre hacia un mundo infernal. Incluso si nos atenemos a la didascalía implícita en el diálogo de Reinaldos que precede al descubrimiento de la boca de la sierpe, el elemento infernal bien podría completarse con llamas producidas como mencionamos antes con antorchas cargadas con pez y resina:

REINALDOS [...]

Mas, ¡ay!, ¿qué boca espantosa,
terrible y extraña cosa,
es aquesta que estoy viendo?
Mientras más vomitas llamas,
boca horrenda o cueva oscura,
más me incitas y me inflamas.

(*La casa de los celos*, II, 1250-1255)

De la boca infernal irán saliendo diversas alegorías como el Temor, la Sospecha, la Desesperación y los Celos, todas vestidas con tunicelas y elementos de sentido nefasto como serpientes, lagartos, dagas, etcétera y precedidas por música triste. Cervantes, asumiéndose como director de la puesta en escena, dice cómo saldrán vestidos estos personajes:

Suena dentro música triste, como la pasada del padrón; sale el TEMOR, vestido como diré, con una tunicela parda, ceñida con culebras.

(*La casa de los celos*, II, 1283)

Más adelante se utiliza otro elemento corpóreo escenográfico, obviamente figurado:

Éntrase MALGESÍ. Parece a este instante el carro fuego, [tirado] de los leones de la montaña, y en él la diosa VENUS.

(*La casa de los celos*, II, 1373)

Podría tratarse de una ‘apariencia’ —especie de cuadro plástico viviente— que se descubriría en alguna de las puertas del escenario. En cuanto a los leones no se puede suponer que fueran pintados, lo más probable es que fueran actores disfrazados con piel de león. Son muchas las comedias, especialmente de santos, de Lope, Tirso, Mira de Amescua, Claramonte, Ana Caro o Calderón que indican la presencia en el escenario de estos animales.³⁶

Hay que recordar que en los primeros años del funcionamiento de los corrales de comedias ya se utilizaban grúas sencillas o máquinas muy similares para hacer subir o bajar personajes o ‘apariencias’. La tramoya se podría haber usado en este caso, aunque llama la atención que Cervantes no lo diga explícitamente. Conforme se desarrollan las puestas en escena en el Siglo de Oro en los corrales se contaba con máquinas más complejas que consistían en un juego de poleas, en una grúa y en un artefacto con cuerdas, amén de la ‘canal’ y el ‘pescante’ con los que se podía hacer ascender o bajar a los actores al plano del tablado u ocultarlos de la vista del público a través de los escotillones por huecos hechos en el escenario.

Con el paso del tiempo, la escenografía fue siendo más compleja y conforme avanza el siglo XVII son cada vez mayores los aportes de los arquitectos italianos, tramoyistas del teatro palaciego, y así la tramoya se convierte en una parte muy importante para las comedias de magia, santos y mitológicas que fueron muy populares. Una de las tramoyas más frecuentes es la que implicaba la ‘nube’:

Suena música de chirimías; sale la nube, y en ella el dios CUPIDO, vestido, y con alas, flecha y arco desarmado.

(La casa de los celos, II, 1403)

La tramoya era una

³⁶ Véase Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 504-510.

máquina que usan las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio, o circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia de papel, que representa el que viene en ella. Ejecútese por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas o tornos.³⁷

Las tramoyas eran movidas por una maquinaria compuesta por poleas, garruchas, tornos, cilindros, cuerdas, cabrestantes, grúas y dos series de contrapesos que descendían verticalmente desde el “desván de los tornos” a través de escotillones abiertos en los pisos de los corredores hasta el foso del teatro. Originalmente la tramoya “consistía esta grúa primitiva en un pie derecho inmóvil con una garrucha en el extremo por la que pasa una cuerda que sostiene un asiento; ahí va el actor, y en la medida en que se afloja o se tira de la cuerda, sube o baja aquél”.³⁸

Otra escena en la misma segunda jornada de *La casa de los celos* donde Cervantes indica el uso de la tramoya es la siguiente:

Parece ANGÉLICA, y va tras ella ROLDÁN; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la MALA FAMA, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra.

(La casa de los celos, II, 1639)

Para Ruano de la Haza³⁹ más que tramoya serían ‘devanaderas’ las que se usan en estas escenas, ya que giran y permite la aparición y desaparición de personajes; la definición que ofrece de esta máquina teatral es de Arróniz “un catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior (seguramente hundido en el tablado) por unas cuerdas, que lo hacían revolverse y presentar al público las diferentes caras de la pirámide”.⁴⁰

³⁷ *Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1979, s.v. “tramoya”.

³⁸ Arróniz, *op. cit.*, p. 169.

³⁹ Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 486.

⁴⁰ Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977,

Vuélvese la tramoya.

(La casa de los celos, II, 1695)

Aparece otra vez ANGÉLICA, y huye a la tramoya, y vuélvese, y parece la BUENA FAMA, vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas en varias colores y una trompeta.

(La casa de los celos, II, 1731)

Vuélvese la tramoya.

(La casa de los celos, II, 1771)

Estas apariciones y desapariciones de personajes también podían conseguirse por la maquinaria o tramoya conocida como ‘bofetón’ y definida así:

en los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta, y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas. En ellos van las figuras unas veces sentadas, otras de pie como lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo que parece que se llamó bofetón.⁴¹

Para algunos autores “Esta máquina tiene como misión fundamental la de exteriorizar, hacer visibles, los sueños, las visiones o las pasiones de los actores”,⁴² en este caso no sería así, más bien es una escena donde funciona la magia.

Retírase FERRAGUTO, y, puesto en la tramoya, al tirarle ROLDÁN una estocada, se vuelva la tramoya, y parece en ella ANGÉLICA, y ROLDÁN, echándose a los pies

p. 166.

⁴¹ *Autoridades*, ed. cit., s.v. “bofetón”.

⁴² Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Reichenberger, Kassel, 1995, p. 291.

della; al punto que se inclina se vuelve la tramoya, y parece uno de los SÁTIROS, y hállase ROLDÁN abrazado con sus pies.

(La casa de los celos, III, 2287)

Vuélvese la tramoya y parece MALGESÍ en su forma.

(La casa de los celos, III, 2300)

Vuélvese la tramoya con ROLDÁN; salen BERNARDO y MARFISA, y suena dentro una trompeta.

(La casa de los celos, III, 2317)

Otro recurso teatral, no maquinaria ni tramoya, pero si dependiendo de la construcción del propio tablado son los escotillones que permiten apariciones y desapariciones:

[BERNARDO] Échase a dormir. Sale por lo hueco del teatro CASTILLA, con un león en la una mano y en la otra un castillo.

(La casa de los celos, III, 2453)

CASTILLA con BERNARDO por lo hueco del teatro.

(La casa de los celos, III, 2518)

Otra maquinaria que se usaba era la ‘nube’ en este caso no sólo para la aparición mágica sino para la desaparición mágica al ser un mecanismo de ocultamiento. Así funciona la magia:

[ANGÉLICA, ROLDÁN y REINALDOS] Descuélgase la nube y cubre a todos tres, que se esconden por lo hueco del teatro, y salen luego el Emperador CARLOMAGNO y GALALÓN, la mano en una banda, lastimada cuando se la apretó MARFISA.

(La casa de los celos, III, 2643)

Más adelante volverán a aparecer aprovechando el que la ‘nube’ los cubre:

Vuelven a salir ROLDÁN, REINALDOS y ANGÉLICA, de la misma manera como se entraron cuando les cubrió la nube.

(La casa de los celos, III, 2679)

La ‘nube’ implicaba el uso del ‘pescante’ y la ‘canal’, el primero sostenía la parte que subía y bajaba por medio de cuerdas y poleas, corriendo por la hendidura, la ‘canal’, hecha en un madero grueso. El actor se colocaba en la ‘nube’ en el corredor del primer piso, la plataforma estaba cubierta por una cortina azul, así que el público no veía al actor cuando se situaba en ella.

Parece un ÁNGEL en una nube volante.

(La casa de los celos, III, 2692)

Resulta evidente que las acotaciones son el ámbito explícito del texto espectacular y por lo mismo en las acotaciones encontramos gran parte de la concepción que podríamos llamar visual de la obra de teatro. En las acotaciones se plasman las ideas del dramaturgo sobre el vestuario (elemento muy importante de caracterización de los personajes), así como del disfraz, las apariencias, la utilería y demás elementos técnicos de la representación más allá de la actuación.

En esta revisión hemos tratado de mostrar que Cervantes conocía bien los recursos técnicos de los teatros de su tiempo y los utilizaba con soltura buscando efectos dramáticos concretos y también, de acuerdo con sus acotaciones, que debía tener en mente montajes bastante complejos que implican una maquinaria teatral desarrollada (trampas, poleas, rampas, etcétera) que permitía el efecto dramático que perseguía. “Pero aunque el espacio escénico esté anclado forzosamente a ciertos elementos realistas, el resultado final no será producto de una imposible voluntad imitadora, sino más bien metafórica casi siempre a través de efectos especiales de carácter sinécdoquico”.⁴³

⁴³ Santiago Fernández Mosquera, “La tempestad en Calderón: del texto a las

En este sentido los recursos y propuestas de Cervantes eran similares a los de sus contemporáneos incluyendo a Lope. En el espacio que Arróniz⁴⁴ dedica a Lope de Vega en su estudio de la escenografía en el teatro español entre 1580 y 1620, señala que las máquinas y artefactos que usaba éste en sus comedias eran los siguientes: pescante, para hacer subir y bajar a los actores; tramoya, para las apariencias; escotillones, para hacer desaparecer o aparecer figuras debajo del tablado; rampas que hacen de monte; la cueva; ramas vegetales y, a veces, algún tronco de árbol. Estos mecanismos los usaba básicamente en las comedias de asunto fantástico o de vidas de santos, pues como es sabido las de capa y espada sólo necesitan eso: capa y espada, y Cervantes hace uso de los mismos elementos. Cervantes no es un recién llegado al género teatral, maneja los elementos habituales en su momento y entre sus contemporáneos y además lo hace con habilidad.

tablas”, en Manfred Tietz (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena sobre los siglos*, Franz Steiner, Stuttgart, 2010, p. 100.

⁴⁴ Arróniz, *op. cit.*, p. 185.

LA ESTRUCTURA DE LA BURLA EN EL TEATRO DE CERVANTES

Ignacio Arellano

GRISO, Universidad de Navarra

A nadie se le oculta la importancia de las burlas y sus modalidades en la literatura del Siglo de Oro, estudios como el de Monique Joly¹ lo han puesto magistralmente de relieve; y algunos se han ocupado de ciertos aspectos de la burla, burladores y burlados en los entremeses áureos —género privilegiado en lo que a esta estructura se refiere— o particularmente en el teatro cervantino, que ahora me ocupa.²

Lo que me interesa en esta oportunidad es examinar la presencia escénica de la burla en el teatro de Cervantes, donde aparece constantemente en diversas modulaciones, según se inserte en piezas ‘históricas’ como los dramas de cautiverio o en comedias lúdicas y entremeses.³

¹ Monique Joly, *La bourle et son interpretation*, Université de Lille, Lille, 1982.

² Véase, entre una abundante bibliografía, Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1965; Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa*, J. J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1995; María José Martínez, *El entremés. Radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1997; María Luisa Lobato, “Morfología del entremés de burlas cervantino”, en Robert Lauer y Kurt Reichenberger (eds.), *Cervantes y su mundo*, Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 283-306, para distintos aspectos de las burlas teatrales. Para aspectos interesantes sobre los personajes cervantinos puede verse Aurelio González, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 11-21.

³ Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.

Quizá sea *El gallardo español* la pieza menos significativa en la explotación de la burla. En un par de ocasiones Buitrago tiene que sufrir las burlas de un pajecillo y un personaje innominado, provocando un rudimentario torneo de motes, desarrollado sobre todo en el plano verbal, aunque sin duda acompañado de la gesticulación de Buitrago:

PAJECILLO ¡Daca el alma, Buitrago, daca el alma!

BUITRAGO ¡Hijo de puta y puto y mente y calle!

(*El gallardo español*, I, 666-667)

UNO Buitrago ¡daca el alma!

BUITRAGO ¡Hijo de puta! ¿Tenemos
más almas que dar, bellaco?

UNO ¡Daca el alma!

(*El gallardo español*, III, 3123-3126)

Más compleja es la burla del sacristán en *Los baños de Argel*. Una primera modalidad reproduce la estructura verbal de la anterior comedia. Varios morillos se burlan del sacristán cautivo, provocando una retahíla de insultos por parte del sacristán, personaje habitual en los entremeses:

MORILLO Rapaz cristiano,
non rescatar, non fugir,
don Juan no venir,
acá morir,
perro, acá morir.

SACRISTÁN ¡Oh, hijo de una puta,
nieto de un gran cornudo,
sobrino de un bellaco,
hermano de un gran traidor y sodomita!

OTRO MORILLO Non rescatar, non fugir,
don Juan no venir,
acá morir.

SACRISTÁN Tú morirás, borracho,

bardaja fementido,
 quínola punto menos,
 anzuelo de Mahoma, el hideputa...

(*Los baños de Argel*, II, 1217-1232)

Pero esta burla desplegada en el nivel verbal de las invectivas da lugar a otra segunda en la que el sacristán es el burlador y la víctima un judío, cuya descripción caricaturesca en boca del sacristán acompaña la aparición escénica del personaje y sirve de introducción a las expectativas de la burla:

Entra un judío.

[...]

[SACRISTÁN] Su copete lo muestra,
 sus infames chinelas,
 su rostro de mezquino y de pobrete.
 Trae el turco en la corona
 una guedeja sola
 de peinados cabellos
 y el judío la trae sobre la frente;

(*Los baños de Argel*, II, 1259-1265)

En cuanto aparece el judío, el sacristán comienza su ataque, obligándolo a que cargue con un barril, a pesar de ser sábado, día en que los judíos no pueden hacer ningún trabajo. Aunque las acotaciones no lo explicitan, el sacristán sin duda acompaña sus exigencias con golpes (“Buen cristiano, basta”):

SACRISTÁN Hola, judío, escucha.

JUDÍO ¿Qué me quieres, cristiano?

SACRISTÁN Que este barril te cargues
 y le laves en casa de mi amo.

JUDÍO Es sábado, y no puedo
 hacer alguna cosa

que sea de trabajo.
 No hay pensar que lo leve aunque me mates.
 Deja venga mañana
 que aunque domingo sea
 te llevare docientos.

SACRISTÁN ¡Vive Dios, perro, que os arranque el hígado!

JUDÍO ¡Ay, ay, mísero y triste!
 Por el Dío bendito,
 que si hoy no fuera sábado
 que lo llevara. Buen cristiano, basta.

VIEJO A compasión me mueve.
 ¡Oh gente afeminada,
 infame y para poco!
 Por esta vez te ruego que le dejes.

SACRISTÁN Por ti le dejo; vaya
 el circunciso infame,
 mas si otra vez le encuentro
 ha de llevar un monte, si le llevo...

(*Los baños de Argel*, II, 1270-1297)

Cabe destacar el tono cruel del episodio, que se reitera después, porque la burla en este caso no se limita a una ocurrencia única. El sacristán a partir de este momento persigue al judío y le hace objeto de dos burlas más (la cazuela mojí y el niño robado), configurando una serie cuya insistencia ha llamado la atención de algunos estudiosos a propósito de la actitud cervantina antisemita.

En la burla de la cazuela mojí, el sacristán roba al judío una cazuela, y sólo se la devuelve tras quedarse con quince reales del judío, a modo de rescate. La composición de la escena tiene en cuenta los objetos cómicos (la cazuela, la bolsa del dinero), la gestualidad (el judío, al ser sábado, no puede ni siquiera contratar directamente el pago del “rescate” y el sacristán ha de sacarle los dineros de la bolsa; el sacristán entabla un diálogo cómico con la propia cazuela) y los efectos paralingüísticos (mal-

diciones, quejas y probablemente fingimientos de voces en el diálogo jocoso del sacristán con la cazuela: “—Di cazuela, ¿cuánto vales? / “Páreceme a mí que valgo / cinco reales y no más” / ¡Mentís, a fe de hidalgo!”, *Los baños de Argel*, II, 1701-1704).

En el episodio del niño robado, se alía con el sacristán el mismo Cadí, que en vez de ejercer la justicia, participa de la burla haciendo que el judío pague al burlador una especie de multa. El sacristán ha robado un niño al mismo judío de la cazuela, amenazando con hacerlo cristiano, y el judío pide justicia al Cadí:

CADÍ ¿Para qué quiere el niño?

SACRISTÁN ¿no está bueno?

Para que le rescaten, si no quieren
que le críe y le enseñe el Padrenuestro.

¿Qué decís vos, Raquel o Sedequías,
Farés, Sadoc o Zabulón o diablo?

JUDÍO Este español, señor, es la ruina
de nuestra judería [...].

(*Los baños de Argel*, III, 2516-2522)

SACRISTÁN Señor, haga

que este puto judío dé siquiera
el jornal que he perdido por andarme
tras el para robarle el hideputa.

CADÍ Bien dice; desembolse cuarenta ásperos
y delos al pápaz, que los merece.

(*Los baños de Argel*, III, 2542-2546)

Américo Castro⁴ interpretó estas burlas primero como manifestación de antisemitismo; después matizaría su valoración aduciendo que

⁴ Véase Jean Canavaggio, “La teatralización del judío en *Los baños de Argel*”, en *Retornos a Cervantes*, IDEA/IGAS, New York, 2014, pp. 107-119.

la descalificación del sacristán impediría al espectador identificarse con él, y que el judío quedaría de este modo ‘dignificado’. Canavaggio cree más bien que Cervantes estiliza las burlas habituales que sufrían en el Argel de la época los judíos, subrayando los matices festivos, aunque no elude apuntar lo problemático del asunto.⁵

A mi juicio es más que probable que el público de la época compartiera la perspectiva cruel y burladora del sacristán, a pesar de la calidad bufonesca que ha señalado certeramente Canavaggio para este personaje. Otras piezas del Siglo de Oro como *La prudencia en la mujer* o *El árbol del mejor fruto*, de Tirso de Molina, apuntan a una explotación cruel y vergonzosa del antisemitismo,⁶ al que estos episodios de *Los baños* no parecen ser ajenos. En la discusión vigente en la época sobre lo cómico⁷ y las burlas, que implica la exigencia —muy ambigua y poco definible, hay que decir— de que se hagan buenas burlas, eutrapélicas, no ofensivas, sin daño ni agravio,⁸ me parece que estas burlas de *Los baños* solamente cabrían en las casillas de las burlas ‘buenas’ desde una perspectiva antisemita en la cual toda burla hecha a un judío sería ‘burla buena’.⁹

⁵ Para el antisemitismo en Cervantes: Nicholas Kanellos, “The Antisemitism of Cervantes’ *Los Baños de Argel* and *La Gran Sultana*”, *Bulletin of the Comediantes*, 27 (1975), pp. 48-52. Y Canavaggio, “La teatralización”, art. cit.

⁶ Véase Ignacio Arellano, “Judíos y antisemitismo en dos comedias de Tirso de Molina”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Judaísmo y criptojudaismo en la comedia española*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014, pp. 39-58.

⁷ Véase Ignacio Arellano “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 329-359.

⁸ Monique Joly, “Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas”, *Critición*, 16 (1981), pp. 7-45.

⁹ En otras palabras: estas burlas, a mi juicio, son antisemitas. Otro episodio significativo se encuentra en el *Estebanillo González*, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Cátedra, Madrid, 1990, t. II, p. 94. En unas fiestas de carnaval finge arrancar la muela a un enfermo, y al fin se la arranca de verdad. Ante la violencia del hecho el público pasa de la risa a la indignación hasta que Estebanillo declara que la víctima es un judío, con lo cual todos vuelven a reír. Roncero puntualiza al comentar este episodio: “se trata de los enemigos de Dios, de judíos, que por serlo no merecen ningún tipo

Menos brutales son las que se escenifican en *La gran sultana*: otra vez un personaje apicarado (Madrigril) impide que unos judíos coman su cazuela al echarle un trozo de tocino. Al motivo tópico se unen el cruce de insultos (“canalla barretina”, “perro”, “bárbaro insolente”, “espan-tajo”, “canalla miserable” ...) y la gestualidad de pelea grotesca, cuando Madrigril apedrea la ventana de los judíos (“—¡Agáchate, judío! —¡Ay, sin ventura, / que enrambas sienes me ha quebrado! ¡Ay, triste!”), *La gran sultana*, I, 451-452). El mismo Madrigril reelabora una burla tradicional¹⁰ cuando se compromete a enseñar a hablar a un elefante, pues en el término de diez años de plazo o morirá el elefante, o el Turco o Madri-

de compasión por parte de los católicos austriacos. Estos individuos se constituyen en los perfectos blancos de todo este tipo de bromas crueles que el público de la época consideraba apropiadas porque los humillaba y devolvía al ínfimo lugar que debían ocupar en la escala social; en cierto sentido, estos personajes habían perdido su humanidad para convertirse en simples monigotes, en peleles a los que estaba permitido hacerles todo tipo de barbaridades. [...] este tipo de burlas violentas formaban parte del acervo cultural de la Europa de los siglos XVI y XVII; el ‘civilizing process’ del que habla Norbert Elias sólo había comenzado” (Victoriano Roncero, *De bufones y pícaros. La risa en la novela picaresca*, Iberoamericana-Vervuet-Universidad de Navarra, Madrid-Frankfurt am Main, 2010, p. 303). La duda es si Cervantes iba o no algo más avanzado en este proceso de civilización. Si las burlas al judío en *Los baños* pretendían descalificar al sacristán y dignificar al judío, no creo que cumplieran su objetivo si se tiene en cuenta el contexto cultural que evidencian los textos y detalles que aduzco.

¹⁰ Aparece en el *Liber facetiarum* de Poggio Bracciolini y otros repertorios; Covarrubias lo comenta: “O morirá el asno o quien le aguija, de los que por muerte, o suya o de otro, esperan acabar con el trabajo y triste vida que pasan. Y cuentan de uno que prometió hacer hablar a un asno, dentro de un tiempo no muy breve, con que le sustentasen y hiciesen merced, y no saliendo con su pretensión le ahorcasen. Aceptose la condición por algún señor poderoso y curioso, y el hombre daba a comer al asno en las hojas de un libro, poniéndole entre ellas la cebada, la cual él iba a buscar, volviéndolas con los hocicos. Cuando le sacaba en público, ponále el libro delante y decía que ya empezaba a decorar, y como buscaba la cebada iba volviendo el libro de hoja en hoja, con que se entretenía y daba esperanza en su promesa. Hablándole en puridad un su amigo y diciéndole se había puesto a gran peligro, si llegado el plazo no cumplía con lo prometido, le respondió: De aquí allá, o morirá el señor o el asno, o quien le aguija” (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Iberoamericana, Madrid, 2006, s.v. “asno”).

gal. El ardid de Madrigal se califica en diversos pasajes de “traza ilustre”, “burla bella”, “burlería”.

Madrigal es un personaje burlón que todavía engaña al cadí sacándole dinero para comprar un papagayo maravilloso, burla que en este caso consiste sólo en un engaño verbal.

En todas estas comedias de cautiverio o de ambiente musulmán las burlas caracterizan a ciertos espacios marginales (judíos, cautivos connotados de alguna ‘comicidad’, como soldados más o menos fanfarrones y apicarados...). A otra tradición de víctimas folclóricas pertenecen los labradores y villanos burlados por estudiantes y capigorriones en piezas de carácter más lúdico como *La casa de los celos*, *Laberinto de amor*, *La entretenida* o *Pedro de Urdemalas*, donde asistimos a variantes burlonas de desigual entidad, antes de entrar en el universo de los entremeses, en el que la burla es función teatral privilegiada.

Se ha advertido que en muchos de los casos mencionados la gestualidad se asocia a otros medios para construir la estructura de una burla, que resulta fundamental en la comicidad teatral de Cervantes. Merece la pena destacar desde el punto de vista gestual la burla hecha a Rústico en *La casa de los celos*, que puede considerarse un entremés inserto en la comedia, sin relación con el argumento de esta, que en realidad viene a ser una mezcla de motivos caballerescos y pastoriles, con tramoyas varias y bastante desorden. Corinto pide a Rústico que le ayude a coger un ficticio papagayo posado en la rama de un árbol; para que no espante al pájaro con su movimiento le atan los brazos a la rama:

CORINTO Daca este brazo, y lígale tú, Lauso,
y átale bien, que yo le ataré estotro.

(*La casa de los celos*, II, 1092-1093)

Luego Corinto se sube encima de Rústico agobiándolo con su peso (“¡Vive Dios que me brumas las costillas!”), le desatan una mano para que recoja agachándose como pueda una caperuza en la que se supone ha quedado apresado el pájaro... hasta que se burlan a las claras notándole de

burro. Pero Rústico no escarmienta. En un paso posterior de la comedia se lamenta por no saber cantar y Corinto le convence de que tiene agallas en la garganta y que puede curárselas, para lo cual le hace abrir ridículamente la boca y le ata una liga a la garganta, hasta que Rústico no aguanta más:

CORINTO Déjame atar, quita el brazo.
(*La casa de los celos*, II, 1900)

RÚSTICO ¡Que me ahogas, enemigo!
(*La casa de los celos*, II, 1908)

[...]

Ladrón ¿quíeresme ahogar?
(*La casa de los celos*, II, 1914)

[...]

¿A mí semejantes burlas?
(*La casa de los celos*, II, 1917)

En *El laberinto de amor* son los capigorriones Tácito y Andronio los que desempeñan el papel de burladores. Tomando por villano al disfrazado duque Anastasio intentan hacerlo víctima de sus burlas y bernardinas:¹¹

[TÁCITO] Díganos, gentilhombre,
así la diosa de la verecundia
reciproque su nombre
y el blanco pecho de tremante enjundia,

¹¹ Explica Covarrubias: “Bernardinas son unas razones que ni atan ni desatan, y no sinificando nada, pretende el que las dice, con su disimulación, engañar a los que le están oyendo”. En efecto, Cornelio le responde: “Bellaco sois, por vida de mi madre. / ¿Bernardinas a horma?” (*El laberinto de amor*, I, 753-754).

soborne en conformino
¿dónde va, si sabe, este camino?

(*El laberinto de amor*, I, 742-747)

De la burla verbal pasan a la de acción, cuando intentan hacer caer a Julia (también disfrazada de hombre): “Ponese Andronio detrás de Julia para hacerla caer, pero no la ha de derribar” (*El laberinto de amor*, I, 859) y por fin consiguen robar la fruta que lleva en un canastillo Porcia (vestida de labradora): “Meten la mano en el canastillo y comen de la fruta” (*El laberinto de amor*, II, 1730).

Más compleja es en *La entretenida* la burla de falsa riña entre Ocaña y Torrente, supuestamente enfrentados por bailar con la fregona Cristina, pelea en dos tiempos, burlesca y fingida, a garrotazos de guiñol y cuchilladas, que constituye otro verdadero “entremés” interno, y en la que Torrente finge haberse quedado sin narices y Ocaña haber sido atravesado de una estocada:

TORRENTE ¡Ay narices derribadas
y tendidas por el suelo!
Pero toma esta respuesta;
de Tarpeya mira Nero...

MUÑOZ Dióle. ¡Mal haya la farsa
y el autor suyo primero!

(*La entretenida*, II, 2400-2405)

[...]

BARBERO Pasado de parte a parte
está el pobre Ocaña...

(*La entretenida*, II, 2408-2409)

[...]

¡Paños, estopas, aguijen,
tráiganme claras de huevos!

(*La entretenida*, II, 2416-2417)

Hay que imaginarse los aspavientos de Torrente, ya que según señala Simonati:

La privación de la nariz ultrajaba el afrentado por sus repercusiones tanto físicas como morales: a la desfiguración del rostro, cuya dignidad, hermosura y proporción son repetidamente elogiadas en el Renacimiento, se añade su valor eufemístico de representación sexual, tan documentado en el folclore y en la literatura. Por lo tanto, la tragedia de Torrente se duplica en sus inmediatas consecuencias: a la herida sigue la búsqueda desesperada de sus narices, y a esto antecede el miedo a que alguien pueda pisarlas, deturpándolas de manera irreversible.¹²

Cuando intentan curarlos se descubre que Torrente tiene la nariz en su sitio y que la sangre de Ocaña sale de una bota de vino, en una escena semejante a la que protagoniza Basilio en el *Quijote*, pero a lo grotesco.

Apunta Simonati que “toda la escena es una irónica muestra de ‘teatro en el teatro’ ya que ni Torrente ha sido desnarigado ni Ocaña malherido”:¹³ escenificación, pues, de una burla. Todos estos pueden considerarse ejemplos de burlas sin mayores daños ni violencias, ‘buenas burlas’ más o menos donosas, según el ingenio de los burladores, categoría de actantes de la cual el mejor representante es sin duda Pedro de Urdemalas en la comedia del mismo título.

La comedia de *Pedro de Urdemalas* se construye parcialmente como una serie de burlas trazadas por el ingenio de Pedro, que toma su nombre del folclórico Pedro de Urdimales, evocado por Correas: “llaman a

¹² Selena Simonati, “Ir a Turpia: un viaje reparador en *La entretenida* de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, 42 (2010), p. 361. El interesante artículo de Simonati aclara la mención de Turpia adonde Torrente dice que ha de ir (“Que tengo de ir a Turpia”), porque en la ciudad de Turpia o Tropea los hermanos Vianeo, cirujanos calabreses famosos, reconstruían narices.

¹³ Simonati, art. cit., p. 361.

un tretero; de Pedro de Urdimalas andan cuentos por el vulgo que hizo muchas tretas y burlas a sus amos y a otros”, “Pedro de Urdimalas es tenido por un mozo que sirvió muchos amos y a todos hizo muchas burlas y a otros muchos”.¹⁴ Fiel a esta genealogía de burlador Pedro despliega sus trazas en muchos episodios de la comedia, entre las que destacan las que hace a la viuda avarienta, al ciego y a un rústico labrador. Para alguna explota el disfraz (de ermitaño, de estudiante con manteo y bonete) y en todas destaca su ingenio e inventiva verbal.

Al ciego que recibe las magras limosnas de una viuda se lo quita de encima ofreciéndose a enseñarle mil oraciones útiles para su oficio y convence a la viuda de que un mensajero del purgatorio pasará a recoger dinero para sacar a las ánimas de sus sufrimientos. Haciéndose luego pasar por tal mensajero, vestido de ermitaño y con unos bolsones que se suponen llenos de monedas, engaña a la viuda sacándole “un gato lleno”, después de embaucarla con mil cuentos y patrañas del purgatorio:

Vicente del Berrocal,
 tu marido, con setenta
 escudos de principal
 ha de rematar la cuenta
 de mil bienes de su mal.
 Pedro Benito, tu hijo,
 saldrá de aquel escondrijo
 con cuarenta y seis no más
 y con esto le darás
 un sin igual regocijo.
 Tu hija Sancha Redonda
 pide que a su voluntad
 tu larga mano responda,

¹⁴ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2000.

que es sogá la caridad
para aquella cueva honda...

(*Pedro de Urdemalas*, III, 2197-2210)

Si en el engaño de la viuda el disfraz de ermitaño y los bolsones concentran la composición, el centro visual de la burla al rústico es un par de gallinas que entre Pedro y sus cómplices quitan a un labrador, al cual envuelven en palabras haciéndole creer que servirán para rescatar a unos cautivos de Argel, sin que el labrador se deje convencer hasta que le arrebatan las aves. Las gallinas pudieran ser aves artificiales o verdaderos animales, que a veces podían llevarse a escena,¹⁵ pero en cualquier caso desempeñan una función de objetos cómicos en el trazado del episodio. En esta burla Pedro va disfrazado de estudiante, figura caracterizada en el teatro del Siglo de Oro por su inclinación a los ardides ingeniosos y burlas apicaradas, sobre todo enfrentado a labradores y villanos, como ya se ha visto en casos anteriores.

Si en las comedias las burlas se insertan con grados diversos de coherencia en las tramas centrales (no siempre muy definidas en el teatro cervantino), en los entremeses pasan a menudo a constituir la misma armazón estructural de la acción dramática.¹⁶ Todas las tipologías del entremés, recuerda María José Martínez, “reconocen la existencia de la burla como elemento dinámico de la acción dramática”:¹⁷ y más que elemento dinámico podría considerarse elemento dinamizador o catalizador, al menos en unos cuantos entremeses de Cervantes, como son, fundamentalmente, *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*.

¹⁵ José María Ruano, *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000, pp. 271-284.

¹⁶ La bibliografía sobre los entremeses de Cervantes —que no me es posible considerar aquí— es amplia y muchos estudiosos comentan aspectos de la burla. Puede verse una buena recopilación bibliográfica en la edición de Baras Escolar de los *Entremeses* de Cervantes, Real Academia Española, Madrid, 2012.

¹⁷ Martínez, *op. cit.*, p. 65.

El vizcaíno fingido comienza precisamente exponiendo la doctrina canónica sobre la burla como eutrapelia¹⁸ en un pasaje que reitera el léxico correspondiente y que apunta la calidad estructural básica del esquema para la traza del entremés:

SOLÓRZANO [...] a pesar de la taimería de esta sevillana, ha de quedar esta vez burlada.

QUIÑONES ¿Tanta honra se adquiere o tanta habilidad se muestra en engañar a una mujer, que lo tomáis con tanto ahínco y ponéis tanta solicitud en ello?

SOLÓRZANO Cuando las mujeres son como estas, es gusto el burlallas, cuanto más que esta burla no ha de pasar de los tejados arriba, quiero decir que ni ha de ser con ofensa de Dios ni con daño de la burlada, que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno...

(*El vizcaíno fingido*, p. 782)

La modalidad subyacente es la del burlador burlado: pues, en efecto, Cristina planea desollar al supuestamente cándido vizcaíno borracho, y acabará burlada ella misma (“Ahora bien, yo quedo burlada”, *El vizcaíno fingido*, p. 798). Las estrategias de la burla son el fingimiento de personalidad —sobre todo por medio de la jerga vizcaína—¹⁹ y el objeto trucado, en este caso una cadena de oro falso, burla que, como ha puesto de relieve Joly,²⁰ reescribe un episodio del *Guzmán de Alfarache*, también adaptado en *La pícaro Justina*.

¹⁸ Remito de nuevo a Joly “Casuística y novela”, art. cit.

¹⁹ Así Quiñones imita el modo de hablar atribuido tópicamente a los vizcaínos, en una explotación doblemente burlesca del motivo: “Vizcaíno, manos bésame vuesa merced, que mándeme [...] Pareces buena, hermosa; también noche esta cenamos; cadena que da, duermas nunca, basta que doyla [...] Burro el diablo, vizcaíno ingenio queréis cuando tenerlo...” (*El vizcaíno fingido*, pp. 791-792).

²⁰ Joly, “Casuística y novela”, art. cit.

La cueva de Salamanca, se articula como una comedia grotesca dirigida por el estudiante Carraolano en la que obliga a actuar al barbero y sacristán en el papel de diablos que traen la cena, “diablos” que en connivencia con las mujeres (Leonarda y su criada Cristina) habían planeado una velada divertida, que constituía a su vez una burla para Pancracio, marido bobo de Leonarda. Dicho de otro modo, el entremés es una especie de cascada de burlas en la que los burladores primeros son burlados por el más ingenioso burlador de todos, Carraolano.

Marc Vitse ha dedicado un agudo comentario²¹ —como suyo— a este entremés, observando las modulaciones ideológicas de la burla en comparación con la reescritura calderoniana de *El dragoncillo*, en la que ahora no voy a entrar.

Para Vitse la construcción de la pieza cervantina es lineal y unitaria, basada en una burla única, ampliación de una farsa conyugal. Considera que los personajes se dividen claramente en dos campos: “el primero el del Burlado mayor y permanente, campo en que se sitúa y explaya a sus anchas el bobalicón Pancracio [...] víctima obligada de la burla de los demás personajes. Estos, consecuentemente, forman el segundo campo, el de los burladores”.²² Vitse subraya el cambio de posición de Carraolano, que pasa de subordinado a director de la cuadrilla burladora, pero atribuye este cambio a una labor diplomática del estudiante que convierte en aliados a los demás burladores.

A mi juicio el esquema es algo diferente: salvo Carraolano, todos los demás son víctima de la burla en niveles distintos. Sólo Pancracio es víctima total. Las mujeres y sus galanes son burladores de Pancracio, pero burlados por Carraolano. Y sólo el estudiante es burlador total.

El estudiante es invitado a participar en la cena antes de que lleguen Ronce y el barbero y no “después de convencer a las dos mujeres e

²¹ Marc Vitse, “Burla e ideología en los entremeses”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, pp. 163-176.

²² *Ibid.*, p. 168.

imponerse a los amantes”;²³ a cambio le piden que sea discreto y sirva de pinche en una posición subalterna (“el pobre pelará y callará como en misa”):

CRISTINA Pues atúrese esa boca, y cósame esa lengua con una agujeta de dos cabos, y amuélese esos dientes, y éntrese con nosotras, y verá misterios y cenará maravillas, y podrá medir en un pajar los pies que quisiere para su cama.

ESTUDIANTE Con siete tendré demasiado: que no soy nada codicioso ni regalado.

Entran el sacristán Reponce y el barbero.

(La cueva de Salamanca, p. 816)

El regreso inesperado del marido estropea los planes y todos han de esconderse. Pero el estudiante no está dispuesto a quedarse sin cena y sale del pajar con el cuento de que puede convocar a unos demonios en figura del barbero y sacristán, que traigan una cesta de succulentos manjares. Estos diablos obligados por el conjuro del estudiante cenarán ahora gracias a la “liberalidad” del conjurador, que de subalterno se ha convertido, ciertamente, en director de toda la trama, y ordena y dispone todo:

ESTUDIANTE Yo haré la salva y comenzaré por el vino. (Bebe) Bueno es. ¿Es de Esquivias, señor sacridiablo?

SACRISTÁN De Esquivias es, juro a ...

ESTUDIANTE Téngase, por vida suya, y no pase adelante. ¡Amiguito soy yo de diablos juradores! Demonico, demonico, aquí no venimos a hacer pecados mortales, sino a pasar una hora de pasatiempo, y cenar, y irnos con Cristo.

(La cueva de Salamanca, p. 823)

²³ *Ibid.*, p. 165.

Que Cervantes ha ideado a Carraolano como director de escena y burlador máximo y óptimo se intuye en las sospechas que produce desde el principio al barbero (“Este más parece rufián que pobre. Talle tiene de alzarse con toda la casa”, *La cueva de Salamanca*, p. 817).

Las amenazas de Carraolano implícitas en el conjuro no confirman la valoración de Vitse de una estrategia que “más que coactiva o coercitiva quiere ser política persuasiva”:²⁴ parece claro que amenaza con descubrir el tinglado al marido si los dos amantes de las mujeres no salen a escena con las viandas:

Vosotros, mezquinos, que en la carbonera
hallastes amparo a vuestra desgracia,
salid, y en los hombros, con prisa y con gracia,
sacad la canasta de la fiambreira.
No me incitéis a que de otra manera
más dura os conjure. Salid: ¿qué esperáis?
Mirad que si a dicha el salir rehusáis,
tendrá mal suceso mi nueva quimera.

(*La cueva de Salamanca*, p. 822)

Está claro que el género del entremés no permite un desenlace lucuoso, pero Carraolano, por más que declare que “la calidad de estos demonios, más está en sabellos aconsejar, que en conjurallos” (*La cueva de Salamanca*, p. 822), no está dispuesto a que los demonicos lo desobedezcan. No veo tan clara como Vitse la “benignidad y clemencia” propias de esta obrita cervantina.

Burla muy elaborada escénicamente, apoyada en un guadamecí²⁵ y en una bacía de barbero es la que le hacen al viejo celoso en el entre-

²⁴ *Ibid.*, p. 169.

²⁵ Véase para otras variantes de engaños de mantas Agustín de la Granja, “La burla y engaño de la manta”, en Christophe Couderc y Benoît Pellistrandí (ed.), *Por discreto y por amigo (Mélanges offerts à Jean Canavaggio)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 275-284.

més de ese título. El galán de doña Lorenza entra en casa deslizándose detrás del guadamecí para que no lo vea el viejo Cañizares. Para más irrisión el guadamecí lleva pintadas unas figuras de personajes caballerescos, una de las cuales, Rodamonte “venga pintado como arrebozado” (*La cueva de Salamanca*, p. 833), lo que comenta el incauto Cañizares: “¡Oh, qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa? Aun si supiese que tan amigo soy yo destas cosas y destos rebocitos, espantarse ía” (*La cueva de Salamanca*, p. 834). El que va a entrar rebozado detrás del guadamecí es el galán, que saldrá después sin que Cañizares pueda verlo, porque le arrojan al viejo una bacía de agua en los ojos (*La cueva de Salamanca*, p. 837).

Burla, pues, de la variante de castigo, enderezada contra el viejo que casa con mujer joven, contraviniendo la naturaleza: en la novela de *El celoso extremeño*, el género solicita un final trágico; en el entremés, en cambio, el viejo queda cornudo y contento.²⁶

Buena parte de las burlas se insertan en técnicas del metateatro.²⁷ Los burladores arman comedias, acciones fingidas, representaciones ‘teatrales’ en tanto constituyen distintas modalidades de engaño y fingimiento.²⁸ Así se pueden entender las lamentaciones y desmayo de Leonarda por la marcha de su marido en *La cueva de Salamanca*, entremés que, como ya se ha dicho, constituye una especie de comedia dirigida por el estudiante. Comedia y burla es la riña fingida de Ocaña y Torrente en *La entretenida*; y en *Pedro de Urdemalas* se advierte una densa calidad metateatral con sus constantes discusiones sobre teatro, referencias a ensayos, presencia de farsantes, fragmentos de bailes que se supone for-

²⁶ María José Martínez, “Burla y ejemplaridad en *El viejo celoso*”, en Miguel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 629-634.

²⁷ Véase Jean Canavaggio, “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro”, *Cervantes entre vida y creación*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000, pp. 147-163.

²⁸ Retomo aquí algunos elementos que comento en mi “Comicidad escénica en el teatro de Cervantes”, [en prensa].

marán parte de espectáculos que se representarán ante el rey, requisitos del actor y “comedias” representadas por Pedro, que se califica de verdadero Proteo (actor de muchos papeles) en los diversos episodios en los que actúa como ciego, estudiante, ermitaño, gitano, y en fin, actor y autor (se identifica con Nicolás de los Ríos, famoso autor de comedias, *Pedro de Urdemalas*, p. 715).

La pieza más original en cuanto al metateatro es sin duda *El retablo de las maravillas*, donde se describe, en clave de burla en esta ocasión, lo que no se ve pero todos dicen ver: teatro dentro del teatro engendrado por la magia verbal y por las obsesiones de los espectadores internos²⁹ (los rústicos espectadores del maravilloso retablo), que participan grotescamente en la acción bailando con una Herodías inexistente la zarabanda (baile desgarrado de connotaciones obscenas), huyendo de toros y ratones fantásticos o mojándose con una lluvia que sólo está en su imaginación.

Nótese que la burla en que consiste toda la pieza se estructura como una representación teatral. Rabelín se dirige a Chanfalla llamándole “señor autor” (director y empresario teatral) y el mismo Rabelín ha sido contratado como músico de compañía teatral: “¿Hase de hacer algo en este pueblo, señor Autor? Que ya me muero porque vuesa merced vea que no me tomó a carga cerrada” (*El retablo de las maravillas*, p. 799).

El gobernador entabla con la Chirinos un diálogo sobre asuntos teatrales, y todo el entremés aparece impregnado de motivos de la farándula (*El retablo de las maravillas*, p. 803). El espectáculo del retablo, en fin, se ofrece como una representación que atraviesa el mundo ficticio de la comedia (de las marionetas en este caso) para entrar en el mundo “real” de los espectadores intratextuales, cuya percepción se halla dirigida por los prejuicios que permiten la burla y el lucro de los tracistas. Después de semejante recital de visualidad virtual, los palos y cuchilladas que cierran el entremés, aunque tienen la segura eficacia de lo convencional, añaden poco.

²⁹ Obsesiones, por cierto, que reflejan las de los espectadores externos de la época.

Burladores y burlados —y burladores burlados—, burlas pesadas o sin perjuicio de la víctima (concepto este de la burla eutrapélica que no deja de plantear dificultades), burlas simples o más elaboradas, verbales y escenificadas, integradas de modo secundario o estructuras fundamentales de la acción... Cervantes, en su constante exploración de materiales dramáticos, tiene sin duda en el esquema de la burla uno de sus componentes cómicos más notables y complejos, cuya importancia nuclear en el teatro cervantino aquí sólo se ha intentado apuntar.

EL GALLARDO ESPAÑOL Y LA NOVELA MORISCA

Nieves Rodríguez Valle

El Colegio de México

Este es un vivo retrato de virtud,
liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad.

*El Abencerraje.*¹

Cervantes trata el tema musulmán en el conjunto de su obra desde tres perspectivas: la primera cuando introduce en la literatura hispánica el tema del cautiverio, experiencia que le tocó vivir directamente. El conflictivo Mediterráneo, sus luchas y el cautiverio atraviesan su obra en los distintos momentos y géneros de su producción literaria; está presente en sus poesías, en el capítulo 50 de *La Galatea*, en la historia del Capitán Cautivo en el *Quijote* (I, 39-41), en dos *Novelas ejemplares*: *La española inglesa* y *El amante liberal*, en cuatro comedias: *El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, y en la historia de los falsos cautivos que llevan pintada en un lienzo la ciudad de Argel en el *Persiles*. La segunda perspectiva desde donde aborda el tema musulmán contempla el dejar en su obra el testimonio de un hecho político contemporáneo: el edicto de expulsión de los moriscos y su aplicación; la narrativa cervantina se ocupa de dicha expulsión en sus dos grandes novelas publicadas después de 1609: la historia del morisco Ricote en el *Quijote*, la morisca expulsada por hechicera que Persiles y Sigismunda encuentran en la isla de Policarpo y el pueblo morisco en Valencia donde los peregrinos son testigos de un ataque de corsarios berberiscos, así

¹ *El Abencerraje (novela y romancero)*, ed. de Francisco López Estrada, REI, México, 1990, p. 103.

como Cervantes dedica a este acontecimiento un breve comentario en *El coloquio de los perros*. La tercera perspectiva es la literaria, con su manera de recrear el género de la novela morisca dentro de la comedia de moros.

Todos los géneros narrativos del siglo xvi son experimentados y recreados por la pluma cervantina. Las novelas: sentimental, pastoril, de caballerías, picaresca y greco-bizantina, así como la narrativa de viajes y la novela corta son ensayadas, trastocadas y reelaboradas por Cervantes. Falta, en este recuento, sólo un género de la prosa de ficción: la novela morisca.

Este género se inaugura con una novela que Villegas en su *Inventario* (aprobado en 1551 y publicado en 1565) titula *El Abencerraje*, obra que a partir de 1561 se publica siempre intercalada en *La Diana* de Montemayor. Don Quijote, que había leído *La Diana*, había no sólo leído *El Abencerraje*, sino que lo había imaginado y se imagina a sí mismo, cuando se siente en un trance semejante, como el nuevo moro Abindarráez:

y no parece sino que el diablo le traía a la memoria los cuentos acomodados a sus sucesos, porque en aquel punto, olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor, donde se escribe; aprovechándose della tan a propósito, que el labrador se iba dando al diablo de oír tanta máquina de necesidades: por donde conoció que su vecino estaba loco, y dábale prisa a llegar al pueblo por excusar el enfado que don Quijote le causaba con su larga arenga. Al cabo de lo cual dijo:

—Sepa vuestra merced, señor don Rodrigo de Narváez, que esta hermosa Jarifa que he dicho es ahora la linda Dulcinea del Toboso, por quien yo he hecho, hago y haré los más famosos hechos de caballerías que se han visto, vean ni verán en el mundo.

A esto respondió el labrador:

—Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.

—Yo sé quién soy —respondió don Quijote—, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia [...].²

El labrador también conoce bien la historia y, cuando llegaron a la casa del hidalgo, comenzó a decir a voces:

—Abran vuestras mercedes al señor Valdovinos y al señor marqués de Mantua, que viene malferido, y al señor moro Abindarráez, que trae cautivo el valeroso Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera (*Quijote*, I, 5, p. 75).

Don Quijote se apropia de la novela morisca en este breve pasaje y la hace presente. Cervantes seguramente conoció también las *Guerras Civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (la primera parte, 1595; ya que la segunda se publica en 1619), y, por supuesto, la tercera obra que compone el género de la novela morisca, la historia de *Ozmín y Daraja*, la cual Mateo Alemán intercala en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599). Cervantes no le da el mismo tratamiento a la novela morisca, ni construye con ella una novela ejemplar ni la intercala en ninguna de sus obras en prosa, quizá porque lo había hecho Mateo Alemán; si en el *Viaje del Parnaso* hace una narrativa de viaje en tercetos, a la novela morisca la transforma en comedia. Cervantes, como su hidalgo, gusta de las transformaciones y trae a la memoria los géneros narrativos para “acomodarlos a sus sucesos” de creador. A la novela morisca la hace converger con otras tradiciones, percibiendo la cercana relación que el género mantenía con el romancero y con el espectáculo medieval fronterizo: la

² Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Crítica-Instituto Cervantes, Barcelona, 1999, I, 5, pp. 72-73.

fiesta de moros y cristianos, que junto con la “maurofilia literaria”³ de los siglos xv y xvi en torno a la frontera de Granada, germinó en la denominada comedia de moros o comedia de moros y cristianos. De este modo, esta hermosa Jarifa (la novela morisca y su prosa) es ahora la linda Dulcinea (una comedia).

Veamos los rasgos que la novela morisca, en especial *El Abencerraje*, dejan como impronta en la comedia con que don Miguel decide iniciar su colección impresa: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, para que se lea despacio lo que sucede de prisa: *El gallardo español*.

La novela morisca contribuyó a la renovación del marco narrativo de la prosa hispánica debido a que propuso la combinación de una realidad histórica, espacial y temporal con una ficticia, por lo general, una historia de amor. Los lugares lejanos, exóticos y maravillosos, la intervención de alegorías, encantadores y monstruos, los tiempos irreales o míticos, ceden, en este género, el lugar al sangriento campo de batalla, con sus fechas, sus lugares y sus actores. Menéndez Pelayo define al género como “historia anovelada”, y para Rey Hazas sería más propio darle el nombre de “novela fronteriza”, pues, estrictamente hablando no trata el tema morisco. En *Los baños de Argel*, Cervantes versifica esta conciencia entre historia y ficción:

No de la imaginación
este trato se sacó,
que la verdad lo fraguó
bien lejos de la ficción.

Dura en Argel este cuento
de amor y dulce memoria,
y es bien que verdad e historia
alegre al entendimiento.

³ Denominación que debemos a Georges Cirot, “La marophilie littéraire en Espagne au xvi siècle”, *Bulletin Hispanique*, XL (1938), pp. 50-157.

Y aún hoy se hallarán en él
la ventana y el jardín.
Y aquí da este trato fin,
que no le tiene el de Argel.

(*Los baños de Argel*, III, 3082-3093)⁴

Pero, en los versos finales de *El gallardo español* especifica la intención de haber trazado la comedia con el rasgo constitutivo de la novela morisca, combinar historia y ficción:

cuyo principal intento
ha sido mezclar verdades
con fabulosos intentos.

(*El gallardo español*, III, 3132-3134)⁵

La acción de *El gallardo español* se desarrolla en Orán y relata el drama histórico real de su asedio y el de Mers-El-Kébir en 1563 por Hasán Pacha, con protagonistas reales que vivieron y defendieron la ciudad,⁶ pero en la que desarrolla unos sucesos amorosos y fraternos que trascienden los hechos históricos.

Es sobre esta base de “verdades” donde surge el gran hallazgo: presentar ante el suceso histórico un mundo, no como era, sino como debiera ser, una alternativa tristemente ficticia en que los valores humanos e individuales estuvieran por encima de la carga ideológica oficial, en que el individuo pudiera optar por la gentileza.

⁴ Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel*, *Comedias*, ed. de Florencio Sevilla, Castalia, Madrid, 2001.

⁵ Miguel de Cervantes, *El gallardo español*, *Comedias*, ed. de Florencio Sevilla, Castalia, Madrid, 2001.

⁶ Véase Ahmed Abi-Ayad, “Orán: fuente literaria y lugar de escritura de Miguel de Cervantes”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, t. I, p. 120.

Si cuando surge la novela morisca era necesaria una lección de cordialidad entre hombres de diversa ley, mostrando los méritos de la nobleza por encima de las diferencias ideológicas, cuánto más era necesaria cuando la frontera se había movido allende el Mediterráneo. Si en *El Abencerraje*, como afirma Rey Hazas: “se exalta una actitud moral aún más generosa que la tolerancia, ya que no consistía en perdonar diferencias, sino en superarlas y trascenderlas”,⁷ si el moro galante y caballeresco ofrecía “las mayores posibilidades poéticas como símbolo de una vida distinta, exótica y lejana aunque próxima geográficamente, representante de una civilización brillante y refinada”,⁸ cuántas más posibilidades podía ofrecer a Cervantes en un espacio cercano y conocido donde hacía falta, ya no sólo la tolerancia, sino el conocimiento de ese otro, tratado en las crónicas como cruel enemigo.

En la primera escena de *El gallardo español* se plantea la comedia: una mora, en territorio musulmán, quiere preso y rendido a un cristiano cuya fama despierta su curiosidad por conocerlo; el moro que la ama afirma que irá a Orán, lo desafiará y, en una contienda individual entre caballeros, el vencido quedará en posesión del vencedor; la discusión en esta primera escena gira en torno a la posibilidad de que a pesar de Marte (la guerra) predomine la cordura. El enamorado Alimuzel pregunta:

¿Está tan puesto en razón
Marte, desnuda la espada,
que la tenga nivelada
al peso de su afición?

(I, 21-24)

Arlaxa responde:

⁷ Antonio Rey Hazas, “Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos-Asociación de Cervantistas, Barcelona, 1990, p. 314.

⁸ Mercedes García Arenal y Miguel Ángel de Bunes, *Los españoles y el norte de África. Siglos XV-XVIII*, Mapfre, Madrid, 1992, pp. 102-103.

Alimuzel, yo confieso
 que tienes razón en parte;
 que en las hazañas de Marte,
 hay muy pocas sin exceso,
 el cual se suele templar
 con la cordura y valor.

(I, 25-30)

Veremos a lo largo de la comedia si la cordura y el valor son capaces de templar a Marte y cuál es la fórmula. En el *Abencerraje*, el anónimo autor nos da una clave entre las frases que enmarcan la obra: “Este es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad” y “que les duró toda la vida”. Este retrato nos muestra también Cervantes, templar el Marte personal requiere estas virtudes, y entender que el otro en la batalla, como lo hace Alimuzel: “No es enemigo el cristiano; / contrario, sí” (II, 1035-1036). En *El Abencerraje*, como nos empieza a contar don Quijote, el moro Abindarráez es vencido en duelo personal por Narváez (no porque sea mejor, sino porque el moro había vencido a muchos antes, y él y su caballo se encuentran cansados), derrotado es apresado y en el camino va suspirando, el cristiano pregunta la razón y el moro le descubre que está enamorado y que se dirigía a casarse con su amada Jarifa; Narváez, interesado por el moro, lo escucha y lo deja marchar, bajo palabra de volver. Cervantes invierte la trama; como estamos en tierras norafricanas, será el cristiano quien sea el cautivo, pero no sucede por un vencimiento real que propone el desafío: “Del que fuere vencedor / ha de ser el otro esclavo: / premio rico y premio honesto” (I, 223-225), pues cuando don Fernando acude al campo, Alimuzel se ha retirado engañado por Nacor, entonces decide entregarse al cautiverio voluntario:

DON FERNANDO [...] rendíles la espada;
 díjeles que mi intención
 era venir a ponerme

de grado en su sujeción,
y que quisieren traerme
a reconocer patrón.

Dijéronme que este Alí
era su señor, y así,
vine sin fuerza y forzado.

(I, 979-987)

El Abencerraje tras su noche de bodas vuelve a suspirar, Jarifa quiere también saber la causa, y cuando la sabe decide acompañarlo al cautiverio. Cervantes complejiza esta trama en el personaje de Margarita, quien sin ser aún la esposa de don Fernando, también opta por el cautiverio voluntario:

Procuraré ser cautiva;
que de la dura y esquiva
tormenta que siente el alma,
el sosiego, gusto y palma,
en disparates estriba.

[...]

daré al moro perro el cuello
porque a mi alma me den.

(II, 1543-1557)

Yo, por no vivir muriendo
entre sospechas tan tristes,
a trueco de ser cautiva,
todo el hecho saber quise;
y así, arrojada y ansiosa,
entre los cristianos vine,
de quien fue Nacor la guía,
que los trujo a lo que vistes.
Ya me quedé, y soy cautiva,

y ya os pregunto si vistes
 a este cristiano que busco,
 o a este moro que acogistes.

(III, 2286-2296)

Sólo bajo la perspectiva de la novela morisca los personajes pueden ir a un cautiverio voluntario, pues, en este género, la crudeza de la realidad del cautiverio se transforma en un elemento narrativo y se matiza según la calidad y la hermosura de los protagonistas cautivados; ingrediente que se plasma desde *El Abencerraje* y que continúa en la *Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja*, “según se la contaron” al más mozo de los clérigos en el *Guzmán*:

Luego la envió a la Reina su mujer, que no la tuvo en menos y, recibéndola alegremente, así por su merecimiento como por ser principal decendiente de reyes, hija de un caballero tan honrado, como por ver si pudiera ser parte que le entregara la ciudad sin más daños ni peleas, procuró hacerle todo buen tratamiento, regalándola de la manera, y con ventajas, que a otras de las más llegadas a su persona. Y así no como a cautiva, antes como a deuda, la iba acariciando, con deseo que mujer semejante y donde tanta hermosura de cuerpo estaba no tuviera el alma fea.⁹

Cervantes sí sabía de cautiverio y las escenas con más apego a la “realidad” que coloca en sus obras muestran algo distinto, la que describe el Capitán Cautivo en la venta de Juan Palomeque, por ejemplo. Pero estamos en los “fabulosos intentos” de hacer esta realidad una grata ficción. Donde el caballero-soldado individual puede saltar los muros de su fortaleza para entregarse al otro porque lo considera honorable. El gran tema de la novela morisca, la igualdad, lo podemos observar cuando un cristiano salta la muralla de la seguridad ideológica. Guzmán, por ejemplo,

⁹ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache I*, ed. de José Manuel Micó, Cátedra, Madrid, 2006, p. 216.

mientras está en Orán con sus correligionarios y compatriotas llama “galgo” al que hace el desafío, pero, cuando va a llevar la respuesta de don Fernando y conoce al caballero moro en persona, pronuncia y provoca en respuesta los dos versos, para mí, más afortunados del teatro áureo, que condensan la ideología de la novela morisca:

GUZMÁN Tu Mahoma, Alí, te guarde.

ALIMUZEL Tu Cristo vaya contigo.

(I, 475-476)

Mientras que, dentro de la fortaleza, en voz de los capitanes se llama al enemigo con el desprecio provocado por la religión que los separa: “mora canalla, tumulto pagano.” Fernando por su parte, aunque disfrazado en el aduar, cuando Alimuzel afirma que no es su enemigo sino su contrario por el deseo de Arlaxa, responde:

DON FERNANDO Presto te pondré con él,
y fía aquesto de mí,
comedido Alimuzel;
y aun pienso hacer por ti
lo que un amigo fiel,
porque la ley que divide
nuestra amistad no me impide
de mostrar hidalgo el pecho;
antes, con lo que es bien hecho
se acomoda, ajusta y mide.
[...]

ALIMUZEL Mahoma sobre ti venga,
y lo que puede te dé.

(I, 1035-1054)

La ley que divide su amistad, la religión, no le impide “mostrar hidalgo el pecho”, no sólo eso, sino que sobre esta diferencia puede reconocer

que hay valores superiores: lo “bien hecho”. Don Fernando siempre trata con cortesía a Alimuzel, incluso frente a Arlaxa:

ARLAXA ¿Por ventura, di salió
a combatir con mi moro?

DON FERNANDO Siempre de bravo el decoro
en todo trance guardó.

ARLAXA Dese modo, Alí es cobarde.

DON FERNANDO Eso no; que pudo ser
salir don Fernando tarde,
cuando no pudiese hacer
Alí de su esfuerzo alarde.

(II, 1115-1126)

Incluso peleará contra los cristianos por defender a Arlaxa, vestido como moro con todo y turbante:

DON FERNANDO Vuestro trabajo es en vano,
cristianos mal advertidos,
que esta mora no ha de ir presa;
entrad en el aduar
y hallaréis más rica presa.

(II, 1800-1804)

En la contienda final Arlaxa le pide auxilio a Alimuzel recordándole su amistad: “¡Acude, Lozano, acude, / que han muerto a tu grande amigo!” (II, 1808-1809). Pero, finalmente, cuando debe hacerlo, don Fernando ase y derriba a Alimuzel del muro en el asedio:

ALIMUZEL Poco puedo y poco valgo
con este amigo enemigo.
¿Por qué contra mí, Lozano,
esgrimes el fuerte acero?

Riñen los dos.

DON FERNANDO Porque soy cristiano, y quiero
mostrarte que soy cristiano.

(III, 2778-2783)

ALIMUZEL ¡Muerto me has, moro fingido
y cristiano mal cristiano!

(III, 2812-2813)

Don Fernando se redime socorriéndolos, “que es gente ilustre”
(III, 2873), mostrándose buen amigo y buen cristiano:

DON FERNANDO Yo soy, Arlaxa, el cristiano,
y entiende que ya no miento,
don Fernando, el de la fama,
que te enamoró el deseo.
La palabra que le diste
a Alimuzel tenga efecto,
que él hará entrego de mí,
pues yo en sus manos me entrego.

(III, 3043-3050)

Si ha de haber traidores y hombres poco virtuosos los habrá de los dos bandos: Nacor, jarife, que, aunque se justifiquen sus acciones por que Amor, como otro Marte, dañe hasta las almas religiosas y funde en traiciones sus hazañas (II, 1911-1914) no deja de ser un traidor; y el cristiano Robledo, quien duda de don Fernando y asegura que ha renegado.

Así como Narváez y Abindarráez poseen igualdad en las virtudes, así también los dos caballeros de esta comedia: don Fernando y Alimuzel; don Fernando es descrito como bizarro, valiente, fuerte, discreto:

ARLAXA ¡Oh, qué famoso español!

OROPESA Hércules, Héctor, Roldán

se hicieron en su crisol.

ARLAXA Mejor no le ha visto Orán.

OROPESA Ni tal no le ha visto el sol.

(II, 1189-1209)

Alimuzel, por su parte, como bueno, bien criado y de gran brío, valeroso, comedido, también valiente y discreto y, por cierto, galán de Meliona (ciudad entre Orán y Tremecén cuyos habitantes se tenían por descendientes de los expulsados de España y tenían fama de galanes).¹⁰ Si don Fernando es descrito humilde en la paz, pero en la guerra espanto y asombro de Berbería y ensalzador de su crisma y coco de la morisma, para Alimuzel, la prueba de la mejor religión no está en el campo de batalla:

ALIMUZEL No me trae aquí Mahoma
a averiguar en el campo
si su secta es buena o mala,
que Él tiene deso cuidado.
Tráeme otro dios más brioso,
que es tan soberbio y tan manso,
que ya parece cordero,
y ya león irritado.
[...]
animoso, y no arrogante,
es el buen enamorado.

¹⁰ Véase la Letrilla XXXVI de Luis de Góngora (1626): “D.M. ¿Qué joya de oro te abona? / D.P. Toma de un pobre galán / que moros mató en Orán, / cien reales, y perdona. / D.M. De un galán de Meliona / quisiera más cien cequíes. / D. P. *Doña Menga, ¿de qué te ríes?* / D.M. *Don Pascuala, de que porfies.* // D.P. ¿Por un monigote dejas / un tan valiente soldado?”, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2001, pp. 148-149. “La galantería de los moros de Melion (entre Orán y Tremecén) llegó a ser un tópico, lo que explica que su valentía haya sido puesta en duda por algunos, como lo indica aquí la oposición entre ‘monigote’ y ‘valiente soldado’”, Jammes, ed. cit., p. 149.

Amo, en fin, y he dicho mucho
 en sólo decir que amo,
 para daros a entender
 que puedo estimarme en algo.

(I, 155-170)

Este es el merecimiento que reconoce don Fernando:

Que es el moro comedido
 y valiente, y que merece
 ser de Amor favorecido
 en el trance que se ofrece.

(I, 228-231)

Don Fernando muestra con esto y sus acciones que su discreción iguala con sus fuerzas, aunque “valiente y sabio/ pocas veces se con-ciertan” (III, 2225-2226). Para Arlaxa ambos protagonistas son gallardos, aunque piensa que don Fernando es Juan Lozano: “y a servirte estos dos truje conmigo, / que cuanto son gallardos son valientes” (III, 2462-2465).

La amistad entre ambas partes logra otro imposible, que sólo es posible en la ficción de la novela morisca: que la libertad no tenga precio, que no sea una materia vendible. Así como Narváez perdona el pago del rescate y sólo pide a cambio que la autoridad musulmana perdone a Abindarráez y a Jarifa por haberse casado en secreto, así del otro bando, en la comedia cervantina, Arlaxa no acepta el ofrecimiento que hace Margarita:

Por él y por mi rescate,
 si dél sabéis, se apercibe
 mi lengua a ofreceros tanto,
 que pase de lo imposible;

(III, 2310-2313)

primero, porque no lo conoce por estar oculta su identidad, segundo, porque en esta hermosa ficción el cautiverio es amoroso y tendrá un desenlace feliz.

Como afirma King, en la obra cervantina: “Las religiones nos dividen, mientras que la conducta moral generosa une a todos los hombres civilizados”.¹¹ El Otro, el moro, también como los cristianos es capaz de suspirar, como nos enseñó *El Abencerraje*; son la virtud, la liberalidad, el esfuerzo, la gentileza y la lealtad las que pueden templar a Marte y permitir que la ficción nos haga sentir, por un momento, que esto es posible.

El mejor espacio que Cervantes encontró para recrear la novela morisca en toda su potencialidad, con todos sus desarrollos a través de su pluma, no fue, curiosamente el de la prosa de quien fue amo y señor, fue el teatral, espacio que, como el amor, “los más arduos imposibles / facilita y hace llano” (I, 200-202). Con ello, además, rompe con la visión que Lope de Vega había construido en sus comedias sobre el moro “irredento, inferior, incompleto en el plano religioso, que no así en el plano noble caballeresco”, proponiendo “una ética de tolerancia basada en la racionalidad y los valores compartidos”.¹²

Pinciano había enfatizado que de tres maneras la imitación convive con lo histórico, es decir, que existen tres maneras de fábulas: unas que son ficción pura, en que su fundamento y fábrica es toda imaginación (las milesias y los libros de caballerías); otras, las apologéticas, que fun-

¹¹ Willard King, “Cervantes, el cautiverio y los renegados”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL:1 (1992), p. 291. “En Cervantes por encima de todo prima lo humano, lo cual se refleja en una constante preocupación por el tema de la honestidad y una apuesta y defensa de la virtud individual”, Moisés Rodríguez Castillo, “Cristianos, moros y judíos en las comedias cervantinas de cautivos”, en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la Geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo y poeta*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2014, p. 191; donde se cuestionen dogmas y certezas absolutas, y se critique la miopía del esencialismo y se denuncie la intransigencia religiosa y cultural, *ibid.*, p. 217.

¹² Moisés Rodríguez Castillo, art. cit., p. 190.

dan una verdad sobre una mentira y ficción (las de Esopo), es decir, que debajo de una “hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero”; y, por último, aquellas que sobre una verdad fabrican mil ficciones (las trágicas y las épicas), las cuales, casi siempre, se fundan en alguna historia, aunque sea poca en comparación con la fábula.¹³ La propuesta cervantina incide en una transformación de la historia en la que se basa, en cuanto que sus personajes son capaces de trascender los hechos históricos, políticos y culturales, para mostrarse como seres dignos en su individualidad.

Si Pinciano también había sugerido que la fábula no se ubique en época ni tan lejana que se halle en el olvido, ni tan cercana que los receptores la recuerden en detalle, sino en un tiempo intermedio que permita dar un sustento histórico, pero donde se pueda libremente escribir ficción, Cervantes supera este sabio consejo del Pinciano, pues sitúa su comedia en un tiempo cercano que perfectamente puede acomodarse a los sucesos contemporáneos, en los cuales es necesario que se asuma una postura que trascienda las diferencias ideológicas. Así podríamos también exclamar de Cervantes dramaturgo, quien sí es capaz de hacer comedia de la novela morisca, del mismo modo que el Narrador del *Persiles* ante el poeta que viaja con una compañía de recitantes, “así para enmendar y remendar comedias viejas como para hacerlas de nuevo: ejercicio más ingenioso que honrado y más de trabajo que de provecho”,¹⁴ a quien se le ocurre componer una comedia de la novela bizantina:

¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras! (*Persiles*, III, 2, p. 443).

¹³ Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poética. Obras completas I*, ed. de José Rico Verdú, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, V, pp. 174-175.

¹⁴ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2004, III, 2, p. 442.

LA FIGURA DEL TURCO EN *LA GRAN SULTANA*

Dann Cazés Gryj

Universidad Iberoamericana

Las figuras del moro y el turco tienen una presencia importante en la obra de Cervantes. En sus narraciones, desde la *Galatea* hasta el *Persiles* —entre menciones a moriscos como el de Berganza en *El coloquio de los perros*, o historias sobre el cautiverio como la interpolada en el *Quijote*, por ejemplo—, no deja de haber referencias o reflexiones en torno al tema musulmán, tanto como relatos centrados en acciones con espacios o con personajes del Mediterráneo islámico. En el teatro, cuatro de sus dramas conocidos tienen que ver con la Berbería o con el Imperio Otomano —*El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*—, además de otros de los que sólo se sabe el título (*La gran turquesca*, *La batalla naval* y *El trato de Constantinopla y muerte de Selim*).¹

Figuras importantes en general para la España aurisecular, por su relevancia en relación con la vida y la estabilidad territorial, económica, social, religiosa y política de la Península, el turco, como el moro, encuentra una representación un tanto ambivalente en la producción textual de la época y en el imaginario cultural español. Había una visión dual que alternaba entre la idea principalmente negativa de éstos y una imagen positiva, y que se manifiesta tanto en obras de literatura amena (romances fronterizos, novelas moriscas, comedias de moros y cristianos, dramas turquescos), como en la literatura historial (crónicas, vidas, rela-

¹ Véase Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1614, fol. 73v.

tos de sucesos, etcétera). El moro figura como el agresor por excelencia, el enemigo infiel, el retador arrogante, en piezas como *El cerco de Santa Fe* (1596-1598) de Lope; en otros textos, se ofrece la visión idealizada de un personaje que vive en función del amor y que, sin dejar de ser el adversario de ley diferente, se comporta de forma heroica y según valores caballerescos apreciados por los cristianos, como en el anónimo *El Abencerraje* (1561 y 1565). Hay escritos en los que se exponen los vicios de estas figuras, pero se consideran también sus virtudes, como en *El viaje de Turquía* (1556-1557).²

Los relatos, crónicas, noticias, testimonios de sucesos y de viajeros refieren las historias y “antigüedades” de moros y turcos, describen sus territorios, informan sobre la gente, las costumbres, organización militar y política, para mantener presente un estado de alerta ante el peligro que éstos constituían para los países cristianos, y para aportar información que permitiera conocer y vencer al enemigo.³ La política expansionista del Imperio Otomano era una amenaza para la integridad territorial y para la vida cotidiana de los países cristianos, y España se veía asediada por varios frentes, pues las campañas turcas llegaban a las posesiones de la monarquía de los Habsburgo en Europa central, mientras que los ataques de los corsarios musulmanes del norte de África a las costas españolas afectaban la seguridad de la población civil (y la economía).⁴ En la

² Se ha atribuido a Cristóbal de Villalón, Andrés Laguna o Juan de Ulloa.

³ Buena parte del extenso corpus conformado por estos textos lo revisan estudiosos como Albert Mas en *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'or: recherches sur l'évolution d'un thème littéraire*, Centre de Recherche Hispanique, Paris, 1967; Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989; Alexandra Merle, *Le miroir ottoman. Une image politique des hommes dans la littérature géographique espagnole et française (XVI-XVII siècles)*, Presse de l'Université de Paris, Paris, 2003; y Ana María Carabias Torres, “La producción editorial sobre el Imperio Otomano y los turcos en España (1470-1850). Una investigación *in fieri*”, *Tiempos Modernos. Revista Electrónica de Historia Moderna*, 20:1 (2010), pp. 1-35.

⁴ En 1521, Solimán el Magnífico tomó Belgrado, y en 1532 se produjeron intensas batallas cerca de Viena, adonde acudió Carlos V con su ejército. En 1555 se pierde

Península, a partir de una concepción del mundo y del “otro”, que después de la conquista de Granada se basaba en la idea de España como estado nacional unificado bajo la religión cristiana, y con la misión de proteger la cristiandad, moros y otomanos no se pensaban sólo como rivales fronterizos en la lucha por el dominio de las rutas comerciales y de navegación, o por la posesión de territorios. Además de ser adversarios militares poderosos, se les veía sobre todo como enemigos de la fe, y se les concebía como bárbaros de costumbres extrañas y comportamiento cruel y tiránico. Así se les presenta en diversos textos, como la *Topografía e historia general de Argel* (1612),⁵ que da una relación de vicios de los moros y describe un trato bárbaro que daban a los cautivos cristianos. En general,

el sentir político, religioso y social coincidía en publicitar a un enemigo desleal, mentiroso, impío, bárbaro, sanguinario, feroz, despiadado, [...] aunque también fuerte y valiente. Todos los vicios tenían cabida en las descripciones que de los turcos se hicieron en las riberas occidentales del Mediterráneo.⁶

No faltan, sin embargo, obras en las que se expresa cierto respeto e incluso admiración por algún aspecto de la cultura islámica o su gente: las noticias sobre las maravillas, riquezas y lujos “nunca vistos” de tierras exóticas y lejanas, como Turquía, siempre despertaron interés y curiosidad entre los europeos. Los españoles, además, no dudaron en elogiar a individuos notables cuando éstos presentaban un comportamiento y rasgos valorados de forma positiva (como el arrojo, el ingenio, la liberalidad,

Bugía y más tarde los españoles son derrotados en Djerba. En 1571, Selim II toma Chipre de los venecianos. Los ataques a las costas españolas eran una preocupación constante, por la proximidad de las costas africanas. Esto sin contar la presencia de los moriscos en el territorio español, que algunos veían como un peligro, por la falta de sinceridad de su conversión al cristianismo.

⁵ De Antonio de Sosa, atribuida a Diego de Haedo.

⁶ Ana María Carabias Torres, art. cit., p 7.

la misericordia), en ocasiones para señalar, por contraste, las limitaciones de ciertas formas españolas. López de Gómara, por ejemplo, elogia a Aruj Barbarroja a pesar de que era infiel, hijo de un renegado y feroz enemigo de los españoles, por su valor, su habilidad militar, su astucia, y porque, por sus propios medios, se levantó de la miseria para convertirse en rey de Argel. Lo reconoce como un gran capitán y lo equipara a Cortés, pero reprueba sus traiciones y su comportamiento tiránico.⁷ Gómara elogia la fuerza y buena organización militar de los turcos, pero en particular llama la atención sobre el hecho de que, contrario a lo que pasaba en España, éstos reconocían y premiaban los méritos y esfuerzo de los individuos sin importar su origen o linaje, tal vez para sugerir que los españoles deberían imitar esta práctica: “[El turco] no nombra así como quiera, no por favor ni por linaje a sus capitanes generales ni ordinarios; ni los provedores ni contadores mayores, ni tampoco los del consejo de guerra, sino que escoge en todo su ejército los más valientes, los más diligentes y para cada oficio los mejores”.⁸ A veces parece sugerir que los turcos no pueden alcanzar verdadera virtud porque siguen la ley islámica (“esa maldita fe”).⁹ Otros autores hacen algo similar, como Vasco Díaz Tanco, quien habla de la crueldad de Selim I, pero enumera de forma elogiosa cualidades que parecen propias de un gran gobernante y jefe militar, como su valor, su decisión y su preparación.¹⁰ En general, el discurso oficial sobre berberiscos, árabes, turcos con cualidades “admirables” no deja de presentar como rasgo negativo el hecho de que sean musulmanes, y hay que recordar, como observa García Cárcel, que la posición dominante de la sociedad española era la del odio al musulmán, como se refleja en gran parte de la literatura hispánica del periodo.¹¹

⁷ Francisco López de Gómara, *Crónica de los corsarios Barbarroja [1545]*, Polifemo, Madrid, 1989, p. 378.

⁸ *Ibid.*, p. 348.

⁹ *Ibid.*, p. 341.

¹⁰ Vasco Díaz Tanco, *Libro intitulado Palinodia de la nefanda y fiera nación de los turcos*, en la ympression del propio actor q lo hizo [et] recopiló, Orense, 1547, cap. LI.

¹¹ Ricardo García Cárcel, “La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro”,

Esta dualidad en la visión de moros y otomanos, que oscila de la crítica feroz y la maurofobia, a la simpatía, cuando no fascinación, tiene sin duda algo que ver con la relación compleja y contradictoria de los españoles con el pasado islámico de la Península y con su identificación con algunos aspectos de la cultura de al-Andalus, que resulta en el rechazo y la represión de musulmanes y moriscos, al tiempo que se ve la forma de conservar algunos aspectos de la rica herencia cultural andaluza.¹² Las representaciones de moros y turcos tienen relación con aspectos ideológicos y responden a intenciones políticas, como la propia política expansionista española, a partir de la cual se recurría a la descalificación del “otro” para justificar las empresas. La imagen que se ofrece de estas figuras está también basada en construcciones culturales y estereotipos del islam (que parten de la concepción de esta religión como una ley que pervierte la verdad, que permite comportamientos sexuales desviados, y que motiva conductas crueles y violentas), ideas e imágenes que fueron configurándose desde la Edad Media, y que en la Era Moderna se alimentaron de información proporcionada por ex cautivos, sobre su sufrimiento en el contacto con turcos, berberiscos y moros.¹³

Las representaciones de moros y turcos que hace Cervantes también oscilan entre las imágenes favorables (o al menos que parten de la empatía) y la crítica. En su obra hay una variedad de historias, situaciones y aspectos relacionados con el mundo del Mediterráneo islámico, entre las escenas de ataques piratas o torturas a prisioneros, y los diversos tipos de personajes como el moro cruel, el sodomita, el caballeresco, los renegados, los corsarios, la mora enamorada del cristiano. En sus piezas sobre el cautiverio argelino, relacionadas con su experiencia propia, se encuen-

en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1994, p. 19.

¹² Barbara Fuchs, *Exotic Nation. Maurophilia and construction of Early Modern Spain*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2009, p. 1.

¹³ Olga Ortega, “Reflexiones sobre los musulmanes en el imaginario español de los siglos XVI y XVII: algunos ejemplos de representación del *enemigo*”, *e-CRIT3224*, 6 (2014), pp. 34-38. En línea: <http://e-crit3224.univ-fcomte.frp>.

tran sucesos terribles y personajes crueles, como el renegado Yzuf de *Los baños de Argel*, que maltrata a los cautivos cristianos de su propio pueblo natal, o el cadí, a quien le gustan los “garzones” (mancebos sodomitas), y que ordena la tortura y muerte del niño Francisquito porque éste se resiste a renegar de su fe; otros personajes en sus obras tienen una configuración más variada o matizada, en ocasiones ambigua.

Es innegable que las representaciones cervantinas de este mundo parten de un conocimiento de primera mano a partir de la experiencia del autor como cautivo en Argel (1575-1580) y el recuerdo de lo que ahí vio o escuchó, pero las figuras y situaciones que ofrece también parecen contemplar los modelos del imaginario cultural, tanto como saberes librescos. En relación con la composición de *La gran sultana*, que habla de un entorno geográfico y de una realidad que Cervantes no experimentó de forma directa, se asegura que éste debe haber consultado una serie de informes y textos que daban noticia de las guerras contra los turcos y sobre la historia, costumbres y vida del Medio Oriente, vistas las referencias puntuales que hace a detalles culturales e históricos muy particulares;¹⁴ sobre la trama principal de la cautiva española regalada al sultán Amurates y que se convierte en gran señora, estudiosos como Cotarelo y Valledor, Mas y Canavaggio opinan que Cervantes puede haber usado de

¹⁴ Márquez Villanueva opina que Cervantes compone su imagen de Constantinopla a partir de información tomada de documentos escritos tanto como de conversaciones con viajeros y ex cautivos (*Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, Bellaterra, Barcelona, 2010, p. 191). Ottmar Hegyi considera que Cervantes pudo haber leído los informes que enviaban los embajadores venecianos, y que se difundía por medio de copias manuscritas y por gacetas impresas. “[...no] hay duda de que éste [Cervantes] conocía bien estos productos del incipiente periodismo italiano, como se desprende de un pasaje en *El viaje del Parnaso*, donde [hace referencia a su lectura de una gaceta veneciana...]. Aunque desconozcamos los detalles sobre la estancia de Cervantes en Italia, es muy poco probable que pasara los años allí sin absorber cantidad de informaciones (fácilmente asequibles en aquel ambiente más abierto hacia el ámbito musulmán)” (“Cervantes y la Turquía otomana: en torno a la gran sultana”, en Caroline Schmauser y Monika Walter (eds.), *¿“Bon compañero, jura Di”!? Encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1998, pp. 22-23).

modelo el caso histórico de los amores de Murad III con una mujer oriunda de la isla de Corfú, conocida por Safidje.¹⁵

En *La gran sultana*,¹⁶ Cervantes incluye una representación de aspectos diversos del mundo islámico turco, en lo que se refiere a espacios, costumbres y variedad de personajes, empezando por la elección del entorno dramático, que es muy relevante para la trama y su desarrollo. La acción se lleva a cabo en Constantinopla, corazón del Imperio Otomano y lugar remoto que, en el imaginario cultural europeo de la época, se concebía como espacio de lo exótico, del lujo, y se asociaba con la maravillas y prodigios del Oriente;¹⁷ una ciudad de la que incluso un antiguo cautivo español afirmó: “Querer decir y contar de por sí la grandeza de aquella insigne y opulenta ciudad es proceder en infinito”.¹⁸ Los personajes de la comedia se mueven por áreas exteriores de la ciudad, y por diversos salones del palacio del Gran Turco, entre lugares semipúblicos, como la sala del trono, y otros de carácter completamente privado y bien resguardados, como el serrallo, donde sólo el sultán, sus mujeres y los eunucos tendrían acceso.¹⁹ Es significativo el uso de este último espacio porque se trata, en el imaginario de Occidente, del lugar más representativo de la Constantinopla islámica, el “más otomano de los espacios otomanos”;²⁰ un lugar, además,

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ La obra fue escrita entre 1607 y 1608, y publicada en 1615 en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca antes representados*. Uso la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Miguel de Cervantes Saavedra, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, Alianza, Madrid, 1998).

¹⁷ Francisco López Estrada, “Vista a Oriente: la española en Constantinopla”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1992), pp. 33-34.

¹⁸ Diego Galán, *Cautiverio y trabajos de Diego Galán (1589 a 1600)*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1913, p. 74.

¹⁹ Aurelio González identifica 6 o 7 lugares dramáticos en los que se desarrolla la acción de esta obra, como la calle rumbo a Santa Sofía, la judería, una sala oficial, un espacio propio para los eunucos (“Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 19-36).

²⁰ Jessica Boll, “Violating the Harem: Manipulation of Spatial Meaning in Cer-

cargado de connotaciones eróticas, y que por eso viene a tono con la imagen que se tenía de los turcos en relación con la permisibilidad sexual.

Mediante el uso de componentes espectaculares (los relacionados con el montaje escénico) y dramáticos (los parlamentos), Cervantes construye este entorno dramático y su ambiente, poniendo énfasis en los aspectos relacionados con el exotismo y las costumbres poco comunes. Con las diferentes indumentarias se exhibe la presencia de gente de varias naciones, fes y condiciones sociodramáticas, que transitan con libertad por la capital turca: el vestido de griego (que usan los cristianos sujetos al Gran Turco y los espías), el del judío, el alquicel del árabe pobre, el vestido del cautivo.²¹ Los personajes del mundo turco como los renegados, criados o autoridades, se distinguen mediante la variedad de trajes turquescos que indican su jerarquía, condición y función: del embajador persa, por ejemplo, una acotación pide: “*Entra un embajador, vestido como los que andan aquí [España], y acompáñanle jenizaros, va como turco*” (I, 533); y según se indica en *Los baños de Argel*²² habría un traje particular para los garzones.

Se introducen varios accesorios escénicos y del actor que remiten, sea por convención o por función específica, a lo exótico y a lo lujoso, como las bolsas de terciopelo verde y la flecha que llevan los garzones (I, 33), las almohadas de colores en las que se sientan el sultán y Catalina, o la tela ricamente adornada con la que se cubre al embajador persa. Hay también una serie de movimientos y gestos corporales que se piden en el aparato didascálico, y que refieren a ceremoniales de los que puede pensarse, dado el detalle con el que se describen, que resultarían extraños y peculiares para el espectador español de la época, y en este sentido resaltan el exotismo del entorno dramático. Al principio, según una indicación implícita, un árabe enciende su vela y estopas para llamar la atención del sultán, y le entrega un memorial atado a la punta de una caña;

vantes’ *La Gran sultana*”, *International Journal of the Humanities*, 9:5 (2011), p 140.

²¹ En escena, el cautivo se reconoce por su traje, el ‘gilicuelco’, o por los grillos y cadenas a los pies (Aurelio González, art. cit., p. 31).

²² Miguel de Cervantes Saavedra, *Los baños de Argel*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998, II, 1309.

Salec explica a su amigo Roberto que esa es la forma como los pobres presentan peticiones de justicia al sultán cuando éste pasa por la calle (I, 1-24). En la segunda jornada no hay explicación de los movimientos, pero queda claro que se trata de un acto protocolario para la recepción del embajador por parte del sultán:

*Parece el Gran Turco detrás de unas cortinas de tafetán verde; sale cuatro bajeas ancianos; siéntanse sobre alfombras, y almohadas; entra el Embajador de Persia, y al entrar le echan encima una ropa de brocado; llévanle dos turcos de brazo, habiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; llévanle a asentar en una almohada de terciopelo; descúbrese la cortina; parece el Gran Turco.*²³
(II, 1001)

Con los parlamentos se compone, por evocación, un entorno llamativo y de riquezas, cuando Salec y Roberto describen la pompa y lujo con la que el Gran Turco sale a las calles para cumplir sus deberes religiosos semanales, y expresan la admiración que les provoca verlo acompañado de seis mil soldados de pie y de a caballo, además de su séquito elegante y de hermosa presencia (I, 1-3, 50-64). Se trata de una descripción claramente hiperbólica, pero sirve para configurar la idea de Constantinopla como una ciudad de gran opulencia y ceremonia, y para presentar al sultán como figura de poder y con gran autoridad. La Constantinopla de *La gran sultana* se presenta, además, como un espacio tumultuoso y

²³ Apunta Ottmar Hegyi: “Prácticamente todos estos detalles pueden documentarse independientemente en relatos de testigos de la época, tal como la referencia a una cortina verde (color predilecto del Islam), la mención de cuatro visires, la costumbre de presentar al embajador una prenda de vestir lujosa, la llamada *hki’á* (la aceptación de la cual simbolizaba una especie de vasallaje), y por último, la costumbre de llevar a los embajadores a la presencia del sultán, sujetándoles los brazos” (art. cit., pp. 27-28). Sobre la presencia de embajadas persas en España, señalan Scheville y Bonilla que en 1601 llegó una delegación presidida por Uzén Alí Bech, a quien acompañaban don Juan de Persia y dos frailes portugueses (*La gran sultana, Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1915-1922, p. 42, n. 74).

confuso, abierto al tránsito e interacción de una variedad de personajes de distintas procedencias, que no requieren el conocimiento de alguna lengua particular pues, como indica Salec:

aquí todo es confusión,
y todos nos entendemos
con una lengua mezclada
que ignoramos y sabemos.

(I, 178-181)

Mediante estos recursos (decorados, accesorios, vestidos, acciones, explicaciones y descripciones), Cervantes construye un entorno dramático que se ofrece al espectador en forma atractiva por la diversidad de aspectos visuales llamativos, y también de una manera que provoca la imaginación de la maravilla y lo curioso por las descripciones de la grandeza del lugar. Se presenta una ciudad en la que hay riquezas y opulencia, tanto como pobreza, en la que los pobres hacen llegar sus peticiones directamente al gobernante, y donde puede verse variedad de personas, costumbres extrañas (por desconocidas o poco usuales) y cosas de llamar la atención, mucho fasto y majestuosidad cotidianos. Se trata, en fin, de un espacio con los componentes que en la época se esperaría encontrar al oír hablar de Constantinopla, un lugar de exotismo y confusión, propicio para que ocurran sucesos poco comunes y que se encuentren casos “nunca vistos ni oídos”. En este entorno, Cervantes presenta sucesos y acciones que al espectador le parecerían raros y admirables, como el hecho concreto y central de que Catalina de Oviedo se convierta de cautiva en sultana cristiana que viste “a la española”,²⁴ o que el poderoso

²⁴ La historia de la cristiana que se convierte en gran señora de la corte turca era conocida en Europa, tanto por casos reales como por relatos populares, y no era raro que se permitiera a las mujeres conservar su fe, pero Cervantes lo presenta como si se tratara de algo extraordinario. Además del caso que se menciona más arriba, hay otras historias de cristianas que se casan con sultanes, como los de Hürrem Sultán, *haseki* (“consorte principal” o “única favorita”) de Suleimán I (1494-1566), conocida en Euro-

Amurates se someta a una relación monógama con ella. También presenta una serie de situaciones dramáticas y personajes variados que no corresponden en todo a lo que se esperaría en una obra en ambiente musulmán o sobre cautivos cristianos, en un tono cómico festivo y burlesco que llevó a críticos como Schevill y Bonilla a calificar la pieza de *ópera buffa*.²⁵

Los turcos de esta comedia presentan algunos rasgos que se relacionaban con el islam, como costumbres bárbaras y comportamientos tiránicos. Destacan las conductas violentas y las acciones crueles, que los personajes parecen considerar como única reacción posible ante las transgresiones. Quienes ostentan algún cargo de poder recurren a castigos desproporcionados, mientras que los criados y cautivos asumen con temor que cualquier falta resultará en un trato brutal. Cuando se descubre que el eunuco Rustán (un falso renegado o un cristiano oculto) ha escondido del Gran Turco a la bella cautiva española Catalina, éste teme que lo empalen (I, 240) o que lo quemem (I, 300). El cadí, gran juez de Constantinopla, se prepara a castigar al cautivo Madrigal tirándolo al mar, junto con la mujer árabe con la que ha mantenido una relación prohibida: “de pies y manos atados,/ y de peso acomodados,/ que no los dejen nadar” (II, 835-837). Cuando Clara, cautiva en el harem, tiene la certeza de que el sultán descubrirá la identidad de su amado Lamberto, quien ha vivido en el serrallo disfrazado de mujer con el nombre Zelinda, ella está segura de que la quemarán, y de que a él le espera un tormento atroz que se aplica con ganchos y sogas (III, 2699-2704). Incluso

pa como Rossa o Roxelena, y el de Nur Banu Sultán, *haseki* de Selím II (1524-1574) y madre de Murad III (1546-1595). Ésta última era hija ilegítima de un noble veneciano, y fue capturada en 1537 cuando tenía 12 años (Mehmet Sait Şener, *El tema turco en el teatro español de los siglos XVI-XVII*, tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017, pp. 85-88). Márquez Villanueva recoge datos de otros casos históricos y versiones legendarias, así como de los estudiosos que se han ocupado de identificar y revisar las fuentes (*op. cit.*, p. 188 y n. 844-847).

²⁵ Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, “El teatro de Cervantes (Introducción)”, en Miguel de Cervantes, *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Vol. VI, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1915-1922, p. 91.

los personajes de alcurnia están expuestos al maltrato si cometen alguna falta, como sucede al embajador persa, que recibe un tratamiento contrastante: cuando se presenta a la audiencia con el sultán, primero le hacen los honores propios para una persona de su rango y cargo, y luego le recriminan el elogio que hace del rey Felipe, y sus negociaciones con España (enemigo del Gran Turco), para finalmente expulsarlo del salón de forma violenta y humillante: “*Échanle a empujones al embajador*” (II, 1065).

Predomina un ambiente de violencia siempre latente, pues los amos y poderosos reaccionan con furia ante la transgresión, y sólo contemplan la aplicación de sanciones crueles, que parecen permitidas o dictadas por la ley (como se ve en el caso de la condena de Madrigal). Pero en la Constantinopla cervantina no hay acciones graves ni finales fatídicos, y las torturas y ejecuciones se quedan en amenazas. Los personajes y las situaciones no tienen un tratamiento serio y las víctimas potenciales logran ablandar o engañar a sus victimarios. Los turcos de esta comedia, no obstante, no dejan de tener defectos y vicios, pero son más objeto de risa o blanco de burlas, que personajes temibles.

Mamí es uno de los eunucos que administran el harem del sultán. Tras descubrir que su compañero Rustán ha mantenido oculta durante años a la bella Catalina, señala a éste como traidor y mentiroso, y asegura que debe ser cristiano. Lo acusa de haber cometido un acto desleal en perjuicio de los intereses del sultán (igual que lo hará éste después), porque ha “quitado al Gran Señor / de gozar la hermosura / que tiene el mundo mayor” (I, 216-218), y decide dar aviso de la existencia de Catalina y de las acciones de Rustán. Lo que defiende Mamí es el derecho del sultán a servirse de las mujeres de su serrallo, probablemente en función de que éste engendre un heredero, y por eso señala la ocultación como traición; pero la preocupación se expresa de manera que parece más relacionada con la satisfacción de los apetitos y la lascivia del joven Amurates, visto que el reclamo tiene que ver con la gran belleza de la española. Aunque Rustán estorba algo que podría ser un asunto de Estado, también, y principalmente, estorba los intereses personales, y sexuales, del

sultán. Con esto se señala el comportamiento lujurioso como rasgo del Gran Turco, y de otros personajes que conciben esta conducta como algo normal y esperado. Así, los asuntos relacionados con el gobierno se ven mezclados con los intereses personales del sultán.

En cuanto a Mamí, si pudiera parecer en principio que este personaje se muestra como un criado fiel, pronto se revela que no actúa tanto por lealtad a su señor, como por el temor de que lo crean cómplice si guarda el secreto:

MAMÍ Llega el castigo, aunque tarda;
 y el que sabe una traición,
 y se está sin descubrilla
 algún tiempo, da ocasión
 de pensar si en consentilla
 tuvo parte la intención.
 La tuya he sabido hoy,
 y así, al Gran Señor me voy
 a contarle tu maldad.

(I, 230-238)

Con todo, su preocupación parece infundada y prematura, y su acción es una prevención innecesaria, pues nada lo orilla realmente a informar, si no es el hecho mismo de que se ha enterado del caso. Mamí no está en una circunstancia que lo obligue a delatar la presencia de Catalina o el comportamiento de su compañero y su acción se ve como malintencionada, pues el secreto no perjudica de manera activa a nadie, en tanto que la delación tendría como consecuencia la deshonor de la dama y la muerte de Rustán. Más bien parece que Mamí se mueve por un interés personal de estar bien con su amo, para lo cual informaría de cualquier caso:

Si otra cosa yo supiera,
 como aquesta, la dijera,
 sin encubrir un momento

dicho o hecho o pensamiento
que contra ti se ofreciera.

(I, 406-410)

Mamí, así, queda como el criado musulmán malicioso y egoísta, que tiene su contraparte en el otro eunuco, Rustán, el cristiano secreto y de comportamiento bondadoso; pero nada indica que su malicia se presente como un rasgo relacionado con su fe y creencias, y en este sentido es más bien un defecto individual.

Del renegado Salec, Roberto, antiguo amigo suyo, llama la atención sobre el hecho de que éste haya abandonado su fe, y la forma como lo expresa da a entender que ese cambio supone la pérdida del propio ser: “¿cómo te has olvidado / de quién eres?” (I, 186-187). El renegado no da detalles sobre el motivo o circunstancias de su conversión, pero admite: “que, si va a decir verdad, / yo ninguna cosa creo” (I, 190-191). Esta afirmación de Salec refiere a un aspecto que se criticaba de los renegados y que, como se expresa en algunos textos, tiene implicaciones nefastas:

Los renegados son gente por extremo mala, porque ni creen en Cristo ni en Mahoma; en lo público son moros y en lo secreto demonios; son blasfemos, jugadores, ladrones, inconstantes amigos de mujeres y fuera del pecado nefando, no hay vicio que no tengan, en fin, como gente traidora a su Dios.²⁶

La conversión del nuevo musulmán implicaba, para el español, la pérdida de la fe y, en consecuencia, la condena del alma por la apostasía tanto como por los actos permitidos por el islam y que el cristianismo consideraba pecados; también suponía la pérdida de la patria, en tanto que la religión se asociaba con la pertenencia a una nación y, en este sentido, renegar era un acto de traición, porque al convertirse se daba la

²⁶ Pedro Ordóñez de Ceballos, *Viaje del mundo*, Luis Sánchez, Madrid, 1614, f. 18v.

espalda al rey para luchar en el bando contrario.²⁷ La imagen que se tenía de los renegados era por demás negativa, ya se tratara de una conversión auténtica o de una acción conveniente para ganar la libertad. Incluso se consideraba que los renegados eran peores que los moros, en especial cuando obtenían un puesto de autoridad: “Estos tales renegados son después todos los principales enemigos que el nombre cristiano tiene, y en los cuales está casi todo el poder, dominio, gobierno y riqueza de Argel y de todo su Reino”.²⁸ La condición cambiante de los renegados daba lugar a desconfianza, sobre todo en relación con aquellos que buscaban volver al cristianismo, y que debían mostrar que su fe no había sido quebrantada.

En contraste con la imagen corriente de esta figura, los dos renegados de *La gran sultana* tienen el comportamiento más confiable. Rustán, el falso renegado, se comporta como buen cristiano y protege la identidad y el honor de la cautiva española; Salec se declara ajeno a cualquier fe, pero se muestra como amigo confiable, más allá de ideologías y posturas políticas, y ayuda a Roberto en su búsqueda de Clara y Lamberto:

ROBERTO Fino ateísta te muestras
 SALEC Yo no sé lo que muestro;
 sólo sé que he de mostrarte,
 con obras al descubierto,
 que soy tu amigo, a la traza
 como lo fui en el tiempo.

(I, 192-197)

El cadí, juez supremo de Constantinopla (II, 857), es un personaje con muchos defectos y vicios, los cuales revela en su interacción con Madrigal. El primero y más evidente es su credulidad, pues acepta sin

²⁷ Márquez Villanueva, *op. cit.*, pp. 44-49.

²⁸ Antonio de Sosa [atribuida a Diego de Haedo], *Topografía e historia general de Argel*, ed. de Ignacio Bauer y Landauer, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1927-1929, vol. 1, p. 55.

dudar que el ingenioso y burlón cautivo puede enseñar al elefante del sultán a hablar en turco, vizcaíno y español;²⁹ también cree que Madrigal entiende lo que dicen las aves, y que éstas le hablan de los malos actos que él ha cometido. Se muestra supersticioso —algo que podría verse como defecto derivado de las creencias del islam, en relación con la concepción de éste como perversión de la verdad—³⁰ al reaccionar con temor por el augurio de su pronta muerte si no corrige algunos agravios que ha hecho. Cuando el cautivo le habla de algún acto reprochable que podría corresponder a cualquier persona, el cadí se confiesa responsable de eso o de algo peor. Se revela su conducta abusiva cuando Madrigal menciona los “[...] tres grandes desafueros / que a dos moros y una viuda / no ha muchos años que ha hecho” (II, 926-929), y el cadí pide más detalles porque ha agraviado a mucha gente:

CADÍ [...]

No sé cuál viuda sea,
ni cuáles moros sean éstos
a quien he de hacer la enmienda:
que veo que son sin cuento
los moros de mí ofendidos,
y viudas pasan de ciento.

(II, 960-965)

Revela también cierta afición por los garzones, algo que se atribuía como rasgo negativo a turcos y moros:³¹

²⁹ El motivo del hombre humilde que promete a un poderoso hacer hablar a un animal, deriva de una serie de cuentecillos orales presentes en tradiciones judías, turcas, marroquíes, y suele integrarse en textos auriseculares. En esta comedia, se usa como un engaño mediante el que Madrigal logra salvar su vida, pero sirve también para presentar una burla del cadí (Paloma Díaz Mas, “Cómo enseñar a hablar a un elefante; un cuento de *La gran sultana*”, *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 265-276).

³⁰ Véase M. A. de Bunes, *op. cit.*, p. 116.

³¹ *Ibid.*, p. 238.

MADRIGAL Ella dijo, en conclusión,
 que andabas tras un garzón,
 y aun otras cosillas más.
 [...]

CADI No va muy descaminada;
 pero no ha llegado el juego
 a que me abra en tal fuego.
 No digas a nadie nada,
 que el crédito quedaría
 granjeado, a buenas noches.

(II, 1608-1619)

Parecen tantos los vicios del cadí, que sólo puede exclamar: “¿No habrá pájaro que cante/ alguna virtud de mí?” (II, 1638-1639). Tiene también algunos rasgos positivos que manifiesta en acciones relacionadas con su cargo de juez, vigilante del orden de la ciudad, pero su conducta no es siempre recta, y la ley que defiende no se presenta como necesariamente loable. Muestra la misericordia de un juez cuando, al inicio de la segunda jornada, ofrece a Madrigal la oportunidad de renegar y casarse con la mujer árabe para no ser ejecutado, aunque perdona la condena del cautivo por sus temores derivados de la superstición y por su deseo de escuchar hablar al elefante. Se muestra como consejero sabio, preocupado por el bienestar del Estado, cuando recomienda al sultán buscar a otras mujeres de su harem para asegurarse de procrear un heredero, conducta que el cristianismo considera un vicio, pero que el cadí y la ley que defiende piensan aceptable y necesaria. Se muestra también como juez justo que escucha a los acusados antes de dictarles sentencia: cuando el Gran Turco descubre que bajo el vestido femenino, Zelinda es realmente un hombre, éste se apresta para matarlo, pero el cadí insiste en que se oiga la explicación de Lamberto: “Justo es escuchar al reo: / Amurates, óyete” (II, 2717-2718).

Como personaje que representa y vigila la ley, el cadí podría pasar por la figura del adversario virtuoso, pero su aplicación de la justicia es

arbitraria; además, sus vicios y defectos excesivos lo hacen objeto de las burlas de Madrigal y personaje ridículo. Se presenta, en este sentido, como figura que en la que están presentes múltiples rasgos del turco que se consideraban negativos.

Del Gran Turco destacan su comportamiento tiránico y caprichoso, sus reacciones violentas y su afición sensual por las mujeres. Por un lado, amenaza con mandar a Rustán a la hoguera si la española no es tan bella como se la ha pintado en lo que le parece una descripción hiperbólica (I, 592-593), y luego condena a ambos eunucos porque “en su alabanza los dos / anduvistes resolutos / y cortos en demasía” (I, 670-675). Dispone a su gusto y discreción, según su estado de ánimo, de la vida y destino de sus esclavos y siervos: por la dicha de su casamiento, libera a los primeros (III, 2410-2414), pero excluye a Madrigal, quien debe completar la instrucción del elefante, a Catalina y a las mujeres de su harem. Impone su voluntad y su amor a la cautiva española, a quien deja en una situación imposible, pues le da el gobierno de sus reinos y de su alma, pero no la libertad para reusarse al casamiento y partir a España. Aunque desarrolla un sentimiento amoroso por la sultana, el primer móvil de Amurates, y que no pierde, es erótico y carnal, atraído por la belleza:

TURCO Daréte la posesión
de mi alma aquesta tarde,
y la de mi cuerpo que arde
en llamas de tu afición;
afición, de amor interno,
que, con poderoso brío,
de mi alma, y mi albedrío
tiene el mando, y el gobierno.
[...]
Que a tu cuerpo, por agora,
Es el que mi alma adora.

(II, 1230-1241)

El personaje, sin embargo, tiene otras conductas que ofrecen una imagen favorable de él: se presenta como un gobernante prudente, que pide consejos a sus bajaes para resolver el problema diplomático con Persia (II, 1072-1075); se muestra como fiel creyente de su fe cuando escucha la historia que Lamberto inventa para salvar su vida, sobre cómo era mujer y por gracia de Alá se transformó en hombre, y el sultán admite el hecho como verdadero milagro (III, 2814-2816). Principalmente, como resultado de su amor por Catalina, se muestra tolerante y permite que ésta conserve su fe y que vista con galas españolas, pues no quiere perderla, pero se rehúsa a forzarla, como podría hacerlo. Persiste, sin embargo, el influjo de sus defectos, pues su creencia en el milagro puede parecer resultado de la credulidad excesiva, su confianza en los consejeros puede ser por su inexperiencia como gobernante o incluso por falta de interés, y detrás de su amor por la española continúa la actitud tiránica que lo hace obligarla a corresponderle. Sin embargo, sus defectos pueden entenderse más como resultado de su juventud, y del hecho de que es la cabeza de un poderoso imperio.

Los personajes turcos en esta comedia muestran características y comportamientos que conforman una imagen mayormente desfavorable de ellos, imagen tal vez matizada por el tono cómico y burlesco de la pieza, así como por ciertas conductas de algunos de ellos. La caracterización de estas figuras tiene presentes imágenes basadas en los prejuicios que en la época se tenía sobre moros y turcos, pero en algunos casos, un personaje no se ajusta a lo que se espera de él según la concepción negativa, como pasa con Salec, que admite sobre sí algo que en la época se consideraba un defecto importante de los renegados, y, sin embargo, su comportamiento es contrario al que debería mostrar; en otros casos, el personaje se ajusta de forma tan exagerada al estereotipo negativo, que se vuelve ridículo, como pasa con el cadí. Hay algunos aspectos que se presentan como vicios y que pueden considerarse relacionados con las creencias o las costumbres permisivas de los moros y turcos, como las supersticiones y las conductas sexuales inaceptables para el cristianismo; aun así, varios de los defectos de estos personajes no tienen que ver con

su fe o su nacionalidad, sino que se trata de rasgos personales individuales (la malicia de Mamí, por ejemplo, no está necesariamente relacionada con su religión). En la configuración diversa de la figura del turco que se encuentra en esta comedia, el sultán se presenta como una variante interesante, pues, ya sea que se deba al amor o deseo que siente por Catalina, al hecho de que debe asegurar la continuidad de la dinastía, o a que en efecto sea una figura tolerante, este personaje contempla y acepta la convivencia y matrimonio entre personas de diversas procedencias y religiones.

CONFLUENCIA Y CONVIVENCIA DE TÓPICOS
AMOROSOS EN *EL GALLARDO ESPAÑOL*:
EL CASO DEL AMOR *EX AUDITU*

María Luisa Castro Rodríguez

Universidad Nacional Autónoma de México

Eros es, de entre los dioses, el más antiguo,
el más venerable y el más eficaz para asistir
a los hombres, vivos y muertos, en la
adquisición de virtud y felicidad.

Platón, *El Banquete*.

Uno de los temas que más llama la atención en la comedia cervantina *El gallardo español* es la presencia del tema morisco. La crítica, además, ha estudiado esta obra desde el punto de vista del honor, la síntesis que hace Ignacio Arellano en su *Historia del teatro* va muy en concordancia con esta línea: “La gallardía y valor de don Fernando, el protagonista, es el hilo conductor de los diversos episodios”,¹ afirmación que se especifica en el trabajo de Hughes, donde se concluye que:

The focus in *El gallardo español* is not on religion nor on nationalistic sentiments. At no time does don Fernando even allude to them; they function primarily as the framework within which the action is developed. What stimulates that action is the fame that don Fernando has acquired, but the play questions the selfish indulgence of its “hero”. He

¹ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 50.

has become a legend but his shortcomings are exposed when his honour blindshim to higher obligations.²

Sin estar en desacuerdo con dichas posturas, en este trabajo se propone una reconsideración sobre el protagonismo de don Fernando, pues aunque su gallardía es, sin lugar a dudas, el hilo conductor y eje de la comedia, no son en sí las acciones gallardas, honrosas, individuales o la falta de obediencia a sus superiores lo que mueve la acción, sino la fama del individuo —entendida ésta como la opinión que tienen los demás de una persona— la que mueve las acciones de los personajes, y son éstas las que realmente configuran la trama de la obra.

Dentro de esta línea, debemos tomar en cuenta que las acciones que se derivan de la fama de don Fernando son, en primera instancia dos: el deseo de Arlaxa y el amor de Margarita. Partiendo del entendido de la semejanza que se establece entre estos dos conceptos: deseo y amor —en la que se profundizará más adelante—, podemos decir, entonces, que el amor no es solamente uno de los temas de *El gallardo español*, y no sólo, como ha planteado Romero Gámez, el eje estructurante del personaje de Alimuzel, sino el de la obra entera.

El propósito de este trabajo es desarrollar y explicar dos ideas paralelas: el amor como eje estructurante y motor de la acción en *El gallardo español* y, como consecuencia, analizar la propuesta cervantina que se encuentra en esta obra sobre la codificación del amor.

Como se ha dicho ya, el protagonista es don Fernando, o al menos su fama, de manera que considero importante iniciar con el análisis de este personaje. En primer lugar, hay que decir que don Fernando no aparece en la obra sólo caracterizado como gallardo, caballero, honrado, cristiano, famoso, sino como amante, detalle poco observado por la crítica pero que resulta de gran importancia para entender la configuración de la obra y los motivos que inician la acción dramática.

² Gethin Hughes, “*El gallardo español*: A Case of Mislplaced Honour”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13:1 (1993), p. 74.

La primera vez que se menciona la posible condición de enamorado de don Fernando es en la conversación que tiene con Arlaxa sobre sí mismo pretendiendo ser Juan Lozano:

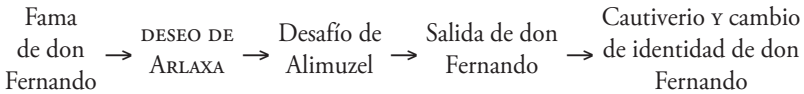
ARLAXA ¿Tiene amor?
 DON FERNANDO Ya le dejó.
 ARLAXA ¿Luego túvole?
 DON FERNANDO Sí creo.
 ARLAXA ¿Será mudable?
 DON FERNANDO No es fuerza
 que sea eterno un deseo.

(I, 899-902)

Este fragmento pasa casi desapercibido entre las numerosas preguntas de Arlaxa, sin embargo, es inevitable tener la misma apreciación que tuvo la mora del cristiano: que es mudable, rasgo que, dentro de los códigos amorosos no sólo caracterizaría al personaje como mal amante, sino que pondría, por lo tanto, en duda su nobleza, dado que, como veremos más adelante, el amor tiene la capacidad de ennoblecer y uno de los rasgos del buen amante literario es su constancia. No es hasta que doña Margarita, al final de la segunda jornada, cuenta su historia, que sabemos que don Fernando “dejó el amor” por casi matar a don Juan y haber tenido que dejar España; además, por sus reacciones al reconocer en la narración de Margarita su propio pasado, descubrimos que no es mudable, pues aún la considera “desta alma la mitad” (II, 2956).

Con el relato de Margarita, entonces, no sólo podemos dar sentido a las respuestas que da don Fernando a la mora en el fragmento antes citado, sino conocer el motivo que ha hecho que éste llegue a Orán. Como nos cuenta la cristiana, una vez que su pretendiente ha herido a su hermano, éste huye a Italia donde “en estacada / venció a tres, y quedó libre, / y que la parlera fama, / que más de lo que oye dice, / le trujo a encerrar a Orán” (III, 2264-2268).

La fama, por lo tanto, aparece como responsable de que don Fernando llegue a Orán y es la fama de don Fernando que llega a oídos de Arlaxa a través de su cautivo Oropesa, la que se construye como motor de la acción, es esta fama, incluso, la que mueve las acciones del propio español a partir de este momento, pues si vemos la secuencia de acciones en un esquema de causa-consecuencia, podemos apreciar que suceden de la siguiente manera:



Como vemos, es el deseo de Arlaxa, causado, no por don Fernando, sino por su fama, y la acción consecuente de ‘pedir’ a Alimuzel que le traiga al español, lo que inicia la acción dramática. Ahora, cabe preguntarse, ¿cuál es la motivación de Arlaxa? Si bien es cierto que nunca se plantea como tal el amor de la mora por el cristiano, sí se insinúa en varias ocasiones, de hecho, Oropesa dice a don Fernando: “De tu fama valerosa / que está enamorada creo” (I, 993-994), y las descripciones que se hacen del “deseo” que la mueve se hacen con una incuestionable terminología amorosa.

ARLAXA Las alabanzas estrañas
 que aplicaste a aquel Fernando,
 contándome sus hazañas.
 se me fueron estampando
 en medio de las entrañas;
 y de ahí nació un deseo
 no lascivo, torpe o feo,
 aunque vano por curioso,
 de ver a un hombre famoso
 más de los que siempre veo.

(I, 700-709)

Las palabras de la propia Arlaxa nos hacen pensar en un tipo de enamoramiento *ex auditu* que, como explica Axayácatl Campos, no puede considerarse un amor completo mientras no se confirme con la vista del objeto del discurso que provocó el deseo inicial.

De este modo [a través de la vista], se completa la percepción sensorial y, por lo tanto, sucede una confirmación correcta de la belleza, de la valentía, de la fuerza y del sentimiento amoroso, que sólo se conocían de modo indirecto; que habían sido escuchados en descripciones, en relatos o apreciados en pinturas y esculturas. El caballero o la dama en cuestión son efectivamente bellos; se transforma ese amor, por así decirlo, en un amor más concreto, palpable y verificable.³

El propio don Fernando lo resume de la siguiente manera, al final de la obra:

DON FERNANDO Yo soy, Arlaxa, el cristiano,
y entiende que ya no miento,
don Fernando, el de la fama,
que te enamoró el deseo.

(III, 3043-3046)

Se puede hablar, por lo tanto, de que los motivos de Arlaxa para pedir a Alimuzel que traiga a don Fernando a su presencia, coinciden con los efectos de un amor *ex auditu*, pues la consecuencia lógica del enamoramiento de oídas es querer ver el objeto del deseo. La desviación en el motivo se encuentra en el hecho de que Arlaxa no desea ver a don Fernando con intenciones de concretizar una relación amorosa, la diferencia de religiones en este caso creo que puede jugar un papel impor-

³ Axayácatl Campos García Rojas, "Preeminencia del amor *ex visu* y caducidad el amor *ex arte* en el Primaleón", en Carlos Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2015, pp. 394-395.

tante, pero sea cual sea el motivo, las pretensiones amorosas concretas de Arlaxa van dirigidas siempre a Alimuzel.

El amor *ex auditu* se presenta de manera explícita y completa en el caso de doña Margarita, de manera que se configura, una vez más, como el motor de las acciones de los personajes que no aparecen hasta avanza la comedia: doña Margarita, Vozmediano —aparecen en el verso 1265— y, finalmente, don Juan.

MARGARITA Pintómele tan galán,
 tan gallardo en paz y en guerra,
 que en relación vi un Adonis,
 y a otro Marte vi en la Tierra.
 Dijo que su discreción
 igualaba con sus fuerzas,
 puesto que valiente y sabio
 pocas veces se conciertan.
 Estaba yo a sus loores
 tan descuidada y atenta,
 que tomó el pincel la fama,
 y en el alma las asienta;
y amor, que por los oídos
pocas veces dicen que entra,
 se entró entonces hasta el alma
 con blanda y honrada fuerza;
 y fue de tanta eficacia
 la relación verdadera,
 que adoré lo que los ojos
 no vieron ni ver esperan.
 (III, 2219-2238)⁴

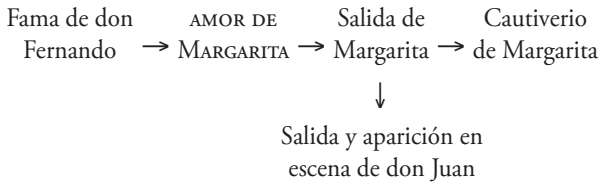
MARGARITA Enamorada de oídas

⁴ Las cursivas son mías.

del caballero que dije,
me salí del monesterio,
y en traje de hombre vestíme.

(III, 2254-2257)

El esquema causa-efecto de esta línea dramática es casi idéntico al presentado anteriormente:



Don Juan, en apariencia un personaje poco importante, es, en realidad, de gran trascendencia, pues su presencia al final de la obra permite la restauración del orden que ha violado Margarita al escapar del convento y, tras su reconciliación con don Fernando, acceder, como figura masculina a cargo de la vida y honor de su hermana, al matrimonio final.

DON JUAN ¡Gracias al cielo
que, tras de tantos nublados,
claro el sol y alegre veo!
No es este famoso día
de venganzas, y no tengo
corazón a quien no ablande
tal sumisión y tal ruego.
Yo perdono a Margarita,
y por esposa os la entrego,
Alejandro de mi hacienda,
pues la mitad os ofrezco.

(III, 3068-3078)

El amor de Margarita, además y a diferencia del de Arlaxa, sí tiene la intención de consumarse en una relación, específicamente matrimonial, pues el personaje deja claro que, a pesar de la indiferencia de su hermano, ella pretende casarse. Vozmediano es, entonces, quien recomienda a la dama buscar el amor de don Fernando y le habla de la fama que la enamora; sin embargo, Margarita, que ha seguido fielmente los consejos de su ayo, una vez presa del sentimiento amoroso, deja de escuchar consejos y tiene sólo como objetivo encontrar a su amado: “Déjate de aconsejarme, / y dame ayuda, si quieres; / que lo demás es matarme” (II, 1528-1530).⁵

La fama de don Fernando, como vemos, pero específicamente el efecto que tiene en las mujeres protagónicas –amor *ex auditu*– es el motor de las acciones en la obra. Podemos, además, añadir a la importancia que tiene el “amor de oídas”, el desprecio que se hace del tópico paralelo: el amor *ex visu*, pues, don Fernando, dudando de que, una vez que se haya comprobado con la mirada el amor que ha inspirado su fama en Margarita, le pregunta:

DON FERNANDO Mas dime: ¿quién te asegura
que, después de haberle visto,
quede en tu pecho bienquisto?
Que engendra amor la hermosura,
y si él carece della,
como imagino y aun creo,
faltando causa, el deseo
faltará, faltando en ella.

(III, 2334-2341)

A lo que Margarita responde:

⁵ Margarita, al cambiar de traje, cambia también de rol, pues se construye como un amante en el sentido masculino, un personaje activo. Es la contraparte cristiana de Alimuzel.

MARGARITA La fama de su cordura
 y valor es la que ha hecho
 la herida dentro del pecho:
 no del rostro la hermosura;
 que ésa es prenda que la quita
 el tiempo breve y ligero,
 flor que se muestra en enero,
 que a la sombra se marchita.
 Ansí que, aunque en él hallase
 no el rostro y la lozanía
 que pinté en mi fantasía,
 no hay pensar que no le amase.

(III, 2342-2353)

El amor *ex auditu* se encuentra, como vemos, privilegiado a pesar de ser un tópico que, ya para este momento, se encuentra en decadencia

[...] en la Edad Media el sentido del oído y, por tanto el amor de oídas, cobraron un significado espiritual frente al amor de vista, que más bien fue asociado con lo material y sensaciones corporales, vinculado con la concupiscencia [...]. Sin embargo, en el siglo XVI, la concepción renacentista revaloriza la vista y sus posibilidades como un medio para verificar la realidad conocida a través del oído.⁶

Cervantes prefiere, como vemos, presentar un amor que se base en las cualidades espirituales de la persona, dejando a un lado las cualidades físicas. En este sentido, podemos, entonces, añadir la ausencia de descripciones físicas que se hacen tanto de Margarita como de don Fernando y contrastarlas con la constante alusión a la belleza de Arlaxa que provoca el amor de los personajes moros, no sólo Alimuzel y Nacor, explí-

⁶ Axayácatl Campos García Rojas, art. cit., pp. 393-394.

citamente amantes de la mora; sino de los reyes del Cuco y Alabez, quienes, tras alabar su belleza, concluyen:

Cuco Admitimos tu oferta, y prometemos
de vengarte de aquel que te ha ofendido;
que, en fe de haberte visto, bien podemos
mostrar el corazón algo atrevido.

(III, 2166-2170)

A pesar de que, con esto, se muestra la supremacía espiritual de los cristianos, no podemos dejar de lado un segundo tópico que se presenta en la obra y que, aunado a lo dicho hasta el momento, nos permite detallar la codificación del amor que plantea Cervantes en esta comedia.

En un principio habíamos mencionado la interrogante de la mudabilidad de don Fernando como un rasgo que lo desacreditaría como noble; en sentido inverso, vemos cómo el amor genuino que siente Alimuzel por Arlaxa lo ennoblece, pues:

Dentro de los códigos amorosos que se fijan en la Edad Media no todo hombre podía amar, ni toda mujer ser amada, sino sólo aquellos que se distinguieran por su pureza de costumbres; sólo la integridad moral –*morum probitas*–, permite el acceso al mundo amoroso. El código de la cortesía, por lo tanto, era una manera de conducirse, un saber vivir y, como consecuencia, un deber social. Suponía mantener el equilibrio entre los sentimientos y la razón, la armonía entre el corazón y el espíritu; esto implicaba una disciplina interior del amante, una actitud razonable hacia la dama amada, la moderación del deseo, la paciencia y la humildad.⁷

⁷ Carmen F. Blanco Valdés, *El amor en el Dolce Stil Novo*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996, pp. 14-15.

La afiliación de Alimuzel a este código es evidente a lo largo de toda la obra, pero ya es manifiesta desde el inicio, pues el ser buen amante lo cualifica para batirse en duelo con don Fernando. En palabras del propio moro:

ALIMUZEL No me trae aquí Mahoma
 a averiguar en el campo
 si su secta es buena o mala,
 que Él tiene deso cuidado.
 Tráeme otro dios más brioso,
 que es tan soberbio y tan manso,
 que ya parece cordero,
 ya león irritado.
 Y este dios, que así me impele,
 es de una mora vasallo,
 que es reina de la hermosura,
 de quien soy humilde esclavo.
 No quiero decir que hiendo,
 que destrozo, parto o rajo;
 que animoso, y no arrogante,
 es el buen enamorado.
 Amo, en fin, y he dicho mucho
 en sólo decir que amo,
 para daros a entender
 que puedo estimarme en algo.

(I, 155-174)

La respuesta de don Fernando es concordante con la estima en que se tiene Alimuzel por ser enamorado, pues responde cuando le preguntan su opinión sobre él:

DON FERNANDO Que es el moro comedido
 y valiente, y que merece

ser de Amor favorecido
 en el trance que se ofrece.

(I, 228-231)

El amor de Alimuzel es, a pesar de encontrarse en una categoría inferior por ser *ex visu*, espiritual, de manera que lo ennoblece y sus acciones como amante, como amigo, como vasallo y como guerrero, que siguen todos los códigos, tienen como desenlace lógico el cumplimiento de sus deseos al final de la obra en que Arlaxa, gustosa, cumple su promesa de casarse con él.

[...] a fin de cuentas, el amor expresa el deseo de alcanzar aquello que se ama, nace del impulso que proviene de la belleza externa del cuerpo. Sólo que el alma verdaderamente enamorada va más allá, trasciende lo físico para adentrarse en lo espiritual, y así el apetito se transforma en un anhelo de inmortalidad, de mejoramiento y desarrollo personal que culmina en ese gigante océano de belleza que es el conocimiento de la verdad del alma y su semejanza con lo que es en sí.⁸

El caso de Nacor resulta opuesto: este moro se presenta, también, enamorado —*ex visu*— de Arlaxa, sin embargo, no se trata del amor que encontramos en Alimuzel, quien en ningún momento expresa un interés más que espiritual en su amada, se trata de un amor-pasión que, en su desbordamiento, provoca el engaño y la traición del personaje con tal de conseguir su propósito.

NACOR Y sólo quiero desta rica presa,
 por quien mi industria y mi traición trabaja,
 un *cuerpo* que a mi alma tiene presa:
 quiero a la bella sin igual Arlaxa.

⁸ Juan Ramón Muñoz Sánchez, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, p. 157.

Por ella tengo tan infame empresa
 por ilustre, por grande, y no por baja:
 que, por reinar y por amor no hay culpa
 que no tenga perdón y halle disculpa.
 No siento ni descubro otro camino,
 para ser *poseedor* de aquesta mora,
 que hacer este amoroso desatino,
 y, aunque mi alma su beldad adora,
 quiérola cautivar para soltalla,
 por si puedo moverla o obligalla.

(II, 1375-1398)

La culpa de Nacor se encuentra en no seguir los códigos, pero específicamente, en no ser capaz de controlar sus pasiones:

Para Santo Tomás la vida sexual hubiera existido aún antes de la caída. Por ello, el mal del acto sexual no reside en el deseo o en el placer, sino en la sujeción a los mismos de las facultades racionales. Santo Tomás, en consecuencia, dará margen a la sexualidad pero no a la pasión arrebatadora que aparta al hombre de la razón.⁹

Es este tipo de pasión arrebatadora la que experimenta Nacor y que lo llevará, en última instancia, a la muerte. Este moro resulta un personaje sumamente interesante, pues a pesar de su breve participación en la obra, es la encarnación de los sentimientos negativos: en un principio, los celos que lo llevan al engaño de Alimuzel, y, posteriormente, la pasión desbordada que lo lleva a la traición. Este descendiente de Mahoma funciona, entonces, como contrapunto a la nobleza de Alimuzel e, incluso, de Arlaxa, quienes a pesar de no ser cristianos presentan un comportamiento ejemplar, como bien dice Arlaxa al final de la obra:

⁹ Carmen F. Blanco Valdés, *op. cit.*, p. 10.

ARLAXA Y yo la mano a Muzel;
 que, aunque mora, valor tengo
 para cumplir mi palabra;
 cuanto más, que lo deseo.

(III, 3079-3082)

En conclusión, podemos decir que el amor juega un papel primordial en la comedia cervantina *El gallardo español*. En primer lugar, por ser motor de las acciones, no sólo desde el inicio de la comedia, sino incluso de aquellas que suceden con anterioridad y que permiten la confluencia de los personajes. Este amor que funciona como motor de acción, se encuentra dentro del tópico del enamoramiento *ex auditu*, manifestado en dos vertientes: el caso de Arlaxa, enamorada de la fama más que del hombre; y el caso de Margarita, enamorada del hombre a través de la fama.

En segundo lugar, el análisis del amor en la obra nos permite observar la gradación ideológica que hace Cervantes de sus personajes: en la posición más elevada se encuentra, evidentemente, la pareja cristiana pues, a través de la supremacía que da al tópico del amor *ex auditu* sobre el amor *ex visu*, los coloca en un plano espiritual superior; sin embargo, el amor no está vedado a los moros, pues se configuran con las características necesarias que los códigos amorosos exigen de la persona que puede tener acceso al mundo del amor; sin embargo, al tratarse de un tipo de amor que se da a través de la vista, se encuentran un peldaño más abajo en la escala de valores ideológicos.

El amor entre los personajes moros, además, se encuentra polarizado, pues mientras es un sentimiento que ennoblece a Alimuzel y le permite conseguir el amor de Arlaxa; es un moro, Nacor, el que se configura como el mal amante, aquél que está dominado por la pasión y que ha subordinado su razón y sus valores al deseo de posesión física, y cuyo resultado será, congruentemente, la muerte.

El tema del amor en *El gallardo español* da aún para mucha tinta, pero es fuerza quedar, ahora, como don Fernando al final de la segunda jornada:

DON FERNANDO Desesperado esperando
he de estar hasta mañana,
o hasta el punto que el fin sepa
de la historia comenzada.

(II, 2131-2134)

SISTEMA ESPECTACULAR CERVANTINO:
LA INVERSIÓN DEL GESTO CABALLERESCO
EN *LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA*

Juan Pablo Mauricio García Álvarez

Universidad de Guadalajara¹

I.

La comedia cervantina *La casa de los celos y selvas de Ardenia* no ha llamado tanto la atención de la crítica en comparación con otras obras del conjunto que conforman las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*.² A esto hay que añadir que la trama dramática de esta comedia presenta una complejidad extrema tanto en su composición como en su ejecución en un tablado, lo que responde a las convenciones propias del estilo artístico del Barroco y, sobre todo, a los parámetros instituidos por la comedia nueva impuesta por Lope de Vega, y con los que juega Cervantes, pero incorporando un sello personal que hace de su teatro una muestra particular de la comedia áurea española. Estos elementos nos dejan intuir porqué los críticos

¹ Este trabajo se realizó dentro del marco del programa de Conacyt “Estancias posdoctorales vinculadas al fortalecimiento de la calidad del posgrado nacional 2017 (1)” que llevo a cabo en la Universidad de Guadalajara.

² Véase Jean Canavaggio, “Le décor sylvestre de *La casa de los celos*: mise en scène et symboles”, en H. Vidal Sephiha (ed.), *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Hispaniques, Paris, 1975, t. 1, pp. 137-143; Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1974, Stanislav Zimic, “Algunas observaciones sobre *La casa de los celos* de Cervantes”, *Hispanófila*, 49 (1973), pp. 51-57.

han dejado de lado el estudio de *La casa de los celos*, debido a que pareciera carecer de una estructura dramática cohesionada, pues se intenta, o al menos así se percibe, crear un objetivo determinado en cuanto a su realización dramática y espectacular, ya que para ello interaccionan distintas temáticas (amor, celos, lo pastoril), diversas entidades ficcionales (caballeros, alegorías, pastores, entre otros personajes), así como una conformación heterogénea de espacios ficcionales (o dramáticos), componentes que dan pie a un constante dinamismo de la puesta en escena de esta comedia.

Uno de estos elementos que configuran a la comedia cervantina es el sustrato caballeresco, lo que ya se nos advierte desde su título, al hacer referencia a un espacio o geografía privilegiado para el desarrollo de la acción de la narrativa caballeresca, y que permiten una amplia gama de posibilidades argumentales para complicar la historia de los caballeros andantes: el bosque o la selva. En este espacio se realizan un sinfín de aventuras de distinta índole, ya sea por la aparición de seres fuera del orden natural o encuentros entre caballeros que desembocan en batallas peligrosas, o, un poco más apegado al interés emocional de caballeros y damas, por la diversidad en cuanto al planteamiento de la casuística amorosa que permite esta singular geografía, en donde se introduce un problema de carácter resolutivo, directo o indirecto,³ para establecer quién es el más leal amador, y las capacidades que otorga dicho sentimiento al caballero difundiendo la fama del amor que sostiene por su dama. No insistiré en la deuda que Cervantes tiene con este elemento sustancial de la materia de caballerías para la composición de su comedia, tan sólo llamaré la atención en la importancia que tiene dicho espacio en la conformación de varios de los componentes que hacen de la comedia una propuesta curiosa dentro del conjunto del proyecto dramático cervantino, sobre todo pensando en su plano espectacular, ya que éste será el sos-

³ Directo cuando la resolución de la aventura corre a cargo del caballero e indirecto cuando una serie de factores ayudan a la solución de dicho conflicto, independientemente que participe o no el caballero protagonista.

tén en varios momentos de la comedia del aparato dramático dispuesto para su realización en una representación ante un público espectador.

Para los objetivos de este trabajo, y que me permitirán ahondar en el plano espectacular, quisiera resaltar la importancia que se le concede a la gestualidad y al gesto que realizan los actores en escena, así como a los mecanismos físicos (posición en el escenario, movimiento de las extremidades, entre otros) que se emplean para dar mayor engranaje a la representación del texto dramático y que empujan de manera sustancial el clímax dramático de la obra que gira entorno del padecer emocional, físico y sentimental del amor.

Pero vayamos por partes, según Aurelio González, estamos frente a una obra en la que se privilegia el aspecto espectacular desde una perspectiva espacial, argumento que contradice a muchos críticos quienes han visto en esta comedia una ausencia de cohesión, unidad y sentido, lo que ha valido para este título un lugar relegado dentro de la bibliografía que se dedica al teatro de Cervantes. Para ello, este crítico resalta cuatro premisas sobre la cuales se configura el espacio de ficción (o dramático) en esta comedia cervantina como rasgo característico de una propuesta dramática: 1) la ruptura de los espacios dramáticos con las mismas convenciones que ayudan a la composición de éstos, lo que pone en evidencia una interacción entre varios espacios de ficción en una misma puesta en escena, 2) el espacio dramático adquiere connotaciones simbólicas y metafóricas debido a los alcances significativos que irá adquiriendo éste a lo largo de la comedia con cada uno de los personajes que aparecen en el escenario, 3) la dinámica del espacio de ficción que da una apertura ingeniosa en cuanto al manejo del espacio escénico, ya que se crea un juego de ocupación dramática a lo largo del tablado por los actores (personajes de la comedia), y que significaría un trastocamiento de los planos significativos que no dejan un momento de quietud en el escenario y 4) la interacción entre los espacios miméticos, diegéticos y extensivos que van complicando la visión del espectador al mismo tiempo que se enriquece el devenir dramático de la comedia. Y será en este último tipo de espacio que se dé origen a algunos procesos

de dimensión espacial extensiva: uno real, que ocurre en el escenario (gestos y movimientos del actor en las tres dimensiones del espacio escénico: altura, anchura y profundidad), uno virtual (evocación de un referente por medio de palabras y gestos), dando lugar a un espacio inefable pero que se recrea en la imaginación de los espectadores con los indicios anunciados por los actores en escena, y otro extensivo, que ocurre durante la representación en el tablado frente a los ojos del receptor.⁴

Bajo esta premisa, la gestualidad y el gesto adquieren un papel preponderante en la comedia cervantina que se analizará en estas páginas, ya que algunas partes del cuerpo y la forma en que se utilizan dramáticamente por los actores tendrán connotaciones metafóricas y simbólicas desde una perspectiva espectacular,⁵ y que buscan producir un significado mayor, más allá de la conceptualización superficial que se logra ver durante una posible escenificación de la comedia. Por ejemplo, pensemos en la primera aparición que realiza Reinaldos en escena, la cual coincide con el inicio de la comedia. En dicha presentación del personaje ante el público se deja ver cómo éste se increpa debido a la burla que ha hecho de él otro caballero, Roldán:

REINALDOS Sin duda que el ser pobre es causa desto;
pues, ¡vive Dios!, que pueden estas manos

⁴ Aurelio González, “*La casa de los celos y selvas de Ardenia* y la propuesta cervantina de la multiplicidad espacial”, en Emilio Martínez Mata y María Fernández (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid, 2014, pp. 963-976.

⁵ Un texto teatral está formado por uno dramático y otro espectacular, la interrelación entre ambos permite establecer una serie de códigos de representación. De esta manera, en el texto dramático tenemos el inicio de un vehículo de expresión escénica que se concretará con la ejecución en el tablado, por el actor, de una serie de signos cargados de un significado determinado que sirve de apoyo constante a la historia. Hablamos del movimiento y del gesto que los personajes de ficción, encarnados por personas reales en el escenario, realizan según la caracterización de la cual les haya dotado el dramaturgo y por la influencia que éstos tengan para su desarrollo dramático. Véase Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Universitat de Lleida, Lleida, 2001.

echar a todas horas todo el resto
 con bárbaros, franceses y paganos.
 ¿A mí, Roldán, a mí se ha de hacer esto?
 Levántate a los cielos soberanos
 el confalón que tienes de la Iglesia.
 O reniego, o descreo...

(I, 1-8)⁶

La vestimenta, en un primer momento, adquirirá una carga significativa esencial para la comprensión de dicho conjunto de versos, ya que por medio de este apoyo espectacular se puede entender uno de los supuestos motivos de la burla de Roldán, motivo que se desarrollará más adelante y que ayudará a la complicación de la trama dramática, quien ha visto en Reinaldos una falla como caballero cortesano al no cumplir con el decoro necesario de éste. Y es que en la corte un caballero debería vestir correctamente según su posición social dentro del conjunto estamental, sobre todo si sus acciones se desarrollan en ese lugar, es decir, se supone que el caballero debe dejar de lado su plano guerrero para adoptar, según el espacio en que se desplace, la vestimenta, costumbres y valores acordes a su funcionalidad, pero sin perder su identidad.⁷ En un segundo momento, en esta escena el apoyo gestual realizado por los

⁶ Miguel de Cervantes, *El gallardo español. La casa de los celos*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, pp. 141-248. Todas las cursivas son mías.

⁷ Más adelante el mismo Reinaldos nos revelará el motivo de la burla de Roldán a solicitud de Malgesí, quien lo había visto repelar del caballero y de su acción:

REINALDOS En un balcón estaba de palacio.
 y con él Galalón junto a su lado;
 yo entraba por el patio, muy de espacio,
 cual suelo, de mí mismo acompañado;
 los dos miraron mi capelo ornado;
 tomáronse a reír, y a lo que creo,
 la risa fue de ver mi pobre arreo.

(I, 25-32)

movimientos de las manos del actor que ayudan a resaltar lo que pronuncia (“pues, ¡vive Dios!, que pueden estas manos / echar a todas horas el resto / con bárbaros, franceses y paganos”, I, 2-3) nos advierten y dejan ver la importancia significativa de la gestualidad en este momento, ya que el actor que representaría a Reinaldos nos demuestra la apelación a lo caballeresco guerrero por parte del personaje. Éste acusa en todo momento las acciones bélicas que puede realizar en contra de sus principales enemigos (extranjeros, del propio territorio y no creyentes en Dios) mediante sus manos; todo ello ante la posición de la supuesta burla de la cual ha sido víctima por parte de Roldán, según su perspectiva. El gesto y la gestualidad, como apoyo espectacular, se convertirá desde este momento en una constante en la comedia, ya que el registro codificado en esta escena del hacer con la mano delata la incompatibilidad por parte de Reinaldos de integrarse a un espacio cortesano y emotivo, como se verá con mayor detalle más adelante, lo que debería apelar a una naturaleza particular, cuyo conocimiento sea capaz de solventar el carácter que necesita el sentimiento amoroso para su concreción, tema central de esta obra.

La gestualidad y el gesto se convierten, desde esta perspectiva, en expresiones conceptuales significativas de lo espectacular y que conlleven una carga altamente determinante para la comprensión tanto del plano composicional de la comedia como del nivel de recepción. Esto ayudará a la descodificación de lo presentado en el escenario por los receptores, y apelará a un conocimiento previo del espectador al ver ante sus ojos una serie de acciones que establecen una clara conexión de un personaje en cuanto a su realización dramática con la apariencia que mostraba en un texto anterior; o simplemente con el bagaje cultural que poseen los receptores y que cobrará otra naturaleza distinta durante la representación, pero siempre con el apoyo de un conocimiento previo que va modificando sus expectativas por lo visto en escena.

De esta manera, los gestos y la gestualidad en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* establecen un sistema de signos significativos que darán apertura a nuevos códigos de representación, un conjunto nove-

dosos de significados que deberán proyectarse, ya no sólo en un texto pronunciado por los actores de la comedia, sino en la ejecución en un espacio escénico que estará condicionado por una serie de claves que develarán la verdadera intención de la puesta en escena: mostrar las consecuencias que producen los celos en personajes ejemplares que se supondría deberían guardar el decoro debido a su estrato social ante los demás personajes de naturaleza baja, y no perder la cabeza por el sentimiento amoroso, lo que, a la larga, los llevará a una degradación y necedad de sus propios valores, en este caso caballerescos, superponiendo un bien individual por encima del bienestar común. Con esto quiero decir, y sobre todo llamar la atención, que la tradición con la cual Cervantes construye su comedia contiene una serie de elementos cuyo significado se encontraba dentro de un contexto ficcional e histórico distinto al momento de la composición de su comedia, ya que busca, gracias a un texto anterior, realizar una actualización acorde a las convenciones dramáticas del teatro de la época mediante un nuevo canal de comunicación.

Basta con advertir que, de un lado tenemos una serie de personajes que provienen de textos italianos, principalmente de los poemas de Boiardo y Ariosto, *Orlando enamorado* y *Orlando furioso*, respectivamente, de la tradición épica francesa, con el imaginario de los doce pares de Francia. Por otro lado, tenemos, lo que creo ha escapado a la crítica sobre esta comedia hasta la fecha, una novela de caballerías intitulada: *Espejo de príncipes* de Pedro López de Santa Catalina (1525, 1527, 1547 [Pedro López de Reinosal]), que, si bien se basa en los textos italianos antes nombrados, adquiere por un proceso de traslación o, como lo nombra Gómez Montero al estudiar este texto y su ciclo hispánico, un proceso de interpretación.⁸ El cual consistía en ajustar el material italiano a los modos españoles para colocarlos dentro de las convenciones de este género edi-

⁸ Javier Gómez Montero, *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El espejo de cavallerías (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Niemeyer, Tübingen, 1992.

torial y literario exitoso de la primera mitad del siglo xvi: los libros de caballerías. Por último, y se encontrará de forma constante en toda la obra cervantina debido al material ficcional que le proporcionaba para sus novelas y comedias, la presencia de algunos episodios y configuración de personajes de la obra de Feliciano de Silva (la aparición de pastores, desfile de alegorías aleccionadoras con respecto al tema amoroso, muy del gusto de Silva, entre otros).

Por cuestiones de interés no me detendré en relacionar la partitura gestual, lo que sería un ejercicio interesante, de los textos italianos y las novelas de caballerías de López de Santa Catalina y Feliciano de Silva con *La casa de los celos y selvas de Ardenia* para observar el manejo en el uso del gesto y la gestualidad en varias facetas de los textos, tan sólo señalaré algunos matices gestuales que fundamentan el sentido y el significado de la comedia, creando un sistema espectacular que nos ofrece una curiosa pauta de utilización para comprender las convenciones escénicas y ficcionales (espacio dramático) con las cuales Cervantes configura a los personajes de la obra a través de una propuesta que señale varios de los matices que fundamentan una posible representación.

II.

Los caballeros que aparecen en la comedia utilizan los gestos y la gestualidad como un rasgo característico de su actuación cuando aparecen en el escenario (Reinaldos y Roldán). Estos personajes se apoyarán constantemente en los movimientos realizados por la mano o el pecho a lo largo de la comedia, lo que nos habla de una conciencia cervantina de creación espectacular para estas entidades ficcionales y dramáticas; incluso se puede hablar de cómo los gestos realizados por los actores que representan a este par de personajes en el tablado, gracias a las indicaciones puestas por el dramaturgo en el texto teatral, registrarán una utilización codificada de las extremidades superiores al exten-

der parte de sus movimientos significativos a los brazos, pero siempre partiendo del pecho. Este último, referencia simbólica de la concentración emocional que padecen los personajes sobre la alteración que produce en ellos el amor, sobre todo los celos, y que lo exteriorizan cuando se encuentran solos, pero que deciden guardar dichos efectos para que otros personajes no puedan percibir un sentir amoroso. Estos elementos constituyen la esencia de la configuración de Reinaldos y Roldán, será esta misma la que gobierne cada una de las acciones realizadas por uno u otro caballero.

Pero veamos cómo se presenta ante nosotros Reinaldos. Arriba ya se había señalado parte de su entrada al escenario con señales claras de estar molesto por alguna razón que se irá develando durante el transcurso de la acción dramática⁹ y conforme se nos vaya proporcionando la información necesaria para comprender la situación que se nos plantea en el escenario, incluso podemos hablar de un personaje airado, aspecto que se acentuará con la caracterización que hace tanto de sí mismo como la que señala Malgesí, cuando establece con éste un diálogo, quien trata de saber la razón de sus actitudes y desplantes que provocan un semblante agrio y áspero del caballero:

REINALDOS Sin duda que el ser pobre es causa desto;
 pues, ¡vive Dios!, que pueden *estas manos*
echar a todas horas todo el resto
con bárbaros, franceses y paganos.
 ¿A mí, Roldán, a mí se ha de hacer esto?
 Levántate a los cielos soberanos
 el confalón que tienes de la Iglesia.
 O reniego, o descreo...

MALGESÍ ¡Oh, hermano!

⁹ Para Evangelina Rodríguez Cuadros la acción dramática consiste en: “la modificación o la creación de una realidad física y que el personaje que construye el actor se define en términos de lo que hace, gesticula”, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998, p. 339.

REINALDOS ¡Oh, pesia...!

MALGESÍ *Mira que suenan mal esas razones.*

REINALDOS Nunca las pasa mi intención del techo.

MALGESÍ Pues, ¿por qué a pronunciallas te dispones?

REINALDOS ¡Rabio de enojo y muero de despecho!

MALGESÍ Pónesme en confusión

REINALDOS *Y tú me pones...*

¡Déjame que revienta de ira el pecho!

MALGESÍ ¡Por Dios!, que has de decirme en este instante
con quien la has.

REINALDOS Con el señor de Aglante.

*Con aquesse bastardo, malnacido,
arrogante, hablador, antojadizo,
más de soberbia que de honor vestido.*

(I, 1-19)

Recordando lo propuesto en páginas anteriores, las manos funcionarían en esta escena para acentuar el aspecto bélico del caballero y contrastarlo con la falsa cortesanía, según acusa, ya que él mismo ha despertado la risa de Roldán (“tomáronse a reír, y a lo que creo / la risa fue de ver mi pobre arreo”, I, 31-32) por no contar con la vestimenta adecuada y marcada por los parámetros cortesanos. Pero la cosa no para ahí, ya que Malgesí al darse cuenta de su mal humor caracteriza a Reinaldos, mediante una indicación contenida en su propia voz (didascalia implícita) sobre los desvaríos que el coraje hace expresarle (“*Mira que suenan mal esas razones*”), lo cual ya nos advierte sobre los posibles movimientos de Reinaldos, quien seguramente iría de un lado a otro del escenario, dudoso, mostrando incertidumbre, pero a la vez coraje por el momento que le ha hecho pasar Roldán, la supuesta vergüenza que ha sentido ante su burla, como el mismo lo indica: “¡Rabio de enojo y muero de despecho!”, esta expresión en voz de Reinaldos será altamente significativa tanto en el plano dramático como en el espectacular; con respecto al primero, se puede apreciar una primera ruptura del pacto

amoroso entre caballeros, lo que no demarcaría una relación equitativa de valores tanto internos como externos y que se extenderá cuando ambos caballeros conozcan a la dama en disputa, y que causará conflictos entre éstos. Mientras que, con el segundo, el plano espectacular, esta indicación dentro del diálogo del caballero iría acompañada de una serie de movimientos que indicarían inquietud con las manos, características de locos y airados para expresar un dolor intenso e irremediable.¹⁰ De ahí que insista en su sentir cuando Malgesí le indica que no ha entendido nada de lo que ve y que le escucha decir; y esto, lo único que consigue es acentuar la ira de Reinaldos.

Este gesto, visto por Malgesí, se refuerza cuando este último después de haber escuchado las razones del malestar del caballero arremete en su contra señalándole su falta de decoro conforme a la naturaleza que le corresponde por ser un caballero: “¿No ves que desatinas?” (I, 48), lo que apoya la idea del movimiento constante de Reinaldos en escena y sobre el dinamismo que cobraría su mano y brazos con ademanes vertiginosos, fuertes, además, creo, de la relevancia de involucrar su pecho al llevar sus manos constantemente hacia éste.¹¹

La importancia de Reinaldos para el desenvolvimiento espectacular de la comedia, sobre todo pensando en el sistema gestual de los actores al momento de la representación, es altamente significativa, pues será de su propia voz que se caracterice a su supuesto enemigo. Si bien ya había anunciado algunas de sus características, claro desde el enojo al haberse

¹⁰ Véase Séneca, *Sobre la ira*, en *Diálogos. Sobre la providencia. Sobre la firmeza del sabio. Sobre la ira. Sobre la vida feliz. Sobre el ocio. Sobre la tranquilidad del espíritu. Sobre la brevedad de la vida*, ed. y trad. de Juan Mariné Isidro, Gredos, Madrid, 2000, I, 1.3.

¹¹ Ante la postura del pecho, Quintiliano señala para crear mayor expectativa en el receptor que escucha un discurso: “no adelantar pecho y vientre, porque en tal caso queda encogida la parte posterior y toda inclinación de la espalda resulta desagradable” (*Sobre la formación del orador*, en *Doce libros, tomo IV*, trad. Alfonso de Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2000, IX, III, p. 122), lo que ayudaría al actor que representa a Reinaldos a mostrar una figura imponente y fuerte en todo momento.

sentido burlado,¹² será hasta que se presente ante él que se nos brinde más información sobre la gestualidad de Roldán cuando le increpe cuál ha sido la razón de su molestia:

REINALDOS *Tu risa* ha sido deso buen testigo;
 no hay para qué tan sin porqué te alabes.
 Dime: ¿puede, por dicha, la pobreza
 quitar lo que nos da naturaleza?
Que yo trujera con anillos de oro
adornadas mis manos y trujera
con pompa, a modo de real decoro,
 mi persona compuesta; ¿adondequiera
 riendiera yo con esto al fuerte moro
 o al gallardo español, que nos espera?
 No; que no dan costosos atavíos
Fuerza a los brazos y a los pechos bríos.
 Mi persona desnuda, y esta espada,
 y este indomable pecho que conoces,
 ancha se harán adondequiera entrada,
 como en la seca mies agudas hoces.
 [...]

 ¿Qué de nuevo te ríes, pese al mundo?
 (I, 69-93)

La risa y sonrisa serán los códigos gestuales que definan al inicio de la comedia a Roldán, los cuales son interpretados por Reinaldos como burla ante su pobreza, que no duda en poner en evidencia a la menor provocación. Este último caballero también resalta simbólicamente la función del

¹² REINALDOS Con el señor de Aglante.
Con aquese bastardo, malnacido,
arrogante, hablador, antojadizo,
más de soberbia que de honor vestido.
 (I, 16-19)

caballero guerrero en su diálogo, ya que señala que vale más la naturaleza, el valor y la destreza por la función que ejecutan sus manos en el campo de batalla que traer objetos de valor en ellas, haciendo así una crítica al caballero cortesano, representado por Roldán. Además, no deja de señalar el ardimiento del corazón como un componente necesario para enfrentar los mayores problemas y resolverlos, siempre desde un halo guerrero.

En este sentido, la carga significativa que se le otorga a la mano y al pecho de Reinaldos a lo largo de la comedia es distintiva para su desarrollo en escena, ya que será uno de los elementos que ayudarán a complicar la trama dramática en la obra. Así sucede cuando después de haber aclarado el malentendido entre lo que creía Reinaldos de la supuesta burla de Roldán se nos ofrece una escena en que ambos caballeros se dan la mano; gesto que será enfatizado por el señalamiento de Galalón, quien al ver, un momento antes, la fuerte disputa entre los caballeros decide recurrir al emperador Carlomagno para que solucione el altercado que estaba a punto de suceder entre estos; por ello decide ir por él para apaciguar el ánimo de los caballeros y al entrar junto con el emperador a escena observan como: “En paz están, y *asidos de la mano*” (I, 142). Cabe resaltar que la posición que guardan los actores que representan cómo se estrechan las manos los caballeros es en un mismo nivel; esto con la intención de puntualizar la equidad y el mismo valor caballeresco entre ambos personajes, quienes guardan distancia y proporción al momento de estrechar sus manos como signo de paz. Este aspecto, como se verá más adelante, se desvirtualizará debido a la enajenación que cause el sentimiento amoroso en ellos.

Ahora estamos en las acciones que ocurren en la selva de Ardenia, aún en la primera jornada, espacio propicio para la inversión de los valores caballerescos que se supondría deberían regir el comportamiento de los protagonistas de la comedia. Reinaldo y Roldán han decidido internarse a este espacio en busca de Angélica, de la cual se han enamorado locamente al apenas mirarla entrar al palacio del emperador cuando buscaba dar buen suceso a su demanda de pedir contrincantes para su hermano, quien cuida un paso de armas en el bosque.

Después de haberla buscado por un gran rato, ya de noche, y cansado de la caminata, Reinaldos decide descansar un momento y dormir junto a un padrón que se encuentra en la selva. Para ello, decide utilizar su escudo como cabecera, lo que, si bien nos muestra el sentido práctico en el uso de las armas durante la cotidianidad fuera de su principal función bélica, en este caso le sirve de reposo para su cabeza, también se denota un sentido paródico de un arma esencial y definitoria para el caballero:

REINALDOS Pero, ¿qué es esto, que el sueño
así me acosa y aprieta?
¡Oh fuerza libre, sujeta
a fuerzas de tan vil dueño!
Aquí me he de acostar,
al pie deste risco yerto,
haciendo imagen de un muerto,
pues estoy para espirar.

*Recuéstase Reinaldos, pone el escudo por cabecera, y entra luego Roldán
embrazado de el suyo.*

(I, 543-550)

La inversión del valor y la función de esta arma defensiva del caballero se sostiene por una proyección del sentimiento que atormenta a Reinaldos, pero no sólo por el amor que siente hacia Angélica, sino por la falta de decoro que desde el inicio de la comedia ha mostrado. Por un lado, colocar debajo el escudo y a la altura del piso ya nos habla de la poca importancia que Reinaldos le otorga a un instrumento definitorio de la caballería y, por otro lado, el escudo adquiriría un valor escenográfico por lo dicho por el mismo caballero al indicar que está a punto de expirar, dando así al escudo un sentido espectacular como si este fuera una suerte de féretro. La caballería que representa Reinaldos hasta este momento de la comedia no se apega a lo descrito por Ramón Llull, quien en su libro de la caballería señala sobre el escudo:

se le da al caballero para significar oficio de caballería, pues, así como el escudo lo pone al caballero entre sí y su enemigo, el caballero se interpone entre el rey y su pueblo. Y así como el golpe antes hiere en el escudo que en el cuerpo del caballero, el caballero debe poner su cuerpo delante de su señor siempre que alguien que quiera prenderlo o llagarlo.¹³

El escudo, en esta escena de la comedia, adquiere una propiedad espectacular extensiva, es decir, el hecho de que Reinaldos lo coloque en el piso y como cabecera para dormir representa un valor simbólico y metafórico del mismo caballero, del sentimiento que lo atormenta al no ver cumplidos y correspondidos sus deseos amorosos hacia Angélica, de ahí que las consecuencias caballerescas de estas acciones impliquen un debilitamiento de la naturaleza protectora del escudo, ya que no puede resguardar al caballero del amor y los celos, lo que resultaría análogo a la acción que se supone debería sostener Reinaldos de convertirse en el resguardo y seguridad de lo externo que intenta atentar en contra de la seguridad del emperador. También estamos ante un empate de la acción dramática entre el escudo y el personaje, ya que el objeto se convierte en una extensión del interior del individuo, ayuda a dramatizar el sentir de Reinaldos quien ha dejado su posición privilegiada y vigilante por reducir su halo defensivo. Es curiosa la connotación significativa que adquieren las manos, ya que se han convertido en esta escena en el canal ejecutor de la propia suerte del caballero, tanto al colocar el escudo por el suelo para que sirva de almohada como la interposición del caballero que se ubica por encima de su arma defensiva, ignorando su verdadera y natural identidad de salvaguardar una serie de valores funcionales y que mantienen el orden y la armonía en la cotidianidad.

Inmediatamente después de haberse quedado dormido Reinaldos, entra en escena Roldán, quien se debate en quitarle la vida a su primo por ser su rival en amores, además de resaltar lo que es propio del cora-

¹³ Ramón Llull, *Libro de la orden de la caballería*, ed. y trad. de Javier Martín Lalanda, Siruela, Madrid, 2009, p. 92.

zón que tiene dicho sentimiento en contraposición de su naturaleza caballeresca. De esta manera, el esfuerzo caballeresco destinado a ejecutar acciones que conlleven a una fama, honor y honra queda puesto en duda entre el deber individual, que expresa un egoísmo por asir un sentimiento que deja de lado el bienestar común, elemento que denota pertenecer a la caballería, pues siempre se busca la estabilidad y el orden por encima del propio pensamiento. El dilema al cual se enfrenta Roldán en esta escena adquiere connotaciones espectaculares y conceptuales provocadas por el desorden y la inversión de los valores caballerescos que encarna este caballero en este preciso momento que, si bien vencen estos últimos y muestran el raciocinio del mismo, se queda en entredicho por el debate interno que se exterioriza en el escenario, constituyendo la gestualidad aquí desarrollada un sistema o herramienta espectacular que potencia al texto dramático:

ROLDÁN ¿Qué es esto? Reinaldos es
 el que yace aquí dormido.
 ¡Oh primo, al mundo nacido
 para grillos de mis pies,
para esposas de mis manos,
 para infiernos de mis glorias,
 para opuesto a mis vitorias,
 para hacer mis triunfos vanos,
 para acíbar de mi gusto!
 Mas yo haré que no lo seas;
 sin que el mundo ni tú veas
 que paso el término justo,
 quitarte quiero la vida.
 Mas, ¡ay Roldán! ¿Cómo es esto?
 ¿Ansí os arrojáis tan presto
 a ser traidor y homicida?
 ¿Decísme que es mi rival,
 y que consiste en su mal

todo el bien de mi tormento?
 Sí decís; mas yo sé, al fin,
 que el que es buen enamorado
 tiene más de pecho honrado
 que de traidor y ruin.
 Yo fui Roldán sin amor,
 y seré Roldán con él,
 en todo tiempo fiel,
 pues en todo busco honor.
*Duerme pues, primo, en sazón;
 que arrimo te sea mi escudo;
 que, aunque amor vencerme pudo,
 no me vence la traición.*
 El tuyo quiero tomar,
 porque adviertas, si despiertas,
 que amistades que son ciertas
 nadie las puede turbar.

Échase Roldán junto a Reinaldos y pone a su cabecera el escudo de Reinaldos, y luego despierta Reinaldos

(II, 571-606)

Ante la sorpresa de haberse encontrado a Reinaldos plácidamente descansando y a sus pies, Roldán duda entre matarlo o no, para ello hace referencia a las manos, las cuales serían el instrumento con el que se llevaría a cabo el acto, nótese que al encontrarse de pie Roldán el caballero establece un punto de superioridad en contra parte de su adversario, aspecto que ya se ha manifestado constantemente durante el devenir dramático de la comedia hasta el momento de esta escena, así como lo anticaballeresco que significa utilizar las manos desnudas, sin ninguna arma para atacar al oponente, aprovechando que se encuentra en una posición desfavorable.¹⁴ El egoísmo y la competencia en cuanto al valor y la fama

¹⁴ En los libros de caballerías durante algunas lides singulares los caballeros pelean

caballescra entre pares se manifiestan en voz de Roldán; será en ese pequeño instante de incertidumbre en que este caballero reaccione, y regrese en sí de ese estado enajenado que ha desatado el sentimiento amoroso despertado por Angélica en el que decide no hacerle daño alguno a Reinaldos. El debate anterior a esta resolución estaría potenciado por el movimiento de la mano, sugiriendo que se haría un hueco con ella y chocaría con esta disposición gestual intermitentemente en el pecho, ya que Quintiliano señala que “será conveniente rozarnos el pecho con la mano ahuecada y con los dedos de la punta (unidos), como cuando en alguna ocasión dialogamos con nosotros mismos para exhortarnos, hacernos reproches o expresar compasión” (IX, III, 124); esto nos sugiere a un caballero inseguro en su actuar ante los pensamientos que lo invaden, sufriendo por tomar una decisión ante su oponente de amores, cabe resaltar que la disputa de los caballeros por el amor de Angélica carece de correspondencia a alguno de éstos por parte de la dama, hecho que agrava aún más la distorsión caballescra que muestran los protagonistas de la comedia al intentar convertirse en los más leales amadores.

Otro elemento espectacular en esta escena será la trasposición que sufre el escudo y sus consecuencias significativas por la posición que guardará ante cada caballero debido al cambio que hace de este objeto Roldán cuando decide también descansar en su búsqueda por Angélica. Hay que recordar que un punto de referencia sobre la identidad caballescra del guerrero es el escudo, ya que sirve tanto para identificarlo individualmente como para la proyección de su personalidad.

ROLDÁN *Duerme pues, primo, en sazón;
que arrimo te sea mi escudo;*

contra sus oponentes con las manos y brazos, pero esto sería el último recurso después de haber utilizado todas las armas y medios disponibles para vencer al contrario, lo que no quita legitimidad caballescra a estas acciones. En caso contrario, con respecto a lo señalado en la escena que se está analizando de la comedia, el acto de Roldán para asesinar a Reinaldos, de haberse llegado a concretar, demostraría una acción totalmente anticaballescra, ya que el rival se encuentra indefenso, dormido, y se utilizaría con alevosía y ventaja las manos antes que un arma propia del caballero.

*que, aunque amor vencerme pudo,
no me vence la traición.*

Échase Roldán junto a Reinaldos y pone a su cabecera el escudo de Reinaldos, y luego despierta Reinaldos.

(II, 599-602)

El intercambio de identidad a partir del objeto que denota al propietario (escudo) complica aún más la trama dramática de la comedia. Por un lado, Roldán se declara vencido por la honra y honor que le despierta su rival en amores, para demostrar su sumisión decide colocar su escudo debajo de la cabeza de Reinaldos y, por otro lado, Roldán decide tomar como cabecera el escudo del otro caballero. Estamos ante una transposición espectacular del objeto que proyecta la naturaleza de cada uno de los caballeros, esto delata una suerte de equidad entre ambos al ser vencidos por el amor.

Pero será esta acción que desate un nuevo conflicto entre los caballeros. Al momento en que se despierta Reinaldos de manera abrupta, pues soñaba con Angélica, observa con asombro el intercambio que se ha realizado de los escudos y cómo este caballero tiene debajo de su cabeza el de Roldán:

REINALDOS ¡Angélica! ¡Oh estraña vista!
 ¿No es Roldán este que veo,
 y el que del bien que deseo
 procura hacer la conquista?
 Él es; pero ¿quién me puso
 su escudo para mi arrimo?
 Tu cortés bondad, ¡oh primo!
 sin duda que esto dispuso.
 Bien me pudieras matar,
 pues durmiendo me hallaste,
 por quitar aquel contraste
 que en mi vida has de hallar;

*empero tu cortesía
 más que amor pudo en tu pecho;
 por la costumbre que has hecho
 de hacer actos de hidalguía.*

(I, 607-622)

Ante esto se pregunta, como ya lo había hecho Roldán, las verdaderas intenciones de su oponente en amores, ya que la cuestión vertebral de este pequeño monólogo es delimitar si el caballero quiso matarlo o, respetando la cortesía que lo gobierna, decidió respetarle la vida. De nuevo el pecho será la constante que delimite la acción dramática, pues será de dicho lugar corporal que se manifieste el quehacer en acciones de un sentir.

De pronto, Reinaldos se pone iracundo, presa de los celos, y comienza a gritar a Roldán para que éste se despierte¹⁵ y se ponga de pie para aclarar el asunto sobre las intenciones de haber decidido dormir a un lado de él y cuáles fueron las razones que lo llevaron hasta ese lugar, ya sea para confirmar sus sospechas de que está en busca de Angélica o desecharlas. En ese momento Roldán pronuncia unas palabras en sueños:

ROLDÁN [*Soñando*] ¡Ay, Angélica, señora
 de mi vida y mi albedrío!
 ¿A dó se esconde tu faz
 que todo mi bien encierra?

REINALDOS Declarada es nuestra guerra,
 y perdida nuestra paz.
 ¡*Roldán, acaba, levanta;*
destroquemos los escudos!

ROLDÁN [*Soñando*] ¡Con qué dulces, ciegos nudos

¹⁵ La restitución de la identidad del caballero es importante, de ahí que Reinaldos grite desesperado para recuperar el objeto que determina su conciencia caballeresca.

me añudaste la garganta;
 la voluntad de decir quiero,
 y el alma que te entregué!

(I, 668-680)

Esto resalta aún más los celos de Reinaldo al escuchar cómo Roldán ha declarado por señora a Angélica, de ahí que insista en la recuperación de su escudo, el cual se halla debajo de la cabeza del caballero, lo que resulta curioso, ya que no sólo mediante la palabra, aunque fuera en sueño, está viéndose desposeído del servicio amoroso de la dama, sino que es la posición de su identidad caballeresca la que está siendo mancillada al ubicarse debajo del caballero rival. En este momento el escudo representa un papel simbólico del cual se ha echado mano para acentuar el conflicto entre los caballeros que se ven presas de sus celos.

Al fin despierta Roldán y Reinaldos lo reta a una lid:

- REINALDOS *Dame mi escudo y verás
 como siempre desvarías.
 Si a París no te vuelves,
 verás también en un punto
 tu culpa y castigo junto.*
- ROLDÁN ¡Fácilmente te resuelves!
 Ni a París he de volver,
 ni a Angélica he de dejar.
 Mira qué quieres.
- REINALDOS Cortar
 tu insolente preceder.
 ¡Desharéte entre mis brazos,
 aunque seas encantado!
- ROLDÁN ¡Eres villano atestado,
 y quieres luchar a brazos!
- REINALDOS ¡Mientes! Y ven con la espada,
 que, aunque seas de diamante,

*verás, infame arrogante,
mi verdad averiguada!*

(I, 713-730)

De nuevo, Reinaldos reclama su escudo para ver restituida su identidad, pero llega al colmo de su actuación debido a la ira que le nubla el pensamiento cuando le pide a Roldán que se disputen una lid con los brazos, lo que produce el reclamo del caballero oponente, pues la lucha con brazos y no con espadas no es propia de los caballeros, sino de villanos. En esta escena se puede interpretar como Reinaldos estira los brazos perdiendo su semblante serio para arremeter a golpes con Roldán, actuando de sobre manera y no guardando las formas propias de la caballería, así, ignorando los valores con los cuales fue instituido y representa, pierde la cabeza por los celos.¹⁶ Al final cuando Reinaldos señala su posición baja ante Roldán debido al valor estamental y cortesano del caballero se puede interpretar un gesto con los hombros que denoten un posicionamiento bajo, es decir, el actor en ese momento realizaría un ademán que resalte tanto la ira, pero a su vez el miedo por la admiración y adulación con la cual se dirige a su contrincante.¹⁷

Como se puede observar hasta aquí, la mano ha adquirido una carga simbólica y metafórica relevante para el desarrollo del texto espectacular de la comedia, mismo caso que el escudo. Pero este recurso llegará

¹⁶ Quintiliano refiere al uso de los brazos de la siguiente manera: “Extender el brazo hacia adelante con mesura, mientras los hombros se relajan y los dedos se despliegan al elevarse una mano (la derecha), conviene sobre manera a pasajes ininterrumpidos y dichos con ágil uniformidad. Pero cuando haya que hacer visible algo, con más relieve y mayor extensión, la mano se extiende a un lado, y la parte del discurso por sí mismo fluye de alguna manera acompañando al ademán” (IX, III, 84). Este último gesto sería realizado por el actor que representará en esta escena a Reinaldos.

¹⁷ Para ello Quintiliano señala: “rara vez es conveniente alzar y encoger los hombros; porque se hace más corta la nuca y forma un gesto bajo, propio de esclavos, insincero, cuando los hombros se ponen en actitud de adulación, de admiración y de miedo” (IX, III, 83).

a su clímax durante la segunda jornada cuando Malgesí eche mano de su conocimiento en la magia y, al estilo de las novelas de caballerías, produzca una serie de encantamientos que le ayuden a Reinaldos a comprender su enajenación y cómo su actuar se debe a la mala interpretación que hace de su sentimiento amoroso. Para ello, Malgesí, quien funge como maestro de ceremonias, elabora un desfile en donde participan varias alegorías: Temor, Sospecha, Curiosidad, Celos. Será esta última identidad quien no sólo haga un discurso en contra del amor, sino llegará a interactuar con el mismo caballero:

Suena la música triste, y salen los Celos, como diré con una túnica azul, pintada en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul.

MALGESÍ Mas veslos, salen: advierte
 que cuanto con ellos miras,
 amenazan triste suerte,
 ciertos y luengos pesares
 y, al fin, desdichada muerte.
 Todos sus secuaces son,
 puestos en comparación,
 de sus males una sombra
 que, puesto que nos asombra,
 no desmaya al corazón.
 Toca su mano y verás
 en el estado que quedas,
 diferente del que estás,
 y tal quedes, que no puedas
 ni quieras ya querer más.

Tocan los Celos la mano a Reinaldos

REINALDOS ¡Celos, que se me abrasa el pecho
 y se cela! ¡En duro estrecho
 me pone el señor de Aglante!
 ¡Celos, quitáosme delante:

basta el mal que me habéis hecho!
(II, 1323-1342)

Esta invención al final no tendrá el resultado esperado por Malgesí, ya que Reinaldos continuara con el sentimiento amoroso que lo ha transformado aún más.¹⁸ Con el gesto de la mano en esta escena, con el cual Cervantes apoya el discurso dramático para ofrecer mayor cariz a la caracterización del caballero enajenado: el sentimiento (alegoría de los celos) entra por la mano del caballero y recorre sus brazos hasta que se adentre en su pecho nublando su razón y el sentido por el cual se hizo caballero, lo que guardaría relación con el acto de hacer caballería, ya que el esfuerzo necesario para realizar una proeza guarda un sentido contrario en el movimiento del sentir, es decir, la fuerza y la impronta del esfuerzo comienza en el pecho y sale por la mano para, mediante la espada, enfrentar un problema y restaurar el orden.¹⁹

¹⁸ MALGESÍ ¿Cómo que con la invención
de quien yo tanto fié
no se cela el corazón
de mi primo? Yo no sé
la causa ni la razón.
(II, 1343-1347)

¹⁹ La gestualidad desarrollada por el actor en el momento de representar esta escena me parece se describe más adelante en la comedia cuando Venus interpela a su hijo Amor sobre las consecuencias que los celos producen en quien los padece:

VENUS Está en peligro una vida,
ardiendo en tus vivas llamas,
y en un yelo consumida.
Los celos, que en opinión
están que tus hijos son,
ciego y simple desvarío,
le tienen el pecho frío
y abrasado el corazón.
(II, 1405-1412)

De ahí que se esperaría a un Reinaldos que constantemente se toque el pecho debido a la combustión interna que sufre por no poseer al ser amado, no asir los pensamientos que lo atormentan en todo momento de encontrarse lejos de la amada. Pero será

Por su parte, Roldán, quien ha salido de escena mientras transcurre el deambular de las alegorías creadas por Malgesí para interpelar a Reinaldos, regresa al tablado caracterizado como un enfermo de amor (el mal de hereos) al desarrollar en su semblante la sintomatología de dicho mal.²⁰ Esto será señalado por Bernardo y su escudero, quienes lo ven acercarse y comentan:

BERNARDO ¿No es Roldán?

ESCUDERO Roldán es, cierto.

BERNARDO Agora quiero proballo,
pues nadie podrá estorballo
en este solo desierto.

¿Qué pensativo que viene!

¿No parece que algo busca?

ESCUDERO *Todo el sentido le ofusca
amor que en el pecho tiene.*

BERNARDO ¿Cómo lo sabes?

ESCUDERO ¿No viste
que la pendencia dejó,
tras la dama corrió,
que allí se mostró tan triste?

(II, 1591-1602)

De nuevo la carga significativa del personaje que padece el mal de amor reside en el pecho, con lo cual se sugiere un constante movimiento de las extremidades, mano y brazos, que pugnen por tocar el lugar del corazón, además de establecer una serie de suspiros que ayuden a ami-

gracias a este diálogo, del cual Reinaldos es testigo, que pronuncie: “Aquel que celos no tiene, / no tiene amor verdadero” (II, 1436-1437), dejando clara su posición en cuanto al sentir amoroso.

²⁰ Este semblante contrasta con el del inicio de la comedia en donde se veía en escena a un Roldán sonriente, incluso arrogante y soberbio, al mostrarse sobrado en cuanto a los acontecimientos externos.

norar la carga emocional de la cual es preso, en este caso, Roldán. Si bien el gesto ayudará a comprender y potenciar la acción dramática en escena, será de nuevo el diálogo que se establezca entre Roldán y Bernardo que lo aquilata aún más como un ser enajenado, al cual ha dejado de importarle la impronta de caballerías y que solo se interesa por resolver su conflicto amoroso:

BERNARDO ¡Ah Roldán, Roldán!

ROLDÁN ¿Quién llama?

BERNARDO Decíeme acá y lo verás

ROLDÁN ¡Oh Angélica, ¿dónde estás?

BERNARDO ¿Ves si le abraza su llama?

ROLDÁN ¿Qué me quieres caballero?

BERNARDO ¿No me conoces?

ROLDÁN No, cierto

ESCUADERO *Bien en lo que digo acierto:*

él es de amor prisionero,

Haré yo una buena puesta

que está puesto en tal abismo

que no sabe de sí mismo

BERNARDO ¿Hay cosa que iguale a ésta?

¿Qué no me conoces?

ROLDÁN No.

BERNARDO Pues yo te conozco a ti.

¿No eres Roldán?

ROLDÁN Creo que sí.

ESCUADERO *Mirad lo que digo yo.*

En “creo” pone si es él;

¿cuál le tiene Amor esquivo!

BERNARDO *El estar tan pensativo*

nos muestra su mal crüel.

¡Ah Roldán, señor, señor!

ROLDÁN ¿Hablaís conmigo, por dicha?

BERNARDO ¡Ésta sí que es gran desdicha!

ESCUADERO *Como desdicha de amor.*
¡Estraño embelesamiento!

ROLDÁN ¡Oh *Angélica dulce y cara!*
 ¿A dónde escondes la cara,
que es gloria de mi tormento?
El corazón se me quema,
 ¡oh *Angélica, mi reposo!*

ESCUADERO Deste sermón amoroso,
 esta Angélica es el tema.
 Parece que está en ser
 que puedes desafalle.

BERNARDO Quisiera yo remedialle
 si lo pudiera hacer

(II, 1603-1638)

El efecto producido por el mal de amores es tal que Roldán no reconoce ni siquiera a un enemigo español, Bernardo. Sólo es capaz de elaborar pensamientos y discursos en torno a Angélica, pero tampoco son funcionales. La enajenación que padece Roldán lo hace prisionero de su propio sentimiento amoroso, olvidando, perdiendo su identidad caballeresca. Es curioso cómo todo lo sucedido es relatado en su mayoría por el escudero de Bernardo, lo que ya nos habla del nivel de afectación de Roldán, tal es así que la voz “creo” resulta llamativa, pues un caballero al no estar seguro de su andar ha perdido la brújula como una entidad funcional.

No será hasta que aparezca en el tablado la Mala Fama e interpele a Roldán, quien no se encuentra en el escenario pues al apenas divisar a Angélica corrió tras ella (“Parece Angélica, y va tras ella Roldán; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta aparece la Mala Fama, vestida como diré, con un tunicela negra, una trompeta negra en la mano y alas negras y cabellera negra”), que el caballero entre un poco en razón. Esta alegoría adquirirá relevancia al señalar cómo de su

mano (un claro refuerzo espectacular del texto dramático en voz de dicha entidad ficcional) asienta en papel los nombres de aquellos caballeros que han dejado de lado lo caballeresco para hacer caso a proezas más mundanas, olvidando la fama y el honor de realizar grandes aventuras:

MALA FAMA Mi mano en este libre negro asienta,
borrando con altivez de sus renombres,
los hechos malos que en el tiempo hicieron [los
caballeros]
cuando de amor la vana ley siguieron.
(II, 1667-1670)

A esto se le añade lo expuesto en escena por la Buena Fama:

BUENA FAMA Huye, Roldán, de Angélica, y advierte
que, en seguir la belleza que te inflama,
la vida pierdes y granjeas la muerte,
perdiendo a mí, que soy la Buena Fama.
Deben estas razones convencerte,
pues Marte a nombre sin igual te llama,
Amor a un abatido. En paz te queda,
y lo que deseo te suceda.
(II, 1763-1770)

De ahí que se produzca un cambio en Roldán, pues ha sobrepuesto por fin lo caballeresco a lo amoroso, aunque como se verá más adelante en la comedia al apenas saber de Angélica el sentimiento vuelve, pero ya no de la misma manera, ya que debe ocuparse de defender los territorios del emperador de los amenazantes españoles que intentan introducirse en él; Pero será importante por el contenido espectacular de esta escena para la acción dramática, pues afectará indirectamente a Reinaldos al final de la comedia.

Estamos ahora en la tercera jornada. Angélica huye de Reinaldos, quien la ha encontrado y decide ir tras ella hasta que ambos topan con Roldán durante la persecución:

Corre Angélica y entra por una puerta, y Reinaldos tras ella; y al salir por otra, haya entrado Roldán y encuentra con ella.

ROLDÁN De mi dolor conmovido,
te ha puesto el cielo en mis brazos.

REINALDOS Suelta, que te haré pedazos,
amante descomedido;
suelta, digo, y considera
la grosería que haces.

(III, 2604-2609)

De nuevo el asir con los brazos resulta significativo, pero, sobre todo, lo que señala Reinaldos de que Angélica no debería estar en los brazos de Roldán, ya que éste mantiene en cautiverio a la razón de la existencia del primer caballero. De nuevo los brazos y las manos resultan reveladores para el sentido de la comedia, ya que han sido una proyección tanto de la identidad de los caballeros enamorados y arrastrados por los celos, como un instrumento de inversión de los valores caballerescos.

CONCLUSIÓN

El gesto y la gestualidad realizada en el escenario responde a parámetros establecidos previamente por tradiciones literarias a las cuales recurre Cervantes para crear su comedia (el mal de hereos, la actitud de los caballeros por establecer lides a mano limpia y sin ayuda de un arma, por ejemplo). El gesto como mecanismo dramático sufre un proceso de adaptación escénica, pasamos de una gestualidad establecida por la materia caballerescas, ya sea de la tradición en prosa o lírica, a una espectacular en donde los movimientos y las acciones corporales realizadas por los

personajes denotan una simulación de un gesto anterior, incluso contradiciendo lo que representa dicho gesto en un estado distinto. Podemos hablar, entonces, de una representación de la representación, de ahí que señalemos a esta obra como una comedia paródica sobre el sentimiento amoroso de los caballeros.

Desde esta perspectiva, la mano, los brazos y el pecho adquieren un valor simbólico con varios significados a lo largo de la comedia, pero siempre entrelazándose debido a la locura que desatan los celos en los caballeros al no ser correspondidos por la dama de la cual están enamorados, además de que la visión del estrato social y estamental es altamente relevante, ya que la falta de armonía entre vestimenta y actuación tan sólo cumple con una proyección de la identidad, en este caso, de Reimundos. En cuanto al valor simbólico del escudo se ve una clara desvalorización de los paradigmas imperantes de la caballería, ya que se deja de lado su función emblemática y bélica para utilizarse como una transposición de las identidades de los caballeros y que se superponen por momentos, delatando la falta de decoro con la institución caballeresca.

Así el gesto de la mano, con apoyo del brazo y del pecho adquiere connotaciones que cumplen una intencionalidad más allá de ser un apoyo espectacular, más bien, amplían su espectro semántico proyectando a los espectadores conceptos mucho más complejos que un simple ademán o el traslado de un objeto de posición. Estamos ante una propuesta teatral compleja y que siempre se rige por la multiplicidad de recursos dramáticos, no sólo en el plano espacial, sino en la configuración de un sistema que rija gestualmente a los personajes que aparecen en escena.

PERSONAJES EN *LA CASA DE LOS CELOS*: FUNCIONES Y CATEGORÍAS. LOS PERSONAJES ESPECTADORES

Alma Mejía González

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

La comedia cervantina que ahora me ocupa, por largo tiempo desconcertó a la crítica académica. Y a veces también la enojó. Muchos esfuerzos se emplearon en los intentos por encontrar en ella la unidad y la coherencia, incluso por enunciar el “tema principal”, en el caso de que se llegara a la conclusión de que existía uno. Entre estos empeños encontramos los estudios de Joaquín Casaldueño,¹ Gustavo Correa,² Armando Cotarelo Valledor,³ Edward Friedman,⁴ Paul Lewis-Smith,⁵ entre algunos otros. En esas búsquedas del sentido unificador del texto, fueron significativos los estudios que destacaron la importancia de la construcción intertextual de esta comedia y, sobre todo, el reconocimiento del *Orlando enamorado* de Boiardo y el *Orlando furioso* de Ariosto como los hipotextos que dan origen a los asuntos caballerescos de esta comedia.

¹ Joaquín Casaldueño, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1974.

² Gustavo Correa, “El concepto de la fama en el teatro de Cervantes”, *Hispanic Review*, 27:3 (1959), pp. 280-302.

³ Armando Cotarelo Valledor, *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915.

⁴ Edward Friedman, *The Unifying Concept: Approaches to the Structures of Cervantes' Comedias*, Spanish Literature Publications, South Carolina, 1981.

⁵ Paul Lewis-Smith, “Cervantes on Human Absurdity: the Unifying Theme of *La casa de los celos y selvas de Ardenia*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12:1 (1992), pp. 93-104.

Destacan entre éstos los trabajos de Maxime Chevalier,⁶ Alfredo Rodríguez López Vázquez,⁷ Jean Canavaggio,⁸ Stanislav Zimic,⁹ entre otros. Marcela Trambaioli, además, ha insistido en la exploración de la intertextualidad con comedias específicas de Lope de Vega, aspecto que ya había sido notado por Canavaggio, pero al cual no se le había prestado demasiada importancia.¹⁰

Emparentado con este tema, a la intertextualidad me refiero, se ha puntualizado la presencia de una reflexión metaliteraria en la comedia, una reflexión presente en muchos textos cervantinos, sobre la naturaleza y la función de la literatura de ficción y su vínculo con los lectores. Pero este tema se señala la mayoría de las veces en relación con los textos literarios que sirvieron como modelo a la escritura de *La casa de los celos* y que fueron también transgredidos y parodiados por la pluma de su autor. Así, se observa la visión del dramaturgo frente a los textos modélicos y se adivina la reacción del espectador frente al nuevo texto (*La casa de los celos*) en su correspondencia con los primeros, pues suponemos que quienes leen la comedia cervantina poseen la información que les permite identificar los hipotextos aludidos. Por supuesto, hay un proceso de traducción de códigos, de la lectura narrativa a la lectura dramática, y, por consiguiente, a los códigos de la representación dramática, aunque nuestra comedia no haya pisado nunca las tablas.

⁶ Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Universidad de Burdeos, Burdeos, 1966.

⁷ Alfredo Rodríguez López Vázquez, "Ariosto, Cervantes y Calderón: códigos y géneros del Renacimiento al Barroco", *Lenguaje y textos*, 16 (2000), pp. 61-76.

⁸ Jean Canavaggio, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977.

⁹ Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992. Yo misma he trazado algunas ideas sobre este asunto en: Alma Mejía González, "Fama quiero y honra busco. *La casa de los celos* y *Selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes", en Serafin González y Lillian von der Walde (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 218-229.

¹⁰ Marcela Trambaioli, "Una proto-comedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega", en Kurt Reichenberg y Eva Reichenberger (eds.), *Cervantes y su mundo*, Reichenberger, Kassel, 2004, t. I, pp. 407-438.

Al tener presente de forma constante y significativa los referentes de los hipotextos, la cualidad metaliteraria se hace evidente en la comedia, aunque esto sólo funciona cuando los receptores, lectores o espectadores, poseen los códigos comunes a los textos implicados. En ese sentido, para los lectores especializados, críticos académicos estudiosos de *La casa de los celos* en específico, la comedia resulta una puesta en evidencia de la llamada cervantina a la crítica y necesaria renovación de los lenguajes literarios de su momento. Siguiendo ese razonamiento, Edward Friedman apunta que: “more than the examination of a specific ideology, *La casa de los celos* is an exploratory search into the nature of literary reality, and, perhaps, the glorification of literary autonomy”.¹¹ También por el mismo camino, Marcela Trambaioli dice que en la comedia aludida, “Cervantes [muestra] esa tendencia [suya] irreprimible a la literaturización de la existencia”.¹²

Aunque pareciera que estos apuntes nada tienen que ver con el título de mi trabajo, me interesa resaltar esa presencia notable de la reflexión metaliteraria en la comedia para enlazarla con una cualidad de los personajes que hasta ahora no recuerdo haber visto resaltada en la crítica especializada. Me refiero a la presentación de algunos personajes como espectadores, como observadores de una suerte de espectáculo, de una representación, que pretende condicionar su conducta. Y en este sentido también, la identificación de esos personajes con el propio espectador de *La casa de los celos*.

En general, la crítica se ha acercado a los personajes de esta comedia separándolos en dos núcleos: los pertenecientes al ámbito caballerescos y los pertenecientes al ámbito pastoril. Junto a ellos, los personajes alegóricos o figuras morales, y casi como una intromisión impertinente, el núcleo formado por Bernardo del Carpio y su escudero vizcaíno. Con

¹¹ Edward Friedman, “Cervantes and Inverisimilar Fiction: Reconsidering *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*”, en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Westfield College, London, 1991, p. 124.

¹² Trambaioli, art. cit., p. 412.

frecuencia también se han hecho interpretaciones alegóricas que ven a los personajes, o núcleos de personajes, como representaciones de vicios o virtudes. Ejemplo de esto es el estudio de Zimic que apunta, a lo largo de su análisis, que “Roldán y Reinaldos personifican la enloquecedora vanidad y sensualidad; Angélica, el estímulo o fin amoroso pervertido; Malgesí representa la razón, el sentido común, el tino, la prudencia”.¹³ Como si la presencia de las figuras morales en la comedia invitara a una interpretación de este tipo, contradiciendo en algo lo que él mismo ha postulado como característica esencial en la creación de los personajes cervantinos: “El interés de Cervantes por la intimidad del personaje es intenso y constante”.¹⁴ Según Zimic, la manera que encuentra el dramaturgo de poner este interés en evidencia es la personificación de las pasiones, ya que el lenguaje dramático no le permite ser abundante en la expresión verbal y sí le da oportunidad de plasmarlo visualmente. Las figuras morales, entonces, se presentan desde esta perspectiva como un alargamiento, como una extensión de la propia configuración del personaje. De la misma manera los concibe Riley, para quien “Temor, Sospecha, Curiosidad, Desesperación, Celos [...] Mala and Buena Fama and Castilla appear as visions representing the emotions and thoughts of Reinaldos, Roldán and Bernardo del Carpio”.¹⁵ Fernando Cantalapiedra explica el uso de las alegorías como elemento dramático al apuntar que la percepción visual es una de las herramientas para comprender el mundo: “Estamos ante una sociedad en donde los libros de emblemas, de empresas y de iconologías están en pleno apogeo”.¹⁶

Bajo esta interpretación, las escenas en donde las figuras alegóricas desfilan ante los dos personajes caballerescos deben ser observadas como

¹³ Stanislav Zimic, *op. cit.*, p. 137.

¹⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹⁵ Edward C. Riley, “The ‘pensamientos escondidos’ and ‘figuras morales’ of Cervantes”, en David Kossoff y José Amor Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, p. 627.

¹⁶ Fernando Cantalapiedra, “Las figuras alegóricas en el teatro cervantino”, en *Cervantes, estudios en la víspera de su centenario*, Reicheberger, Kassel, 1994, t. II, p. 384.

la representación de sus propias emociones y finalmente como parte de su configuración como personajes dramáticos. La presencia de las figuras que observan los dos caballeros en pugna (el Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación, los Celos ante Reinaldos; las dos Famas ante Roldán) no son sino manifestaciones de las preocupaciones y los sentimientos padecidos por ellos.

Pero en la puesta en escena, lo que nosotros vemos es que Reinaldos y Roldán son presentados como observadores de una representación, creada especialmente para ellos, para lograr la modificación de una conducta nociva. En el desfile de las pasiones ante Reinaldos, Malgesí, el mago, hace las veces de introductor y explicador, y las figuras, aunque mudas, demuestran con su apariencia, a través de lo que Fernando Cantalapiedra llama ‘figuremas’ y ‘cromemas’,¹⁷ los perjuicios que ocasionan en el ánimo del caballero. Antes de la aparición de las figuras, Reinaldos se encuentra solo y apesadumbrado en el escenario y la acotación apunta que el primer elemento que anuncia la aparición de lo que el caballero verá, es una serie de sonidos: “*Crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro*”.¹⁸ Este elemento predispone al personaje, que cuestiona su propio estado de percepción:

¡Válgame Dios! ¿Qué ruido
es este que suena extraño?
¿Estoy despierto, o dormido?
¿Engáñome o no me engaño?

(II, 347-350)

Casi de inmediato, el parlamento de Reinaldos indica que, junto al sonido, ha aparecido también una imagen:

¹⁷ Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Reichenberger, Kassel, 1995.

¹⁸ Miguel de Cervantes, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, t. II. Las cursivas son mías.

Mas, ¡ay!, ¿qué boca espantosa,
terrible y estraña cosa,
es aquesta que *estoy viendo*?

(II, 354-356)

El personaje que sale de “la boca de la sierpe” es Malgesí, pero representando al Horror, “ministro de los duelos y embajador de los celos” (II, 372-373) y es él quien funge como intérprete de las diferentes figuras que se presentan, todas ellas configuradas para que el primer espectador, Reinaldos, y los segundos espectadores, el público que observa la puesta en escena, reconozcan los signos prototípicos de su caracterización. Así el Temor, con “*tunicela parda, ceñida con culebras*”; la Sospecha, con “*tunicela de varios colores*”; la Curiosidad, con “cien ojos en la frente” (II, 410); la Desesperación, con “*una sog a la garganta y una daga desenvainada en la mano*”; finalmente los Celos, con “*una tunicela azul, pintada en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul*”.¹⁹ Durante la presentación de estas figuras, Malgesí se dirige a Reinaldos y apunta su condición de observador: “*has de mirar los guardas*” (II, 377-378), “Esta figura que *ves*” (II, 387), “es ésta que *ves presente*” (II, 408), “desde aquí *puedes vellos*” (II, 425), “Mas *veslos*, salen” (II, 427). No cabe duda, pues, de que esta serie de cuadros, llamada las “invenciones de Malgesí” por Merlín, está planeado para lograr que Reinaldos haga las veces de espectador y a través de la observación de las impactantes imágenes, abandone el loco comportamiento amoroso que lo ha llevado al desatino y el abandono de sus códigos de comportamiento.²⁰ Sin embar-

¹⁹ Sobre la caracterización de estas figuras alegóricas, véase: Aurelio González, “El vestuario teatral en las comedias cervantinas”, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, pp. 395-404; Fernando Cantalapiedra, art. cit.; Ignacio Arellano, “Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVII (1997), pp. 417-443.

²⁰ Las funciones de Malgesí, la inutilidad de sus acciones y su papel como creador de historias, han sido señaladas por Amanda S. Meixell, “The Espíritu de Merlín, Renaissance Magic, and the Limitations of Being Human in *La casa de los celos*”, *Cer-*

go, y aunque el caballero se muestra sorprendido y en suspenso por aquello que observa y por el recuento que Malgesí hace de los males que le esperan si persiste en su conducta, de nada sirve el sobrecogedor espectáculo, pues Reinaldos continúa en su empeño y se lanza a la persecución de la bella Angélica. Malgesí desvanece la visión diciendo:

Volveos por do venistes,
 figuras feas y tristes,
 que mi primo quedará
 adonde esperar podrá
 el remedio que no distes.

(II, 467-471)

Lo mismo sucede con Roldán y la aparición de la Buena y la Mala Fama, figuras que sí poseen voz propia y que se dirigen al caballero para mostrarle los males que su proceder disparatado ocasiona y las ventajas que tendrá si regresa al buen camino (II, 743-874). A este respecto, Gustavo Correa apunta que: “Las dos figuras alegóricas de la Mala fama y la Buena fama, son una llamada de alerta para el retorno a la vía segura”.²¹ Aunque en un inicio, los discursos y la apariencia de las figuras parecen devolverle el juicio al caballero, al final el resultado es el mismo, vuelve a la locura amorosa y califica de falsas las apariciones, adjudicándolas a las artes mágicas: “Bien sé que de Malgesí son todas estas visiones” (II, 875-876). Un dato interesante en esta escena es que Bernardo es también un espectador. No es la primera vez que desempe-

vantes: *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24:2 (2004), pp. 93-118, y Pedro Ruiz Pérez, quien apunta: “En *La casa de los celos*, el elemento de ficción dentro de la ficción queda apuntado, de manera ambigua y abierta, mediante el juego que queda insinuado con la posibilidad de que todo el desarrollo de la trama constituya una ilusión surgida de la magia de Malgesí”, “Dramaturgia, teatralidad y sentido en *La casa de los celos*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 662.

²¹ Gustavo Correa, art. cit., p. 295.

ña esta función, pues ya se ha visto en una situación similar en la primera jornada, sobre la que volveremos más adelante. Un momento antes de que aparezcan las figuras de la Fama, el escudero de Bernardo apunta que Roldán padece un “estraño embelesamiento” (II, 731), pues no reconoce al caballero español y apenas atina a reconocerse a sí mismo, sólo puede suspirar y padecer por el amor de Angélica. Justamente cuando corre tras ella, aparece la Mala Fama, “*con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra*”. Sin embargo, no es Roldán quien se percata de la aparición, sino Bernardo (“De aventuras están llenas estas selvas, según *veo*”, II, 755-756) y su escudero (“*Viendo estoy lo que no creo*”, II, 757). Tras el parlamento de la figura, Roldán recobra la razón, reconoce a Bernardo y éste exclama: “¡Gracias a Dios que *miráis* ya sin nublados el sol!” (II, 805-806). Este “caso de admiración”, como lo llama el paladín francés, está destinado para ser visto y escuchado por él, pero en un segundo plano, por Bernardo, quien observa a la Mala Fama, pero también a Roldán y lo mismo sucederá con la aparición de la Buena Fama, “*vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varias colores y una trompeta*”. En este momento, Marfisa se ha unido a los personajes espectadores y se pregunta por aquella visión, a lo que el caballero español responde: “Calla y escucha, y *verás* misterios” (II, 840-841).

Como ha sucedido en el otro desfile de figuras alegóricas, también aquí abundan las expresiones que aluden a la mirada, algunas de las que ya hemos apuntado en los renglones anteriores. Además de esos ejemplos, Marfisa añade: “*Vilo*, y no puedo creello: tal es lo que *visto habemos*” (II, 895-896).

Anotamos en las páginas anteriores que no es la primera vez que Bernardo aparece como espectador privilegiado, pues en la primera jornada ya ha observado la aparición del Espíritu de Merlín, quien le otorga los datos prolépticos de su historia (anticipados para el personaje, pero de sobra conocidos por el espectador de la comedia). La introducción de Bernardo en la escena lo presenta como un caballero ansioso de encontrar aventuras y en particular, en la búsqueda del padrón de Merlín, que

justamente aparecerá cuando él caiga dormido junto a él. De allí saldrá el Espíritu de Merlín, “*una figura de muerto*”, que le indicará a Bernardo el camino que debe seguir: “Deja estas selvas, do caminas *ciego*, llevado de un curioso desvarío” (I, 503-504). Al parecer, de forma similar a los caballeros y pastores que transitarán las escenas de esta comedia, el del Carpio también tiene extraviado el camino y necesita ver y oír para recuperarlo. El parlamento del espíritu de Merlín termina cuando este personaje lo coloca como observador oculto de un espectáculo que está a punto de pasar y que el caballero del Carpio ha de resolver: el enfrentamiento absurdo y violento de Roldán y Reinaldos:

Mil cosas se me quedan por contarte,
que otra vez te diré, porque ahora importa
detrás de aquestas ramas ocultarte,
donde será tu estada breve y corta.
A dos, que cada cual por sí es un Marte,
pondrás en paz, o mostrarás que corta
tu espada. Y, sin hablar, haz lo que digo,
y entiende que te soy y seré amigo.

(I, 515-522)

En esta escena, Bernardo ocupa el mismo puesto que el público de la comedia en el momento de la representación, sólo que como le ha dicho el espíritu de Merlín, él está destinado a resolver ese conflicto. Tan-
tas palabras necias transcurren entre los dos caballeros franceses, que el espectador casi se olvida de que escondido, observándolos, está Bernardo, en silencio, como le ha indicado el Espíritu de Merlín, quien en un momento climático, anunciado también por las “*llamas de fuego que salen del hueco del teatro*”, impele al caballero: “Fuerte Bernardo, sal fuera, y a los dos en paz pondrás” (I, 743-744). Así, irrumpe en el escenario, “como por el cielo llovido”, según las palabras de Reinaldos y aunque logra que la pelea entre los adversarios no continúe, también es cierto que no es posible llegar a la reconciliación, ni al olvido de sus querellas y el fin de

este enfrentamiento se diluye en la continua evasión de los personajes hacia fuera del escenario.

Si pensamos que *La casa de los celos* es una comedia que manifiesta un particular interés por el desarrollo de los efectos espectaculares que sorprendan a sus receptores,²² no sería raro que uno de los recursos que podría resultar funcional fuera la elección de uno o más personajes que se caracterizaran como espectadores, como seres que observan, se maravillan y pueden modificar (o no) su conducta a través de las escenas presenciadas.

Pareciera entonces, y como podremos corroborar más adelante en la comedia, que el personaje de Bernardo estuviera pensado como un espectador en varios momentos de la comedia. Ciertamente que bajo esta perspectiva, *La casa de los celos* no podría dejar de verse como una estructura fragmentaria, una sucesión poco conectada de episodios, que es justo lo que la crítica ha tratado de negar en los últimos años, pero también esta misma postura nos podría llevar a pensar en Bernardo, (y por supuesto podríamos extenderlo también a Roldán y Reinaldos) como el reflejo del espectador frente a una serie de espectáculos de diversa índole, incluyendo por supuesto a la propia comedia que analizamos ahora. El caballero del Carpio sería entonces una especie de receptor que observa el mundo de caballeros y pastores, que recibe lecciones, unas dirigidas directamente a él (como las que le indica el Espíritu de Merlín o las de la representación de Castilla) y otras dirigidas a los otros caballeros, pero que se encaminan en un sentido más amplio a él mismo. ¿Quién podría dudar que los discursos de las dos Famas, la Buena y la Mala, no están destina-

²² Este aspecto de la comedia ha sido señalado por Aurelio González: “En *La casa de los celos* tenemos una verdadera comedia de ‘efectos escénicos’ en la cual la música, la utilería y demás elementos como el canto o el vestuario desempeñan un papel muy importante”, “Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001, p. 159.

dos a la construcción del prototipo del héroe español, mucho más que a los caballeros franceses tan perdidos en el texto?

En muchos momentos de la comedia, Bernardo está estupefacto, confundido, mudo, perplejo frente a esas representaciones. No pronuncia ninguna palabra después del parlamento del Espíritu de Merlín, como tampoco lo hará cuando se le presente, en la tercera jornada, la figura de Castilla, “*con un león en la mano, y en la otra un castillo*”. Bernardo se diluye en el discurso de esta figura y esto también le lleva a desaparecer definitivamente del escenario, para desempeñar acciones más honrosas, que el espectador último de la comedia conoce muy bien.

En esta última escena que se presenta ante el caballero español, no queda muy claro que se encuentre despierto, pues la misma Castilla pregunta:

¿Duermes, Bernardo amigo,
y aun de pesado sueño,
como el que de cuidados no procede?
(III, 653-655)

Pero también esta escena tiene un segundo espectador, Marfisa, quien, de la misma manera que lo hizo en la visión de las Famas, declara su asombro:

Selvas de encantos llenas,
¿qué es aquesto que *veo*?
¿Qué figuras son éstas que se ofrecen?
¿Son malas o son buenas?
Entre creo y no creo,
me tienen estas sombras que parecen:
admiraciones crecen
en mí, no ningún miedo.
(III, 717-724)

Las figuras que se aparecen ante Bernardo (el Espíritu de Merlín y Castilla) pueden describirse con las palabras que utiliza Francisco Ruiz Ramón al referirse a las figuras morales de *La Numancia*: son omniscientes, tienen capacidad proleptica y no participan de la acción dramática: “En su omnisciencia y su capacidad para anunciar acontecimientos futuros, cumplen una función similar a la del narrador, sirviendo finalmente de mediador entre el público y la Historia, pero también entre la acción y el público”.²³ También apunta que las figuras del tipo “España” (en *La Numancia* y Castilla en *La casa de los celos*) dotan al texto y al personaje que se dirigen, de un carácter épico, lo cual indudablemente funciona en nuestro texto para la configuración de Bernardo y para explicar su participación en esas peripecias en las que tan ajeno parece. “Escénicamente visualizadas e ideológicamente caracterizadas”, dice Ruiz Ramón, las figuras morales del teatro cervantino “rompen la continuidad de la historia y sirven al tiempo de la mediación, entre el pasado mítico de la diégesis y el presente de la representación”.²⁴

Sólo en el caso de Bernardo funcionan también las observaciones de Louise Fothergill-Payne, quien dice, refiriéndose a los autos y farsas anteriores a Calderón, pero de quien me permito extrapolar algunas reflexiones, que “invariablemente el argumento alegórico desemboca en escenas de grande angustia y confusión”,²⁵ es decir que las apariciones de las figuras alegóricas ante los personajes producen una sensación de perplejidad y asombro que llevan al cambio de parecer o comportamiento de éstos.

La confusión que reina antes de sobrevenir el desengaño, suele ir reforzada o precedida de una visión. La visión o el sueño es ingrediente característico

²³ Francisco Ruiz Ramón, “Las ‘figuras morales’ en la *Numancia*: forma dramática/forma épica”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, p. 61.

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵ Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Tamesis, London, 1977, p. 41

de la narración alegórica, bien en su calidad de recurso didáctico, como otra explicación visual de un concepto, o bien como culminación dramática en la experiencia del personaje, como si le fuera otorgada una ojeada al mundo metafísico.²⁶

No sucede así en el caso de Roldán y de Reinaldos, quienes observan a las figuras alegóricas, sorprendidos escénicamente pero sin completar la interiorización que los lleve al cumplimiento de una misión o de un destino, como sí ocurre con el caballero del Carpio. Tampoco sucede con Marfisa, cuya función no parece ser completada y sus apariciones no pasan de ser incidentales.

¿Sería demasiado arriesgado pensar que Cervantes está aludiendo, en *La casa de los celos*, a diferentes tipos de espectador, Marfisa, Roldán, Reinaldos y Bernardo, así como en el *Quijote* hace alusión a diferentes tipos de lector? Indudablemente sí, pero no creo que fuera mala idea hacer una cala en este sentido, ya que en los últimos años se han estudiado mucho las correspondencias entre estos dos textos cervantinos. Sin la intención de ahondar en este aspecto, sólo señalo que en ambos aparecen insistentemente (salvadas las diferencias que se deben a la extensión de cada uno) personajes que observan un espectáculo y que reaccionan ante él.

Conocedor preciso y profundo de los códigos literarios, pero también de los iconográficos y emblemáticos de su época, Cervantes ideó las apariciones mágicas de Malgesí, pero también las de la historia nacional, de manera que pudieran dejar en sus espectadores un efecto diverso, que modificara sus impresiones y pensamientos, o bien que impresionaran visualmente el ánimo pero que momentos después se explicaran como visiones fugaces que no tienen el poder de transformar los ánimos. “Hermosa vista y novedad es ésta”, dice Carlomagno al observar la figura del Ángel que cumplirá con la función proleptica, en la que el emperador reconoce los compromisos más serios que deberá concluir.

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

Las alusiones constantes a la vista, la admiración, la suspensión y el asombro que las visiones causan en los personajes que contemplan esas apariciones deslumbrantes, aunados a la insistencia con que son marcados los efectos escénicos, el cuidado de los elementos caracterizadores de los personajes, la importancia de la música que acompaña la aparición de las figuras, permiten pensar que Cervantes pretendía hacer una reflexión sobre la naturaleza de la representación y la cualidad de los personajes como espectadores de una multiplicidad de escenas. *La casa de los celos* puede verse, así, como la suma de múltiples escenarios y de múltiples espectadores.

EL LABERINTO DE AMOR, DE CERVANTES:
POSIBILIDADES DRAMÁTICAS DE UN SÍMBOLO

Isabel Hernando Morata

Universidad de Santiago de Compostela

El laberinto de amor es una de las comedias cervantinas que más rechazo ha suscitado entre la crítica.¹ En opinión de Cotarelo y Valledor, “más que comedia parece un conjunto de lances y episodios desligados”;² afirma Valbuena Prat: “para mí, la más floja [de las ocho comedias] es *El laberinto de amor*”;³ según Marrast, “est un tissu d’intrigues si embrouillées qu’on s’y égare”;⁴ considera su editor, Francisco Ynduráin: “no creo que los espectadores de la comedia puedan seguir la intrincada línea

¹ La autora de este artículo es beneficiaria de una ayuda a la etapa de formación postdoctoral del Plan Gallego de Investigación, Innovación y Crecimiento 2011-2015 (Plan I2C) para el año 2014, modalidad A. Pertenece al Grupo de Investigación Calderón (GIC), que dirige Santiago Fernández Mosquera en la Universidade de Santiago de Compostela y se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT FFI2012-38956, en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre “Patrimonio teatral clásico español” TECE- TEI, conocido como TC-12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, que reciben fondos Feder, y también se acoge a una “Axuda do Programa de consolidación e estruturación de Unidades de Investigación Competitivas” (GPC2013/027) de la Xunta de Galicia.

² Armando Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes: estudio crítico*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915, p. 462.

³ Ángel Valbuena Prat, “Las Ocho comedias de Cervantes”, en Francisco Sánchez-Castañer (ed.), *Homenaje a Cervantes*, Mediterráneo, Valencia, 1950, t. II, p. 261.

⁴ Robert Marrast, *Miguel de Cervantès, dramaturge*, L’Arche, Paris, 1957, p. 23.

de los sucesos, tan complicados como gratuitos”;⁵ para García Martín, se trata de una secuencia “de escenas deshilvanadas, sin respeto alguno por las reglas dramáticas”.⁶ A pesar de estas opiniones tan negativas, *El laberinto de amor* ha despertado también cierto interés: las dualidades silencio-palabra⁷ y verdad-mentira;⁸ la visión de la sociedad,⁹ del amor y el matrimonio,¹⁰ y del género y el rango;¹¹ el espacio y la espectacularidad,¹² la parodia de algunos tópicos y subgéneros

⁵ Francisco Ynduráin, “Estudio preliminar”, en Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras dramáticas II*, ed. de Francisco Ynduráin, Rivadeneyra, Madrid, 1962, p. XL.

⁶ Manuel García Martín, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980, p. 230. Sobre los juicios despectivos que ha recibido *El laberinto de amor*, véase Stanislav Zimic, “El laberinto y el lucero redentor: estudio de *El laberinto de amor*, de Cervantes”, *Acta Neophilologica*, 13 (1980), pp. 31-32, y Carmen Y. Hsu, “Amor y matrimonio según *El laberinto de amor*, de Cervantes”, *eHumanista*, 1 (2012), n. 4, p. 537.

⁷ Agapita Jurado Santos, “Silencio/ Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19:2 (1999), pp. 140-153.

⁸ Pilar Alcalde Fernández-Loza, “La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor*”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2004, t. I, pp. 193-200.

⁹ Edward H. Friedman, *The unifying concept: approaches to the structure of Cervantes' Comedias*, Spanish Literature Publications Co., York, 1981, pp. 103-117.

¹⁰ Isabel Colón Calderón, “El amor en *El Laberinto* de Cervantes”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 57-69, y Hsu, art. cit.

¹¹ Ellen H. Anderson, “Refashioning the Maze: the Interplay of Gender and Rank in Cervantes's *El laberinto de amor*”, *Bulletin of the Comediantes*, 46:2 (1994), pp. 165-185.

¹² Aurelio González, “Espacio y movimiento en el teatro cervantino: *El laberinto de amor*”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, t. I, pp. 735-739, y Aurelio González, “Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2002, pp. 155-163. También ha analizado la puesta en escena de la comedia

dramáticos,¹³ y la relación con sus fuentes, en especial el *Orlando furioso* de Ariosto,¹⁴ son algunos de los aspectos abordados por los estudiosos.¹⁵ El objetivo de este trabajo consiste en analizar el significado en esta comedia del laberinto de amor, un símbolo que aparece reiteradamente en la literatura occidental.¹⁶

En primer lugar, es necesario recordar de manera breve la trama de *El laberinto de amor*. Rosamira, hija del duque Federico, está comprometida por imposición paterna con un noble italiano, Manfredo. Sin embargo, la boda se cancela porque Dagoberto, el verdadero enamorado de Rosamira, la acusa públicamente de mantener una relación con “un bajo caballero” (I, 63).¹⁷ La mujer guarda silencio y su padre la encierra en una torre. Ahí ha de permanecer hasta que se produzca el torneo en el que Dagoberto se enfrentará a quien quiera defenderla de la inculpación. Por

Desirée Pérez Fernández, “*El laberinto de amor*, de Cervantes: análisis del texto y su puesta en escena”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 28 (2006), pp. 147-164.

¹³ María Soledad Carrasco Urgoiti, “Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*”, *Hispanic Review*, 48:1 (1980), pp. 77-90.

¹⁴ Marcella Trambaioli, “Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 3 (2007), pp. 93-108.

¹⁵ Se acepta de forma unánime la hipótesis de Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977, pp. 21-22, según la cual Cervantes escribió *El laberinto de amor* entre 1587-1606. Más complicada resulta su clasificación genérica, pues se ha considerado que es una comedia palatina (Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *La gran sultana. El laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998, p. XLIV); de capa y espada (García Martín, *op. cit.*, p. 235; Friedman, *op. cit.*, p. 108, y González, “Espectacularidad en dos comedias”, art. cit., p. 157) y de tema caballeresco (Pérez Fernández, art. cit., p. 154); puede verse el resumen de Hsu, art. cit., p. 537.

¹⁶ Abordan la relación del título con el contenido de la comedia Zimic, art. cit., Anderson, art. cit., y Melanie Henry, *The signifying self: Cervantine drama as counterperspective aesthetic*, Modern Humanities Research Association, London, 2013, pp. 37-52, como se verá a lo largo de este trabajo.

¹⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *El laberinto de amor*, en *La gran sultana. El laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998.

otra parte, Julia y Porcia, también nobles, escapan de casa disfrazadas de los pastores Camilo y Rutilio. Su objetivo es conseguir a los hombres que aman: Julia a Manfredo y Porcia a Anastasio. Manfredo, como se sabe, era el prometido de Rosamira, a la que también ama Anastasio. Por si el enredo fuera poco, Julia y Anastasio son hermanos, y ambos primos de Porcia y Dagoberto, también hermanos entre sí. El desdichado Manfredo se entera al mismo tiempo no sólo de que su futura esposa, Rosamira, ha sido acusada de tener trato con otro hombre, sino también de que a él mismo se le culpa de haber raptado a Porcia y Julia.

La tímida Julia y la atrevida Porcia se las ingenian para lograr emparejarse con los hombres a los que quieren. Julia, disfrazada primero de pastor y luego de estudiante, entra al servicio de Manfredo y le cuenta que una mujer llamada Julia le confesó su amor por él, de manera que despierta la curiosidad del caballero. Por su parte, Porcia, también vestida como varón, acompaña a Anastasio, quien le pide que se disfrace de mujer y visite a Rosamira en la torre. Una vez en la prisión, ambas damas intercambian sus vestidos, de forma que Rosamira sale de ella y Porcia se queda en la cárcel haciéndose pasar por la acusada. Anastasio llega a la torre y le pide matrimonio, pues piensa que es su amada Rosamira, y, por supuesto, la mujer acepta, con lo que obtiene al hombre que deseaba. Por otro lado, Rosamira se descubre ante Dagoberto y ambos asisten al duelo disfrazados de peregrinos. Anastasio y Manfredo, a quien acompaña Julia todavía en guisa de varón, se ofrecen a luchar por ella, y Porcia —que sigue fingiendo ser la dama inculpada, esto es, Rosamira— elige a su amado Anastasio como caballero defensor. Todo se resuelve cuando llega una carta de Dagoberto en la que confiesa que la acusación de deshonor sobre Rosamira es falsa y que él es su enamorado. Las tres damas se descubren, Manfredo acepta el amor de Julia y se proyectan las bodas de las tres parejas: Rosamira y Dagoberto, Julia y Manfredo, y Porcia y Anastasio.¹⁸

¹⁸ La falsa denuncia de la dama que es defendida en pelea por un caballero constituye uno de los temas fundamentales de la comedia. Rudolph Schevill y Adolfo Boni-

Resulta sencillo relacionar el título de la comedia con la confusión que caracteriza a su trama. Como es bien conocido, al principio de *La vida es sueño* Rosaura asocia ambos conceptos, pues llama “confuso laberinto” a las peñas por las que se ha desbocado su caballo.¹⁹ También don Quijote, en la pendencia del yelmo de Mambrino, pone a todos “en tan confuso laberinto” (*Quijote*, I, 45),²⁰ y Roque Guinart confiesa hacia el final de la Segunda parte que se ve “en la mitad del laberinto de mis confusiones” (*Quijote*, II, 60). En la novela *El amante liberal*, Ricardo menciona “el confuso laberinto de mis males”.²¹ Varias son las formas con las que se presenta la confusión en *El laberinto de amor*, algunas ya señaladas por sus editores, Sevilla Arroyo y Rey Hazas:²² los amores cruzados, las relaciones de consanguinidad, las falsas acusaciones, las rupturas de la acción principal por dos estudiantes, Tácito y Andronio, calificadas por Casaldueiro de “escenas de entremés”,²³ y el uso del disfraz. Seis personajes utilizan este recurso, algunos de ellos varias veces: Anastasio se

lla y San Martín, “El teatro de Cervantes (Introducción)”, en Miguel de Cervantes Saavedra, *Comedias y entremeses. Tomo VI (Introducción) Poesías sueltas*, ed. de Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922, pp. 112-113, propusieron que procedía del canto V del *Orlando furioso* de Ariosto, en el que la reina Ginevra es inculpada de forma indebida. Canavaggio, *op. cit.*, pp. 111-112, explica, a partir de una observación de Chevalier, que, como este motivo es muy común, no se puede vincular la comedia a esta única fuente (véase también Sevilla Arroyo y Rey Hazas, art. cit., pp. XXXV-XXXVI); García Martín, *op. cit.*, pp. 230-233, repasa varias versiones de este tópico. Trambaioli, art. cit., detecta ecos precisos entre la comedia de Cervantes y *Orlando furioso* que le permiten establecer una relación directa entre ambas obras; además, la investigadora vincula *El laberinto de amor* con *Las pobreza de Reinaldos*, de Lope de Vega.

¹⁹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño, Primera parte de comedias*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Biblioteca Castro, Madrid, 2006, p. 15.

²⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Real Academia Española, Madrid, 2015, p. 577.

²¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El amante liberal, Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Real Academia Española, Madrid, 2013, p. 112.

²² Sevilla Arroyo y Rey Hazas, art. cit., pp. XXXVIII-XLI.

²³ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Aguilar, Madrid, 1951, p. 156.

atavía de labrador; Manfredo, de estudiante; Dagoberto, de peregrino; Julia, del pastor Camilo y luego de estudiante, y Rosamira se pone la ropa que lleva Porcia cuando accede a la torre. Esta mujer, Porcia, cambia de vestimenta cinco veces: aparece como el pastor Rutilio cuando huye de casa, luego de estudiante, labrador, labradora y, finalmente, viste con el atuendo de Rosamira.²⁴

En este ambiente de complejidad y enredo, como advierte Hsu, los personajes dudan en ocasiones de si lo que perciben es real o sólo una apariencia engañosa.²⁵ Al comienzo, un ciudadano de Novara asegura que Rosamira desea casarse con el hombre que ha designado su padre, pero Anastasio replica: “Así parece; / aunque, con todo, algunos dudan dello” (I, 17-18). Otro ciudadano comenta que todos creían que Dagoberto estaba enamorado de Rosamira “pero ya lo contrario ha parecido” (I, 229).²⁶ Los personajes vacilan sobre la veracidad de las acusaciones: “ora sea verdad, ora mentira / el relatado caso que la infama” (I, 178-179), duda Anastasio sobre la deshonor de Rosamira. Al respecto del rumor de que Manfredo secuestró a Porcia y Julia, opina un ciudadano: “Hasta agora, así se suena; / ni sé si es cierto o incierto” (I, 928-929). El contraste entre la elocuencia y el vestido rústico de algunos personajes también despierta la perplejidad: un ciudadano le dice a Anastasio, ataviado como pastor: “vuestro lenguaje, / es tanto del vestido diferente, / que uno muestra la lengua y otro el traje” (I, 215-217).

²⁴ Según Pérez Fernández, art. cit., p. 158, “el disfraz es el verdadero eje dramático de la obra”. Sobre el disfraz en el teatro español del siglo de Oro, puede verse Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1955, y María Luisa Lobato López (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2011.

²⁵ Hsu, art. cit., pp. 538-539.

²⁶ El silencio con que Rosamira responde a la acusación de deshonor significa una apariencia que la acepta sumisamente; como le confiesa a Porcia en la torre: “Quien me deshonor ha de ser / el mismo que me ha de honrar, / y esto me hace callar / y culpada parecer” (II, 1973-1976). En opinión de Jurado Santos, art. cit., p. 143: “Rosamira y Dagoberto, para engañar al espectador y al resto de los personajes, esperan que el destinatario de este silencio lo interprete como una prueba del deshonor de Rosamira”.

No es de extrañar, en suma, que unos y otros se sientan confusos en numerosas ocasiones; como observaron Schevill y Bonilla: “Sorprende la repetición *usque ad nauseam* de aquel vocablo [‘confusión’], y si bien Cervantes lo emplea con frecuencia en otras obras, nunca lo hace con tan abusiva insistencia”.²⁷

Pero limitarse a identificar el laberinto de amor del título con la confusión de la trama sería demasiado simplista y excluiría los valores que este símbolo había alcanzado en la literatura anterior. Ya *Corbaccio* de Boccaccio fue traducido al español como *Laberinto de amor*,²⁸ al igual que lo fue en francés²⁹ y también con este título llegó a conocerse en italiano.³⁰ En esta obra, el narrador, angustiado por el desprecio de la mujer amada, sueña que está perdido en un misterioso lugar del que no puede encontrar la salida. Aparece entonces el espíritu de un anciano, que le amonesta por haberse enamorado y emite una hiriente sátira contra el género femenino. Pues bien, este espíritu le hace saber al respecto del lugar donde se encuentran, la región a donde van a parar los que se dejan arrastrar por el amor:

²⁷ Schevill y Bonilla, art. cit., p. 117. Basten unos pocos ejemplos: cuando el embarador de Manfredo parte a dar a su señor la mala nueva de la acusación de Rosamira, exclama: “Confuso voy, atónito y perplejo” (I, 154); al enterarse tanto de la infamia de su futura esposa como de que se le inculpa de haber secuestrado a Porcia y Julia, Manfredo repite: “¿qué es esto?” (I, 626 y 630); Julia, al sentirse despechada por Manfredo, profiere: “En gran confusión me veo. / ¿Quién me podrá aconsejar?” (II, 1901-1902); cuando Rosamira se descubre ante Dagoberto, declara Anastasio: “En gran confusión me hallo” (III, 2236). Por la profusión de los términos relacionados con la confusión, Schevill y Bonilla, art. cit., p. 117, proponen que *El laberinto de amor* es en realidad la comedia —hoy perdida— *La confusa*, a la que se refiere Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (capítulo IV) y en la *Adjunta*.

²⁸ Carrasco Urgoiti, art. cit., p. 83, y Julián Molina, “Prólogo”, en Félix Lope de Vega y Carpio, *La prueba de los ingenios*, ed. de Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. por Marco Presotto, Milenio, Lleida, 2007, t. I, p. 43.

²⁹ Sophie Chiari, *L’image du labyrinthe à la Renaissance: Détours et arabesques au temps de Shakespeare*, Honoré Champion, Paris, 2010, n. 62, p. 323.

³⁰ Este título tiene la edición de Giovanni Boccaccio, *Laberinto d’amore*, Nicolo detto Zopino, Venetia, 1525.

Questo luogo è da vari variamente chiamato; e ciascuno il chiama bene: alcuni il chiamano “il laberinto d’Amore”, e altri “la valle incantata”, e assai “il porcile di Venere”, e molti “la valle de’ sospiri e della miseria”; e, oltre a questi, chi in uno modo e chi in uno altro, come meglio a ciascun piace [...]. E dèi sapere che chi per lo suo poco senno ci cade mai, se lume celestiale non nel trae, uscir non ne può; e allora, com’io già ti dissi, con senno e con forza.³¹

Igualmente, la traducción de una parte del *Filócolo*, también de Boccaccio, las cuestiones de amor, llevó por título en español *Laberinto de amor*.³² Sophie Chiari, en su investigación sobre el origen de este símbolo en algunas lenguas romances, advierte que una de sus primeras menciones se localiza en un poema francés anónimo datado en 1377.³³ La misma imagen aparece en *L’Idée del teatro*, de Giulio Camillo —publicada de forma póstuma en 1550—, donde “le labyrinthe n’est d’ailleurs plus que l’issue funeste et prévisible d’actes incontrôlés”.³⁴

Por otra parte, en un soneto del *Canzoniere* de Petrarca se alude al “ciego laberinto” recorrido por el ansia encendida del amante.³⁵ Chiari

³¹ Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, en *Elegia di madonna Fiammetta. Corbaccio*, ed. de Francesco Ermani, Garzanti, Milano, 1998, pp. 216-217; “Este lugar es por varios diversamente llamado; y todos lo llaman bien: algunos le llaman ‘el laberinto de Amor’, y otros ‘el valle encantado’, y muchos ‘la pocilga de Venus’, y bastantes ‘el valle de los suspiros y la miseria’ [...] Y debes saber que quien por su poco juicio aquí cae alguna vez, si la luz celestial no lo saca, salir no puede; y aún esto, como ya te dije, con prudencia y con fortaleza” (Giovanni Boccaccio, *Corbacho*, en *La elegía de doña Fiammeta. Corbacho*, ed. de Pilar Gómez Bedate, Planeta, Barcelona, 1989, pp. 188-189). Sobre la correspondencia del título con estas líneas, véase Molina, art. cit., n. 9, p. 43, y Marcos Méndez Filesi, *El laberinto: historia y mito*, Alba, Barcelona, 2009, pp. 257-258.

³² Carrasco Urgoiti, art. cit., p. 83, y Molina, art. cit., p. 43.

³³ El poema comienza “En la maison Dedalus enfermee / Est ma dame vers qui ne puis aller” y expresa el tormento del enamorado al no poder ver a su dama, encerrada en el laberinto (Chiari, *op. cit.*, p. 303).

³⁴ Chiari, *op. cit.*, p. 325.

³⁵ Se trata del soneto 224 del *Canzoniere*, cuyo primer cuarteto es: “S’una fede amorosa, un cor non finto, / un languir dolce, un desiar cortese; / s’oneste voglie in

observa la impronta del poeta italiano en los vates ingleses de la época isabelina, para quienes “Le labyrinthe est le lieu où le cours naturel des choses est contrarié: les passions l’emportent sur la raison, le pouvoir féminin soumet les désirs masculines”.³⁶ La misma estudiosa deduce que “Le labyrinthe [...] est alors progressivement devenu le motif récurrent du leurre amoureux”.³⁷ Como señala Manero Sorolla, la imagen de Petrarca influyó asimismo en los poetas españoles del siglo xvi: Herrera, por ejemplo, menciona el “ciego laberinto” y el “cerrado laberinto”.³⁸ Sería interesante explorar la presencia de esta imagen en otros autores españoles para profundizar en el valor o valores que se le han otorgado.³⁹ El símbolo, por tanto, está lejos de ser una invención de Cervantes para referirse a las confusiones creadas por los personajes de su comedia.⁴⁰

El significado alegórico del laberinto en esta pieza teatral de Cervantes ha sido objeto de atención por parte de algunos críticos.⁴¹ Zimic cree

gentil foco accese, / un lungo error in cieco laberinto” (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. de Ugo Dotti, intro. de Ugo Foscolo, notas de Giacomo Leopardi, Feltrinelli, Milano, 2013, p. 224). El laberinto aparece también en el último terceto del soneto 211: “Mille trecento ventisette, a punto / su l’ora prima, il dí sesto d’aprile / nel laberinto intrai, né veggio ond’esca” (*Ibid.*, p. 216). En este soneto el laberinto se convierte en “l’incarnation d’un obscur espace intérieur, au coeur duquel parvenir à la connaissance de soi s’avère périlleux” (Chiari, *op. cit.*, p. 328).

³⁶ *Ibid.*, p. 329.

³⁷ *Ibid.*, p. 339.

³⁸ María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1990, pp. 199-200.

³⁹ En el arte del siglo xvi se encuentran algunas representaciones del laberinto de amor, como el cuadro de Pozzoserrato, *Giardino con labirinto* (1550-1560), que se encuentra en la Royal-Hampton Court-Huile; véase Chiari, *op. cit.*, p. 659.

⁴⁰ Marcos Méndez Filesi, *op. cit.*, pp. 257-258, alude a esta comedia en su capítulo dedicado a la metáfora del laberinto de amor.

⁴¹ Otros aluden a él de manera breve: “Si en la primera jornada entramos en el laberinto amoroso y en la tercera salimos, en la segunda deambulamos por él” (Casalduero, *op. cit.*, p. 162); “el amor no es responsable de tanto laberinto, confusión y falsedad, sino la falta de libertad de la mujer para elegir marido” (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, art. cit., p. XLII); “El laberinto se inicia y termina en el mismo punto, de esa

que representa la mentira, y que sólo con la verdad se consigue salir de él: “todos los personajes están en constante confusión pues, habiendo recurrido a la mentira, se han construido ellos mismos un laberinto en que deambulan desorientados, perdidos”.⁴² La verdad es un “lucero redentor”, que identifica con Porcia: “Cuando la honesta y sincera Porcia sustituye a Rosamira en la cárcel, se convierte en fuente de la verdad, por virtud de la cual los descaminados empiezan a tantear el camino hacia la salida del laberinto de la mentira”.⁴³ Por su parte, Anderson afirma que las mujeres se liberan de “The rigid masculine enclosure built [...] of stone”⁴⁴ gracias a sus astucias y artimañas. Las damas consiguen desprenderse de sus identidades sociales: “By breaching decorum itself, the plots woven by the women free both themselves and the men they love from roles, or social constructs, erected by the *intereses creados* of male parents”.⁴⁵ Por otro lado, Anderson relaciona *El laberinto de amor* con el mito de Teseo y el Minotauro: Rosamira es identificada con el monstruo de Creta, pues la torre donde está prisionera se sitúa en el centro del laberinto simbólico; además, como el Minotauro, lleva a los hombres a la muerte, pues por su causa se ha organizado un duelo.⁴⁶

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” (Pérez Fernández, art. cit., p. 159).

⁴² Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 207.

⁴³ *Ibid.*, p. 216. Ya había expuesto estas ideas en “El laberinto y el lucero”, art. cit. Recoge sus hipótesis Alcalde Fernández-Loza, art. cit., pp. 194-195: “la naturaleza humana aparece representada de manera prudente e indiscreta, de modo que urge la necesidad de mostrar la capacidad humana para superarse y encaminarse como criaturas libres, capaces de manejarse de manera correcta espiritualmente, y así superar el laberinto de la mentira y obtener la verdad definitiva”.

⁴⁴ Anderson, art. cit., p. 167.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁶ “The tower is meant to remind the spectator of the labyrinth of the play’s title, for like Daedalus’s creation, it is a prison in whose center resides an offspring who has brought dishonor to the man whose name as father it bears—and potential death to those youths who may become a human sacrifice to that paternal honor by engaging in trial by combat. Rosamira, then, for very beauty, enacts the role of a female Minotaur,

Más importancia otorga aún al mito clásico Henry en su reciente monografía sobre el teatro cervantino.⁴⁷ Aunque admite que sólo es aludido indirectamente por la mención de Porcia al “hilo de la razón”⁴⁸ — que evoca al que Ariadna proporcionó a Teseo para salir del laberinto—, la estudiosa equipara a las mujeres con la protagonista del mito, porque, como ella, son “purposeful, determined and courageous”, si bien al mismo tiempo se asemejan a Dédalo, pues, como él, construyen el laberinto al marcar el camino que los hombres deben seguir.⁴⁹ Las tres damas se identifican también con el Minotauro, porque son “prisoners of the patriarchal system which dictates their limited social space and role”.⁵⁰ En suma, según esta autora, la comedia muestra que las estructuras sociales fracasan cuando se opone a ellas la fuerza de la libertad individual.⁵¹

Parece arriesgado analizar *El laberinto de amor* a partir del mito clásico, pues no hay más referencia a él que el “hilo de la razón” (I, 286) del que habla Porcia. Buscar los referentes de Ariadna, Teseo, Dédalo y el Minotauro en los personajes puede llevar a una sobreinterpretación del texto. Como se ha visto, el símbolo del laberinto de amor se desvinculó de su antecedente mitológico para seguir un camino propio en la literatura. Con el fin de comprender su valor en la obra de Cervantes, resulta necesario tener en cuenta que uno de los fundamentos del laberinto es

in Cervantes’s play the first inversion of the original myth’s masculine and feminine roles” (*Ibid.*, p. 168). Se vincula también a Porcia y Julia con este ser mitológico: “Rosamira in her tower, Julia and Porcia themselves in the homes of their fathers, only make visible the position of all women as Minotaurs, or monsters, highborn prisoners at the center of a construction erected by the masculine ‘soy quien soy’” (*Ibid.*, p. 172).

⁴⁷ “Despite critical interest in the mythological *comedia* few critics have examined Cervantes’s *El laberinto de amor* in relation to its mythological framework, much less interrogated the play in light of the Ovidian model which informs it, despite the drama’s evocative title” (Henry, *op. cit.*, p. 41).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁵¹ “*El laberinto de amor* shows societal structures to be fallible and assailable when the individual utilises a strong sense of self and inner freedom in order to counter-act its enveloping control” (*Ibid.*, p. 49).

la dificultad para hallar su centro o su salida.⁵² La meta del laberinto puede identificarse con el final de la comedia: los compromisos matrimoniales de las tres parejas, es decir, la consecución de los deseos de Julia, Porcia y Rosamira, enamoradas respectivamente de Manfredo, Anastasio y Dagoberto, y también de este último, que quiere a Rosamira.

Al principio, al deseo de los amantes se oponen varias circunstancias: la boda concertada por imposición paterna entre Rosamira y Manfredo, el encierro de Julia y Porcia en su casa, los amores cruzados —pues los hombres a los que aman estas mujeres no las quieren a ellas, sino a Rosamira— y, en menor medida, las relaciones de consanguinidad.⁵³ El amor es la fuerza que lleva a los personajes a emplear artimañas, engaños y disfraces para conseguir su propósito. Porcia, en un pasaje esclarecedor, define la pasión amorosa como un impulso irracional que obliga a tomar los riesgos necesarios para lograr aquello que se desea; así le dice a Julia:

Ya en el ciego laberinto
te metió el amor crüel;
ya no puedes salir dél
por industria ni distinto.
El hilo de la razón
no hace al caso que prevengas;
todo el toque está en que tengas
un gallardo corazón,
no para entrar en peleas,
que en ellas no es bien te pongas,

⁵² Pueden verse las características del laberinto señaladas por William H. Matthews, *Mazes and Labyrinths. A General Account of Their History and Developments*, Longmans-Green, London-New York, 1922, pp. 182-184; Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, trad. César Palma, prólogo de Umberto Eco, Siruela, Madrid, 1984, pp. 49-59, y Chiari, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁵³ En efecto, las relaciones de parentesco entre los personajes son también un impedimento para el logro de sus objetivos: Julia manifiesta su temor a encontrarse con su hermano en Novara (I, 366-367) y escapa cuando éste entra en escena (II, 1062-1069).

sino con que te dispongas
a alcanzar lo que deseas,
cuésete lo que costare.

(I, 282-297)

Más adelante, Julia exclama: “¡Amor, ayuda al deseo, / pues que me pusiste en él!” (I, 416-417). Es decir, el amor proporciona el ánimo necesario para lograr el deseo, aunque haya que recurrir a las estrategias más osadas para superar los obstáculos: “que amor me ha de ayudar al bien que sigo” (II, 1467) afirma Porcia. Al final, concluye Tácito, uno de los dos estudiantes: “¡No hay camino que amor pruebe, / difícil, que no sea llano!” (III, 3065-3066).⁵⁴ Este sentimiento que vence cualquier dificultad carece de toda sensatez. Porcia, en los versos citados, aseguraba que “el hilo de la razón” era inútil para lograr sus deseos; después le dirá a Julia: “Mira que amor te ha traído, / por un nunca visto enredo” (II, 1050-1051). Esta dama le dice a su compañera: “y el blando amor que nos guía/ abone nuestra locura” (II, 1343-1344). Cuando va a entrar en la torre donde se encuentra Rosamira, Porcia culpa al amor de que tenga que adoptar tantas falsas identidades: “Amor [...] / para labrar mis desdichas / con yerros de tus marañas: / que éstas son de tus hazañas / las más venturosas dichas” (II, 1655-1666). Julia, al confesarle a Manfredo quién es de verdad, señala: “Como no repara en nada / aquel que llaman Amor” (III, 2750-1751) y responsabiliza a este sentimiento de los cambios de traje (III, 2760-2761). La comedia se cierra con estos versos del estudiante Tácito: “Estas son, ¡oh Amor!, en fin, / tus disparates

⁵⁴ Respecto a la treta empleada por Rosamira para evitar que su padre la case contra su voluntad, comenta Hsu, art. cit., p. 543: “Se confirma de este modo lo que el autor ya viene demostrando desde el comienzo de la comedia: que el amor, servido por la inteligencia, salva obstáculos y escollos de toda suerte”. Una visión no muy diferente a la expuesta aquí ofrece Melveena McKendrick, “Writings for the stage”, en Anthony J. Cascardi (ed.), *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 145: “The characters move within a labyrinth of love created by their own desires in conflict with the desires of others”.

y hazañas; / y aquí acaban las marañas / tuyas, que no tienen fin” (III, 3075-3078). Locura, enredo, yerros, marañas, falta de previsión, disparates: la irracionalidad del amor encuentra un símbolo acertado en el laberinto.⁵⁵ De hecho, Porcia emplea la expresión “ciego laberinto”, precisamente la misma que se halla en el soneto de Petrarca del que se ha hablado antes.⁵⁶ Estos engaños y artimañas son, sin embargo, imprescindibles para que los personajes logren sus deseos: Porcia consigue el compromiso matrimonial de su amado Anastasio gracias a que está disfrazada de Rosamira, la mujer que él quiere, y con quien la confunde; Julia despierta el interés de Manfredo porque está disfrazada de hombre y así puede contarle la historia de que una mujer llamada Julia le confesó su amor por él, y, Dagoberto, con la falsa acusación de deshonor, logra que se cancele la boda entre Rosamira y Manfredo.⁵⁷

Es importante subrayar que no sólo las mujeres utilizan el ingenio para alcanzar lo que quieren, sino también los hombres: Dagoberto al inculpar a su dama, pero también Anastasio manda a Rutilio —es decir, a Porcia disfrazada de hombre— que entre, vestido de mujer, en la torre donde está apresada Rosamira y le lleve un mensaje. Tampoco parece apropiado creer que el único inconveniente contra el que luchan los amantes son las normas sociales, representadas en la imposición de la voluntad paterna: también se enfrentan al problema de los amores cruzados, que no obedece a ningún esquema patriarcal ni social, sino que resulta una convención frecuente en comedias como esta. Como se lamenta Julia ante su prima Porcia:

⁵⁵ Casaldueiro, *op. cit.*, p. 151, observa también: “La acción nos ofrece las marañas, los enredos que hace surgir el amor, esa pasión alejada por completo de toda lógica racional”.

⁵⁶ El laberinto es aludido fuera del contexto amoroso por Tácito, quien, después de intentar robarle la cesta a Porcia, se excusa así ante el carcelero: “destos laberintos / es la propia causa el ocio” (II, 1717-1718).

⁵⁷ Hsu, *art. cit.*, p. 538, juzga que la comedia defiende “la plena beligerancia de la pasión amorosa como base que fundamenta la armonía del matrimonio cristiano”.

¡Qué corta es nuestra ventura!
 Tú enamorada de quien
 tiene a otra por su bien;
 yo, de quien mi mal procura,
 de quien se casa mañana.
 [...]
 ¡Qué de imposibles se oponen
 a nuestros buenos deseos!

(I, 378-387)

El símbolo analizado en este trabajo aparece también en una comedia de Lope publicada en la *Parte novena* (1617), *La prueba de los ingenios*, cuyo segundo título es *El laberinto de amor*. Según La Barrera, el portugués del siglo XVII Francisco Manuel de Melo tituló así una de sus comedias.⁵⁸ Asimismo, el escritor inglés James Shirley menciona el laberinto en el título de su obra teatral *Changes* o *Love in a maze*, escrita en 1631 o 1632.⁵⁹ Al igual que en la comedia cervantina —con la que no mantiene, por lo demás, ningún tipo de relación—, *Love in a maze* se basa en los amores cruzados de varios jóvenes, algunos de los cuales se oponen al cónyuge impuesto por voluntad no del padre sino de la madre o del tío.⁶⁰ Sería interesante analizar cómo estos dramaturgos emplean este símbolo: tal vez adquiriera otros significados dependientes de la trama o las diferentes convenciones dramáticas, o tal vez represente también en estos casos la irracionalidad de la pasión amorosa.

⁵⁸ García Martín, *op. cit.*, p. 233, da cuenta de estas dos comedias homónimas. Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1860, p. 237, indica *El laberinto de amor* como una de las cuatro “Comedias del mismo ingenio que se citaban manuscritas en 1747”.

⁵⁹ Ruth K. Zimmer, *James Shirley: a reference guide*, G. K. Hall, Boston, 1980, p. xvii; esta comedia fue impresa en 1632 (p. 19).

⁶⁰ Matthews, *op. cit.*, p. 196, cita esta y otras obras literarias de Inglaterra y Francia de los siglos XVI y XVII en cuyo título se alude al laberinto de amor.

LA VERSIFICACIÓN EN *LA ENTRETENIDA*.
FUNCIONES DE LAS FORMAS MÉTRICAS MINORITARIAS

Leonor Fernández Guillermo

Universidad Nacional Autónoma de México

I.

Prácticamente todos los trabajos relativos a la obra dramática de Cervantes comienzan por referir la experiencia de este escritor en el quehacer teatral de su tiempo, su deseo de ser reconocido como dramaturgo y su actitud frente a la comedia nueva. Muchos analizan el mayor o menor acercamiento de las comedias cervantinas al modelo creado y desarrollado por Lope de Vega. Entre ellos, los críticos que han dedicado algún estudio a *La entretenida* observan de manera especial el apego a la obra lopesca: algunos la clasifican como comedia de enredo, de capa y espada o de costumbres urbanas, y casi todos coinciden en que se trata de una parodia. Para Izquierdo Valladares, es un “metadiscurso crítico de la comedia nueva”,¹ y para Zimic, “una sostenida y coherente parodia de todas las características fundamentales de la Comedia nueva”.²

Sin que sea propósito de este trabajo discutir si *La entretenida* es o no una parodia, me interesa señalar mi postura al respecto, y para ello cito lo que Peter Ivanov Mollov menciona sobre la parodia:

¹ Rafael Izquierdo Valladares, “La función del aparte en el teatro de Cervantes. La comedia *La entretenida*”, en Catherine Poipney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (eds.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, p. 122.

² Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 262.

El fenómeno de la parodia literaria tiene su origen en una peculiar actitud de los autores respecto al mundo ideológico y estético de obras anteriores, orientada a revelar el envés de este mundo; es una interpretación cómica de lo serio, un enfoque nuevo, subversivo y ridiculizador de lo tradicional, lo convencional, lo topicalizado. A la vez, la parodia nace del afán de originalidad del parodista, de su deseo de encontrar su propio camino artístico, conculcando las preceptivas, negando la autoridad avasalladora de sus predecesores, ridiculizando los modelos consagrados.³

Wardropper opina que es evidente que en sus ocho comedias Cervantes no acepta en toda su integridad la fórmula de Lope.⁴ Tal vez no la acepte “en toda su integridad”, pero a mí no me parece que oponga una postura subversiva ni ridiculizadora frente a la Comedia nueva, ni que quebrante la preceptiva expuesta en el *Arte nuevo*. La comedia de Lope no es un modelo “serio” que Cervantes revierte en *La entretenida*, ni renuncia a las convenciones del género; lo que hace, desde mi punto de vista, es enfocar esas convenciones con perspectivas diferentes; presentarlas con ironía, destacar facetas inusuales de situaciones recurrentes y ofrecer “salidas” inusuales. La más sobresaliente es, quizá, el desenlace sin boda. Este final —para muchos un “antidesenlace”— es tan solo un ejemplo, de los varios en esta comedia, que muestra cómo siguiendo su propio camino Cervantes logra, como afirma Canavaggio, “[una] obra de cumplida formulación artística, de ingeniosa expresión humorística, en suma, una obra extraordinaria, importante y genuinamente entretenida”.⁵

³ Peter Ivanov Mollov, “Problemas teóricos en torno a la parodia. El ‘apogeo’ de la parodia en la poesía española de la época barroca”, *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11 (2006), sin paginación. En línea: <https://www.um.es/tonodigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>

⁴ Bruce W. Wardropper, “La valoración tradicional del teatro cervantino” en Juan Bautista Avall-Arce y Edward C. Riley (eds.), *Suma Cervantina*, Tamesis, London, 1973, p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 262.

El objetivo de mi propio acercamiento a *La entretenida* es explorar la versificación de esta comedia y, en particular, mostrar la manera en que el dramaturgo utiliza la métrica para apoyar un enredo sin duda singular, elaborado a base de la acumulación de confusiones, así como de pasajes que, desviándose de lo que se considera “tradicional” en la Comedia nueva, crean una trama plena de originalidad.

Aparte del trabajo de Domínguez Caparrós sobre la métrica en la obra general de Cervantes, el de Escalante Barrigón, que analiza los metros españoles en su dramaturgia, y de una que otra nota breve sobre la versificación de algunas piezas teatrales de nuestro autor, incluidas en unas pocas ediciones, no existen estudios amplios —y a la vez más específicos— sobre este aspecto de la dramaturgia cervantina. Sin embargo, considero que los trabajos de estos dos críticos son un valioso punto de partida para comenzar a examinar la métrica teatral de Cervantes.

Las fechas de composición propuestas para *La entretenida* van de 1607-1608 (Schevill, Bonilla, Valbuena, Ynduráin) a 1611-1613, según Canavaggio; pero, según este crítico, son “todas muy inciertas”.⁶ Es interesante tener en cuenta los posibles periodos de escritura de esta obra para observar su versificación en relación con la que Lope emprendió en la primera década —y un poco más allá— del siglo xvii. Así, vemos que en *La entretenida* Cervantes empleó la redondilla como forma mayoritaria: esto fue lo usual en la Comedia nueva hasta 1620, cuando esta estrofa empezó a ceder su lugar al romance. El porcentaje de redondillas —60.6% de los 3080 versos— se ubica dentro de la media del porcentaje en que Lope la utilizaba entre 1604 y 1618.⁷ En tanto, el romance empleado por Cervantes abarca una cantidad mucho menor: 14.9%, porcentaje que corresponde casi al mínimo acostumbrado en la Comedia nueva para este metro entre 1610 y 1618.⁸ En referencia a estos y los

⁶ Jean Canavaggio, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel y Pedro de Urdemalas*, ed. de Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1992, p. 222.

⁷ Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, Sinopsis tabular A, pp. 210-211.

⁸ *Idem.*

demás metros castellanos empleados en las ocho piezas teatrales, Escalante Barrigón confirma que "... sus funciones, sus porcentajes, sus pasajes... se amoldan a la teoría que Lope mismo llevó a la práctica en sus comedias".⁹ Hasta aquí no parece haber diferencias entre los dos escritores. Por ello, resulta más interesante observar de cerca las formas métricas minoritarias, con el fin de describir las peculiaridades en su empleo, así como su función dramática.

Metros castellanos, como la quintilla y el romance hexasílabo aparecen en *La entretenida* con pequeños porcentajes (3.5%).¹⁰ En cuanto a las formas italianizantes, se incluyen endecasílabos sueltos, octavas, tercetos, un madrigal;¹¹ cuartetas-lira de versos libres y seis sonetos; todas ellas conjuntan un 21%, que sumado al de las formas castellanas minoritarias, nos dan un 24.5% del total de versos. Éstos suman 755 versos que, de acuerdo con mis observaciones, Cervantes utilizó con dos funciones precisas:

1. Apoyar la configuración del enredo, que implica elaborar el engaño, ponerlo en marcha y, finalmente, deshacerlo para aclarar la confusión.
2. Presentar pasajes que resaltan aspectos a los que generalmente no se les presta atención, así como situaciones que no son usuales en la Comedia nueva.

El soneto es una de las formas poéticas a las que se les ha asignado funciones dramáticas muy bien definidas en *La entretenida*. En casi todos los estudios dedicados a esta obra se hace notar como insólita la cantidad de sonetos —seis— que para esta comedia escribió Cervantes. Si

⁹ Arturo Escalante Barrigón, "Los metros españoles en las obras dramáticas de Cervantes: La influencia de Lope", *Acotaciones*, 22 (2009), p. 19. En términos de la obra dramática cervantina, en general, este crítico señala que "Sin duda, lo que resulta más sorprendente es que los datos de las obras de Cervantes tengan una relación directa con los de las obras del Fénix anteriores a 1604".

¹⁰ Este porcentaje contempla los versos de la glosa cantada del entremés.

¹¹ Estrofa que también es denominada "octava lira", José Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002, pp. 186-187.

que aquí estamos de su ser
 que está trastocado pienso.
 Escuchémosle, y advierte
 cómo de Marcela trata.

DON ANTONIO Es tu ausencia la que mata,
 no el desdén, aunque es tan fuerte.

(I, 531-538)¹³

[...]

Tu duro alfanje a mayor mal se estiende, soneto
 pues un espíritu en dos mitades parte,
 ¡Oh milagros de amor, que nadie entiende!

Que, del lugar de do mi alma parte,
 dejando su mitad con quien la enciende,
 consigo traiga la más frágil parte.

DON ANTONIO ¡Oh Marcela fugitiva redondillas
 y sorda al lamento mío!

(I, 553-554)

[...]

¡Téngote siempre delante,
 y no te puedo alcanzar!

MARCELA Para temer y pensar,
 ¿esto no es causa bastante?

DOROTEA Sí, por cierto. Nunca estés
 sola, si fuere posible.

(I, 561-566)

Más adelante, tenemos endecasílabos sueltos, que abarcan casi un 7% del total de versos de *La entretenida*, repartidos en dos tiradas: una en la primera jornada y otra en la tercera. La primera tirada (I, 824-971)

¹³ Miguel de Cervantes, *La entretenida*, ed. de Florencio Sevilla, Castalia, Madrid, 2001.

consta de 148 versos y conforma la escena final del primer acto. El estudiante Cardenio y el capigorrón Torrente, con ayuda de Muñoz, habían planeado un engaño para hospedarse en casa de Marcela, de manera que el estudiante fingiera ser el primo limeño y así poder enamorar a la dama. Los endecasílabos sueltos han puesto en marcha la mentira: el asunto central de la secuencia es el relato de Torrente sobre el supuesto accidente sufrido durante la travesía desde el Perú, en el que, dice, su señor perdió todas las riquezas que traía para ofrecer a su futura esposa Marcela.

TORRENTEEl caso fue forzoso,
 y la borrasca tal, que nos convino
 alijar el navío, y echar cuanto
 en su anchísimo vientre recogía
 al mar, que se sorbió como dos huevos
 catorce mil tejuelos de oro puro.
 (I, 830-835)

Don Antonio se traga el cuento: el engaño va por buen camino, los endecasílabos sueltos de Muñoz cierran la jornada: él mismo casi se cree el relato inventado:

MUÑOZ Términos tienen estos socarrones
 de hacerme a mí entender que la borrasca
 y el alijo de ropa es verdadero.
 Ahora bien, veremos lo que pasa,
 que, una por una, los dos ya están en casa.
 (I, 967-971)

El embuste comienza a desbaratarse con los 21 tercetos de la tercera jornada (III, 2528-2549). Esta secuencia anuncia el final de la patraña de Cardenio y Torrente, pues aparece el verdadero don Silvestre planteando una preocupación (“son los tercetos para cosas

graves”):¹⁴ duda si su prima será tan hermosa como en el retrato. El contenido básico de los tercetos es el parlamento con que Clavijo aconseja a su amo: si Marcela le desagrada, debe deshacer el compromiso, pues el lazo del matrimonio sólo se desata con la muerte:

si tu prima acaso fuere fea,
no faltarán excusas con que impidas
el lazo que se teme y se desea.
(III, 2534-2536)

[...]
Un nudo solo dado a la ligera,
aprieta, estrecha y liga de tal suerte,
que dura hasta la hora postrimera.
(III, 2540-2542)

En la segunda jornada se suceden tres secuencias en metros minoritarios —cuarteto lira, quintillas, cuarteto lira— destinadas a descubrir la existencia de una segunda Marcela, personaje que nunca aparece en la comedia, pero que complica la trama. El cuarteto lira —estrofa de tres versos heptasílabos y un endecasílabo sin rima— es un metro no utilizado en el teatro áureo; sólo Cervantes lo emplea tres veces en *La entretenida*,¹⁵ y lo aplica (II, 1470-1529) para la explicación que don Ambrosio da a Marcela de Almendárez, una vez que ha comprobado que es otra la dama de quien está enamorado:

No es otra cosa alguna,
sino que la belleza
incomparable y sola
de otra que tiene el propio nombre vuestro,

¹⁴ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006, p. 148, v. 311.

¹⁵ Lope nunca utilizó esta estrofa. En *La entretenida*, Cervantes incluye en total 73 cuartetos-lira, que representan el 2.4% del total de versos.

su donaire, su gracia,
 su honesta compostura,
 su ingenio, su linaje,
 se llevaron tras sí mis pensamientos.

(II, 1470-1477)

Comienza a aclararse una confusión. Se especifica, asimismo, que don Ambrosio y don Antonio son rivales: ambos sufren por el amor de Marcela Osorio. Las cuatro octavas subsiguientes (II, 1530-1561) componen una escena breve, pero muy importante porque puntualiza tres cosas: don Ambrosio cometió un error en pensar que la hermana de don Antonio era *su* Marcela; dejar el campo libre a Cardenio —el fingido don Silvestre— para que continúe su plan de enamorar a Marcela de Alemendárez, y la confirmación de que don Ambrosio es rival de don Antonio, con los consecuentes celos de éste:

DON AMBROSIO Yo vuelvo a renovar mi pena antigua,
 buscando aquélla que me encubre el cielo,
 y, mientras dónde está no se averigua,
 un Sísifo seré nuevo en el suelo.
 De noche, como sombra o estantigua,
 llena la vista de inmortal desvelo,
 por ver el fin de mis trabajos largos,
 el lince habré de ser con ojos de Argos.

(II, 1554-1561)

Las quintillas que siguen (II, 1562-1606) terminan de aclarar la situación de las Marcelas, la cual se fija mediante las reacciones de los personajes involucrados en este asunto: don Antonio externa su desesperanza, Torrente y Muñoz despejan su temor de ser descubiertos en el embuste de Cardenio, y Marcela de Almendárez deja de sospechar del incestuoso amor de su hermano:

Y es la causa que la dama
 que aquél busca, adora y ama
 como quiere Amor tirano,
 es la misma que mi hermano
 quiere, busca, nombra y llama.
 Y yo, simple, imaginaba
 ser yo la hermosa Marcela
 a quien mi hermano llamaba,
 y con malicia y cautela
 a las manos le miraba...

(II, 1587-1594)

El otro pasaje en cuartetos lira precede al desenlace final (en redondillas) en la tercera jornada de la comedia (III, 2816-2863), donde este metro termina de establecer la situación de don Antonio. El padre de Marcela Osorio, que había decidido casar a su hija con el caballero de Almendárez, se entera de que la dama ya ha dado cédula firmada a don Ambrosio; muy enojado, reacciona contra la hija inobediente:

PADRE Primero que él la vea,
 primero que él la toque,
 primero que la goce,
 ha de perder la vida, o yo la mía.
 ¡Que venga un embustero,
 con sus manos lavadas,
 y no limpias por esto,
 y el alma os robe y saque de las carnes...!
 Mitades son del alma
 los hijos; mas las hijas
 son mitad más entera,
 por cuyo honor el padre ha de ser lince.

(III, 2816-2827)

Por su parte, don Antonio acaba totalmente desilusionado:

DON ANTONIO ¡Mi gozo está en el pozo!

(III, 2852)

Me parece que, con esta secuencia, el dramaturgo quiso, deliberadamente, dejarnos con la duda de si don Ambrosio logra casarse con Marcela, porque el padre de la joven no quería permitirlo. Una “solución” que el autor no quiso proporcionar (así como quiso, al final, dejar a todos sin boda). Importa notar que don Antonio, a pesar de estar enamorado, no es el enamorado “al uso”, que se queda sufriendo porque se le escapa la oportunidad de casarse con la dama, rasgo de carácter poco convencional entre los amantes caballeros de las comedias.

II.

Para cumplir con la segunda función, arriba mencionada, Cervantes emplea las formas métricas minoritarias en dos modalidades:

1. Como vehículo de parlamentos o monólogos que, por su contenido mismo y por el tipo de personaje que lo pronuncia, expone situaciones inusuales en la comedia. En esta modalidad se utiliza el romancillo hexasílabo; una sección de la segunda secuencia en cuarteto-lira; la tercera secuencia de esta misma estrofa (ambos en la tercera jornada), así como el soneto de Ocaña al final del segundo acto.

2. Como vehículo de secuencias especiales que, dentro de un contexto dramático particular, se combinan con otro metro para producir, por contraste, efectos burlescos. Sirven de ejemplo de esta modalidad el primer soneto y el madrigal.

1. En el romancillo hexasílabo (II, 996-1063), Cristina, criada de Marcela, dedica 68 versos a su lamento por la desdichada suerte de las de su gremio:

¡Tristes de las mozas
 a quien trujo el cielo
 por casas ajenas
 a servir dueños,
 que, entre mil, no salen
 cuatro apenas buenos,
 que los más son torpes
 y de antojos feos!

(II, 996-1003)

[...]
 La tierna fregona,
 con silencio y miedo,
 pasa sus desdichas,
 malogra requiebros,
 porque jamás llega
 a felice puerto
 su cargada nave
 de malos empleos.

(II, 1016-1023)

En una obra en la que, como señala Luis Dorrego,¹⁶ los criados y lacayos manifiestan sus problemas y tensiones con los señores, el monólogo de la fregona muestra con realismo una relación muy diferente a la de las señoras y criadas de la comedia lopesca, entre las que rara vez se produce algún altercado. Aquí, Cristina expone su descontento y cuenta con un buen espacio para enumerar las quejas por los malos tratos que recibe de su señora, repitiendo las palabras con que la reprende:

¹⁶ Luis Dorrego, “*La entretenida*. Un entramado social”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, p. 25. En línea: www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf.../8.../4.pdf

[...]
 Ven acá, suciona.
 ¿Dónde está el pañuelo?
 La escoba te hurtaron
 y un plato pequeño.
 Buen salario ganas;
 dél pagarme pienso
 porque despabiles
 los ojos y el seso.

(II, 1028-1035)

Otro caso es el de don Francisco, quien en el segundo pasaje de los cuartetos-lira (III, 1875- 2056), ha llevado a don Antonio una buena noticia relativa a Marcela Osorio. Pero la actitud ansiosa y desesperada del caballero enamorado de esta dama, lejos de causar la usual comprensión y compasión del amigo, provoca la burla de don Francisco:

¡Que un hombre con sus barbas,
 y con su espada al lado,
 que puede alzar en peso
 un tercio de once arrobas de sardinas,
 lllore, gima y se muestre
 más manso y más humilde
 que un santo capuchino
 al desdén que le da su carilinda...!

(III, 1908-1914)

Y antes de referir la noticia, menciona que hará un paréntesis: relata dos anécdotas de amantes exagerados que llegan al extremo de la necedad para obtener el favor de la mujer amada: uno paga a una fregona cuatro doblones para obtener un palillo de dientes de su ama, lo engasta en oro, se lo cuelga al cuello y le ruega que lo ayude. El otro confía en las mentiras de las adivinatoras de habas y cedacillos. El amigo de don Antonio

no muestra la empatía acostumbrada a que obliga la amistad entre los caballeros de la comedia áurea, quienes con paciencia y comprensión escuchan las quejas del amigo, cuando es un doliente galán enamorado. Por el contrario, para don Francisco no son más que disparates de enamorados ridículos, y opone a su conducta una actitud práctica y sensata:

DON FRANCISCO ¡Cuerpo del mundo todo!
 Descubra el hombre siempre
 tal valor y tal brío,
 que le muestren varón a todo trance.
 No se ande con esferas,
 con globos y con máquinas
 de inteligencias puras;
 atienda, espere, escuche, advierta y mire
 a lo que en daño suyo
 o en su pro, sus amigos
 quisieren descubrirle.

DON ANTONIO Atiendo, espero, escucho, advierto y miro.
 (III, 1939-1950)

Hacia el final de la obra, cuando don Antonio ha informado al padre de Marcela Osorio que ya no podrá casarse con la dama, pues ella ya ha dado cédula firmada a don Ambrosio, comienza el último pasaje en cuartetos-lira, en el que el galán, después de su conciso lamento (“¡Mi gozo está en el pozo!”), III, 2851), en un gesto inesperado, reacciona de manera muy opuesta a la que se espera del enamorado que ha sido rechazado. Aunque esa cédula fuera falsa, dice,

Doncella de escritorios,
 de públicas audiencias,
 de pruebas y testigos,
 no es para mí.

(III, 2860-2863)

Tanto don Francisco como, finalmente, don Antonio, externalan comportamientos fuera de lo común para el tipo de personajes que representan y que —¿cómo no aceptarlo?— añaden cierta nota paródica a la comedia.

Veamos ahora los sonetos empleados en la modalidad de los usos métricos que nos ocupan. El soneto del capigorrón Torrente y el del lacayo Ocaña son los que aportan notas de comicidad, porque la elevada intención poética asignada al soneto se degrada en boca del personaje de bajo estrato, porque la inspiradora y destinataria es una fregona, pero también por su particular disposición y formato.

En imitación burlesca del galán que se prenda de la dama en cuanto la mira, Torrente se enamora de Cristina, la “fregonil guerrera” a quien dedica un soneto que pronuncia por partes, desarmado, alternando los cuartetos y tercetos con las redondillas de las frases del celoso Ocaña y con el diálogo entre Cardenio —el fingido don Silvestre— y Marcela. La sucesión de voces entremezcladas con el poema fragmentado parece diluir la sensación de que lo que se está escuchando es un soneto:

TORRENTE	Pluguiera a Dios que nunca aquí viniera; o, ya que vine aquí, que nunca amara; o, ya que amé, que amor se me mostrara, de acero no, sino de blanda cera...	Soneto
----------	---	--------

CARDENIO	Depositario fue el mar de tus cartas presentes.	Redondillas
----------	--	-------------

OCAÑA ¡El alma tengo en los dientes!
¡Casi estoy para espirar!

TORRENTE	... O que de aquesta fregonil guerrera, de los dos soles de su hermosa cara, no tan agudas flechas me arrojara, o menos linda y más humana fuera.	Soneto
----------	--	--------

(II, 1168-1179)

El efecto burlesco se lleva hasta el límite al romper, en los propios versos del soneto, la definición misma de esta forma poética cerrada: en el último terceto, Torrente exclama:

¡Oh, tú, reparador de nuestras vida,
Amor, cura las ansias de mi alma,
que no pueden caber en un soneto!
(II, 1191-1193)

Por su parte, la situación de Ocaña, que nunca ha recibido ni el menor favor de Cristina, se agrava ahora con la aparición de un rival. A la manera en que el galán desdeñado del teatro áureo suele lamentarse de amar a quien lo desprecia, el lacayo dedica a la fregona el único soneto de la comedia cuyo contenido y forma son en sí mismos humorísticos. Se trata del soneto de cabo roto que cierra la segunda jornada de la comedia con una reflexión chusca sobre la fuerza del amor:

OCAÑA Que de una lacá- la fuerza poderó-,
 hecha a machamartí- con el trabá-,
 de una fregó- le rinda el estropá-,
 es de los cie- no vista maldició-.
(II, 1803-1806)

[...]

¡Oh de Cupí- la antigua fuerza y du-,
 cuánto en el ros- de una fregona pue-,
 y más si la sopil se muestra cru-¡
(II, 1814-1816)

Cabe señalar que la tercera jornada comienza con otro soneto, el de don Antonio sobre los celos. El final de jornada en soneto es muy poco usual en Lope; y el término de acto y comienzo del siguiente en esta mis-

ma forma métrica parece ser una práctica que nunca se dio en la composición dramática del Fénix.¹⁷

2. Veamos ahora la segunda modalidad arriba mencionada. Casi al principio de la comedia (I, 245-258) escuchamos al estudiante Cardenio pronunciar el primero de los seis sonetos incluidos en la obra: “Vuela mi estrecha y débil esperanza”. El personaje compara sus atrevidos pensamientos con las intenciones de Faetón. Aquí se observa lo mismo que en el segundo soneto, cuya función es alimentar en Marcela la engañosa creencia del amor incestuoso de su hermano: si bien el tema y el tono de este soneto son serios, su seriedad parece evaporarse al quedar inscrito en la escena posterior, que sirve de marco dentro del cual aparece el soneto. Este marco está formado por la acotación que lo antecede:

Entran CARDENIO, con manto y sotana, y tras él TORRENTE, capigorrón, comiando un membrillo o cosa que se le parezca.

(I, 245)

Y luego por la observación que, al terminar el soneto, hace el estudiante al capigorrón —en redondillas— y la respuesta de éste:

¹⁷ Griswold Morley y Courtney Bruerton, *op. cit.*, “Tabla 1. Comedias auténticas fechables”, pp. 42-73. Es importante subrayar que este soneto de don Antonio (el sexto, sobre la fuerza de los celos) y el cuarto, de don Ambrosio (sobre la Esperanza), son de tono serio. A mí no me parece que tengan la función paródica que Casaldueño les asigna. En todo caso, es el contraste que se produce por las escenas que les anteceden o que les siguen, lo que interrumpe abruptamente la habitual atmósfera elevada del soneto lírico. Al terminar don Ambrosio de pronunciar su soneto entra Cristina hablando, en redondillas, de la “fiesta y regodeo” que habrá por la boda que se espera entre Marcela y “don Silvestre” (Cardenio). El soneto de don Antonio da un vuelco total a la comicidad del soneto anterior, el que pronunció Ocaña. También podría hablarse de la contradicción que denota este soneto pronunciado por don Antonio, por la posterior actitud del caballero: se niega a ser el amante compungido. Pero como esto último no es tan inmediato, el contraste no es tan evidente.

herrar el bayo, señor,
 y no acierta el herrador
 a herrarle si no hay dinero.

(I, 580-588)

Y en seguida, el lacayo enumera las deudas que evidencian la mala situación económica de don Antonio: debe al herrador cuatro herraduras y a él seis raciones —salarios—, el criado aprovecha para recordarle que no le ha pagado. Las redondillas suspenden de golpe la atmósfera poética que envolvía al galán mientras pronunciaba su soneto. De manera abrupta, Ocaña baja al caballero a la realidad que el hombre tiene que enfrentar: por más que el galán de la comedia parezca vivir en el ensueño del amor, los problemas económicos, los asuntos de dinero acaban por volverlo al mundo de lo material.



Sin duda una lectura cuidadosa de *La entretenida* confirma que el ingenio cervantino se aprecia también en su teatro. Cervantes no se aleja de los usos polimétricos de la Comedia nueva, pero en esta obra ha dejado sus propias “marcas”; muestra, asimismo, una conciencia del empleo de formas minoritarias con funciones específicas, para destacar enfoques diferentes a los convencionales e, incluso, para utilizarla con fines estructurales. Esto último se hace muy evidente en el entremés inserto en la tercera jornada, el cual, más que sólo una “representación” abarca toda una escena entremesil cuya construcción métrica merece un estudio aparte.

Si bien la lectura de *La entretenida* puede, para algunos críticos, revelar su polémica con la Comedia nueva, porque parece contradecir algunas de sus convenciones, muchas de las dimensiones que Cervantes presenta se reconocen en el teatro de Lope, quien no por haber creado la fórmula, se la tomó siempre en serio, pues como ha señalado Ignacio Arellano:

Cervantes ofrece, sin duda, un juego complejo, con notas de burla, ironía y parodia, pero en ese sentido no habría una radical innovación ni un enfrentamiento 'programático' con la Comedia nueva, que explota no menos esos elementos. Para defender al teatro de Cervantes no es preciso ignorar la propia flexibilidad y apertura de los modelos dramáticos que al final predominarán en el teatro del Siglo de Oro.¹⁸

¹⁸ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 51.

ELABORACIÓN DE LA NARRACIÓN ILUSORIA Y SU FUNCIÓN DRAMÁTICA EN *PEDRO DE URDEMALAS*

Emiliano Gopar Osorio

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas

La especificidad genérica de la literatura dramática exige que se tome en cuenta la doble textualidad en su estudio, aun en los casos en los que sólo se cuente con la materialidad del texto, como en el teatro áureo, y en especial en las comedias de Cervantes, que nunca fueron representadas, pues toda obra dramática lleva implícita la teatralidad,¹ que no tiene que ver con la puesta en escena, sino con la manera particular en que ha sido concebida: para ser representada.²

¹ En el tiempo en el que estaba en boga “teatro del absurdo”, el término “teatralidad” fue definido por Roland Barthes como: “[...] el teatro sin texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización”, Roland Barthes, “El teatro de Baudelaire”, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 50.

² “La teatralidad no es algo añadido, exterior, una especie de vestido o piel del texto, sino, antes bien, una energía, un ‘élan’ que, como la sangre, circula vivificando el organismo, es decir, la estructura dinámica, en movimiento de ósmosis, del texto como proceso y no como producto, un proceso que religa indisolublemente concepción y escritura, texto y espectáculo. Energía que circula, naturalmente, por la palabra, vivificando el tejido verbal y el no-verbal, palabra teatralizada por su orgánica vocación genérica estructurante. Sin ella deja de existir como texto teatral”, Francisco Ruiz Ramón, “La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores”, en Ysla Campbell (ed.), *Relacio-*

Lo más importante en la literatura dramática son las acciones, pero no es raro que un personaje tome la palabra para ofrecer breves discursos narrativos, como ocurre al hacer referencia a sucesos previos a la acción dramática, a aquellos que se llevan a cabo más allá del escenario o al recrear lo que se ha visto o se ve en las tablas; de manera ocasional también se presentan discursos que se apoyan en la imaginación para su conformación.

El personaje que se vale de acontecimientos imaginarios pretende, en ocasiones, hacer pasar su discurso por la recreación de un suceso real; por su parte, así lo recibe el personaje que oye esta suerte de relato a pesar de la virtualidad de los hechos relatados, porque aquél brinda, como soporte de su discurso, elementos espectaculares que el ingenuo personaje puede percibir de manera visual o auditiva y que se convierten en la prueba fehaciente de la existencia de los ‘hechos relatados’. El espectador, sin embargo, está enterado del carácter imaginario del relato en virtud de poder confrontar la información verbal con lo que realmente sucedió en su presencia.

Dentro de los discursos que se apoyan en sucesos imaginarios, se encuentran aquellos que, por un lado, se utilizan para urdir un embuste y que, por otro, generan una esperanza en el receptor del relato. Por narración ilusoria se entiende, entonces, todo discurso de sucesos imaginarios que un embustero ofrece a otro personaje y que, en correspondencia con la acepción de burla implícita en el término *ilusión*,

vale tanto como burla [...]: quando nos representan una cosa en apariencia diferente de lo que es, o por causas secretas de naturaleza aplicando *actiua passiuis*, o por alteración del medio, o del órgano del sentido, o por vehementemente aprehensión de cosa imaginada que parece tenerla presente.³

nes literarias entre España y América en los siglos XV y XVII, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, p. 5.

³ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Imprenta de Luis Sánchez, Madrid, 1611, s.v. “ilusión”.

provoca que el ingenuo receptor crea en tales palabras en virtud de los beneficios que espera obtener de quien considera un hombre con buenas intenciones.⁴ Pero, ¿por qué no hablar simplemente de ‘ilusión’?, porque, como tratará de mostrarse, es tan importante lo que se evoca, como la manera en que la narración se transmite.

El foco de atención en este trabajo recae en la manera en que es elaborado el relato cuando incluye ilusiones y de cuya creación ha sido testigo el espectador; se observará cómo es elaborada y cómo es utilizada la narración ilusoria en *Pedro de Urdemalas* de Cervantes para mostrar la función que desempeña como estrategia dramática. Interesa de manera particular la fuerza persuasiva que generan estas palabras en el comportamiento del receptor interno; se señalará, también, la función que cumple en tal persuasión la dialéctica entre el discurso narrativo y los elementos espectaculares.

Si este discurso merece ser atendido, no es debido a la reiteración de la que es objeto en la literatura dramática de Cervantes, sino porque forma parte de un discurso propio del género, la narración mimética, que es una manera posible que tiene un personaje para ofrecer una recapitulación de lo que sucedió o está ocurriendo en presencia del espectador mientras las acciones dramáticas están en proceso.⁵ En virtud de que la naturaleza del texto dramático obliga a los personajes a estar arraigados a un tiempo y a un espacio concretos frente al espectador, cuando uno de ellos recrea un suceso —sea en forma retrospectiva o simultánea con respecto a la acción dramática—, lo hace con la intención de ser oído por otro personaje o, incluso, él mismo puede fungir como receptor, es decir, no dirige su discurso al espectador (hay que reconocer, sin embargo, que sí hay esporádicas referencias a este receptor);⁶ su relato, entonces, será más o menos

⁴ En el sentido actual, el término *ilusión* sugiere: “Esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo”, DRAE, *s.v.* “ilusión”.

⁵ Aun cuando no se esté en posibilidades de presenciar la representación, es obligación del lector adoptar el papel de virtual espectador en virtud de que el texto dramático contiene los elementos que hacen posible la teatralidad.

⁶ Con las palabras finales de *La dama boba*, se ofrece un ejemplo de este tipo de

íntegro debido a que su ubicación espacial no le permite omitir este tipo de discurso,⁷ pues al dirigirlo a un personaje específico, todo debe suceder en un tiempo dramático que transcurre de manera simultánea con el tiempo real del espectador. Un narrador heterodiegético, en cambio, puede evitar una narración si ese es su deseo, porque, al no ser parte de la diégesis, puede manipular la temporalidad de la historia en su discurso para hacerle llegar un relato no a los personajes —como sucede en el teatro—, sino a un receptor externo, al lector.⁸

apelación:

DUARDO Al senado la pedid [la mano],
 si nuestras faltas perdona;
 que aquí, para los discretos,
 da fin *La comedia boba*.

Lope de Vega, *La dama boba*, ed. de Diego Marín, Cátedra, Madrid, 2009, III, vv. 3181-3184. En tal caso, se construye el espacio teatral en el que se da una interacción entre el público y los personajes (véase Anne Ubersfel, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1998, pp. 110-111).

⁷ A menos que tal recuento se lleve a cabo de manera elíptica; esto sucede cuando un personaje entra en escena e informa que un suceso le fue relatado fuera del escenario, tal como ocurre en *La gran sultana* con la información que brinda doña Catalina a su padre acerca del modo en que se convirtió en sultana, pues en una escena anterior el viejo estuvo a punto de morir cuando Amurates cree que sus hechizos provocaron el desmayo de la mujer. Ya a salvo, platica con su hija:

Salen la SULTANA y su PADRE, vestidos de negro.

PADRE Hija, por más que me arguyas,
 no puedo darme a entender
 sino que has venido a ser
 lo que eres por culpas tuyas,
 quiero decir, por tu gusto: [...]

(*La gran sultana*, III, 1969-1973).

Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987. Las palabras indican que doña Catalina ha tratado de convencer a su padre de que no es culpable de su futura boda con el sultán, es decir, necesariamente le ha relatado, aunque brevemente, sus penalidades y el padre se niega a creer en los argumentos que la cautiva ofrece. Otra posibilidad de evitar la narración es cuando un personaje pospone el relato.

⁸ Recuérdese, por ejemplo, que cuando Amadís nace, su madre Elisena se ve obligada a lanzarlo al río por consejo de Darioleta, su doncella. Cuando el rey Perión, cega-

Conviene señalar, que la narración mimética es todo discurso que imita los hechos que tienen o tuvieron lugar en el espacio creado durante la acción dramática en el ámbito de la ficción, el espacio mimético,⁹ que es visible para el espectador: aquel en el que se transforma el espacio escénico en virtud de la capacidad signífica de representar una cosa distinta de su realidad material, las tablas, para brindar la apariencia de que la acción dramática se desarrolla no en un tablado, como ocurre en realidad, sino en una calle, una sala... En el sentido estricto, en toda narración se lleva a cabo la imitación de los hechos y no una repetición en virtud de la imposibilidad de ofrecer verbalmente la totalidad de los acontecimientos.¹⁰ El adjetivo de la narración que aquí se estudia

do por creer que ha sido deshonrado por su mujer, solicita explicar cómo llegó a manos de Amadís el anillo que tiempo atrás él le había regalado como muestra de su amor; el lector, que sabe la historia, no tiene que oír todo el relato en boca de Elisena para que Perión se entere; en su lugar, el narrador informa: “Entonces començo [Elisena] de llorar muy rezio, firiendo con sus manos en el rostro, y dixo cómo echara a su hijo en el río y que llevara consigo el espada y aquel anillo” (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Cátedra, Madrid, 2008, I, 10, p. 326). Sólo que la mujer había negado la procreación a su marido; eso significa que primero tuvo que haber reconocido que efectivamente lo tuvo; también debió haberle contado, aunque de manera muy breve, la situación del embarazo, de cómo ocultó su estado ante sus padres, de cómo dio a luz, etcétera. Si se hubiera tratado de una puesta en escena, la parca información proporcionada por el narrador se hubiera ampliado considerablemente en boca de Elisena.

⁹ Aurelio González, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del “Quijote”*, Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2013, p. 180. Si la actuación del actor está delimitada por el espacio escénico, el personaje, en cambio, se mueve en este espacio mimético, porque, independientemente del realismo o ausencia de realismo de los elementos escénicos, en el hecho teatral, actores y espacio escénico cuentan con la capacidad de encarnar algo diferente de lo que son: los hombres disfrazados se convierten en personajes; el tablado, en un patio, una calle, etcétera.

¹⁰ En el sentido platónico, la imitación no es una mera reproducción de un objeto único de la naturaleza. Platón parte de la idea de que el hombre conoce las cosas a través de su representación. En la vida cotidiana, las representaciones son consideradas como el objeto mismo, pero aquello está alejado de la realidad. Platón argumenta su

—mimética— no es fortuito, pues se trata del discurso que hace referencia a los hechos ocurridos en el espacio de la mimesis (el que representa el ámbito de la ficción donde los actores, al convertirse en personajes, representan una realidad humana) y por ofrecer una imitación de estos mismos acontecimientos; además, es necesario para diferenciarla de la narración diegética, que se ocupa de transmitir las acciones evocadas por los personajes que ocurren no en el espacio visible para el espectador, sino en un espacio imaginario.¹¹

La narración ilusoria forma parte de la narración mimética, en primer lugar, porque en ella se lleva a cabo, de manera parcial, una recreación de lo que sucede en el espacio que puede ser percibido de manera visual por el espectador: aunque los acontecimientos relatados no suceden en este espacio, el personaje que los relata se ubica en él mientras los inventa y los transmite; esta cualidad permite al espectador confrontar lo que percibe de manera auditiva, la narración, con lo que percibe visualmente: lo que sucede en el espacio mimético (no los hechos imaginados, sino la elaboración misma de la narración). En segundo lugar, porque la narración ilusoria no pretende transmitir los hechos tal y como sucedieron: es un relato que difiere considerablemente de la acción dramática en curso, una recreación con un amplio margen de libertad para relatar lo que sucede frente al espectador; se trata, entonces, de un discurso deliberado (como deliberado puede ser una recreación que soslaye un

tesis mediante el ejemplo de la mesa: Dios es el creador; el carpintero que hace el mueble es el artífice; el pintor que reproduce el artefacto es un imitador. Al igual que este último, el poeta trágico también es un imitador de simulacros, de imágenes, pues reproduce la apariencia de las cosas, no la verdad de ellas. Véase Platón, *La República*, trad. Antonio Gómez Robledo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, X, 597-602, pp. 350-357.

¹¹ Lo diegético en la literatura dramática es: “la construcción imaginaria (no ejecutada materialmente en el escenario) provocada por descripciones y sugerencias del texto dramático”, Ignacio Arellano, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006, p. 70.

hecho,¹² que lo manipule¹³ o la que trunque un acontecimiento que ha formado parte de la acción dramática).¹⁴ Si el discurso tiene alguna utilidad, ésta no radica en la transmisión apegada a los acontecimientos, sino en el hecho de diferir considerablemente de la acción dramática en

¹² En *La cueva de Salamanca* se brinda un caso concreto en el que el soslayo de información es indispensable para el desarrollo de las acciones. Leonarda se ve en aprietos para justificar la presencia del Estudiante en su casa, no obstante, logra mantener a salvo su adúltero comportamiento al soslayar el verdadero motivo que la lleva a hospedar al Estudiante:

LEONARDA Señor, que es un pobre salamanqueso, que pidió que le acogiésemos esta noche, por amor de Dios, aunque fuese en el pajar; y, ya sabes mi condición, que no pude negar nada de lo que se me pide, y encerrámosle; pero veisle aquí, y mirad cuál sale.

(*La cueva de Salamanca*, p. 820)

No es que la mujer mienta, simplemente evita cualquier indicio que pueda delatarla como adúltera; además, no tiene que justificar la presencia del barbero y del sacristán debido al ingenio del Estudiante, quien tomará las riendas de los acontecimientos a partir de este momento. Mediante el soslayo de lo que ocurrió, Leonarda logra salvar su honor, pues se transforma en la recatada mujer que Pancracio imagina en virtud del ocultamiento voluntario de información y del apoyo de la ‘magia’ del Estudiante.

¹³ Galalón es un personaje cervantino que emplea magistralmente la manipulación deliberada de información al transformar lo ocurrido en el enfrentamiento con Marfisa, pues cuenta su ‘victoria’ al emperador (*La casa de los celos*, III, 2643-2655), pero el relato no se corresponde con lo sucedido, pues Marfisa venció a Galalón con sólo estrecharle la mano: sin necesidad de desenfundar, le hace pedazos la mano (*La casa de los celos*, III, 2383-2400).

¹⁴ Por voluntad propia, por ejemplo, Nacor cuenta parte de lo acontecido en el encuentro entre Alimuzel y don Fernando (*El gallardo español*, I, 760-762, 767-772). Todo lo relatado por el jarife es verdad, sólo que al decir que el combate no se llevó a cabo porque Alimuzel no esperó un día más al español, el astuto personaje calla el motivo real que tuvo el soldado para no esperar a su enemigo: Nacor lo engaña al decirle que tras la actitud de don Fernando se esconden malas intenciones (“De noche quiere cogerte”, *El gallardo español*, I, 492); le dice también que habrá mejor oportunidad de enfrentar a su enemigo una vez que se dé el inminente cerco de la ciudad. A pesar de la resistencia del soldado, la insistencia del jarife termina por disuadirlo de su firme propósito. Además, Nacor había prometido disculparlo ante Arlaxa. Toda esta información, es omitida en el relato de Nacor, quien cuenta de manera parcial los hechos para poner en ridículo a Alimuzel y ganarse el favor de Arlaxa.

curso, pues de esta manera, la narración deviene un acto volitivo que dice mucho de quien emite el discurso.

En la narración mimética, en virtud de que los acontecimientos retomados por los personajes para ser recreados de manera verbal son percibidos visualmente por el espectador, éste tiene la capacidad de juzgar el grado de subjetividad presente en el discurso narrativo, lo que no es posible en una narración diegética, pues al contarse lo que sucede más allá del escenario —en el espacio diegético—, se obliga al espectador a imaginar y, por tanto, a creer en lo que se evoca sin que éste pueda comprobarlo de manera visual. En la narración ilusoria, en cambio, se puede comparar el discurso verbal con los actos del personaje; de esta manera, el espectador no tiene duda de la falsedad del relato porque éste difiere considerablemente de lo que se ha podido percibir en el espacio mimético. La narración mimética, entre otras funciones, ofrece un parámetro para que el espectador pueda observar el comportamiento del personaje al comparar lo acontecido con la recreación verbal que se genera a partir de dicho suceso. La narración mimética que emplea ilusiones, a diferencia de la diegética, al ser una recreación deliberada y parcial sobre lo que sucede en escena, ofrece un parámetro más grande aún para observar el comportamiento del personaje mediante la manipulación de la información que lleva a cabo en su discurso.

Uno de los fines que se alcanza con la manipulación de la información es la persuasión.¹⁵ Ésta se puede conseguir mediante la omisión de los hechos o, incluso, mediante el discurso narrativo que se apega a lo ocurrido; pero resulta efectiva y con un alto grado de humor cuando se

¹⁵ La importancia de la narración radica en el deseo de conseguir el objetivo por parte del emisor. Roman Ingarden ha reconocido este aspecto al decir que además de la función comunicativa que cumple el diálogo de los personajes, éste “se réduit très rarement à une pure communication: l’enjeu en est beaucoup plus vital, puisqu’il s’agit d’exercer une influence sur celui à qui s’adresse le discours [...] cette fonction de persuasion qui s’exerce sur l’interlocuteur et sur les autres personnages intégrés à l’action globale de la pièce est une des principales propriétés de leurs discours”, “Les fonctions du langage au théâtre”, *Poétique*, 8 (1971), pp. 535-536.

consigue mediante la tergiversación o la transformación total de los hechos presenciados en las tablas; de esta manera, el personaje puede influir decisivamente sobre el punto de vista de sus oyentes. Pero esta influencia no surte el mismo efecto sobre el del espectador, quien ha sido testigo del mecanismo persuasivo de quien narra y de la manipulación de la que es víctima el oyente; desde esta perspectiva, resulta humorístico lo que es totalmente convincente para el personaje engañado por la ironía dramática implícita en el hecho de que el privilegiado espectador sabe más de lo que le es permitido a los personajes.¹⁶ La creación de una narración ilusoria con el apoyo de elementos espectaculares es el medio óptimo para condicionar y manipular la voluntad ajena.

En *Pedro de Urdemalas*, el protagonista se vale de esta técnica para convencer a la viuda, en primer lugar, de que él es un ciego que puede enseñarle muchas oraciones; para ello, la didascalía explícita señala:

Salen dos ciegos, y el uno Pedro de Urdemalas; arrímase el primero a una puerta, y Pedro junto a él, y pónese la Viuda a la ventana.

(II, 1317)

Este elemento espectacular, el hábito de ciego, se refuerza con una didascalía implícita:

CIEGO. ¿Es vistoso, ciego honrado?

PEDRO. Estoy desde que nací
en una tumba encerrado.

(II, 1342-1344)

La viuda ve a Pedro desde la ventana y oye la narración acerca de su situación de invidente y del oficio de rezador que transmite al ciego; de tan largo relato, aquí sólo ofrezco un fragmento:

¹⁶ Véase Pere Ballart, *La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 403.

PEDRO [...] a todos las doy escritas [las oraciones],
 o a muy pocos las escondo.
 Sé la del ánima sola,
 y sé la de San Pancracio [...].
 (II, 1353-1356)

sé también, aunque son treinta,
 y otras de tales primores,
 que causo envidia y afrenta
 a todos los rezadores.

(II, 1364-1367)

Sin dirigirle directamente la palabra, Pedro sabe que doña Mariana percibe visual y auditivamente la actuación que ha preparado; de esta manera, para el espectador, el protagonista ha dejado de ser un burlador y se ha convertido en un virtuoso rezador y en un 'vistoso' (verdadero) ciego; para la viuda, en cambio, no hay duda de las virtudes del hombre. La tercera jornada abre con una nueva transformación del personaje; después de crear el espacio de manera verbal —la calle: frente a la casa de doña Mariana—, cuenta:

Mariana a la ventana.

PEDRO [...] ya su marido, Vicente
 del Berrocal, fácilmente
 saldrá de la llama horrenda,
 en cuanto Mariana entienda
 que yace en ella doliente;
 su hijo Pedro Benito,
 amainará desde luego
 el alto espantoso grito
 con que se queja en el fuego
 que abrasa el negro distrito;
 dejará de estar mohíno

Martinico, su sobrino,
 el del lunar en la cara,
 viendo que se le prepara
 de la gloria el real camino.

(III, 2132-2146)

Con tales palabras, la mujer queda convencida de la ilusión creada por Pedro: el ermitaño es el alma que ha tomado la forma del ciego aquel que anunció su llegada; las palabras del ‘honesto anciano’ acerca de las almas en pena de sus parientes refuerzan el engaño. Con la dialéctica entre elementos espectaculares, la debilidad de la mujer ante el embuste se hace evidente:

VIUDA Padre, espere, que ya abajo,
 y perdone si le doy
 en el esperar trabajo.

Quítase de la ventana, y baja.

(III, 2147-2149)

Ella no sabe que el ermitaño que adquirió la forma del honrado ciego es el mismo hombre que anunció su llegada, y mucho menos sospecha que detrás de esos vestidos se oculta un gran embustero. El espectador, por su parte, sabe que lo que dice Pedro no es sino vana ilusión (en su acepción antigua de *embuste* —desde la perspectiva de Urde-malas— y moderna de *esperanza* —desde la mirada de la mujer—), pues fue testigo del origen de su invención: Maldonado le informó sobre la parentela de la viuda. Para el espectador, una es la realidad que ha percibido —la astucia del embustero—, y otra, la falsa virtud con que el protagonista se presenta ante la viuda; la mujer, en cambio, no puede dudar, pues la prueba fehaciente de la visita del alma es la presencia del ermitaño, y sus palabras, aun cuando son mera narración ilusoria, tienen la capacidad de potenciar lo que percibe de manera visual.

Más contundente aún resulta la manera en que la convence para que entregue las riquezas que guarda. En este caso, el elemento espectacular es de lo más sencillo:

Sale Pedro, como ermitaño, con tres o cuatro taleguillos de anejo llenos de arena en las mangas.

(III, 2126)

Los taleguillos llenos de arena sufren una transformación ante el espectador con ayuda de la palabra; para la mujer, no hay duda de que contienen dinero, pues el burlador, vestido de ciego, había anunciado que el alma venía cargada de riquezas: muchas personas le han ofrecido dinero para aliviar el tormento de las almas de sus parientes:

PEDRO [...] y está ya cerca de aquí
 esta alma, un cuerpo honesto,
 y anciano, cual yo le vi,
 y sobre un asno trae puesto
 el cerro del Potosí.
 Viene lleno de doblones
 que le ofrecen a montones
 los parientes de las almas
 que en las tormentas sin calma[s]
 padecen graves pasiones.
 En oyendo que en su lista
 hay alma que en purgatorio
 con duras penas se atrista,
 no hay talego, ni escritorio,
 ni cofre que se resista.
 Hasta los gatos guardados,
 de rubio metal preñados,
 por librarla de tormentos,

descubren allí contentos
sus pactos acelerados.

(II, 1455-1474)

Otra prueba con la que cuenta la viuda acerca del valor que encierran los taleguillos es el peso material, pues ella misma los sostuvo cuando Pedro se los dio a guardar:

PEDRO Pero, en tanto que te doy
cuenta, amiga, de quién soy,
guárdame aqueste talego,
y esotro del nudo ciego,
con quien tan cargado voy.

(III, 2182-2186)

Y, para rematar, el personaje explica que los taleguillos:

PEDRO De arenas de oro de Tíbar
van llenos, con que el acíbar
y amarguísimo trabajo
de las almas de allá abajo
se han de volver en almíbar.

(III, 2282-2286)

Para la viuda, los sacos llenos de dinero son la prueba fehaciente de la verdad que encierran las palabras del hombre que tiene enfrente. El espectador, en cambio, sabe que todo lo relatado por el protagonista tiene un objetivo: despojar a la mujer de sus riquezas. Durante la narración, también intervienen elementos espectaculares de los que el mismo Pedro da cuenta:

PEDRO [...] gracias doy a quien me ha hecho
entrar en aqueste estrecho,

donde sin temor de mengua,
 me ha de sacar esta *lengua*
 con honra, con gusto y provecho.
Memoria no desfallezcas,
 ni por algún accidente
 silencio a la lengua ofrezcas;
 antes, con modo prudente,
ya me alegres, ya entristezcas,
en los semblantes me muda
 que con aquesta viuda
 me acrediten, hasta tanto
 que la dejen, con espanto,
 contenta, pero desnuda.

(III, 2152-2165)

Mientras Pedro transmitía su narración ilusoria, su discurso, entonces, iba siendo matizado por medio de los gestos: unas veces mostraba semblante alegre, otras, uno triste; además de estas expresiones corporales, para el embustero es de gran importancia la memoria y la lengua, es decir, a la narración misma le confiere un peso importante: si no fuera un gran narrador (“ni por algún instante silencio a la lengua ofrezcas”), difícilmente hubiera engañado a la viuda. Para persuadirla de la metamorfosis de Pedro, hicieron falta elementos espectaculares sencillos: un hábito de ciego, otro de ermitaño, tres o cuatro taleguillos de anejo llenos de arena en las mangas, un buen control sobre las expresiones corporales, buena memoria y mejor lengua, o sea, gran astucia para atrapar la atención del oyente; todos ellos no hubieran funcionado por sí solos. Para potenciar la eficacia de estos signos hizo falta la intervención de un elemento dramático, la palabra, en este caso, una narración de ilusiones; la dialéctica entre los dos tipos de elementos hizo posible que Pedro alcanzara su objetivo: persuadir a la viuda de una verdad inexistente: la virtud de Pedro, primero como gran rezador, y, luego, como alma que adquirió forma humana para aliviar las penas de las almas en el Purga-

torio. Todo ello crea la esperanza en la mujer de que lo que le pida el hombre redundará en beneficio de las almas en pena de sus parientes.

Algunos estudiosos consideran que Cervantes sabe poco del arte escénico.¹⁷ Con la dialéctica señalada, se demuestra que, para ser de un dramaturgo alejado del éxito en las tablas,¹⁸ *Pedro de Urdemalas* es una obra en la que los elementos espectaculares aquí analizados son utilizados con maestría. La narración ilusoria es un recurso recurrente en las comedias áureas, sin embargo, de manera ocasional, los elementos espectaculares llegan a ser prescindibles para otros dramaturgos, como sucede en *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, obra en la que la fuerza de la palabra es contundente, como sucede cuando don García cuenta a su padre que está casado en Salamanca para evitar el matrimonio que le ofrece con Jacinta:¹⁹ el novohispano no se vale de elementos escenográficos para respaldar el embuste de don García.

Desde la perspectiva de los personajes, tanto del embustero como del engañado, las narraciones del virtuoso ciego y del honrado anciano tienen un carácter retrospectivo, pues Pedro crea la ilusión de estar recreando sucesos que presenció o que vivió en carne propia: el sufrimiento de las ánimas, su transformación de ánima en humano. Desde la visión del espectador, en cambio, no lo son, porque se trata de ilusiones creadas en el mismo momento en que se transmiten; se puede decir,

¹⁷ Sorprende, por ejemplo, que Stanislav Zimic, a pesar del agudo juicio que lo caracteriza, hable de una “escasa potencialidad de las piezas cervantinas, como obras representables” y de “la ineficacia teatral de su lenguaje”, *El teatro de Cervantes*, Castilla, Madrid, 1992, p. 401.

¹⁸ “Cervantes estaba muy seguro de sus comedias en cuanto a literatura y no duda en ofrecerlas al lector: si los gustos van por otra parte en las tablas, es cosa pasajera”, Francisco Ynduráin, “Estudio preliminar”, en Miguel de Cervantes, *Obras completas. Obras dramáticas II*, ed. de Francisco Ynduráin, Atlas, Madrid, 1962, p. X.

¹⁹ Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, ed. de Alva V. Ebersole, Cátedra, Madrid, 2010, II, 1522-1711. Vale la pena aclarar, sin embargo, que don Beltrán no queda sino desilusionado con las palabras de su hijo, pues ya había comprometido su palabra de desposarlo con Jacinta; con las nuevas, lo que le preocupa es no poder cumplir la palabra dada.

así, que la narración ilusoria forma parte de una narración mimética en virtud de que no es una recreación de lo que sucede más allá del escenario, tampoco de lo que sucedió con anterioridad; como ocurre en la mente del embustero, esa ilusión dramática se crea mientras se narra frente al oyente, es decir, se narra lo que sucede en el aquí y ahora,²⁰ en el espacio en el que se lleva a cabo la acción dramática y que es presenciada por el espectador.

En *Pedro de Urdemalas*, sin embargo, la fuerza de la narración ilusoria es tal que la viuda no sólo queda convencida de que verdaderamente habla con un virtuoso ciego y con un alma que ha adquirido la forma humana; la influencia que tienen las palabras sobre su posterior comportamiento es muestra clara de que no sólo cree en lo que puede percibir visual y auditivamente por su existencia tangible: para ella también es verdad absoluta toda la narración ilusoria que Pedro cuenta; la prueba fehaciente que tiene el espectador sobre tal convencimiento es la libertad de la mujer:

Vuelve la viuda con un gato lleno, como que trae dinero.

VIUDA Toma, venerable Anciano,
que ahí va lo que pediste,
y aun a darte más me allano.

(III, 2332-334)

Doña Mariana nunca pone en duda las palabras de Pedro; para ella, no hay sucesos imaginarios, sino un relato de sucesos verdaderos que

²⁰ Conviene recordar que el término mimesis se relacionaba con la representación en la antigua Grecia; según Francisco Rodríguez Adrados, la palabra “deriva de ‘*mimos*’ y ‘*mimeisthai*’, términos que se referían originalmente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana —divina o animal— o héroes de otros tiempos”. Así la actividad del actor o con el carácter físico del lugar teatral, el espacio mimético es aquel que se relaciona con lo que se representa, porque “‘*Mimeisthai*’ no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno”, *Fiestas, comedia y tragedia*, Alianza, Madrid, 1983, p. 52.

alimentan su esperanza. Lo que acontece a la viuda no es un caso aislado en la dramaturgia cervantina, varios son los personajes que generan una realidad a partir de la ilusión de un embustero: Antonio, cuando Torrente narra el supuesto naufragio en *La entretenida*, el Marido, cuando Lugo le cuenta las ‘virtudes’ de la Dama justo cuando la mujer pretendía entregarse al rufián en *El rufián dichoso*; Rústico, cuando Corinto lo engaña con el cuento del papagayo en *La casa de los celos*; Amurates, en *La gran sultana*, cuando Lamberto dice ser mujer transformada en hombre, cuando Rustán convierte de fea a bella a Catalina y cuando la gran sultana dice estar embarazada; los aldeanos, cuando Chirinos y Chanfalla narran las figuras en el retablo y fuera de él en *El retablo de las maravillas*, etcétera. Sirva de ejemplo el baile del sobrino Repollo con la doncella “Herodías” o el contento de Amurates cuando toma por verdadero el embarazo de Catalina aun cuando no haya tenido tiempo de participar en el proceso de gestación, pues la astuta mujer transforma los “tres días [...] para pensar” (*La gran sultana*, I, 788-789) la respuesta a la solicitud de matrimonio hecha por el sultán en “tres faltas [...] / de la ordinaria dolencia / que a las mujeres les da” (*La gran Sultana*, III, 2799-2801).

Con las reacciones ofrecidas por los personajes engañados, se hace evidente que han sido persuadidos por los embusteros; gracias a su astucia, estos seres logran manipular el comportamiento de los ingenuos (y, a veces, interesados) personajes. De esta manera, se puede comprobar que la narración ilusoria, que sólo tenía cabida en la mente de los embusteros, Pedro, Chirinos y Chanfalla, doña Catalina..., ahora se ha instalado en la mente de los receptores internos, en la de la viuda, en la de los aldeanos, en la del sultán. La palabra se ha convertido en acción. En este sentido, la narración ilusoria sirve, como se dijo, para potenciar los elementos espectaculares y reforzar lo que visualmente perciben las víctimas del engaño; pero, además, sirve, principalmente, para establecer un puente entre la mente del emisor y la del receptor para hacer que la ilusión se encarne como una realidad en el ámbito de la ficción, es decir, cuando el personaje persuadido da vida a la ilusión en su imaginación,

la narración ilusoria se convierte en una realidad en la mente del receptor y, por tanto, en acción dramática para el espectador.²¹ Por su parte, Pedro nos enseña que para que haya un buen engaño, no sólo basta con una buena invención de ilusiones, el modo de transmitirla, la narración misma, es esencial para engañar al oyente.

²¹ Patricia Kenworthy sobre la ‘ilusión’ que se crea en el *Retablo de las Maravillas*, dice que se trata de una “experiencia esencialmente narrativa para los rústicos [que] se convierte en una experiencia dramática para nosotros”, “Ilusión dramática en los entremeses de Cervantes”, en Manuel Criado de Val (coord.), *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Edi-6, Madrid, 1981, p. 237.

EL MONÓLOGO EN LA *TRAGEDIA DE NUMANCIA* DE CERVANTES¹

Santiago Fernández Mosquera

Grupo de Investigación Calderón

Universidad de Santiago de Compostela

El teatro, como cualquier obra literaria, es un acto de comunicación y, por lo tanto, la expresión de un personaje busca siempre un interlocutor o al menos un destinatario, por lo tanto, el monólogo no existe. Incluso ha sido tachado de anti dramático por algunos estudiosos más tradicionales,² pero el recurso es constitutivo esencial del género dramático, aunque asiente su definición en varias ilustrativas paradojas: la primera es que se trata de un discurso sin interlocutor que tiene un obligado receptor en el público, pero además, el monólogo requiere siempre un referente, tal vez invisible en la escena, pero muy presente en la obra. Añádase otra más: no es infrecuente que un monólogo entable una relación en última instancia dialógica no ya con el espectador, sino también con algún personaje *in absentia*, es decir, fuera de escena dentro de la coherencia dramática que la pieza exige. El monólogo no exige una

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo FFI2012-38956, en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre “Patrimonio teatral clásico español”, TECE-TEI, conocido como TC-12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, y se acoge a una “Axuda do Programa de consolidación e estruturación de unidades de investigación competitivas” (GPC2013/027) de la Xunta de Galicia, que recibe fondos FEDER.

² Françoise Dubor y Françoise Heulot-Petit, *Le monologue contre le drame?*, ed. sous la direction de Françoise Dubor y Françoise Heulot-Petit, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 7.

respuesta en las tablas, aunque normalmente la tiene, si bien no directa ni inmediata en la obra. Si ampliamos el análisis del monólogo más allá de entenderlo como instancia dramática y lo abordamos como instancia verbal, surge una nueva paradoja que se esconde en su construcción estilística: no pocos monólogos, en sus distintas variantes, utilizan recursos retóricos propios de figuras de diálogo con gran carga de expresividad dramática.³

Tal vez, precisamente por esta base paradójica del monólogo, por su aparente hibridismo e inestabilidad, el monólogo ha sido, y es, un pilar de la construcción dramática de todos los tiempos. En efecto, el monólogo posee características diferentes, incluso en épocas próximas entre sí. Veamos, por ejemplo, la función de los monólogos en una pieza primeriza de Cervantes, la *Tragedia de Numancia*,⁴ una obra que aún no se había plegado a la posterior revolución teatral lopesca y que conserva ciertos usos casi arcaizantes del monólogo que, por otra parte, han sido esenciales en su asentamiento teatral.

Se tachaba inicialmente al monólogo como antidramático porque suspende la acción y la aleja de la verosimilitud más apegada al realismo dramático. En ese sentido, el monólogo más rígido también se vincula a épocas antiguas o incluso arcaicas, dentro del teatro anterior al siglo XVIII. La mejor prueba de ello es la diferenciación que se puede establecer en una pieza temprana de Cervantes y en su teatro posterior. *La Numancia*, como obra anterior a la revolución de la comedia nueva, mantiene un concepto de monólogo muy apegado a la tradición trágica del siglo XVI español y lejos de la integración más verosímil de las obras pos-

³ El desarrollo de la consideración del monólogo como paradoja y otras cuestiones teóricas han sido abordadas en “La paradoja del monólogo en la obra de Calderón de la Barca”, presentado en *L'arte del monologo e l'azione sospesa, Colloquio Malatestiani*, a cura di Silvia Carandini y Claudio Vicentini in collaborazione con Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo, Sapienza Università di Roma, Roma, 20-21 noviembre de 2015.

⁴ Cito por la magnífica edición de Gaston Gilibert (Clásicos Hispánicos, Nürnberg, 2014), si bien se han tenido en cuenta otras, en particular la de Alfredo Baras (Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009).

teriores a la comedia lopesca. Analicemos algunos ejemplos de monólogo en la obra.

El asunto y la estructura de la acción de la tragedia cervantina favorece el uso del monólogo, sea en su condición más abierta, es decir, como discurso que no espera un diálogo directo, pero que exige la copresencia de los personajes interpelados, sea como reflexión monológica, pura expresión íntima de un personaje solitario.

Tal vez el primer monólogo⁵ como tal es el de tono informativo pronunciado por el embajador Primero (I, 230-261). Se trata claramente de una relación capital porque hasta ese momento el espectador sólo conocía a los numantinos por descripciones indirectas. Es la primera vez que tienen una voz propia mediante la cual exponer las causas del enquistamiento de la guerra y, lo que es más importante para el desarrollo de la tragedia, se ofrece a finalizarla esperando un trato leal por parte del enemigo:

Y en todo el largo tiempo que ha durado
entre ambas partes la contienda, es cierto
que ningún general hemos hallado
con quien poder tratar de algún concierto.

⁵ La primera arenga de Cipión (I, 65-168), aunque comparte rasgos estilísticos propios del monólogo, no debe considerarse como tal ya que es contestado explícitamente por Gayo (I, 169-198) y los Soldados (I, 199-200): “Todo lo que aquí has dicho confirmamos / y lo juramos todos”. Sin embargo, bastantes intervenciones de Cipión pueden entenderse como monólogos, al menos su estrategia discursiva es similar. Así lo considera Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2000, p. 161, cuando señala: “En la tragedia cervantina no se registran apartes, pero sí es posible identificar discursos de Escipión que hacen pensar en la introspección de un sujeto que habla consigo mismo; no dirige sus enunciados ni al público ni a otro personaje, de modo que los presenta como pensamientos propios a los que confiere una expresión verbal que podríamos identificar, en la representación teatral, con un discurso en aparte”. Según la denominación convencional seguida en este trabajo, estos discursos son claros monólogos. Maestro señala, muy perspicazmente, su presencia, más allá de la discrepancia en su denominación concreta.

Empero, agora que ha querido el hado
 reducir nuestra nave a tan buen puerto,
 las velas de la guerra recogemos
 y a cualquiera partido nos ponemos.

(I, 249-256)

Sin embargo, Cipión no acepta este ofrecimiento porque él está decidido a plantar batalla, quizá en una actitud que deba entenderse como un planteamiento trágico, como un ejemplo de la *hybris* o pecado trágico del general romano.⁶ Esta actitud se completa, además, con otro posible monólogo del mismo Cipión (I, 309-336) en el que confirma su determinación, pero matiza la estrategia: ya no se enfrentará con las armas a los numantinos, sino que los matará de hambre:

Aunque yo pienso hacer que el numantino
 nunca a las manos con nosotros venga,
 buscando de vencerle tal camino
 que más a mi provecho se convenga.
 Yo haré que abaje el brío y pierda el tino,
 y que en sí mismo su furor detenga:
 pienso de un hondo foso rodeallos
 y por hambre insufrible sujetallos.

(I, 313-320)

Pero si hay una escena significativa en la que el monólogo en sentido más restrictivo, con un personaje en solitario invocando a otro

⁶ Así lo cree Jesús González Maestro, *op. cit.*, p. 162: “Incurrir aquí Escipión en lo que podría denominarse pecado de *hybris* o error moral, según la concepción de la tragedia antigua, por el que el personaje que detenta el poder en un momento dado comete una desmesura o exceso de consecuencias irreversibles. De este modo, el personaje se devalúa moralmente, se torna mediocre, pierde instantáneamente la altura moral que se espera de él e incurre en un error, en una falta que, de haberse evitado, habría evitado la tragedia”.

ausente, es la intervención de España que cierra, junto con la respuesta del Duero, la jornada primera de la tragedia. La invocación solitaria de España es un claro ejemplo de monólogo apelativo que tiene receptor fuera de escena. La soledad del personaje España, en traje de “*doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano*”, no implica obligadamente la aparición de un interlocutor, aunque la invocación parece intuirlo, porque, de hecho, el personaje Duero aparece ante la apelación de España y entre ambos componen una escena alegórica que rompe la temporalidad y que, en última instancia, remite a la tradición de la tragedia española del XVI, bien lejos de la comedia nueva posterior.

Los monólogos de los personajes alegóricos son los más llamativos de esta tragedia, en tanto representan un tipo de monólogo cerrado en sí mismo que hace muy evidente la ralentización de la acción porque suspende el tiempo y desvincula la acción de la inmediatez circunstancial de la escena.

Por otro lado, con esta escena se cierra la primera jornada, pero también se acaba la intriga trágica. Si entre el público hubiese espectadores que no conociesen el final de la historia, esta escena se la descubre, lo cual es prueba de que a Cervantes no le interesa el resultado, la intriga, sino cómo se llega hasta ella, cómo se genera la expectación. El concepto de tragedia es clásico, como volverá a serlo cuando Lope haga cantar el estribillo “Que de noche lo mataron / a la gala de Medina / la flor de Olmedo” en *El caballero de Olmedo*.

Otra escena estrictamente paralela contiene una nueva escena sobrehumana en la jornada segunda. Se trata del conjuro de Martino (II, 957-1088) para resucitar al “joven triste” muerto, invocando a Plutón y a las fuerzas de la muerte.

Presta atentos oídos a mis versos,
fiero Plutón, que en la región obscura,
entre ministros de ánimos perversos,
te cupo de reinar suerte y ventura;

haz, aunque sean de tu gusto adversos.

(II, 961-965)

Estamos ante una invocación muy cercana a la anterior de España y el Duero, en la que de nuevo un ser inanimado pronuncia un discurso clave para entender la pieza: si la deidad Duero informó al personaje de España y a los espectadores del destino aciago de Numancia, ahora otro ente sobrenatural será quien se lo comunique al pueblo numantino. Es relevante para la tragedia porque revela que los numantinos se matarán entre ellos, mensaje que el sacerdote pagano no entiende (aquí y en otros lugares Cervantes parece burlarse de estos cultos precristianos) y se suicida para no sufrir la ignominia de ser asesinado por sus vecinos.

Antes me causas un dolor esquivo,
 pues otra vez la muerte rigurosa
 triunfará de mi vida y de mi alma:
 mi enemigo tendrá doblada palma;
 el cual, con otros del oscuro bando,
 de los que son sujetos a agradarte,
 está con rabia en torno, aquí esperando
 a que acabe, Marquino, de informarte
 del lamentable fin, del mal nefando
 que de Numancia puedo asegurarte,
 la cual acabará a las mismas manos
 de los que son a ella más cercanos.

(II, 1061-1072)

Las características formales de la invocación del chamán remiten directamente a todas las estrategias retóricas propias del monólogo, sea en forma de arenga o de invocación: imprecaciones, preguntas retóricas, apóstrofes y en general un dramatismo muy exagerado como exige una escena en la que se pretende resucitar a un muerto:

¿No revolvéis la piedra, desleales?
 Decid, ministros falsos, ¿qué os detiene?
 ¿Cómo no me habéis dado ya señales
 de que hacéis lo que digo y me conviene?
 ¿Buscáis, con deteneros, vuestros males,
 o gustáis de que yo al momento ordene
 de poner en efecto los conjuros
 que ablandan vuestros fieros pechos duros?
 (II, 985-992)

[...]
 Levantad esta piedra, fementidos,
 y descubridme el cuerpo que aquí yace.
 ¿Qué es esto? ¿Qué tardáis? ¿A dó sois idos?
 ¿Cómo mi mando al punto no se hace?
 ¿No os curáis de amenazas, descreídos?
 Pues no esperéis que más os amenace:
 esta agua negra del estigio lago
 dará a vuestra tardanza presto el pago.
 (II, 1009-1016)

Y, por supuesto, ese diálogo fingido que subraya el carácter paradójico del monólogo. Pero su valor estructural es aún más interesante porque cumple la misma función que el monólogo anterior de la primera jornada, adelantar al público informaciones imposibles de saber por el desarrollo de la acción. He aquí otra paradoja del monólogo: el diálogo que implica información esencial con el público o el lector.

También el final de la jornada tercera se cierra con una escena que contiene otros monólogos importantes porque, pese a encontrarse diversos personajes en escena, sus discursos no interactúan entre sí, antes bien, ilustran casi como un relato ticscópico acciones que difícilmente se escenificarían en las tablas:

En la plaza mayor ya levantada

queda una ardiente cudiciosa hoguera
 que, de nuestras riquezas ministrada,
 sus llamas sube hasta la cuarta esfera.
 Allí, con triste priesa acelerada
 y con mortal y tímida carrera
 acuden todos, como a santa ofrenda,
 a sustentar sus llamas con su hacienda;
 allí la perla del rosado Oriente,
 y el oro en mil vasijas fabricado,
 y el diamante y rubí más excelente,
 y la estimada púrpura y brocado
 en medio del rigor fogoso ardiente
 de la encendida llama es arrojado,
 despojos do pudieran los romanos
 henchir los senos y ocupar las manos.

Aquí salen agora algunos cargados de ropa, y entran por una puerta y salen por otra.

Vuelve al triste espectáculo la vista:
 verás con cuánta priesa y cuánta gana
 toda Numancia en numerosa lista
 aguija a sustentar la llama insana;
 y no con verde leño o seca arista,
 no con materia al consumir liviana,
 sino con sus haciendas mal gozadas,
 pues se ganaron para ser quemadas.

(III, 1648-1671)

En este caso, resulta en particular significativa la distribución deíctica del narrador (“Allí... allí”), el personaje Segundo, que describe la hoguera, así como el uso de la *evidentia* (“Vuelve al triste espectáculo la vista: / verás con cuánta priesa y cuánta gana”, III, 1664-1665) que tiene la función de implicar al espectador en su relato.

Se comprueba, por tanto, que los monólogos principales⁷ están ubicados estratégicamente en los finales de las jornadas, como también están situadas las escenas alegóricas en momentos claves de la tragedia. Así sucede con la segunda de este tipo, construida de nuevo sobre la base del monólogo, en la cuarta jornada. Sus protagonistas son la Guerra, la Enfermedad y el Hambre (IV, 1976-2067). En realidad, se trata de un falso diálogo entre los tres personajes que, en su cruel descripción de la suerte de los numantinos, ejecutan en realidad varios monólogos encadenados, excepto la última intervención de la Guerra (IV, 2064-2067) que tal vez implique una acción conjunta. Como ya sucedía en la primera de estas escenas entre España y Duero, los tres personajes comentan la acción que con su visión privilegiada pueden ver del presente y del futuro. Tampoco aquí ahorra detalles macabros, por ejemplo, cuando el Hambre ve que:

Al pecho de la amada nueva esposa
traspasa del esposo el hierro agudo;
contra la madre, ¡oh nunca vista cosa!,
se muestra el hijo de piedad desnudo;
y contra el hijo el padre, con rabiosa
clemencia, levantando el brazo crudo,
rompe aquellas entrañas que ha engendrado,
quedando satisfecho y lastimado.

(IV, 2040-2047)

Y por fin, en donde el monólogo adquiere su valor más trágico, estilística y dramáticamente, es justo al final de la pieza. Se trata de las últimas intervenciones de Variato, Cipión y la Fama, combinando, además,

⁷ Otros monólogos importantes son aquellos que desarrollan la trama amorosa, pero que, en el caso del último, de Lira, su valor es más épico que lírico. Los señala Jesús González Maestro, *op. cit.*, p. 166: “A lo largo de la última jornada se suceden hasta tres soliloquios, que tienen como protagonistas a Morandro, a Lira y al hermano de esta última. Cada uno de ellos constituye una secuencia de gran expresividad dramática, en la que un personaje llora la muerte agónica de sus seres queridos”.

personajes convencionales con alegóricos, pero así casi lo facilita este concepto de tragedia.

El primer monólogo es el de Variato (IV, 2361-2400) quien, tras un diálogo con Cipión, se arroja desde la muralla. La intervención del joven Variato ya no es una respuesta a Yugurta, Quinto Fabio o más directamente a Cipión; se trata de un canto final patriótico con el que ilustra su inmolación.

Yo heredé de Numancia todo el brío:
 ¡ved si pensar vencerme es desvarío!
 Patria querida, pueblo desdichado,
 no temas ni imagines que me admire
 de lo que debo ser en ti engendrado,
 ni que promesa o miedo me retire,
 ora me falte el suelo, el cielo, el hado,
 ora a vencerme todo el mundo aspire;
 que imposible será que yo no haga
 a tu valor la merecida paga.

(IV, 2367-2376)

La reacción de Cipión (IV, 2401-2416) es de nuevo monológica; no habla a Cipión, sino que resume el valor de su acción y la consecuencia en historia que es, en realidad, su derrota:

¡Con tu viva virtud y heroica, estraña,
 queda muerto y perdido mi derecho!
 ¡Tú con esta caída levantaste
 tu fama y mis victorias derribaste!

(IV, 2405-2408)

Será finalmente la Fama quien confirme la pervivencia de la heroicidad y la derrota de la victoria romana:

Suena una trompeta y sale la FAMA.

FAMA Vaya mi clara voz de gente en gente,
y en dulce y süavísimo sonido
llene las almas de un deseo ardiente
de eternizar un hecho tan subido.

(IV, 2417-2420)

El final de la tragedia, por lo tanto, se compone de la sucesión de estos tres monólogos tan simbólicos: el último superviviente de Numancia antes de suicidarse, el causante de tantos daños y el personaje alegórico de la Fama, es decir, un representante de cada uno de los tres tipos de personaje que aparecen en la obra. En ellos se conjuga pasado, presente y futuro. El pasado queda representado por Variato, que se escondió en una torre por miedo a la muerte, y determina suicidarse: hasta un niño vence en valentía al que no se atrevió sino a matar a un pueblo por hambre. El presente es el relatado por el mismo personaje, que, a la vista del suicidio del numantino, comprende la situación de su derrota moral. Y será la Fama quien anuncie el futuro de gloria histórica del hecho. Este monólogo de la Fama, que cierra la tragedia, está en la línea de las otras dos escenas alegóricas ya analizadas.

Cervantes, con esta escena final, recoge la funcionalidad de las dos anteriores y al tiempo confirma su función: la información de pasado, presente y futuro. Deja aquí el futuro en manos de la Fama, abandonando el valor histórico del relato para convertirlo en un recuerdo universal del valor hispano que supera la circunstancialidad histórica del momento preciso.

El ritmo de la *Tragedia de Numancia* es parsimonioso. Así lo señala González Maestro:

La acción de la *Numancia* discurre en un ritmo deliberadamente lento, muy distinto por ejemplo a la expresión dinámica de casi todas las comedias de Lope. Este ritmo lento de la tragedia cervantina —el verso endecasílabo, en densas octavas y tercetos, con ritmos de pausada

expresividad— contribuye a intensificar el “sentimiento trágico de la vida” en la ciudad sitiada.⁸

Sin duda, la presencia de los monólogos que suspenden la acción y amplifican los discursos, tienen mucho que ver en este *tempo* lento de la acción que carga la obra de gravedad y recuerdan indefectiblemente a la tragedia senequista que, sin embargo, Cervantes supera.

El monólogo, por lo tanto, cumple un papel esencial en la construcción de la tragedia cervantina. Lo hace en la medida que es una poética apegada a la tradición trágica del XVI, pero también en el sentido tradicional del monólogo, como recurso fronterizo y proteico, asentado en la paradoja del diálogo sin interlocutor aparente, construido con los recursos propios de figuras exclamativas y de raíz dialógica que confirman, en efecto, su valor paradójico.

⁸ González Maestro, *op. cit.*, p. 166.

ENTRE ZARAGOZA, MADRID Y SAGUNTO:
APUNTES SOBRE LA FORTUNA ESCÉNIC DE
LA *NUMANCIA* EN EL SIGLO XX ESPAÑOL

Victor García Ruiz

Universidad de Navarra

Voy a fijarme en seis momentos en que la *Numancia* cervantina se representó en los escenarios españoles en tiempos de la Segunda República y del Franquismo. Atenderé primero a aspectos de la historia escenográfica y, en segundo lugar, al tratamiento que dos de esas versiones dan a la tragedia original cervantina.

I

Es de sobra conocido que Rafael Alberti preparó una “adaptación y versión actualizada” de la *Numancia* que se presentó por vez primera el domingo 26 de diciembre de 1937 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, que las autoridades políticas habían designado como sede del Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León. La reseña de SAM¹ en el periódico *ABC* permite adivinar que, en efecto, esta *Numancia* respondió simultáneamente a objetivos de propaganda y de arte. Y no me parece del todo exagerado atribuir lo que hubo de arte en esta *Numancia* a María Teresa León y a la puesta en escena de su grupo; y lo mucho que hubo de propaganda, al texto de Alberti y a las circunstancias en que

¹ El reseñador de la *Numancia* de Alberti en el Madrid sitiado.

se representó la tragedia cervantina. Aunque el estreno sufrió varios retrasos, importa recordar que la *Numancia* de Alberti tenía como fin conmemorar el XX aniversario de la Revolución de Octubre y el primero de la heroica defensa de Madrid; es decir, del momento en que, a finales de noviembre del 36, las tropas de Franco cambian de táctica y suspenden el ataque frontal a la capital. Al parecer, la *Numancia* ya había sido utilizada como revulsivo para excitar a la resistencia en tiempos de la invasión napoleónica; concretamente, se cuenta que el general Palafox la hizo representar durante el sitio de Zaragoza y, aunque no hay pruebas de ocurriera semejante cosa,² lo que me importa es que SAM pretende enlazar con aquellas circunstancias de cien años antes cuando se refiere a la Guerra Civil como “nuestra guerra de independencia”.³ La Guerra Civil sería, pues, una lucha contra la invasión de España por parte del fascismo extranjero.

Los detalles que conocemos en cuanto a los aspectos de arte no son muchos, pero bastan para entender el aparente éxito económico y de público que alcanzó esta *Numancia* durante más de dos meses. Había

² Lo afirma Ynduráin (“Estudio preliminar”, en Miguel de Cervantes, *Obras dramáticas*, ed. de Francisco Ynduráin, Atlas, Madrid, 1962, p. xx), quien también aclara (pp. xix-xxi) que una cosa es esa vaga tradición sobre la *Numancia* y los sitios de Zaragoza, y otra distinta la *Numancia* como bandera política durante la reacción absolutista de Fernando VII, cuando el actor Isidoro Máiquez recitaba pasajes de la *Numancia*, pero en la adaptación de Ignacio López de Ayala; noticia, esta última, que procede de Mesonero Romanos. Tampoco Hermenegildo (“Introducción”, en Miguel de Cervantes, *La destrucción de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994, n. 31, pp. 30-31) acepta las legendarias representaciones zaragozanas de la *Numancia*. En cambio, la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Espasa-Calpe, Madrid, 1930-1996, vol. 39, p. 6 a) afirma, no más tarde de 1930, que sí existieron tales representaciones, con lo cual recogía y daba autoridad a semejante noticia.

³ Tanto SAM como Alberti mezclan la supuesta *Numancia* en el sitio de Zaragoza y la *Numancia* en la época liberal. En su edición de *Noche de guerra en el Museo del Prado* (Rafael Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado: aguafuerte en un prólogo y un acto*, Losange, Buenos Aires, 1956), Alberti incluyó estas palabras: “En el 20 aniversario de la Guerra Civil española dedico este aguafuerte a los heroicos defensores de Madrid, 1956” (p. 1). Agradezco a Berta Muñoz Cáliz del Centro de Documentación Teatral de Madrid, su ayuda en la localización de las reseñas de prensa.

ilustraciones musicales del maestro Leoz, una masa coral y episodios de danza; parece que los cambios de espacio se resolvieron con agilidad y, en el capítulo de vestuario, Santiago Ontañón decidió exagerar a los soldados invasores, sin llegar a la caricatura, “mientras hispaniza a los héroes numantinos y culmina en la admirable indumentaria de España, inspirada en la Dama de Elche”.⁴

II

En 1948, con motivo del cuarto centenario de Cervantes, se estrenó una nueva versión de la *Numancia*, a cargo del profesor de la Universidad de Valencia, Francisco Sánchez-Castañer, que tenía ya alguna experiencia teatral y llegaría incluso a ser director de la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid en 1968.⁵ La gran novedad de esta versión, cuyo texto no he logrado conocer, es el hecho de que se representara al aire libre, en el amplísimo espacio de las ruinas del teatro de Sagunto. Sánchez-Castañer decidió invertir “los términos del teatro romano, pasando la escena antigua a ser ocupada por los espectadores y utilizándose para la representación el primitivo graderío en ruinas, que se prestaba al movimiento de masas ingentes de actores en diferentes planos de altura”.⁶ Las condiciones acústicas del recinto permitieron incorporar a la escena

⁴ SAM, “Zarzuela: Numancia”, *ABC*, 3 de diciembre de 1937, p. 6. Como ha estudiado Canavaggio, pocos meses antes, en abril-mayo de 1937, Jean-Louis Barrault había representado en París una *Numancia* que no tuvo nada de sentido político o de referencias a la situación española; al contrario, fue una versión experimental y vanguardista, basada en las teorías de Artaud, que buscaba crear un sentido mítico a través, sobre todo, de la coreografía.

⁵ Francisco Sánchez-Castañer y Mena, “Curriculum Vitae del Dr. Francisco Sánchez-Castañer y Mena”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 7 (1978), p. 15. En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/ALHI787811/showToc>

⁶ Manuel Benítez Sánchez-Cortés, “Introducción”, en José María Pemán y Francisco Sánchez-Castañer, *La destrucción de Sagunto: tragedia en verso, en un prólogo y dos partes, con música del maestro Joaquín Rodrigo*, Escelicer, Madrid, 1954, p. 9.

incluso el Castillo de Sagunto y sus torres, importantes para los momentos finales de la tragedia. El volumen del escenario era impresionante: 57 metros de ancho, 133 de profundidad y 59 de alto.⁷ Se representó ocho veces.⁸

III

Este paso hacia el escenario abierto y la espectacularidad de masas resultó definitivo para la historia que estoy contando. Seis años más tarde, en 1954, el mismo Sánchez-Castañer, asociado ahora con el poeta José María Pemán y el dinámico director de escena José Tamayo, volvió a las ruinas del teatro y Castillo de Sagunto, para montar no una nueva versión de la *Numancia* cervantina, sino algo más curioso: una obra titulada *La destrucción de Sagunto*, en la que se abordan los mismos temas cervantinos del patriotismo extremo frente al invasor.⁹ Contamos con detalles de cómo se llevó a cabo la puesta en escena de *La destrucción de Sagunto*: lo principal es que el juego en aquel gran espacio permite a los

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ José María Pemán y Francisco Sánchez-Castañer, *La destrucción de Sagunto: tragedia en verso, en un prólogo y dos partes, con música del maestro Joaquín Rodrigo*, Escelicer, Madrid, 1954, pp. 144-145.

⁹ *La destrucción de Sagunto* fue estrenada en las ruinas del teatro romano de Sagunto el 8 de junio de 1954, interpretada por la Compañía Lope de Vega, bajo la dirección de José Tamayo, en sesiones extraordinarias organizadas por el Patronato de Información y Educación Popular, y otras entidades. Los figurines fueron de Rafael Richart, Manuel Muntañola, Emilio Burgos y Vicente Viudes. La escenografía fue de Sigfredo Burman. La música estuvo a cargo de la Orquesta Municipal de Valencia y la Coral Sinfónica Valentina, dirigidas por el maestro Alemán. Ballet de Roberto Carpio (que fue el director adjunto a José Tamayo para el conjunto del montaje), dirigido por Alberto Lorca. Los actores más importantes fueron, entre otros: Manuel Dicenta, Adolfo Marsillach, Mary Carrillo, José Bruguera, Társila Criado, Rafael Calvo Revilla, José Luis Pellicena, Alfonso Muñoz y Diego Hurtado. Hago notar que el compositor de la música, Joaquín Rodrigo, era nacido en Sagunto.

espectadores ver acciones simultáneas en los dos pueblos rivales y vecinos —Túrbula y Sagunto— donde tiene lugar la tragedia.

En cuanto al por qué de la vinculación de Sagunto con Numancia, hay que atender en primer lugar a sus similitudes legendarias, como ciudades en suelo ibérico que quedaron reducidas a pavesas tras un duro asedio por parte de un ejército extranjero. Mi hipótesis es que si Sánchez-Castañer y Pemán entraron tan fácilmente a la materia de Sagunto en relación con Cervantes y Numancia es porque existía ya una tradición que las vinculaba. Todo debió de empezar con la primera edición de la *Numancia* cervantina en 1784. Las guerras napoleónicas permitieron que la *Numancia* fuera leída dentro de una nueva sensibilidad, sobre todo dentro del ámbito alemán.¹⁰ Lo cierto es que, no mucho después, Francisco Martínez de la Rosa, en su poema dedicado al sitio de Zaragoza y publicado 1811, presenta al defensor de la ciudad, general Palafox, recibiendo la visita de un espectro —el de su antepasado don Rodrigo de Rebolledo, Rebolledo el Grande— que le anuncia la inevitable caída de la ciudad, pero también la gloria y la memoria inmortal de aquella gesta colectiva: “Zaragoza / caerá en expiación; y de sus ruinas / se alzará sobre el trono refulgente / la libertad de la española gente”.¹¹ Pero lo que a mí más me importa ahora es que Martínez de la Rosa pone en boca del espectro una explícita mención de las hazañas de Zaragoza, Numancia y Sagunto. El texto dice así:

Hijo de mi ternura, en ígneas letras,
allá sobre los cielos esplendentes,
el nombre escrito está de Zaragoza,

¹⁰ Francisco Ynduráin, art. cit., pp. xx-xxi. Lo supuestamente ocurrido con la *Numancia* en la Zaragoza sitiada, y las demás confusiones ya mencionadas, responderían a esa moda, procedente de Alemania. Sabido es que las leyendas acerca de la completa destrucción de ambas ciudades son de origen decimonónico, y que contradicen los datos de la historia.

¹¹ Francisco Martínez de la Rosa, *Zaragoza: poema*, Bensley, London, 1811, pp. 23-24.

y el de Numancia allí, y el de Sagunto.
 Mil siglos volarán sobre sus ruinas;
 se hundirán sus tiranos y sus tronos;
 morirán astros, finarán imperios;
 eterno, empero, su renombre y gloria,
 durará, a par del mundo, su memoria.¹²

Ignoro si Martínez de la Rosa fue el primero en trazar esa vinculación, pero no fue el último y es muy probable que, en torno a esas alusiones, se creara una línea de patriotismo que, debo suponer, alcanzó a Pemán y Sánchez-Castañer a mediados del siglo xx. Si nos vamos al siglo xxi, encontramos que Álvarez Junco, al localizar el surgimiento del nacionalismo español contemporáneo en la sublevación popular de 1808 contra la invasión napoleónica, termina mencionando precisamente a Numancia y a Sagunto como las primeras muestras del mito de un pueblo español irreductible ante el extranjero.

Un buen exponente y difusor de tal mito y tales sentimientos entre las clases lectoras de todo el arco político fueron sin duda los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós. En *Zaragoza* (primera serie, 1874) el protagonista reflexiona así:

en aquellos días Zaragoza y los zaragozanos habían adquirido un renombre fabuloso; [...] sus hazañas enardecían las imaginaciones y [...] todo lo referente al sitio famoso de la inmortal ciudad, tomaba en boca de los narradores las proporciones y el colorido de una leyenda de los tiempos heroicos. Con la distancia, las acciones de los zaragozanos adquirirían dimensiones mayores aún, y en Inglaterra y en Alemania, donde les consideraban como *los numantinos de los tiempos modernos*, aquellos paisanos medio desnudos [...] eran figuras de coturno.¹³

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ Benito Pérez Galdós, *Zaragoza*, Alianza, Madrid, 1981, p. 21. El énfasis es mío.

Más completa y algo más compleja es la mención de las heroicas ciudades en *De Cartago a Sagunto* (quinta serie), el penúltimo de los Episodios, publicado en 1911:

La fiereza que en la mañana del 13 se manifestó en la Junta Soberana y en todos los defensores de la idea cantonal, se fue trocando en resignación estoica. Algunos querían rendirse, distinguiéndose en esta actitud los militares; otros proponían furiosos *seguir el ejemplo de Numancia y Sagunto*. Por sostener la no rendición hubo algún conato de asesinar a Gálvez, y sus amigos tuvieron que llevarle casi a la fuerza a bordo de la [fragata] *Numancia*.¹⁴

La mítica idea de que los españoles resisten al invasor de forma implacable la aplica ahora Galdós al sometimiento de los republicanos federalistas por parte de los republicanos centralistas durante el llamado Cantón de Cartagena (1873-1874); es decir, que no es necesario que el invasor sea extranjero para que el español pretenda resistir hasta el final. El mito de Numancia-Sagunto resulta sumamente flexible, como todos. Es significativo, también, que a mediados de la década de 1860 una de las primeras fragatas blindadas de la Armada Española se bautizara precisamente la *Numancia*.¹⁵

Recurriré a otro gran vehículo de toda esta mitología: la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, la “Espasa”, que se publicó entre 1908 y 1930. Ahí se interpreta la *Numancia* cervantina como una obra sobre “la libre independencia nacional, el héroe verdadero, Numan-

¹⁴ Benito Pérez Galdós, *De Cartago a Sagunto*, Alianza, Madrid, 1986, pp. 89-90. El énfasis es mío.

¹⁵ Precisamente en la *Numancia* llegó a España el rey extranjero Amadeo I en 1870; pero poco después fue declarada pirata por el gobierno unionista de Madrid cuando la tomaron los cantonalistas. Antes, había intervenido en el combate de El Callao (1866) y en ella murió Méndez Núñez; por una serie de circunstancias, resultó ser el primer buque blindado en dar la vuelta al mundo. Las pequeñas hazañas del buque las relata Galdós en *La vuelta al mundo en la “Numancia”* (1906), episodio de la cuarta serie.

cia, la ciudad valerosa, en que puede verse representada a España” (vol. 39, 5 b). Ahí se afirma que en el asedio de Zaragoza “el general Palafox, su defensor, ordenó, con sumo acierto, se representara la *Numancia* dentro del recinto sitiado [...]. La tragedia fue oída con entusiasmo ayudando a la victoria los inspirados versos de Cervantes” (vol. 39, 6 a). También se dan algunos datos interesantes sobre el desarrollo social del mito numantino en conexión con el proceso de construcción nacional: en 1842 se intentó un fallido monumento a Numancia, cuyo exacto emplazamiento, por cierto, no se estableció hasta 1853; en 1882 las excavadas ruinas fueron declaradas Monumento Nacional y en 1905 Alfonso XIII inauguró por fin un Monumento a Numancia. En cuanto a Sagunto, la “Espasa” confirma el testimonio de Martínez de la Rosa sobre la plena asimilación popular de la gesta de Sagunto con la de Numancia, ya a comienzos del siglo XIX. De ahí que se cuente la historia de José Romeu, mártir de la Independencia, ajusticiado en 1812, que rechazó el soborno que le ofrecían los franceses para salvar la vida diciendo que él “era un español y un español que nació en Sagunto” (vol. 52, 1269). También se nos informa de la existencia de un poema histórico titulado *Las ruinas de Sagunto* (Teruel, 1845), obra de J. de Villaroya, y de *Sagunto* (s. f.), ópera española de S. Giner, donde es probable que se confirmen todos estos elementos legendarios. No obstante, la “Espasa” deja también claro que las resonancias heroicas de Sagunto son menores y, en realidad, apócrifas porque, aunque Sagunto resistió el asedio cartaginés, terminó rindiéndose a Aníbal: a pesar de “la pérdida de tan cantada gloria nacional, debemos cercenarla en parte de la prolongada y verídica lista de nuestros timbres de orgullo patrio pues es una fantástica invención de retóricos hecha *a posteriori* para encarecer la fidelidad de Sagunto [a los romanos]” (vol. 52, 1267 b). Si recordamos, además, que después de diez siglos de llamarse Murviedro, el Gobierno Provisional del Sexenio Democrático se apresuró a recuperar para la villa el nombre romano de Sagunto en 1868, y que fue precisamente en Sagunto donde el general Martínez Campos proclamó la Restauración borbónica en 1874, esas resonancias heroicas se tornan también un tanto ambivalentes.

Así pues, Alberti y el reseñista de la *Numancia* albertiana en el Madrid de 1937 estaban recurriendo a un mito profundamente establecido entre nosotros. Pemán y Sánchez-Castañer, en cambio —como luego veremos—, al no entrar en la dialéctica de españoles frente a extranjeros invasores, asumen el mito nacionalista, pero lo modifican por completo al convertirlo en espacio y símbolo de una lucha entre hermanos; postura que habría que relacionar con el contexto de finales de los años 40 en la España peninsular, donde vuelve a aflorar el tema de España y la anti-España.

IV

Las dos siguientes estaciones de este trayecto tienen en común al mismo director de escena, José Tamayo, cuya marca de la casa fue en aquellos años 50 y 60 precisamente la espectacularidad y el movimiento de masas, en especial en espacios al aire libre, casi siempre al amparo de las instituciones del régimen franquista. Tamayo montó en 1956 una nueva versión de la *Numancia* cervantina a cargo de Nicolás González Ruiz, escritor y periodista de la órbita del catolicismo de *El Debate* y el *Ya*. El motivo, como casi siempre, fue una celebración, en este caso un poco sorprendente, puesto que se trata de “El Día de la Provincia”.¹⁶ El vínculo cervantino es Alcalá de Henares, en cuya plaza de Cervantes montó Tamayo un amplio escenario de más de 200 metros cuadrados que, al parecer, aprovechaba los restos de la iglesia de Santa María,¹⁷ una torre y las cercanas murallas, necesarias para la escena final.

¹⁶ Véase “*Numancia* de Cervantes, en Alcalá de Henares”, *Informaciones*, 8 de octubre de 1956, sin paginación.

¹⁷ Al menos según Ynduráin, art. cit., p. xxi.

V

La espectacularidad y el aire libre se mantienen en la siguiente puesta en escena de la *Numancia*, que hizo el mismo José Tamayo en 1961, esta vez sobre texto de José María Pemán y Sánchez-Castañer. Todo suena a conocido y un poco repetido (la música también es del maestro Rodrigo, la escenografía de Burman) pero no lo es del todo. Intuyo que Sánchez-Castañer recuperó el texto de su *Numancia* de 1948 y que lo mejoró Pemán, sin duda mejor poeta que el profesor. El espacio es una variante sobre lo ya experimentado: ahora no es Sagunto sino el teatro y el anfiteatro romanos de Mérida. El buen crítico que es Alfredo Marqueríe destaca el hecho de que Tamayo empleara ambos espacios para simular a vista del público la acción en el campamento romano y la ciudad de Numancia. González Ruiz cifra en “cerca de quinientas personas” las que fueron movilizadas para el espectáculo.

En cuanto a la ocasión, no parece que haya centenario de por medio, pero es bastante evidente que se trató de un evento cultural al amparo del régimen político.¹⁸

VI

Miguel Narros, recién nombrado director del Teatro Español, decidió iniciar su primera temporada con la *Numancia* cervantina, que se estrenó el 3 de octubre de 1966, con el pretexto de celebrar el 350 aniversario de la muerte de Cervantes.¹⁹ La crítica académica ha valorado positivamente la versión de Narros por considerarla una oportuna actualización del conflicto dirigida a expresar la “libertad amenazada en el mundo contemporáneo”,²⁰ intención a la que contribuye tanto la deci-

¹⁸ “Así va la escena”, *Madrid*, 19 de junio de 1961, sin paginación.

¹⁹ “Inauguración de la temporada en el Español”, *ABC*, 4 de octubre de 1966, p. 81.

²⁰ Alfredo Hermenegildo, art. cit., p. 18.

sión de Narros de conservar el texto original como su apuesta por anacronismos de diverso tipo, especialmente de vestuario. La crítica del día, sin embargo, no fue tan benigna. En general, los críticos coinciden en varios puntos: rechazar la asimilación del atuendo de los romanos con los nazis y de los numantinos con guerrilleros por considerarla ingenua y anticuada; señalar problemas serios en la dicción del verso; y hacer notar una recepción más bien fría por parte del público, junto a algunos silbidos, replicados por unos pocos espectadores favorables. Lorenzo López Sancho,²¹ que encontró la obra “sin alusiones políticas, como una renovación desinteresada de la tragedia cervantina”, señaló “el grave error de ritmo en que ha incurrido el señor Narros” como causa de “el aburrimiento, el cansancio” del público y, para evitar el estatismo, recomendaba una intervención mucho mayor en el texto por parte del adaptador. Pérez Fernández mencionaba “muchos aspectos positivos”,²² entre ellos la emoción que aportaba el acertado movimiento de una masa de setenta y siete intérpretes. A Nicolás González Ruiz la labor de Narros le pareció “verdaderamente ímproba y en muchos aspectos acertada y logradísima, si bien no tenemos empacho en confesar que no la hemos entendido del todo”.²³ García Pavón coincidía básicamente con sus colegas y echaba de menos la profecía del Duero, “que pasó totalmente inadvertida para el público”.²⁴ En conjunto se diría que Narros no logró hacer patente el porqué de aquella *Numancia* que, a pesar de algunos logros escénicos, no puede considerarse un éxito.²⁵

²¹ Lorenzo López Sancho, “El Teatro Español abre con una nueva versión de *Numancia*”, *ABC*, 5 de octubre de 1966, pp. 95-96.

²² Pérez Fernández, “Con *El cerco de Numancia* de Cervantes, inaugura su temporada el Teatro Español”, *Informaciones*, 5 de octubre de 1966, p. 15.

²³ Nicolás González Ruiz, “*Numancia*, de Cervantes, por La Comedia Española”, *Yá*, 31 de diciembre de 1958, p. 36.

²⁴ Francisco García Pavón, “*Numancia*, en el Español”, *Arriba*, 4 de octubre de 1966, p. 23.

²⁵ No tengo en cuenta en mi repaso la refundición de Pedro Galán Ergua y José Jiménez Aznar, *El cerco de Numancia*. Esta función de aficionados del grupo La Comedia Española tenía fines caritativos (véase “El cerco de Numancia”, *ABC*, 31 de diciem-

VII

Sobre este marco, analizaré el texto de las dos adaptaciones de las que se conserva texto. Yo creo que leer la *Numancia* original de Cervantes con la vista puesta en el Madrid cercado de 1937 sólo puede producir sorpresa: ¿cómo es posible que, para levantar la moral, se escogiera una obra donde se exalta el suicidio como solución y donde el hambre es el motor de la acción durante tres de las cuatro jornadas? Las famosas figuras alegóricas que Cervantes se jactaba de haber introducido (España, el río Duero, Guerra, Fama, Enfermedad y Hambre) tienen como fin destacar el glorioso *futuro* de la patria (que, naturalmente es el glorioso presente de Cervantes), como fruto del desastroso *presente* de Numancia. Se sufre en aquel pasado-presente de la acción dramática, para gozar en el futuro-presente del espectador.

El peso de la tradición, que incluye el recuerdo de aquellas legendarias representaciones de la *Numancia* en el sitio de Zaragoza cien años antes, más la noticia de su puesta en escena poco antes en París,²⁶ tuvo

bre de 1958, p. 82), y se celebró en el teatro Eslava de Madrid el 30 de diciembre de 1958 (véase “Teatro Eslava: una versión feliz de la *Numancia* de Cervantes”, *Informaciones*, 31 de diciembre de 1958, p. 9). Nicolás González Ruiz la despreció olímpicamente (véase “*Numancia*, de Cervantes, por La Comedia Española”, *Ya*, 31 de diciembre de 1958). El texto de la refundición está disponible en el Archivo General de la Administración, a nombre de Pedro Galán Bergua, signatura 73/09262. Tampoco atiendo a la versión de Alfonso Sastre, *La destrucción de Numancia*, de tono revolucionario muy sesentayochista, integrada en *Crónicas romanas* (1968); más tarde la retituló *El nuevo cerco de Numancia* (2002) y en ella Sastre se enfrenta una vez más al Imperio Norteamericano.

²⁶ En Alberti (*Numancia: adaptación y versión actualizada*, en *Obras completas. Teatro I*, ed. de Eladio Marcos, Seix Barral, Barcelona, 2003, p. 707) se recuerdan como realmente ocurridas “las representaciones que Isidoro Máiquez ofreció en Madrid durante la invasión napoleónica”; y se considera que “la tragedia cervantina se había convertido en la historia del teatro español en un ejemplo de resistencia y defensa”. Jean-Louis Barrault dio quince representaciones de *Numance* en el Théâtre Antoine de París del 23 de abril al 6 de mayo de 1937 (Canavaggio, “*Numance* de Jean-Louis Barrault: el París de 1937 ante un Cervantes insólito”, en *Retornos a Cervantes*, IDEA/IGAS, New York, 2014, p. 85).

que influir en la elección de la obra. Lo único seguro es que Alberti no pretendía incitar al suicidio colectivo ni a la destrucción de un Madrid que padecía serios problemas de abastecimiento. Advirtiendo el problema, Alberti explicó en el día del estreno que:

Aunque Madrid no tendrá que recurrir jamás a las normas numantinas —y bien cerca estuvo de ello en las jornadas memorables de noviembre 1936, superadas gracias a la serenidad y heroísmo de quienes no sintieron el deseo de recorrer la carretera de Tarancón en aquellas fechas!—²⁷ es adecuado revivir la increíble epopeya cuando la capital del antifascismo mundial asombra al mundo con su ejemplo.²⁸

Era la única opción que tenían los Alberti: imitar a Cervantes presentando el cerco de Madrid como cosa del pasado, y el presente de 1937 como el equivalente del glorioso futuro que Cervantes identificaba con su propia época imperial. El glorioso futuro-presente que los Alberti quieren ofrecer al pueblo de Madrid es, sencillamente, la conocida consigna de que Madrid será la tumba del fascismo internacional. Para ello Alberti introduce varias series de versos alusivos a la victoria de las tropas republicanas sobre los voluntarios italianos en Guadalajara:

RÍO DUERO Adivino, querida España, el día
 en que pasados muchos siglos, lleguen,
 cómplices del terror y la agonía,
 los malos españoles que te entreguen
 a otro romano de ambición sombría,
 haciendo que tus hijos se subleven.
 A tus obreros, madre, y campesinos
 de soldados verás por los caminos.

²⁷ Porque el gobierno de la República trasladó su sede a Valencia, huyendo del cerco.

²⁸ SAM, “Zarzuela: Numancia”, art. cit., p. 6.

Verás también jefes populares
 surgir de tus rincones más humanos
 y al Jarama verás y al Manzanares
 convertir montes los que fueron llanos,
 y sus mínimas aguas ejemplares
 ser tumbas de millares de italianos.
 Pero su sepultura más preclara
 se la reservará Guadalajara.

(*Numancia*, I, pp. 553-554)²⁹

FAMA [...] Despertad porque han llegado
 los mismos invasores del pasado.
 Mas como soy la Fama, pueblo hispano,
 yo prometo grabarte en mi memoria,
 si el fascismo alemán e italiano
 halla en tus pies la tumba de su historia.

(*Numancia*, III, p. 597)

La obra se cierra con la conocida consigna:

ESPAÑA ... en mi corazón mismo
 le cavaré un abismo y otro abismo
 al sediento chacal alemán o italiano,
 que España será la tumba del fascismo.

(*Numancia*, III, 599)

Me parece difícil que el recurso funcionara. Un año es poco tiempo para pasar del holocausto a la gloria, sobre todo cuando el cerco y las dificultades de todo orden en la vida diaria se mantienen en gran medida, como ocurría en el Madrid de finales del 37. Es sabido que otros sectores de la izquierda criticaron duramente a los Alberti por considerar

²⁹ Alberti, *Numancia*, *op. cit.*

que una obra como la *Numancia* que todo lo fiaba a la Fama y al Futuro, no hacía más que fomentar el derrotismo en el presente. De hecho, esos sectores acabaron imponiéndose y la *Numancia* fue el fin del Teatro de Arte y Propaganda, que se quedó sin el teatro de la Zarzuela como local y tuvo que reconvertirse en un grupo de teatro ambulante por los frentes de guerra. Creo que, junto al peso de la tradición, sólo los aspectos emocionales e irracionales de la propaganda, unida al espectáculo teatral, y en especial los coros, pueden explicar el pírrico éxito y la mitificación de esta *Numancia* de Alberti.³⁰

De los montajes que mencioné al principio, sólo se conserva el texto de la *Numancia* albertiana³¹ y el de *La destrucción de Sagunto* de Pemán y Sánchez-Castañer,³² —habría que añadir a José Tamayo entre los creadores—. Mi punto de vista es que *La destrucción de Sagunto* podría considerarse una réplica a la *Numancia* de Alberti en varios sentidos. En primer lugar, la espectacularidad y la dimensión colectiva. María Teresa

³⁰ Es curioso que SAM, seguramente un crítico de la órbita comunista de los Alberti, se adelanta a las críticas. Véase Víctor García Ruiz, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluich*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2010, pp. 83-84; para el contexto del conflicto en torno a la *Numancia* de los Alberti pueden verse las páginas 74-93.

³¹ De la que es sabido que existen dos versiones, que ha estudiado con sumo detalle Baras Escolá (“Las dos *Numancias* de Rafael Alberti”, *eHumanista/Cervantes*, 3 (2014), pp. 243-273, en línea: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume3/ehumcerv3.baras.pdf). Alberti estrenó su otra *Numancia* en Montevideo (6 de agosto de 1943).

³² La trayectoria de Pemán es sobradamente conocida. El *curriculum* de Sánchez-Castañer da toda la impresión de una figura menor del franquismo, bien instalada en los medios de la cultura oficial: catedrático de literatura española en la Universidad de Valencia (1942-1967) y de Hispanoamericana en la Complutense a partir de 1968. Hijo adoptivo de Garray-Numancia (1948) y de Sagunto (1951). Miembro Titular del Instituto de Cultura Hispánica (1973). Miembro de la Junta del Centenario de Cervantes (1947); lo había sido también de la del centenario de Lope de Vega en 1935. Amplió estudios en la Sorbona (1951) y dio conferencias en el Instituto de España de Londres. Viajó por Europa e Hispanoamérica “en misión cultural”. En 1959 estrenó una versión de *La Orestíada* en el teatro de Mérida. Y en 1961, otra versión de la *Numancia*, también en Mérida, o quizá la misma de 1948.

León quiso emular en su *Numancia* los grandes espectáculos de masas que había podido admirar en sus visitas a la Unión Soviética, pero tuvo que hacerlo en un local cerrado, lo cual hacía difícil llegar a un público numeroso de forma simultánea. La experiencia de Sánchez-Castañer con su *Numancia* de 1948, al aire libre en el castillo de Sagunto, debió de resultar tan bien que dio lugar a este nuevo espectáculo patriótico y de masas que es *La destrucción de Sagunto*, un texto en muchos sentidos más cercano al espíritu de la *Numancia* original que al texto libremente adaptado por Rafael Alberti con fines inmediatos de propaganda.

Seguidamente, Pemán y Sánchez-Castañer plantean “el problema de España” remitiéndose a la historia antigua; es decir, dando por supuesto, al igual que Cervantes, que España existía ya antes de la conquista romana. En lugar del conflicto entre los iberos de Numancia y los invasores romanos (153-133 a.C.), *La destrucción de Sagunto* recurre a la historia para plantear más bien un conflicto fratricida entre dos pueblos ibéricos: Sagunto, próspero, portuario y romanizado; y la vecina Túrbula, ganadera, pobre y vengativa, que se alía con Cartago con tal de ver destruida a la ciudad vecina (219 a. C.).

Desde el punto de vista escénico, *La destrucción de Sagunto*, al igual que la *Numancia*, también pivota sobre dos polos, que son ahora el pueblo de Túrbula y el de Sagunto, separados por el río Palancia (Imagen 1). El inmenso escenario al aire libre aporta ahora una enorme agilidad porque las acciones de ambos polos se desarrollan simultáneamente a la vista del público, bajo un minucioso juego de entradas y salidas de los actores, tanto los protagonistas como los grandes grupos que tanto gustaba manejar al director José Tamayo. La tensión fundamental se refleja simbólicamente en el dolmen que preside el espacio destinado a Túrbula, frente al bien trazado arco que preside el espacio de Sagunto.³³

La destrucción de Sagunto no conserva las profecías sobre España y el doble plano temporal que ellas engendran: Numancia y la España de

³³ Véanse las imágenes en Pemán y Sánchez-Castañer, *La destrucción de Sagunto*, *op. cit.*

Felipe II en el original cervantino,³⁴ el Madrid numantino de 1936 y la España republicana que acaba de vencer en Guadalajara, en la versión de Alberti. Lo que hace es trasladar al siglo III antes de Cristo la reciente Guerra Civil española y el tema, bien candente a final de los años 40, de las dos Españas enfrentadas. La apuesta que hacen los autores de la presente tragedia es concreta y al tiempo difusa: sólo el Amor puede recomponer la fraternidad y la unidad entre los españoles. En este caso, los invasores, factor clave del mito numantino-saguntino, tienen una función distinta. El factor de unidad nacional no es la agresión externa sino un factor moral nacido de lo interior: la generosidad, el perdón.

El conflicto pivota por completo sobre Besásides, el hijo del rey de Túrbula (interpretado por Adolfo Marsillach), que va a ser el mártir de ese Amor cuasi-redentor. La acción nos muestra el conflicto de Besásides entre su amor por Diana, una generosa joven saguntina, y su lealtad de guerrero hacia su propio pueblo, Túrbula, cuando éste, movido sólo por la envidia, decide aliarse con unos extranjeros, los cartagineses, para vengarse y destruir al vecino Sagunto.

El pretexto dramático es que Besásides ha matado un ternero saguntino, lo cual reaviva los viejos rencores de los turbuletas. Diana responde, en cambio, invitando a Besásides a las fiestas del verano en Sagunto. Naturalmente, entre los jóvenes surge un amor que, al igual que en la *Numancia*, expresa en el plano de lo individual el conflicto general a que estamos asistiendo. Besásides reprocha a sus paisanos la envidia que sienten por la riqueza de Sagunto y propone el amor y la concordia:

La amistad y el amor son las dos alas
que el ventisquero helado de sus montes
cortó a los campos de la clara Iberia.

³⁴ Hermenegildo (*La "Numancia" de Cervantes*, Sociedad General Española de Librerías, Madrid, 1976, pp. 47-51) sostiene que la famosa tendencia a la ambigüedad por parte de Cervantes abre la puerta a una interpretación de la *Numancia* vinculada más bien a criticar la feroz represión de los moriscos de Granada que a cantar las glorias de Felipe II.

Fieras en sus cubiles parecemos sus hijos.
 El mismo viento juega en las encinas,
 por cuyo fruto riñen los pastores.
 Uno tiene la viña y otro tiene
 el alfar que da al cántaro la gracia.
 Uno el novillo y otro la pradera.
 Uno la red y otro la barca... Iberia,
 Iberia... ¡Qué canción de gloria
 si el Amor acordara tus ciudades!

(*Sagunto*, p. 47)³⁵

Pero los de Túrbula no le escuchan y deciden hacer la guerra a Sagunto, con lo que obligan a Besásides, guerrero y enamorado, a ser “traidor para las dos orillas” (*Sagunto*, p. 68), traidor a su pueblo o a su amor por Diana. Poco después asegura a su padre el rey que “¡No habrá quien muera más que yo por Túrbula, / padre y señor, pues moriré dos veces!” (*Sagunto*, p. 95). Diana participa plenamente de esa opinión cuando exclama: “¡Va a mancharse con sangre de hermanos la tierra de Iberia!” (*Sagunto*, p. 135).

El motivo del hambre se combina con el del Amor-Fraternidad cuando Besásides ofrece una antorcha para que Sagunto pueda honrar a su jefe muerto. El saguntino Durio afirma al recibir la antorcha: “Moriré más tranquilo... sabiendo que en Iberia / aún queda alguna llama de la hermandad antigua...” (*Sagunto*, p. 171).

Se prolonga esta misma combinación de hambre y amor cuando, tras una serie de incidentes, Besásides es condenado a muerte por traidor, por hacer una incursión en Sagunto para llevar alimento a su amada. Alega él que Diana es también española, frente al extranjero cartaginés, y exclama: “¡Disparad sobre el último soldado / que defiende el amor de estos dos pueblos!” (*Sagunto*, p. 188). Pero no será Besásides el último ni el único porque, en la escena cumbre, el saguntino Gías, que

³⁵ Pemán y Sánchez-Castañer, *La destrucción de Sagunto*, *op. cit.*

había sido apresado por los de Túrbula, se niega a ser quien ejecute la sentencia de muerte sobre Besásides, a cambio de ser liberado, y es también condenado. Los dos mueren juntos frente al extranjero. El sentido lo expresa claramente Besásides:

¡Valiente
 Gías, soldado de Sagunto, el África
 nos hermana en la muerte a los guerreros
 de Iberia! [...] ¡Muero
 por Túrbula... y Sagunto!... ¡Por dos pueblos hermanos!
 (*Sagunto*, p. 195)

El episodio del último habitante de Numancia que también se inmolaba desde la torre se transforma aquí en la muerte de Diana, alcanzada por el fuego, en lo alto de otra torre.

La tragedia se cierra con una alabanza de Sagunto por parte de España “vestida como Cervantes la describe en su *Numancia*” (*Sagunto*, p. 209), —es decir, “una doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano” (*Sagunto*, p. 210)—. España es un personaje alegórico que, iluminado por unos haces de luz rojos y amarillos, afirma la indudable conexión entre aquel remoto episodio y la eternidad de la patria: “los siglos, con estrellas, escriben en el cielo / un nombre sin vejez: ¡España!... ¡España!” (*Sagunto*, p. 211).³⁶ También se dice, aunque no se insiste ni se aclara la alusión, que España es “Madre de pueblos, cuando unidos, fuertes, / sobre sus piedras rotas de cien muertes, / anuncia el gozo en flor de otra alborada” (*Sagunto*, p. 210).

La tercera manera en que podría leerse *La destrucción de Sagunto* como una réplica a la versión albertiana es el empeño de fidelidad al espíritu de la tragedia clásica que quiso observar Cervantes en su *Numancia*

³⁶ La alabanza está en la línea de las “Laudes Hispaniae” de san Isidoro y Alfonso X el sabio. Precisamente *La destrucción de Sagunto* se cierra con una gran coral que canta unas *Laudes Hispaniae*, adaptadas para la ocasión.

y que quisieron reconstruir Pemán y Sánchez-Castañer en *La destrucción de Sagunto*. En primer lugar, la monumentalidad escenográfica, ya comentada. De hecho, un crítico contemporáneo llega a afirmar que el espacio escénico que aporta Sagunto tiende a constituir *La destrucción de Sagunto* “en un gran *misterio* nacional: espectáculo periódico que, como otras solemnidades escénicas instauradas en el mundo, pudiera refrescar en los españoles uno de los máximos instantes de su Historia”.³⁷

A continuación, el indudable estatismo, la solemnidad y la fuerte presencia de lo declamatorio en los discursos de los personajes pueden hacer difícil la recepción de la obra por un público moderno —sobre todo un público masivo y popular como el que se pretendía atraer—, pero responden sin duda al espíritu trágico del que estaba imbuido Cervantes. El didactismo machacón de que hacen gala los autores acerca del secular cainismo ibérico y de la redención de España mediante el Amor es una consecuencia casi inevitable. Por último, me referiré a la presencia de la fatalidad, encarnada principalmente en la hechicera Areusa, personaje de la *Numancia* cervantina —allí es hechicero, Marquino— eliminado por Alberti y aquí recuperado, que anuncia en la primera parte un futuro de ceniza (*Sagunto*, pp. 71-73) y en la segunda reaparece aglutinando un interludio simbólico (*Sagunto*, pp. 200-204) junto a la Muerte, el Alma, la Envidia, la Ambición y el Cuerpo, que recuerda el lenguaje del auto sacramental calderoniano.



Hemos recorrido dos textos del siglo xx basados en la *Numancia* cervantina. Por las circunstancias de su representación, la versión de Alberti de 1937 partió del texto cervantino, pero alteró sustancialmente su espíritu al convertir la *Numancia* en una obra de Agitación y Propaganda de guerra. Alberti añadió poco, pero eliminó mucho: los numerosos elementos estáticos, poco aptos para el público popular al que iba destina-

³⁷ Manuel Benítez Sánchez-Cortés, art. cit., p. 12.

da. Conservó, en cambio, todo elemento dinámico y de acción asimilable al teatro ruso que él y María Teresa León habían admirado en sus viajes.

Otro gaditano, Pemán, en *La destrucción de Sagunto*, parece alejarse de Cervantes al no partir del texto original, ni siquiera del episodio concreto de Numancia; pero, como hemos podido ver, es claro que se inspira en el mito numantino según el modelo de la tragedia clásica que intentó el Cervantes hombre de teatro. Y, paradójicamente, resulta en conjunto una obra mucho más próxima a ese modelo que la *Numancia* de Alberti.

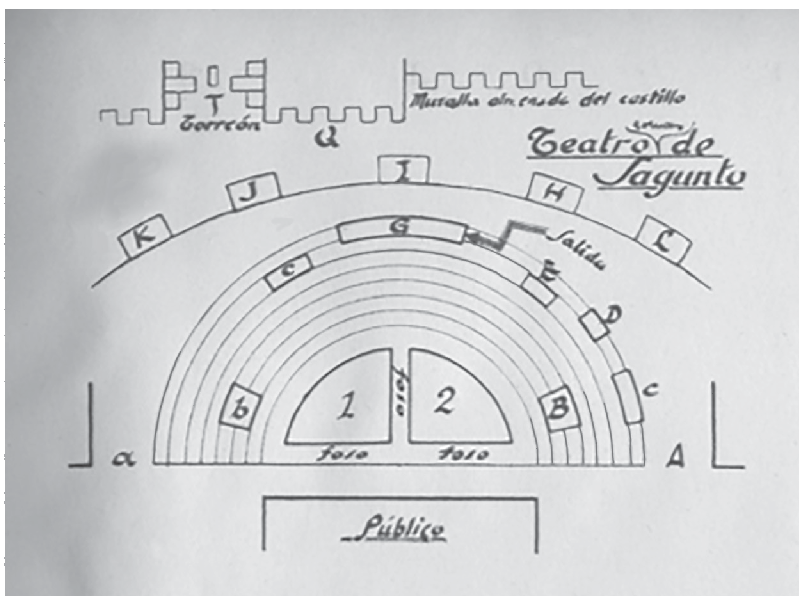


Imagen 1. Escenario de Sagunto

EL DESENGAÑO BARROCO Y LA IRONÍA CERVANTINA EN *LA CUEVA DE SALAMANCA*

Ricardo José Castro García

El Colegio de México

La simulación y el artificio forman parte de la estética barroca. Debido a ello, las imágenes del teatro dentro del teatro, del laberinto o del sueño se hacen recurrentes y conforman un espectro semántico que califica a la realidad, en términos generales, como engañosa.¹ La crítica ha explicado esto como producto de una crisis a partir de la cual se consolida una interpretación de mundo en la que se tiene la sospecha de que nada es lo que parece.

La expansión renacentista de la geografía y del cosmos la vivió el Barroco como pérdida de centro. La filósofa Castany Prado señala al respecto: “el paso del Renacimiento al Barroco puede entenderse como el paso de la claustrofobia del sentido que sentía el hombre renacentista frente al mundo medieval, a la agorafobia de la libertad que sentirá el hombre barroco frente a un mundo infinito y desordenado [...]”.² O bien, como dirá Borges al respecto de esta transición: “no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos,

¹ Véase Luigi Contadini, “*La cueva de Salamanca* de Cervantes y *El dragoncillo* de Calderón: algunos aspectos del teatro barroco español”, *Confluenze: Rivista de Studi Iberoamericani*, 2:1 (2010), p. 134.

² Bernat Castany Prado, “Sublimidad y nihilismo en la cultura del Barroco”, *Revista de Filosofía*, 37:2 (2012), p. 93.

no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde”.³

El teatro, espectáculo que, por definición, saca provecho de lo simulado, es una de las expresiones artísticas más fecundas del periodo. De hecho, podríamos decir que el teatro español del siglo XVII es la morada del Barroco. Valverde le dedica algunas líneas:

[...] el teatro es, por excelencia, el lugar natural del Barroco: el espíritu, reconcentrado y crítico del hombre de entonces, cuando sale de su rincón pensativo, es para caracterizarse espectacularmente en fantasmagoría. El mundo entero es para él una dudosa y bella apariencia [...] hasta la filosofía se hace teatral, en cuanto que en ella la mente asiste a una representación [...] en cuya realidad le resulta problemático creer.⁴

Si este periodo privilegia el equívoco y la artificialidad, podríamos anticipar que la ironía puede tener un papel importante dada su vocación degradante y su capacidad de suspender certezas. Y qué otro autor del Siglo de Oro puede identificarse con este recurso sino el autor del *Quijote*. Habría también que considerar que la ironía se relaciona íntimamente con la metáfora, pues ambas consisten en estrategias discursivas en la que hay una diseminación del sentido al respecto del enunciado.

El volumen de las *Ocho comedias y los ocho entremeses* fue publicado en la segunda década del siglo XVII, una vez que las innovaciones de Lope de Vega estaban en plena marcha. Por tanto, la escena dramática se encontraba en un momento prolífico y de alta demanda estética. Es decir, Cervantes pide la palabra en un momento en el que había que tener una voz decidida. A este respecto, Eugenio Asensio encuentra que los ocho entremeses representan la consumación de un género, y su innovación:

³ Jorge Luis Borges, “La esfera de Pascal”, *Obras completas, t. II, Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 2002, p. 15.

⁴ José María Valverde, *El Barroco. Una visión de conjunto*, Montesinos, Barcelona, 1980, p. 80.

“si tras los de Rueda leemos los entremeses cervantinos, nos salta a los ojos tanto la continuidad como la renovación”.⁵ Podemos agregar que sus entremeses son los más sofisticados y celebrados junto a los de Quiñones de Benavente, publicados varias décadas después. Por tanto, se trata de un teatro, cuando menos, incorporado a conciencia en su contexto artístico cuando no transgresor y hasta experimental. Por poner un ejemplo, mientras en los entremeses de Lope de Rueda se establece una estructura de dos personajes, un engañado y el tracista, es decir, uno pasivo y otro activo, en *La cueva de Salamanca* tenemos la misma estructura llevada a un extremo y en relación con muchos más elementos. Entre el personaje activo y el engañado hay una compleja red de personajes intermediarios, una secuencia narrativa que excede por mucho lo meramente situacional y diálogos que recurren a una profusa ambigüedad, tal y como aquí expondré.

Asensio identifica en estas obras las fijaciones barrocas que aquí esbocé: “su tema predilecto es el tema central de su siglo, el paso del engaño al desengaño”.⁶ El espíritu que caracteriza al Barroco se perfila en la obra dramática de Cervantes al establecer el equívoco y lo extremo como propósitos estéticos. A este respecto podemos preguntar, ¿cómo interviene en sus obras teatrales de 1615 el perspectivismo y relativismo ya identificado en sus obras en prosa y que se manifiesta en un *modus operandi* irónico? Asimismo, ¿qué tan barrocos son los entremeses en el sentido de expresar el desengaño del que hablé hace unos minutos? Trataré de dar respuesta a estas preguntas a partir del ejemplo de *La cueva de Salamanca*.

Este entremés tiene un antecedente folclórico. Cervantes escoge justamente un relato de la tradición basado en el engaño de una esposa y en los artificios a los que recurre para encubrirse. Además, el alcaíno reformula el episodio bajo un formato que permite la introducción de lo innoble y lo insolente. De hecho, el entremés, por su brevedad y, sobre

⁵ Eugenio Asensio, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

todo, por su registro, le sabe dar asilo al desliz y a las flaquezas. Así, hay carta blanca para el tratamiento de lo falso y del embuste. Prueba de ello es que *La cueva de Salamanca* no sólo es expresión del engaño, es también su celebración.

Las líneas que abren el entremés despiertan ya la desconfianza: “Enjugad, señora, esas lágrimas, y poned pausa a vuestros suspiros, considerando que cuatro días de ausencia no son siglos [...]”.⁷ Dada la condición del género, el sollozo es objeto de suspicacia, y puede interpretarse desde un primer momento como desproporcionado. Leonarda establece la afectación como el primer rasgo de su caracterización. En tan sólo un par de líneas se han puesto en marcha varias marcas irónicas: en primer lugar, la configuración del género que incita a la sospecha de ver en lo serio o en lo funesto una simulación y, en segundo lugar, la ostentación del discurso que pone en entredicho los enunciados.

Desde los primeros instantes del entremés debe quedar clara la contradicción entre lo que se dice y lo que es. En la cotidianeidad la disonancia entre discurso y realidad puede resultar más o menos verificable. En la ficción es necesaria la pericia del artista para dar cuenta del engaño sin obviar la situación o resolver la escena de manera ingenua. Sobre la afectación de un personaje como indicio irónico, señala Pere Ballart: “es muy propio de este tipo de ironías el que el desajuste entre la expresión y el contenido tenga lugar por una excesiva artificiosidad en aquella [...] El autor derrocha una ‘exuberancia verbal’ que resulta desmesurada”.⁸ En el escenario que Cervantes construye, nos encontramos de buenas a primeras con una dislocación entre discurso y verdad. Resulta sorprendente que en menos de tres líneas el entremés descubre un universo que a cada revelación se muestra equívoco.

Por si fuera poco, Leonarda se desmaya. Con este gesto se refuerza por todos los flancos su actitud. Una vez que ya dejó en claro la inten-

⁷ Miguel de Cervantes, *La cueva de Salamanca, Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970, p. 187.

⁸ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994. p. 334.

ción de demostrar pesar, insta a Pancracio, su esposo, a que emprenda de una vez por todas su viaje. Éste y no otro es su deseo, pero antepone una aparatosa y patética escena de desamparo.

Una vez que Pancracio se retira, se entabla un diálogo entre Leonarda y Cristina que revela sus intenciones: “Mil veces temí que con tus extremos habías de estorbar su partida y nuestros contentos” (p. 187), le dice Cristina a Leonarda. Cristina toma el papel de lector con información privilegiada para descodificar el engaño, presentando al receptor el escenario completo del embuste, así como la confirmación de la ironía y su desciframiento.

Entra en escena el estudiante. Es pobre, viajero y audaz. El público familiarizado con el entremés reconoce en él a un personaje típico, una suerte de *trickster* que exhibe la ingenuidad y demuestra el poder del ingenio y la artimaña. Como no es de extrañar, el estudiante, Carraolano, cumple su propósito y es aceptado en la casa de Leonarda. Dos mujeres solas aceptan en su residencia a un joven. Hay aquí una licencia que escandalizaría a más de un contemporáneo de la época. No obstante, los personajes ya se han delatado: pertenecen al ámbito de la incorrección. Qué más da que se reúnan los cómplices de su propia farsa, y en un género idóneo para el atrevimiento. De hecho, Cristina y Leonarda son conscientes de su transgresión: “Pues, ¿cómo Cristina, quieres que metamos en nuestra casa testigos de nuestras liviandades?” (p. 189).

A continuación, entre Cristina y el estudiante se entabla otro diálogo cuyas constantes son la tergiversación y la ambigüedad. Cristina le pregunta si sabe pelar comida, a lo que el estudiante responde que es un gran pelón, y hasta pelado, y que sus estudios en Salamanca lo califican para cualquier situación. Hay un despliegue verbal basado en la polisemia. El diálogo se interrumpe sin llegar a ninguna conclusión ni acuerdo. No importa. El discurso de estos personajes se ha caracterizado por ser elusivo e ingenioso, no por asertivo o auténtico.

Vayamos a los amantes y su convite. Uno de ellos es un sacristán y el otro un barbero. El primero entra a escena desplegando desenfundadas imágenes poéticas. Se caracteriza como un personaje que sobrecarga su

expresión. De nuevo: la indecorosidad y la afectación del discurso. Leonarda, su querida, no entiende ni una palabra. Cristina, por su parte, quien tiene la lengua suelta y se ha desempeñado como el personaje que descifra la ironía y la naturaleza de las situaciones, exhibe la impropiedad del registro que el sacristán ha elegido para lucirse frente a su presa erótica: “Para lo que yo he menester a mi barbero, tanto latín sabe, y aún más, que supo Antonio de Nebrija; y no se dispute de ciencia, ni de modos de hablar; que cada uno habla, si no como debe, a lo menos como sabe [...]” (p. 190). La comparación entre el célebre gramático renacentista y el humilde barbero deriva en un juego de contraste irónico y humorístico, tan extravagante como el petrarquismo en boca de Sancho Panza. De tal manera, se puede identificar ya un uso sistemático de la ironía por contraste de registros. En el primer caso, por una afectación emocional de Leonarda; en el segundo, por la ampulosa discursiva del sacristán. Hay que destacar que en ambas situaciones la indecorosidad se resuelve en engaño e incomunicación.

El entremés cuenta con un segundo momento protagonizado por Pancracio, el esposo de Leonarda, y Leoniso, su compadre, en medio de dificultades para seguir su camino. Para el desarrollo cómico e irónico de esta escena, Cervantes aprovecha a conciencia la información proporcionada en la escena anterior. Pancracio, en un despliegue de candidez le comenta a su compadre: “antes gusto de volverme y pasar esta noche con mi esposa Leonarda, que en la venta; porque la dejé esta tarde casi para espirar del sentimiento de mi partida”. A ello contesta el compadre: “¡Gran mujer! ¡De buena os ha dado el cielo! Dadle gracias por ello”. Para rematar el derroche de ingenuidad, señala Pancracio: “[...] no hay Lucrecia que se le llegue, ni Porcia que se le iguale: la honestidad y el recogimiento han hecho en ella su morada” (p. 191).

Esta escena pone en funcionamiento mecanismos irónicos mucho más complejos de lo que parece a primera vista. Pancracio tiene a bien calificar desatinadamente una realidad ya representada frente al lector en su condición más desvergonzada. Así, Pancracio juega el papel de *alazon*, es decir, del falso conocedor, del personaje ingenuo y a la vez con-

vencido de su interpretación, la cual se desacredita al instante por la situación en su conjunto.⁹ En este escenario, la instancia que cuenta con los elementos para identificar el engaño es el lector. Se pone en sus manos la actualización y la organización de las incoherencias implicadas en la escena. Para intensificar la disonancia entre enunciado o creencia y realidad, el personaje compara a su esposa con Lucrecia y Porcia, emblemas de fidelidad y nobleza. De nuevo, el discurso recurre a comparaciones de una desproporción violenta, como la del barbero con Antonio Nebrija. Las palabras de Ballart en su reflexión sobre el discurso irónico vienen otra vez a cuento: “[...] el autor implícito deja que advirtamos las limitaciones del personaje que se erige en responsable del relato”.¹⁰ Por tanto, el texto exige del lector una compleja participación en varios niveles y en distintos momentos. Es decir, se le exige ingenio, valor carísimo para el Barroco.

Pantracio regresa a su casa y no da tiempo a los juerguistas ni siquiera de probar bocado. La puerta está atrancada. Pantracio mismo se explica la situación que el lector reconoce al momento como equivocada: “¿Y tan temprano tenéis atrancada la puerta? Los recatos de mi Leonarda deben de andar por aquí” (p. 192). No sólo se representan las intenciones de infidelidad, hay un regodeo en el engaño y en la exhibición de la inocencia.

Al sacristán y al barbero los esconden en la carbonera mientras que el estudiante solicita quedarse en el pajar previniendo que no se le tome por adúltero. Evidentemente, Leonarda tarda en abrir su puerta, y el pretexto que usa tiene que ver justamente con la explotación de los errores perceptuales de su esposo. Dice la astuta mujer: “pero la voz de un gallo se parece a la de otro, y no me aseguro” a lo que contesta el cándido Pantracio: “¡Oh recato inaudito de mujer prudente [...]” (p. 193). Por si fuera poco, Leonarda exige pruebas para asegurarse de la identidad de

⁹ “[...] hay que hacer mención de aquellos casos en los que el emisor no desempeña el papel de *iron*, sino que juzga suficiente colocar al *alazon* ante los ojos del lector y dejar que él mismo se desacredite” P. Ballart, *op. cit.*, p. 336.

¹⁰ *Idem.*

Pancracio. Frente al lector se desarrolla una situación irónica en el sentido más preciso y gráfico posible. De un lado, escuchamos la voz de un idealista que juzga benévolamente una realidad perversa. Y ese universo de lo ambiguo, de lo inconsistente y de la perversión, el de la fiesta, la lujuria y la voluptuosidad cuenta con un portavoz, Leonarda, quien responde bajo los registros y los criterios de la ingenuidad y la corrección. Mimetiza su discurso al gusto de su esposo.

Lo que sucede a continuación corresponde con el clímax del entremés. El estudiante sale de su escondite. Al haber estado encerrado en el pajar se muestra desaliñado. Así, su condición de *trickster* ahora cuenta con una caracterización física acorde con su presunta condición diabólica: es joven, astuto, sucio, desgarbado y está cubierto de paja.

Este estudiante presume de poderes mágicos capaces de poner comida en la mesa. Para sentirse en confianza para exponer sus artes, solicita a los presentes discreción por miedo a la Santa Inquisición. Pancracio, en su ya galopante ingenuidad, dice tener el control de la situación y afirma que no permitirá imprudencias por parte de las mujeres bajo su amparo. Por su parte, éstas simulan escandalizarse y no estar de acuerdo con las artes oscuras del estudiante. Se abre el telón a la representación de un fingido espectáculo mágico, en un escenario en el que todos asumen papeles ya simulados. Frente al lector se ha desplegado hasta este momento situaciones engañosas e irónicas en el sentido más estricto de la palabra, pero la intervención del estudiante lleva al límite esta vocación. Una vez que se pone en marcha el convite mágico nos encontramos con un teatro dentro de un teatro.

El estudiante dice contar con ayudantes diabólicos. Pancracio solicita su presencia con la condición de que no sean monstruosos. Para salvar esta prerrogativa, el ahora mago propone que se muestren bajo la figura de barbero y sacristán. De tal forma, no sólo se ha puesto en marcha la escenificación de un episodio mágico e infernal, sino que el brujo resulta obediente y dócil a los deseos del hombre de la casa, Pancracio. Los amantes salen de su escondite con todo y el banquete que habían traído para sus queridas tomando el papel de demonios carnívoros y muy

hambrientos, bajo la forma de sacristán y un barbero, idénticos a sí mismos. Así, nos encontramos con el desarrollo de ironías situacionales superpuestas. La fiesta continúa y todos quedan más o menos satisfechos con la realidad en la que creen participar, o, debemos decir, quedan complacidos con su propia representación. De tal manera, las simulaciones y las máscaras se han apoderado definitivamente del escenario. Todos actúan de acuerdo a la figura que se les ha asignado, salvo Pancracio, quien se construye a partir de ideales de conducta que han quedado ya obsoletos en el escenario del entremés.

Cabe mencionar, por último, la carga simbólica implicada en el hecho de que el estudiante elija y maniobre el concepto de lo diabólico. Uno de los nombres antiguos del diablo es el de “El ambiguo”. Por otro lado, si Dios se define como un camino, como una verdad y como ser el que es, Satanás se caracteriza en los evangelios como legión, es decir, como muchos, como multitud, variedad y posibilidad. El diablo se define por una indeterminación ontológica, por la posibilidad de muchas verdades y por la inconsistencia.¹¹ Este aspecto podría dar para una reflexión que excede los intereses del presente trabajo. Lo que me importa señalar es que esa disolución de certezas y de caminos inscrita en la configuración íntima del mal y del demonio se encuentra en consonancia con la ironía y con el tema del engaño que he venido subrayando. De hecho, el punto de partida del discurso irónico tiene justamente que ver con las posibilidades semánticas de la ambigüedad. Esto significa cerrarle la puerta a lo unívoco y abrirla a la relatividad. La verdad pierde consistencia, pero se libera, y deja de ser patrimonio de discursos hegemónicos o de prestigio. A este respecto, Ballart señala que la ironía es una “modalidad literaria [...] portadora de una visión del mundo en

¹¹ Sobre el tema, véase: Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Siruela, Madrid, 2007; Georges Minois, *Historia del infierno*, Taurus, México, 2004; Robert Muchambled, *Historia del diablo. Siglo XII-XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006; José Manuel Pedrosa, “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2004, pp. 67-98.

la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad”.¹² Lo irónico, lo artificioso y lo diabólico se relacionan entre sí dando lugar a una escena basada en la indeterminación, y sostenida por complejos y confusos cimientos discursivos.

Todo esto nos puede llevar a pensar que la ironía, y, por tanto, el discurso cervantino y su barroquismo, privilegia la mentira. De hecho, no es nada raro entender el relativismo y la ironía como una posición carente de compromiso, o como signo de escepticismo o nihilismo. A este respecto, el mismo Ballart nos dice: la ironía “no es una mentira, ni tiene por qué ser síntoma de cinismo, o de hipocresía; el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado”.¹³ Y este papel de descodificador de acertijos y engaños es, en *La cueva de Salamanca*, el lector, que, en manos de Cervantes, tiene frente a sí un despliegue de simulaciones, equívocos y ambigüedades.

Como lo sugerí, el teatro es una herramienta ideal para dar cuenta de la ambigüedad y la polisemia, pues es “en sí mismo una especie de convención irónica, pues permite que el espectador, cómodamente sentado, por así decir, en el mundo real, tenga la oportunidad de contemplar un mundo ilusorio cuyos existentes no se saben espiados”.¹⁴ Esta característica podría aplicarse a la dramaturgia en general, pero, como hemos visto, Cervantes la lleva al límite. Además, hay que tomar en cuenta que Calderón de la Barca, para este momento, tiene apenas quince años, y quien sabrá más tarde hacer suya la influencia cervantina, como lo han expuesto, entre otros, Ignacio Arellano y Franco Merengalli.¹⁵

Al identificar la complejidad de *La cueva de Salamanca*, y su potencial metaliterario y simbólico parece que estamos hablando de una ambi-

¹² P. Ballart, *op. cit.*, p. 296.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 403.

¹⁵ Ignacio Arellano, “Cervantes en Calderón”, *Anales Cervantinos*, 35 (1999), pp. 9-35; y Franco Merengalli, “Cervantes en Calderón”, en Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini Moro y Antonella Cancellier (eds.), *Atti della Giornate Cervantine*, Unipress, Padua, 1995, pp. 129-135.

ciosa comedia y no de un entremés, de ese género que ningún autor se atrevió a firmar sino hasta 1615. Esto nos lleva a reconsiderar la manera en la que se ha estimado el teatro cervantino. Por poner un solo ejemplo, Florencio Sevilla dice que el autor del *Quijote* estuvo alejado del teatro y que por ello no supo asimilar las innovaciones que se habían desarrollado. No obstante, basta acercarse a su propuesta dramática sin la expectativa de encontrar las mismas virtudes de un Lope para reconocer que Cervantes identifica, reconoce y asimila las nuevas tendencias teatrales, pero que las conduce por la experimentación y el límite genérico; es decir, su posicionamiento es crítico. Esto no debe sorprender, pues es la misma perspectiva desde donde examinó la ficción caballeresca, la novela bizantina o la picaresca.

Para resumir lo aquí expuesto, pongo a consideración algunas de las virtudes estéticas que creo pueden reconocerse a partir del análisis de uno sólo de los entremeses, *La cueva de Salamanca*: Uno, Cervantes muestra el potencial expresivo y estructural del género hasta llevarlo a las dimensiones de una comedia; dos, despliega al máximo los temas del equívoco y del engaño sin crear confusión en el lector; tres, ironiza con la misma desenvoltura que en su obra en prosa; cuatro, recurre al campo semántico de lo mágico y lo diabólico como refuerzo simbólico de la situación propuesta; cinco, participa del barroco teatral de manera original, bajo sus propias condiciones estilísticas e ideológicas; y, seis, es capaz de poner en operación todos estos elementos sin menoscabo de la gracia, el humor y la claridad. Así, fueron suficiente menos de diez páginas de texto o quince minutos de representación de *La cueva de Salamanca* para descubrir aquellas características que hacen que reconozcamos al arte cervantino como la irrevocable irrupción de la estética moderna.

DOS NOVELAS DE CERVANTES EN EL TEATRO INGLÉS DEL SIGLO XVII

Gabriela Villanueva Noriega

Universidad Nacional Autónoma de México

Uno de los capítulos más visitados de la historia literaria tanto en España como en Inglaterra es el del desarrollo teatral durante finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. La explosión dramática que tiene lugar en ambas naciones de manera paralela, aunada a las similitudes que se pueden encontrar entre una manifestación y otra, da pie a la formulación de varias preguntas sobre la posible relación entre ambas. Tanto en Inglaterra como en España aparece una industria teatral profesional con un amplio margen de autonomía que permite el desarrollo de ese *Arte nuevo de hacer comedias* del cual habló Lope de Vega.

En la isla y en la península hacer teatro se vuelve un buen negocio y muchas de las características que ambos teatros nacionales comparten se pueden explicar a partir del hecho de que las compañías teatrales que contrataron a las grandes plumas de la época tenían un interés marcado en la rentabilidad de sus inversiones. El interés en la novedad, actualidad y dinamismo de muchas de las piezas teatrales de la época, en España e Inglaterra, tiene origen en la apremiante búsqueda de nuevas historias para atraer más gente a los teatros. No es extraño, por tanto, encontrar puntos de convergencia entre ambas historias teatrales: herederos de la misma tradición del humanismo renacentista, los grandes dramaturgos de la época se dedicaron a escribir obras que mantuvieran los teatros llenos.

En su polémico estudio sobre la influencia de la literatura española en la literatura inglesa, Martin Hume señala que las similitudes entre los estilos teatrales de la época son escasas sobre todo debido a que en Inglaterra se muestra un interés mucho más marcado en el desarrollo de los personajes mientras que en España prevalece un interés en tramas cada vez más complejas. A decir de Hume:

The Spanish drama and the contemporary drama in English had this in common, if nothing else, namely, that they broke with the classical tradition and adopted a modern and more colloquial presentation; but in most other points they were dissimilar because the national character is dissimilar.¹

No me detendré en este momento a cuestionar la escurridiza noción del carácter nacional en la literatura, y sólo señalaré que me parece que esto que Hume señala como la única similitud entre ambos teatros no es un dato tan trivial como parece a primera vista. Si acudimos a Lope para sondear la importancia que la ruptura con la tradición clásica tuvo para las plumas de la época, nos daremos cuenta que, en esta ruptura, se jugaba la posibilidad de innovación de la materia dramática que revolucionó la manera de hacer teatro en ambas naciones. Dejar los preceptos clásicos de lado permitía plantearse el desarrollo de una literatura moderna que respondiera a los intereses de un público popular, actual y amplio. No es gratuito que, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope relacione directamente esta ruptura con la tradición clásica con la necesidad de satisfacer al público:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos, de apariencia llenos,

¹ *Spanish Influence on English Literature*, Eveleigh Nash, London, 1905, p. 254.

adonde acude el vulgo y las mujeres
 que este triste ejercicio canonizan,
 a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
 y, cuando he de escribir una comedia,
 encierro los preceptos con seis llaves;
 saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
 para que no me den voces (que suele
 dar gritos la verdad en libros mudos),
 y escribo por el arte que inventaron
 los que el vulgar aplauso pretendieron,
 porque, como las paga el vulgo, es justo
 hablarle en necio para darle gusto.²

No he encontrado un documento similar al de Lope que explique de manera puntual la visión de los dramaturgos isabelinos y jacobinos sobre las nuevas formas de escribir piezas teatrales, pero basta pensar en los problemas que los admiradores de Shakespeare enfrentaron durante el siglo XVIII para adecuar las obras del poeta a los preceptos estéticos del Neoclasicismo. Podían ver que Shakespeare era un gran dramaturgo, pero ¿por qué no había escrito siguiendo las reglas que, según ellos, había dictado Aristóteles? La respuesta era fácil y se las podría haber dado Lope: las obras las pagaba el vulgo y al vulgo le tenían sin cuidado las unidades aristotélicas siempre y cuando hubiera dinamismo, intriga y variedad.

Travestismos de una o dos vueltas,³ riñas violentas, enredos amorosos, lapsos cómicos, graciosos y bufones, monstruos reales o figurados, fantasmas, entre otros recursos de gusto popular figuran como parte de un acervo común utilizado por los dramaturgos de ambas naciones para

² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Juan Manuel Rozas, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976, vv. 33-46.

³ Recordemos que las mujeres no se integraron a los escenarios ingleses sino hasta 1629, cuando una compañía francesa, probablemente con el apoyo de la reina de Inglaterra (Henrietta Maria), apareció en las célebres tablas de Blackfriars (W. Davenport Adams, *A Dictionary of the Drama*, J.B. Lippincott, Philadelphia, 1904).

entretener a su público. No es extraño, por tanto, encontrar estas confluencias que bien se pueden explicar como producto de una circunstancia material e histórica en común (herencia renacentista, naciones incipientes, origen comercial del teatro, etcétera); sin embargo, las coincidencias han dado lugar a la especulación en cuanto a la relación directa entre unos dramaturgos y otros. Los resultados generales coinciden en que había un desconocimiento casi absoluto del teatro inglés entre los lectores españoles de la época. El caso es un poco más complejo en el sentido contrario. Cabe recordar que durante los siglos XVI y XVII España se erigió como potencia cultural frente a muchas naciones europeas. El interés en el arte y la cultura de España cobró particular fuerza en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XVII.

Los estudios sobre la problemática y escurridiza relación entre las literaturas de España e Inglaterra coinciden en que los ecos hispánicos más tangibles dentro de la producción literaria inglesa de la época están en el teatro. En su estudio sobre este tema, James Fitzmaurice-Kelly advertía que, si bien el influjo de la ficción de España en Inglaterra debía buscarse en el teatro inglés, había que despojarse de la noción de que Shakespeare y sus contemporáneos hubieran estado en contacto con los grandes dramaturgos de los Siglos de Oro.⁴ Durante esta época pocas obras de teatro estaban disponibles de manera impresa, y su publicación era un fenómeno secundario a la representación; las obras no se hacían para *leerse* sino para representarse. No resulta extraño que los hispanistas ingleses de la época tradujeran primordialmente prosa, secundaria-mente poesía y que la traducción de teatro haya sido prácticamente nula.

Incluso si se piensa en las posibilidades materiales de contacto directo que algunos de estos dramaturgos o traductores hispanistas pudieran haber tenido con el teatro español de la época resulta evidente por qué el texto dramático no resultaba un modelo apto para la traducción. Si contemplamos la posibilidad, bastante factible, de que algún viajero

⁴ James Fitzmaurice-Kelly, *The relations between spanish and english literature*, University Press, Liverpool, 1910, p. 20.

inglés hubiese asistido a una representación teatral en España ¿habría entendido la obra representada, con todos sus juegos de agudeza e ingenio en tiempo real? Y, de tratarse de un experto en la lengua con deseos de traducir la pieza representada, ¿qué material podría haber usado como texto base para efectuar la traducción? Como indica la ausencia de acotaciones, las escuetas referencias a los vestuarios, la falta de apoyos textuales para el lector común y corriente, la publicación de obras teatrales durante la primera mitad del siglo xvii en España tenía como receptor en mente al menos a alguien bien familiarizado con la práctica teatral española. No es sorprendente que las partes de comedias resultaran poco atractivas como fuente de inspiración o como material traducible para el público inglés.

Pese a esto, el teatro inglés mostró una fuerte dosis de hispanofilia durante la primera mitad del siglo xvii, pero no tomó sus tramas del teatro sino de la prosa hispánica de la época. Entre los casos más relevantes, por mencionar algunos, estuvo la obra atribuida a Thomas Dekker y a Thomas Middleton, *Blurt, Master Constable or The Spaniard Nightwalk* (1602) basada en el *Lazarillo de Tormes*. También apareció poco tiempo después *The Knight of the Burning Pestle* (1607) de Francis Beaumont que tomaba algunos elementos estructurales de la Primera parte del *Quijote*. También inspiradas en episodios de la célebre novela de Cervantes aparecen *The Coxcomb* (1609) de John Fletcher, *The Second Maiden's Tragedy* (1611) posiblemente de Middleton y el misterioso *Cardenio* (1613) de Shakespeare y Fletcher.⁵ Vistas de manera aislada todas estas manifestaciones parecen una mera curiosidad de la época, pero la cantidad de material hispánico volcado al teatro obliga a pensar que algún factor externo estaba instigando este fenómeno más allá de los intereses particulares de los autores del momento.

⁵ Véase Trudi L. Darby, "Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c. 1615-1625", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), p. 427.

La poca popularidad del matrimonio de María I con Felipe II a finales del siglo XVI, las conspiraciones en contra de Isabel I, los constantes avances de la Armada Española sobre la isla, y la intermitente guerra anglo-española habían hecho de España el enemigo natural de Inglaterra; sin embargo, la política exterior de Jacobo I tuvo en la mira el acercamiento a España desde un primer momento.⁶ Este acercamiento se acompañó de un claro interés en el arte del continente; interés que no estuvo desprovisto de una fuerte carga política. La firma del tratado de paz que dio fin a la guerra anglo-española se cuenta entre las primeras decisiones políticas de Jacobo. La firma se dio en 1604, primero en Londres con el duque de Frías y al año siguiente en Madrid con el conde de Nottingham. Darby menciona que las compañías teatrales de ambas naciones estuvieron presentes durante ambas gestiones diplomáticas, fungiendo como una suerte de capital cultural puesto en juego durante la negociación.

El interés político y cultural en lo hispánico fue en aumento a lo largo de este periodo mientras se llevaban a cabo negociaciones para un matrimonio entre la corona inglesa y la española. La cúspide de este episodio cultural y político entre las dos naciones fue la enigmática aventura de Carlos de Inglaterra, todavía como príncipe de Gales, para cortejar a la infanta María en 1623. En ese año, el príncipe, acompañado del favorito de Jacobo, George Villiers, marqués de Buckingham, viajó a España en secreto para tratar de concertar y consumar el matrimonio en una de las empresas diplomáticas más fallidas de la historia. El príncipe de Gales llegó de manera encubierta a Madrid para tratar de negociar una compleja alianza política con una nación católica que solicitaba su conversión religiosa para acceder al casamiento. El peso político que tenía la alianza se deja ver en la cantidad de debates que el episodio suscitó en Inglaterra y en las consecuencias que tuvo el fracaso de la unión para algunos de los ingleses involucrados en las negociaciones; sin embargo,

⁶ *Ibid.*, pp. 429-430.

la actitud de Carlos en Madrid distó bastante de la frialdad estratégica de un emisario diplomático.

Varias plumas de la época fueron sensibles a las desviaciones literarias que Carlos delataba en sus intentos de “seducir” a la infanta española. Las exuberancias de su aventura, devenida empresa amorosa, llevaron a los poetas españoles que fueron testigos de los festejos de su estancia en Madrid a equipararlo a un caballero andante en busca de una amada:

El príncipe bretón, sin luz ni guía,
alega, aunque hereje, que es amante,
y que le hizo caballero andante
la honrosa pretensión de su porfía.⁷

Como señala Jeremy Robbins, el guiño sutil a la célebre novela de Cervantes no debió de haber pasado desapercibido. El príncipe inglés parecía haberse convertido en un don Quijote desquiciado por el exceso de lectura. La actitud general de Carlos en España (su llegada con barba postiza, falso nombre y disfraz; su desafortunada galantería a lo largo de la estancia en Madrid; su falta de tacto político durante las negociaciones) hace pensar que quizás el príncipe había estado demasiado afectado por una concepción literaria de España y poco atento a la realidad política a la que se estaba enfrentando. Finalmente, la aventura de Carlos no rindió los frutos políticos esperados y sólo provocó una ansiedad tremenda en Inglaterra entre los sectores más reticentes a la formación de una alianza con la corona católica. Esta ansiedad formó parte del fermento político que dio pie a los conflictos de las siguientes dos décadas que culminan con la Guerra Civil. Carlos regresó a Inglaterra sin esposa y, un mes después de su regreso, la compañía del teatro Cockpit representó *The Spanish Gipsy* de Middleton y Rowly en Whitehall con dedicatoria

⁷ *Apud* Jeremy Robbins, “The Spanish Literary Response to the Visit of Charles, Prince of Wales”, *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, Ashgate, Hampshire, 2006, p. 110.

exclusiva para el príncipe Carlos.⁸ La obra era la fusión de las tramas de las novelas *La fuerza de la sangre* y *La gitanilla* de Cervantes.

En los dos siguientes años, John Fletcher se encargaría de llevar a las tablas dos más de la *Novelas ejemplares* de Cervantes, *El casamiento engañoso* (*Rule a Wife and have a Wife*) y *La ilustre fregona* (*The Fair Maid of the Inn*).⁹ Asimismo, el príncipe importó de su viaje a Madrid una gran colección de arte barroco que adornó las paredes del palacio hasta la ejecución del rey en 1649.¹⁰ Carlos también contrató a Rubens (quien en ese momento fungió como una suerte de enlace diplomático entre Inglaterra y España) para decorar los techos de la Banqueting House de Whitehall y a una compañía española para representar teatro en Inglaterra. El hecho de que Carlos tuviera un interés particular en el teatro español se constata con la noticia de que, durante su estancia en Madrid, el príncipe y Buckingham asistían a las representaciones teatrales de la corte una o dos veces por semana.¹¹ Como es de suponerse, el influjo francés dentro de la corte de Carlos I y Henrietta Maria (la princesa francesa con la que finalmente se casó) ganó terreno frente al hispánico; sin embargo, el acercamiento a España y la afición de los reyes Estuardo por las letras y artes de esta nación dejó una marca importante en el teatro de la primera mitad del siglo XVII, década previa al cierre de los teatros en Inglaterra.

La relación entre Shakespeare y España ha sido problemática para la historia literaria pues, pese a que muchas de sus obras tienen similitudes

⁸ Trudi Darby, *op. cit.*, p. 428.

⁹ Alexander Samson, “‘Last thought upon a windmill’?: Cervantes and Fletcher”, *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in England*, ed. de J. A. Ardila, Legenda, London, 2009, p. 229. Como explica Samson, hay algunas dudas sobre la atribución de esta última pieza a Fletcher, sin embargo, el grupo de dramaturgos que pudieron haber colaborado en la escritura (Webster, Massinger, Ford) pertenecían al grupo en cuestión, *ibid.*, p. 229.

¹⁰ Entre las piezas adquiridas en el viaje está el retrato perdido que un joven Velázquez hiciera de un joven Carlos.

¹¹ Al respecto véase Alexander Samson, “1623 and the Politics of Translation”, *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, Ashgate, Hampshire, 2006, p. 101.

con episodios de la literatura hispánica, por lo general la similitud se puede explicar mediante una tercera fuente italiana en común (por ejemplo, *Twelfth Night* y *Los engañados* de Lope de Rueda parecen tener origen en *Bandello*)¹² que, por lo general, permite echar por tierra cualquier posible vínculo entre el gran bardo inglés y la tradición peninsular. Sin embargo, las circunstancias que rodean la producción shakespeariana hacia el final de su carrera hacen casi imposible negar que Shakespeare participó de la moda hispanizante que afectó la producción teatral inglesa durante el reinado de Jacobo I. La teoría de que Shakespeare tomó la cuarta novela de la primera noche de la colección de historias *Noches de invierno* (1609) de un poco conocido Antonio de Eslava como una, entre muchas, fuentes de inspiración para *The Tempest* (1611)¹³ resulta a todas luces extraña si se considera de manera aislada; sin embargo, viendo la cantidad de material hispánico (en particular de novela breve) que estaba siendo trasladado al teatro, el caso se podría explicar cómo una actitud generalizada entre los dramaturgos de la época. El estreno de la obra se dio en el Palacio de Whitehall para la corte jacobina, en los mismos años en que las adaptaciones de materiales hispánicos iban en marcado aumento. Tampoco resulta extraño que un registro de 1613 muestre el pago que se le hizo a un actor por una obra de nombre *The History of Cardenio* escrita por Shakespeare y John Fletcher, ni que un registro de 1653 muestre el pago para la publicación de la misma obra.¹⁴ La pieza nunca fue publicada y la única versión con la que se cuenta es una reelaboración dieciochesca de Lewis Theobald llamada *Double Falsehood* (1727). Aunque la pieza original está perdida y por muchos años se cuestionó la posibilidad de que Shakespeare hubiera dramatizado el episodio de la novela de Cervantes, el contexto en el que la obra se produjo invita a pensar que no hay nada raro en que el dramaturgo emprendiera ese proyecto.

¹² Fitzmaurice-Kelly, *op. cit.*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 21-22.

La dinámica autorial al interior de los King's Men incluía mucha escritura colaborativa para varias de las piezas y, hacia el final de su carrera, Shakespeare empezó a colaborar con otros dramaturgos de su compañía; de hecho, *The Tempest* fue su última pieza escrita individualmente. No cabe duda de que Shakespeare colaboró con muchos otros autores dentro de este círculo de poetas, sin embargo, a decir de Stanley Wells, “the only dramatist with whom, on the basis of evidence likely to be accepted in a court of law, it can confidently be said that Shakespeare collaborated is [...] John Fletcher”.¹⁵ Viendo la predilección que Fletcher tuvo por el material cervantino resulta perfectamente lógico que Shakespeare y él hubieran emprendido el *Cardenio* como proyecto. Cabe recordar que la célebre traducción de Thomas Shelton del texto cervantino había sido publicada en 1612, así que 1613 no se antoja un año extraño para sacar a la luz una versión dramatizada de este memorable episodio de la novela. Después de 1613, Trudy Darby cita al menos otras doce obras inglesas escritas antes de 1625 con orígenes en fuentes hispánicas entre las cuales figuran seis adaptaciones de las *Novelas ejemplares* que John Fletcher hizo para el teatro.

La publicación del primer folio de las obras de Fletcher, en donde aparecen varias de sus piezas basadas en material cervantino, corresponde a un momento álgido en la historia de Inglaterra. Frente al cierre de los teatros, los poetas y dramaturgos de la corte de Jacobo se dieron a la tarea de imprimir las obras de Fletcher como un gesto de reivindicación de las artes escénicas frente a la censura puritana. Las obras de Fletcher se configuran en este volumen como un símbolo de la corte de Carlos I y el acto de publicarlas como una suerte de rescate de los despojos del escenario tras el naufragio de la corte ante la Guerra Civil. La selección de obras compiladas en el folio de 1647 resulta, por tanto, relevante en la medida en que incorpora lo que se considera más valioso de la pro-

¹⁵ *Shakespeare and Co.: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the Other Players in His Story*, Penguin, London, 2007, p. 194.

ducción de Fletcher frente a la censura de la representación.¹⁶ Al analizar el índice del folio nos damos cuenta del peso que tiene el material con tintes hispánicos para la compilación. Entre los títulos de las obras incluidas encontramos, en orden de aparición, *The Spanish Curate*, que retoma algunos elementos de *Varia fortuna del soldado Píndaro* de Céspedes y Meneses, traducida por Leonard Digges como *Gerardo the Unfortunate Spaniard* (1622); *The Little French Lawyer*, basada en un episodio del *Guzmán de Alfarache*, que también había sido traducida como *The Rogue* en 1622 por James Mabbe; *The Custome of the Country* basada en un episodio del *Persiles y Sigismunda* de Cervantes, que aparece traducida anónimamente en 1619 a dos años de su publicación en España; *The Coxcombe* que se basa en la novela *El curioso impertinente* de Cervantes; *The Chances* es una adaptación bastante directa de *La señora Cornelia*; *The Loyall Subject* que parece estar basada en *El gran duque de Moscovia* de Lope de Vega; Fletcher podría haber tomado la anécdota para *The Island Princesse* de *La Conquista de la Islas Molucas* (1609) de Bartolomé Leonardo de Argensola; para *The Maide in the Mill* se vuelve a tomar una anécdota de *Varia fortuna del soldado Píndaro* de Céspedes y Meneses; aparece una adaptación de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, llamada *The Pilgrim*; otra de *La fuerza de la costumbre* de Guillén de Castro, llamada *Love's Cure, or the Martiall Maide*; y, por último encontramos las dos adaptaciones antes mencionadas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes: *La ilustre fregona* (*The Fair Maid of the Inne*) y *Las dos doncellas* (*Love's Pilgrimage*).

De las treinta y cinco obras compiladas en este volumen, catorce tienen vínculos con material hispánico. A pesar de los problemas que el rastreo de fuentes acarrea consigo (en algunas adaptaciones parece haber

¹⁶ El folio completo tiene serios problemas de atribución y se ha hecho mucho trabajo para tratar de esclarecer la autoría de varias de las piezas incluidas en el volumen (algunas son de Fletcher y Beaumont, otras de Fletcher solo, otras escritas junto con Massinger, etcétera), sin embargo, el interés en entender la publicación del folio de 1647, en sí misma, como un acto discursivo cargado de significado invita a tratar de entender el folio como un conjunto de obras producido por un autor colectivo.

una apropiación más directa del material mientras que en otras las adaptaciones son más libres) no parece exagerado afirmar que en el volumen hay una fuerte dosis de hispanismo. Más allá del folio de 1647, Rudolph Schelling afirmaba que alrededor de un tercio de la producción de Fletcher se podía remontar a fuentes españolas.¹⁷ Los paralelismos entre las traducciones francesas e inglesas de las obras hispánicas y sus adaptaciones han dado la idea de que Fletcher no leía español; sin embargo, otras marcas textuales que vinculan la versión de Fletcher con el original español y no con la traducción francesa llevaron a la conclusión de Edward M. Wilson de que, aunque el conocimiento de Fletcher del español quizá no era profundo, el dramaturgo era un lector competente de la lengua. En su canon se incluyen varias piezas basadas en fuentes hispánicas no traducidas, o traducidas después de que Fletcher las hubiera adaptado para el escenario.¹⁸ Para tratar de explicar este fenómeno se ha tratado de postular la existencia de traducciones desconocidas de las obras en cuestión, sin embargo, Wilson arguye que es simplemente más sencillo admitir la posibilidad de que el escritor hubiera leído el español.

El escepticismo en torno a las aptitudes de Fletcher para leer la lengua de Castilla se funda en la idea de que pocos ingleses de la época sabían hablarla, leerla o escribirla. Si se considera la marcada presencia del hispanismo en las cortes de Jacobo y Carlos el caso de Fletcher como lector del español no resulta en ningún sentido inexplicable. Trudy L. Darby data las primeras representaciones de las dos obras *The Chances* (*La Señora Cornelia*) y *Love's Pilgrimage* (*Las dos doncellas*) en 1613 y 1615, respectivamente. Las *Novelas ejemplares* se publican tan sólo en 1613, así que la rapidez de la recuperación del material cervantino resulta notable. El éxito que había tenido el *Quijote* en Inglaterra se puede constatar por las cuatro obras con fuerte marca cervantina que aparecen poco tiempo después de su publicación (*The Knight of the Burning Pest-*

¹⁷ *Op. cit.*, p. 215.

¹⁸ Véase "Did John Fletcher Read Spanish?", *Philological Quarterly*, 27 (1948), pp. 187-190.

le [1607]; *The Coxcomb* [1609]; *The Second Maiden's Tragedy* [1611]; y el *Cardenio* [1613]). La traducción de Shelton aparece en la imprenta inglesa en 1612; sin embargo, a juzgar por la explicación que el propio Shelton da en su dedicatoria, la traducción había empezado a circular en su versión manuscrita desde 1606-1607. Sobre este punto, Shelton explicaba lo siguiente:

I translated some five or six years ago, *The History of Don-Quixote*, out of the Spanish tongue, into the English ... in the space of forty days: being thereunto more than half enforced, through the importunity of a very dear friend, that was desirous to understand the subject.¹⁹

Del imperioso deseo de conocer el libro por parte del buen amigo de Shelton, que condujo al traductor a volcar la obra al inglés en tan sólo cuarenta días, se puede inferir que a su alrededor alguien estaba hablando de este libro y que, por consecuencia, lo estaban leyendo en español. Pese a la popularidad generalizada del *Quijote* en Inglaterra durante estos años, la marcada presencia de las *Novelas ejemplares* dentro del teatro jacobino no se termina de explicar a partir de la idea de que Cervantes fuera el autor más en boga del momento. Darby señala que el prefacio que escribe el traductor anónimo de *Persiles y Sigismunda* en 1619 apunta al hecho de que Cervantes era un autor apreciado por un grupo selecto de conocedores, pero que todavía tenía que ser presentado con cautela ante el público amplio. El hecho de que Cervantes no fuera el más famoso de los escritores de la época, y que las *Novelas ejemplares* no fueran traducidas directamente al inglés sino hasta 1640, suscita la pregunta de cuál era el atractivo de las breves piezas narrativas para los dramaturgos jacobinos. Darby explica que

¹⁹ Thomas Shelton "Dedication", en Miguel de Cervantes, *The history of the valorous and witty knight-errant, Don Quixote of the Mancha*, translated into english by Thomas Shelton, printed for D. Midwinter, W. Innys, R. Robinson, A. Ward, J. and P. Knapton. S. Birt, T. Longman, T. Wotton, C. Hitch, T. Osborne, H. Lintot, J. Davidson, C. Bathurst H. Knaplock and A. Conyers, London, 1740, p. iii.

The significant point is that the source most used for “Spanish” plays —the novelas— was not the most accessible. Part II of *Don Quijote* had no impact on Jacobean drama; *Persiles* yielded one play; but of the twelve *novelas*, six had been dramatized by 1625, although none could be read in English and they were therefore not easily consulted by the playwrights. This indicates that there was something inherent in them which made them particularly attractive to the dramatist who was looking for a plot.²⁰

Los rasgos inherentes a las *Novelas ejemplares* que las hicieron tan aptas para al teatro, sin duda, están relacionados con su brevedad, su cuidadosa manufactura y el interés que las tramas acarreaban consigo. Si la corte de Jacobo mostraba un interés nutrido en las tramas españolas, las breves novelas de Cervantes presentaban un material rico en ambientes, asimilable desde la distancia de la isla, y adaptable para los escenarios. Darby relaciona la visualidad característica de las novelas con cierto dramatismo intrínseco a ellas y emparenta el impacto plástico de algunas de las escenas con la definición de “dramatic” según el diccionario de Oxford: “Characteristic of, or appropriate to, the drama; often connoting animated action or striking presentation, as in a play; theatrical”.²¹

El señalamiento de Darby resulta atinado en tanto que revela de manera indirecta algo que ha sido señalado por la crítica cervantina desde hace tiempo: a saber, el origen teatral de la narrativa cervantina en general y, en particular, la adaptación de los recursos dramáticos de los entremeses para varias de las *Novelas ejemplares*. Ya se ha señalado que los primeros pasos de Cervantes como escritor se dieron en el teatro y que muchas de sus innovadoras técnicas narrativas tienen una relación estrecha con su carrera como dramaturgo. Cervantes retoma mucha de la fuerza plástica de su narrativa de la técnica teatral. A decir de Jill Syverson-Stork:

²⁰ “Did John Fletcher...”, art. cit., p. 433.

²¹ *Apud ibid.*, p. 434.

The proximity between dramatic and narrative technique belies the origin of Cervantes' revolutionary art of story-telling [...] and inaugurates the formal as well as the thematic concerns of all modern novelists: inviting readers to visualize the palpable as well as the untenable, to hear and feel what is elusive or concrete with equal impact and resonance.²²

Esta inmediatez dramática de la narrativa cervantina pudo haber sido uno de los elementos más atractivos para los dramaturgos jacobinos. Entre los primeros comentarios sobre el carácter teatral de la narrativa Cervantes aparece el de Fernández de Avellaneda quien, en su prólogo a la continuación apócrifa del *Quijote*, increpaba a Cervantes diciendo: "Conténtese con su *Galatea y comedias en prosa*, que eso son las más de sus novelas: no nos canse".²³ Se puede pensar que esa apariencia comediesca de la narrativa breve de Cervantes fue percibida por muchos otros de sus contemporáneos, incluidos los ingleses. Anthony Close explica que muchos de los episodios dialógicos en las narraciones de Cervantes pueden concebirse como fragmentos de comedias en prosa. Así, Close es de la opinión que las peculiaridades formales y técnicas del autor español se esclarecen de manera significativa si se entienden bajo la luz de su formación como dramaturgo.²⁴

Para el análisis de los elementos teatrales retomados o adaptados por Fletcher de las novelas cervantinas tomo las adaptaciones de las novelas *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*, transformadas en *Love's Pilgrim-*

²² *Theatrical Aspects of the Novel: a Study of Don Quixote*, Albatros Hispanofila, Valencia, 1986, p. 15.

²³ *Apud* Anthony Close, "Characterization and Dialogue in Cervantes's 'Comedias en Prosa'", *Modern Language Review*, 76 (1981), p. 338. El énfasis es mío. La "comicidad" teatral de la técnica narrativa de Cervantes también fue advertida y emulada por los novelistas ingleses del siglo XVIII, en especial por Henry Fielding, quien también había empezado su carrera como dramaturgo, y se había propuesto escribir imitando el estilo de Cervantes, según indica el frontispicio de su primera novela extensa, *Joseph Andrews* (1742): "Written in imitation of the manner of Cervantes, author of Don Quixote".

²⁴ *Ibid.*, p. 339.

mage y *The Chances*, por ser las que se apegan de manera más directa al texto cervantino. Ninguna de las dos novelas en cuestión forma parte del canon más favorecido por la crítica, ya que, tanto una como la otra, carecen del aire estrictamente “realista” que los lectores modernos tienden a favorecer; sin embargo, no hay que olvidar el lugar preponderante que ocupan en el teatro las tramas de aventura (*romances*), vinculadas a la novela bizantina, durante el periodo en el que escribe Fletcher para la corte jacobina.

Esta fascinación de la época, que nos resulta un tanto ajena, por la novela bizantina quizás explica por qué las dos obras se volvieron a ser favorecidas por el gusto inglés al encabezar la lista de las seis *Novelas ejemplares* que James Mabbe tradujera en 1654 como *Delight in Several Shapes*. En su prefacio, curiosamente dedicado al público femenino (“To the Ladies”) Mabbe explicaba lo siguiente sobre el estilo de Cervantes:

Here are no knots in Language, that will give you any pains to untie; the sense will be easily undressed as yourselves; yet the designs are so finely woven and stuck with such a well digested variety (the author like a cunning hawk, often seeming to fly from the prey he intends to fly at) ...

La claridad de la escritura, el cuidado en el diseño y la variedad de las novelas son los tres atributos que Mabbe encuentra más admirables de la prosa cervantina; sin embargo, resulta evidente que la selección que Mabbe hacía de estas novelas estaba estrechamente vinculada a la fama que habían tenido las adaptaciones de Fletcher en los escenarios ingleses. El traductor explica:

Before they changed their native habit the choicest judgments gave them such a test, as a pair of our best poets did not scorn to dress two of these stories for our English stage, and (were they yet alive) they might justly confess they gathered some of the fairest flowers of their reputation, from our authors garden-plot.

En las notas marginales de la edición se establece claramente la referencia a Fletcher y a Beaumont, y las dos obras adaptadas son las dos obras en cuestión. Mabbe no duda en atribuir buena parte del éxito y de la reputación artística de estos dos poetas al ingenio de Cervantes, en particular a estas dos piezas que la crítica moderna ha desdeñado tanto.

Imperfecta, mediocre, convencional, artificiosa, endeble, entre otros adjetivos, han sido usados para describir la novela *Las dos doncellas*.²⁵ Sin embargo, Fletcher (y, a juzgar por su inclusión en el folio de 1647 y por las afirmaciones de Mabbe, el público inglés del siglo xvii) encontró elementos admirables en la obra. La obra ha recibido mucha menos atención que *La gitanilla* o *Rinconete y Cortadillo* probablemente por no privilegiar el estilo “realista” que caracteriza a las piezas más apreciadas de la colección. La anécdota resulta un tanto simple: dos doncellas se visten de hombres para ir en busca del mismo hombre que las engañó; sin embargo, la técnica narrativa de Cervantes permite la complejidad y el dinamismo que lleva al lector de la mano de una escena a otra sin que pierda el interés y que, en mucho más de un sentido, remite a la inmediatez y la velocidad del teatro.

La novela inicia con una breve alusión a la ubicación espacial en la que se sitúa la escena, que bien podría leerse como una suerte de acotación: un mesón en Castilblanco, un lugar a cinco leguas de Sevilla. Sin más preámbulo que ése, aparece a la puerta un misterioso y elegante caminante que se apea del caballo y al poco tiempo se desmaya. La rapidez de la acción aunada a la gestualidad con la que se describe la escena (“se arrojó de la silla con gran ligereza”; “dejó caer los brazos a una y otra parte, dando manifiesto indicio de desmayarse”; “dando muestras que le había pesado de que así le hubiesen visto”)²⁶ remite de inmediato a la técnica teatral de la narrativa de Cervantes.

²⁵ Véase Stanislav Zimic, *Las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Siglo XXI, Madrid, 1996, p. 286.

²⁶ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 2001, p. 123.

El carácter teatral de las escenas citadas radica en la manera en que el narrador se abstiene de presentar los sucesos como acontecimientos que ocurren objetivamente: nunca dice “bajó del caballo”, “se desmayó” o “se avergonzó”. Por el contrario, el narrador se limita a describir la apariencia externa de las acciones tal como la percibiría quien estuviera presenciando los sucesos de manera directa, como ocurre en el teatro. Cervantes muestra la apariencia de las acciones y no su interpretación y en esto radica su inmediatez, pues es el lector quien tiene que recorrer el camino de la interpretación por su cuenta y así revivir la escena descrita. En este tipo de pasajes, que caracterizan el estilo del escritor, los acontecimientos no *ocurren* sino *se presentan* ante la mirada por medio de la narración.

Después de esta dramática escena inicial, la identidad del caminante permanece oculta (y este misterio es uno de los aspectos más atractivos de lo que bien podría describirse como el primer “acto” de la novela) y tan sólo pide que se le dé un aposento al que no pueda entrar nadie. Al poco tiempo, otro caballero llega al mesón y pide una cama, pero no se la pueden ofrecer pues en el cuarto está el primer caballero. Finalmente, mediante un engaño se convence al primer caballero que admita al segundo en la recámara. La escena que se lleva a cabo en la oscuridad de la recámara es donde nos enteramos de la verdadera identidad del caballero desmayado. Una vez más, la descripción de la escena está llena de gestualidad:

A poco más de la media noche comenzó a suspirar tan amargamente que con cada suspiro parecía despedírsele el alma; y fue de tal manera que, aunque el segundo dormía, hubo de despertar al lastimero son del que se quejaba. Y admirado de los sollozos con que acompañaba los suspiros, atentamente se puso a escuchar lo que al parecer entre sí murmuraba (*Las dos doncellas*, p. 127).

El personaje se descubre a sí mismo por medio de un largo monólogo en el que el supuesto caballero da cuenta de su vida y deja ver que,

en realidad, es una doncella de nombre Teodosia, que es hermana de Rafael, el segundo caballero. Esta técnica de desvelamiento del personaje por medio de la acción vincula de manera estrecha la pieza con el teatro y aparecerá una y otra vez como un recurso innovador dentro de la narrativa cervantina.

Al igual que en el teatro, lo que tenemos es pura apariencia externa de un proceso interno: así, tras recibir la negativa por parte del mesonero de preparar el caballo para partir de inmediato, en la noche se dice que Teodosia “Quitóse con esto, y volviendo a cerrar la puerta se arrojó en la cama de golpe, dando un recio suspiro” (*Las dos doncellas*, p. 128). Podemos imaginar la escena representada en un escenario sin ningún problema. De igual manera el descubrimiento que hace Teodosia de su hermano a la mañana siguiente está cargado de una buena dosis de dramatismo. Como explica Julio Rodríguez-Luis:

Teodosia, colocada en esa posición frente a su hermano, parece un personaje de comedia, y a parlamento teatral suena en efecto el discurso con que apostrofa a Rafael suplicándole que la mate, mas sin publicar la causa...²⁷

La incorporación del lenguaje de muchos personajes, nobles o pedestres, por medio de monólogos, diálogos e historias intercaladas es uno de los rasgos que más se han admirado en la obra de Cervantes, y en esta novela todos esos rasgos aparecen de manera exacerbada. Zimic explica que:

en la obra abundan conversaciones, discusiones, polémicas, exhortaciones, interpelaciones, diálogos, y, por otra parte, escasean peripecias episódicas, acciones físicas, anecdóticas, que no sean esenciales para la articulación de los conflictos mismos íntimos de los personajes. Y las que se introducen, se condensan y abrevian notablemente. Así, por ejemplo, los itinerarios de

²⁷ Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Porrúa Turranzas, Madrid, 1980, t. 1, p. 73.

los personajes se mencionan de manera casi perfunctoria, suficiente para advertir del cambio de lugar en que va a representarse otra etapa del drama iniciado en escenas anteriores...²⁸

Más adelante, al descubrir a la segunda doncella Leocadia, quien también viaja disfrazada de hombre en busca de Marco Antonio, la tensión de la novela se centrará en los celos y las contradicciones a las que se enfrenta Teodosia al enterarse de que ambas van tras el mismo hombre. El juego especular que se establece entre el primer caballero (Teodosia) y el segundo (Rafael); entre la primera doncella engañada y disfrazada (Teodosia) y la segunda (Leocadia); entre Rafael y Marco Antonio, los dos compañeros de Salamanca; y los dos padres, contribuyen a esta concentración de significado tan característica del teatro, ya que cada acción de una parte se refleja y activa su contraparte especular. Así, no hay acción de Teodosia que no tenga su contraparte en la reacción de Rafael; ni de Leocadia que no tenga su contraparte en Teodosia, etcétera. El desafortunado suceso en el que Marco Antonio es herido se transforma en el final afortunado para Teodosia a quien por fin acepta por esposa; este suceso, a su vez, se transforma en la desgracia inicial de Leocadia, quien pierde el amor de Marco Antonio frente a Teodosia pero, a su vez, redundante en la felicidad de Rafael, que ahora puede cortejar a Leocadia, quien accede a casarse con él y que finalmente resulta en la felicidad de todos los personajes de la novela, incluidos los padres, quienes renuncian a su enfrentamiento al ver que sus hijos e hijas regresan unidos en matrimonio. Como se puede ver, se trata de una maraña compleja y concentrada de relaciones que se resuelven en un breve espacio narrativo, tal como los enredos a menudo se resuelven en el teatro. Otro elemento que también podría dar validez a la tesis de que estas obras fueron concebidas inicialmente como piezas teatrales sería la inexplicable y un tanto gratuita presencia de Calvete, el mozo de mulas, que no tiene

²⁸ *Op. cit.*, p. 289.

más función dentro del relato que la de hacerla de gracioso dentro de un género que francamente no lo requiere.

El potencial dramático de la obra no pasó desapercibido para Fletcher quien aprovechó muchos de los recursos narrativos de Cervantes y los transformó en texto espectacular. Así, el ingreso de Theodosia (Theodosia) al escenario sigue muy de cerca la sucesión de acciones del texto cervantino: Theodosia baja del caballo, se desmaya y la mesonera pide agua para ayudar al bello joven. Sin embargo, la escena no inicia tan de súbito como lo hace en la novela, sino que hay un breve preámbulo cómico que se encarga de ambientar la escena en España por medio de una suerte de gracioso, don Íncubo de Hambre, que aparecerá una y otra vez a lo largo de la obra y que teñirá de un aire picaresco varias escenas. Don Íncubo introduce varios de los estereotipos de la época vinculados a lo español, por medio de un curioso contrapunto: la exagerada preocupación española por el honor, frente al descaro y oportunismo del pícaro; la atención puesta a la elegancia del atuendo, frente al hambre y la pobreza como realidades cotidianas. Fletcher contrasta la riqueza del atavío de los caballeros con la pobreza que se vive en el mesón e incluso introduce un mozo de mulas de nombre Lázaro que tiene un pleito con el cuartago que se niega a comer lo que se le da en el mesón. Además, Fletcher satiriza el espíritu español mediante la riña perpetua entre los padres de los muchachos que se entreteje a lo largo de la obra. También exagera los atributos mujeriegos de Marco Antonio como marca de su hispanidad. Como muchos de sus contemporáneos, Fletcher emplea y reproduce el estereotipo negativo de los españoles para desacreditarlo al mismo tiempo que se apropia de los recursos y las tramas de la nación a la que busca desdeñar.

Para la escena en la recámara entre Philipo (Rafael) y Theodosia, Fletcher da muestra de que captó las posibilidades dramáticas del episodio pues sigue de cerca a Cervantes en casi todos los aspectos representados en la novela, incluida la apasionada confesión de Theodosia. De igual manera, aprovecha la tensión entre las dos doncellas para hacer un contrapunto que permite indagar en el tema de los celos. Además de que

el travestismo de las doncellas a través de la obra será un elemento de misterio que permitirá el desvelamiento progresivo del carácter de los distintos personajes y que, a menudo, permitirá un aprovechamiento de las posibilidades de ironía dramática que se sugieren a través del conocimiento de la situación que tiene una doncella y que no tiene la otra. Finalmente, resulta notable que pese a las afirmaciones de la crítica que pretende ver a esta novela como un ejemplo de novela eminentemente idealista, la reelaboración que el dramaturgo inglés hace sobre el material cervantino insiste en la actualidad del material provisto y la contemporaneidad de los temas de la obra.

De índole semejante, *La señora Cornelia* también presenta un buen número de escenas de gran impacto visual. La novela se sitúa fuera de España, aunque el tema español tiene un peso importante como contrapunto para el estilo italianizante y para la locación de la pieza. Siguiendo de cerca la convención de las *novellas*, Cervantes hace un guiño a la tradición al mismo tiempo que introduce personajes que irrumpen dentro de la misma e impiden el desarrollo convencional del relato. Don Antonio y don Juan son la típica pareja cervantina que permite el diálogo, el juego especular y el contraste que tanto gustan al autor.

Una vez más, la obra emplea el ocultamiento y la curiosidad como motores de la anécdota. La expectativa que se genera entre los dos jóvenes de conocer a la señora Cornelia es un recurso típicamente teatral; la belleza de la mujer se anticipa antes de que la misma aparezca, pero además de esto tenemos escenas cargadas de gestualidad y dinamismo donde las cosas se van descubriendo de súbito o poco a poco, según conviene al caso para sorprender al lector. Una de las escenas más memorables por su plasticidad es aquella en la que don Juan, conducido por su curiosidad, recibe un bulto negro en mitad de la calle durante la noche. La escena se describe de la manera siguiente

Alargó la mano don Juan, y topó un bulto, y queriéndolo tomar, vio que eran menester las dos manos, y así le hubo de asir entreambas; y apenas se le dejaron en ellas, cuando le cerraron la puerta, y él se halló cargado en

la calle y sin saber de qué. Pero casi luego empezó a llorar una criatura, al parecer recién nacida, a cuyo lloro quedó don Juan confuso y suspenso, sin saber qué hacerse ni qué corte dar en aquel caso (*La señora Cornelia*, p. 174).

Una vez más Cervantes está jugando con la inmediatez de la descripción pues el personaje y el lector están descubriendo el contenido del bulto de manera simultánea. La transformación del bulto en niño se da de un solo golpe, pues el misterioso paquete se convierte en llanto de criatura de manera inmediata. De esta manera, la maternidad, la paternidad y la crianza del niño son tópicos que resuenan a través de la pieza. Más adelante, cuando la señora Cornelia se reencuentra con la criatura en la casa de los dos caballeros, el tema de la maternidad y del cuidado de la criatura vuelve a tratarse de manera gestual a partir de la descripción siguiente:

Tomóle ella en los brazos y miróle atentamente así el rostro como los pobres aunque limpios paños en que venía envuelto, y luego, sin poder tener las lágrimas, se echó la toca de la cabeza encima de los pechos, para poder dar con honestidad de mamar a la criatura, y, aplicándosela a ellos, juntó su rostro con el suyo, y con la leche le sustentaba y con las lágrimas le bañaba el rostro; y desta manera estuvo sin levantar el suyo tanto espacio cuanto el niño no quiso dejar el pecho. En este espacio guardaban todos cuatro silencio; el niño mamaba, pero no era ansí, porque las recién paridas no pueden dar el pecho; y así, cayendo en la cuenta la que se lo daba, se le volvió a don Juan, diciendo:

—En balde me he mostrado caritativa: bien parezco nueva en estos casos. Haced, señor, que a este niño le paladeen con un poco de miel, y no consintáis que a estas horas le lleven por las calles. Dejad llegar el día, y antes que le lleven vuélvame a traer, que me consuelo en verle (*La señora Cornelia*, pp. 183-184).

La escena gestual se interrumpe súbitamente de una manera que puede rayar en lo cómico, pues a la idealidad de la doncella que ama-

manta a su hijo recién encontrado se contraponen la realidad no poetizada de la imposibilidad física de hacerlo. La doncella interrumpe el respetuoso silencio casi avergonzada por lo inútil de sus acciones: quien sabe del cuidado del niño es el ama y no ella.

Este juego de contrastes entre realidad e idealidad se maneja de manera sutil a lo largo de la novela (a diferencia de otras piezas como *La ilustre fregona* o el mismo *Quijote*) y estos contrastes ocurren tanto en sentido descendente (la caída de la escena ideal a la realidad más pedestre) como en sentido ascendente (el bulto se transforma en niño rico, luego en niño pobre y, de nuevo, en niño rico). Las repeticiones de ciertas imágenes a lo largo de la obra también permiten a Cervantes cargar de significado ciertos términos con la misma economía con la que lo hacen los dramaturgos. El niño aparece como bulto, pero más adelante ese niño prácticamente deviene en tesoro. De manera similar, los personajes encontrarán otros dos bultos importantes: “un bulto de gente” (*La señora Cornelia*, p. 177) peleando y “un bulto negro de persona” (*La señora Cornelia*, p. 178). Hay un paralelo entre las transformaciones que sufren los tres bultos: bulto, que se transforma en movimiento que se transforma en tesoro (bulto-niño-cruz de diamantes; bulto-riña-cinta de diamantes; bulto-mujer apresurada-la señora Cornelia). Esta serie de repeticiones hace una suerte de resonancia de ecos a través de la novela que impulsa la acción.

Otro elemento interesante de develamiento dramático es la confusión entre las dos Cornelias que, si bien prolonga la anécdota de manera un tanto gratuita, también establece un contraste interesante entre la doncella ideal y la moza material. Después de no encontrar a Cornelia por ninguna parte, el grupo de caballeros que la está buscando llega al aposento donde les han dicho que está escondida, pero ahí no encuentran más que a una “pícaro de las pérdidas del mundo” que cubre su rostro avergonzada y que responde al mismo nombre del personaje principal. Como explica Rodríguez-Luis, aunque la novela no tiene el realismo característico de otras de las piezas de la colección, el develamiento resulta relevante porque:

No se trata...en estos casos, del conocido interés cervantino en la realidad que ilumina las novelas citadas más arriba, sino de un desapego cómico en cuanto a los valores y convenciones que caracterizan la obra que está componiendo o revisando, casi como un deseo de destruir aquellas para revelar en su lugar otra realidad sin estilizar.²⁹

Se trata de un procedimiento estrictamente barroco donde la realidad idealizada se contrapone a la realidad más mundana. Este registro vulgar que se introduce sólo de manera tangencial en la novela cervantina es el que retoma Fletcher, cuyas obras muestran de manera tangible esta asociación indisoluble que, poco a poco, se va estableciendo entre la materia picaresca y lo hispánico. En la adaptación de Fletcher, el ambiguo espíritu de los dos caballeros españoles que aparecen en la novela de Cervantes se altera significativamente para dar pie a una representación casi burlesca de al menos uno de los galanes, don John. La primera escena muestra a los dos criados de los señores quejándose de su prolongada estancia en Italia y de los promiscuos soldados (“wenching soldiers, that know no other Paradice but Plackets”). “Plackets” era una tajada que se hacía en las faldas de las mujeres y, como explica Alexander Samson, se trataba de un eufemismo crudamente sexual.³⁰ Muchos de los cambios que introduce Fletcher van en este tenor: las escenas de maternidad, amistad y generosidad son sustituidas por la promiscuidad, el castigo y el engaño. Así, pese a que Fletcher aprovecha el dinamismo de la escena del bebé, las ricas y generosas transformaciones que encontramos en Cervantes están del todo ausentes en la versión teatral inglesa. El bulto devenido en tesoro que encontramos en Cervantes nunca trasciende su condición degradada en la obra de Fletcher donde el niño siempre es “a lump got out of laziness” (I, v, v. 11), “a lump of lewdness” (II, i, v. 69), que, en vez de permitir aflorar la generosidad del caballero que lo encontró, como lo hace en la novela de Cervantes, sólo sirve como una suerte

²⁹ *Ibid.*, p. 102.

³⁰ Alexander Samson, *op. cit.*, p. 226.

de castigo poético para el caballero mujeriego, quien probablemente ha dejado infinidad de “bastardos” por el mundo.

El tópico de la maternidad se transforma en Fletcher en el tópico de la concepción violenta e involuntaria de los hijos. Fletcher también emplea tópicos recurrentes para generar resonancias al interior de la obra, pero, en este caso, aparece una serie de metáforas de navegación en donde las mujeres se conciben como islas vírgenes a las cuales los galanes conducen sus mástiles para llevar a cabo un saqueo violento (“thou hast such a master for that chase that till he spend his maine mast—... Pray remember your courtesie”). Constanca (Cornelia) no es sino el Paraíso esperando ser descubierto... y violentado. Es sólo de esperarse que Fletcher exagere y explote al máximo la escena de la confusión entre la Cornelia ideal y la Cornelia pícaro.

Como lector apto de las novelas breves de Cervantes, Fletcher muestra una aguda sensibilidad para descodificar los elementos dramáticos del estilo narrativo del español: las secuencias de acción, la gestualidad, la exteriorización de los sucesos narrados. El dramaturgo inglés también echa mano de la cualidad sintética y simultánea de las artes teatrales para transformar la inmediatez del estilo de estas piezas en espectáculo. De esta manera, puede advertirse que Fletcher no sólo responde a los elementos anecdóticos de las breves novelas de Cervantes, sino que se vale del característico estilo dramático/narrativo del autor español para enriquecer la acción y la densidad textual de sus piezas teatrales.

Paradójicamente, pese a la palpable deuda del dramaturgo con Cervantes en cuanto a forma y trama, las obras de Fletcher mostraron abiertamente una fuerte dosis de la burla y menoscabo del estereotipo de la cultura española que predominó y que caracterizó el discurso oficial de los ingleses de la época. Mediante este procedimiento que Barbara Fuchs ha denominado como “poética de la piratería”,³¹ varios autores de la época retomaron de manera poco aparente elementos de las innovaciones

³¹ Véase Barbara Fuchs, *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2013.

técnicas y formales de la literatura española contemporánea, mientras que, abiertamente, manifestaban posturas antiespañolas que finalmente, sólo abonaban al estereotipo de lo hispánico que se enquistó en Inglaterra y en otras naciones a partir de ese momento. La lectura productiva que Fletcher hizo de Cervantes es sólo una muestra, entre muchas, del lugar que los autores hispánicos del Barroco español tuvieron al despuntar el siglo xvii como punta de lanza en cuanto a técnica estilística y narrativa. Si bien es cierto que la proliferación de piezas hispánicas en la corte de Jacobo I estuvo impulsada por una agenda política que determinó el acercamiento de los dramaturgos ingleses al material hispánico, también cabe destacar que ningún otro prosista hispánico de la época fue trasladado tantas veces al teatro como Cervantes. La susceptibilidad del material cervantino para adaptarse al teatro inglés da cuenta de la capacidad del gran narrador español para transformar la riqueza y la inmediatez del devenir de los actos humanos, tal como se manifiestan sobre los escenarios, en relato.

BIBLIOGRAFÍA

- ABI-AYAD, Ahmed, “Orán: fuente literaria y lugar de escritura de Miguel de Cervantes”, en María CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA y Alicia CORDÓN MESA (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, t. I, pp. 117-125.
- ALBERTI, Rafael, *Noche de guerra en el Museo del Prado: aguafuerte en un prólogo y un acto*, Losange, Buenos Aires, 1956.
- , *Numancia: adaptación y versión actualizada, Obras completas. Teatro I*, ed. de Eladio Marcos, Seix Barral, Barcelona, 2003.
- ALCALDE FERNÁNDEZ-LOZA, Pilar, “La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor*”, en Francisco DOMÍNGUEZ MATITO y María Luisa LOBATO LÓPEZ (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Iberoamericana-Vervuert*, Madrid-Frankfurt am Main, 2004, t. I, pp. 193-200.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache I*, ed. de José Manuel Micó, Cátedra, Madrid, 2006.
- AMEZÚA, Agustín G. de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, 4 vols., Real Academia Española, Madrid, 1935-1943.
- ANDERSON, Ellen M., “Refashioning the Maze: the Interplay of Gender and Rank in Cervantes’s *El laberinto de amor*”, *Bulletin of the Comediantes*, 46:2 (1994), pp. 165-185.
- APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en el “José de las mujeres”*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1999.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Escelicer, Madrid, 1942.

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.
- , “Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVII (1997), pp. 417-443.
- , “Cervantes en Calderón”, *Anales Cervantinos*, 35 (1999), pp. 9-35.
- , *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006.
- , “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro”, en Ignacio ARELLANO y Victoriano RONCERO (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 329-359.
- , “Judíos y antisemitismo en dos comedias de Tirso de Molina”, en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO (eds.), *Judaísmo y criptojudaismo en la comedia española*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014, pp. 39-58.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1965.
- , “Introducción crítica. Los entremeses de Cervantes”, en Miguel de CERVANTES, *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 2001, pp. 7-49.
- “Así va la escena”, *Madrid*, 19 de junio de 1961, sin paginación.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Reus, Madrid, 1948-1958.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo, “Las dos Numancias de Rafael Alberti”, *eHumanista/Cervantes*, 3 (2014), pp. 243-273.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía*, en Félix LOPE DE VEGA, *Obras*, Real Academia Española, Madrid, 1890, t. I.
- BARTHES, Roland, “El teatro de Baudelaire”, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1967.

- BENÍTEZ SÁNCHEZ-CORTÉS, Manuel, “Introducción”, en José María PEMÁN y Francisco SÁNCHEZ-CASTAÑER, *La destrucción de Sagunto: tragedia en verso, en un prólogo y dos partes, con música del maestro Joaquín Rodrigo*, Escelicer, Madrid, 1954, pp. 9-12.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F., *El amor en el Dolce Stil Novo*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Elegia di madonna Fiammetta. Corbaccio*, ed. de Francesco Erban, Garzanti, Milano, 1998.
- , *La elegía de doña Fiameta. Corbacho*, ed. de Pilar Gómez Bedate, Planeta, Barcelona, 1989.
- , *Laberinto d’amore*, Nicolo detto Zopino, Venetia, 1525.
- BOLIESLAVSKI, Richard, “Viviendo *el papel*”, en Jorge SAURA (coord.), *Actores y Actuación, volumen II*, Fundamentos, Madrid, 2007.
- BOLL, Jessica, “Violating the Harem: Manipulation of Spatial Meaning in Cervantes’ ‘La Gran sultana’”, *International Journal of the Humanities*, 9:5 (2011), pp. 137-147.
- BORGES, Jorge Luis, “La esfera de Pascal”, en *Obras completas, II, Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 2002, pp. 14-19.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español: Siglos XVI-XVII*, Mayo de Oro, Madrid, 1988. [1ª ed. 1955].
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de, *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño, Primera parte de comedias*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Biblioteca Castro, Madrid, 2006.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, “Preeminencia del amor *ex visu* y caducidad el amor *ex arte* en el Primaleón”, en Carlos ALVAR (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2015, pp. 394-395.
- CANAVAGGIO, Jean, “Le décor sylvestre de *La casa de los celos*: mise en scène et symboles”, en H. VIDAL SEPPIHA (ed.), *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Hispaniques, Paris, 1975, t. 1, pp. 137-143.

- , *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977.
- , “Para la génesis del *Rufián dichoso*: el *Consuelo de penitentes* de fray Alonso de San Román”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 461-476.
- , “Introducción”, en Miguel de CERVANTES, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. de Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1992.
- , “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro”, *Cervantes entre vida y creación*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000, pp. 147-163.
- , “De un Lope a otro Lope: Cervantes ante el teatro de su tiempo”, *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 51-59.
- , “La teatralización del judío en *Los baños de Argel*”, en *Retornos a Cervantes*, IDEA/IGAS, New York, 2014, pp. 107-119.
- , “*Numance* de Jean-Louis Barrault: el París de 1937 ante un Cervantes insólito”, en *Retornos a Cervantes*, IDEA/IGAS, New York, 2014, pp. 85-94.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, “Las figuras alegóricas en el teatro cervantino”, en José Ángel ASCUNCE ARRIETA (coord.), *Cervantes, estudios en la víspera de su centenario*, Reicheberger, Kassel, 1994, t. 2, pp. 381-389.
- , *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Reichenberger, Kassel, 1995.
- CARABIAS TORRES, Ana María, “La producción editorial sobre el Imperio Otomano y los turcos en España (1470-1850). Una investigación *in fieri*”, *Tiempos Modernos. Revista Electrónica de Historia Moderna*, 20:1 (2010), pp. 1-35.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, “Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*”, *Hispanic Review*, 48:1 (1980), pp. 77-90.
- , “Modelos de comedia: Lope de Vega y Cervantes”, *Artifara*, 2 (2003), sin paginación.
- , “Cervantes, el *Quijote* y la comedia nueva”, en “*Deste artife*”. *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las “Novelas ejemplares”*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2014, pp. 221-232.

- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Aguilar, Madrid, 1951.
- CASTANY PRADO, Bernat, “Sublimidad y nihilismo en la cultura del Barroco”, *Revista de Filosofía*, 37:2 (2012), pp. 91-110.
- CASTELLI, Enrico, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Siruela, Madrid, 2007.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Junta para Ampliación de Estudios-Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1925.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1614.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 6 vols., ed. de Diego Clemencín, Aguado, Madrid, 1833-1839.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 10 vols., ed. de Francisco Rodríguez Marín, Atlas, Madrid, 1948-1949.
- , *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970.
- , *Poesías completas, I Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1973.
- , *Don Quijote de La Mancha*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Alianza, Madrid, 1973.
- , *Novelas ejemplares*, 2 vols., ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1987.
- , *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.
- , *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. de Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1992.
- , *La destrucción de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994.
- , *El gallardo español. La casa de los celos*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1997.
- , *La gran sultana. El laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998.
- , *Los baños de Argel, El rufián dichoso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998.

- , *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. Francisco Rico, Crítica-Instituto Cervantes, Barcelona, 1999.
- , *Comedias*, 3 vols., ed. de Florencio Sevilla, Castalia, Madrid, 2001.
- , *La entretenida*, ed. de Florencio Sevilla, Castalia, Madrid, 2001.
- , *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2004.
- , *Tragedia de Numancia*, estudio y ed. crítica de Alfredo Baras Escolá, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009.
- , *Entremeses*, ed. de Alfredo Baras Escolá, Real Academia Española, Madrid, 2012.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Real Academia Española, Madrid, 2013.
- , *La Galatea*. ed. de Juan Montero, Real Academia Española, Madrid, 2014.
- , *Tragedia de Numancia*, ed. de Gaston Gilabert, Clásicos Hispánicos, Nürneberg, 2014.
- , *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de Francisco Rico, Real Academia Española, Madrid, 2015.
- , *Comedias y tragedias*, ed. de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015.
- , *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, Real Academia Española, Madrid, 2016.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Universidad de Burdeos, Burdeos, 1966.
- CHIARI, Sophie, *L'image du labyrinthe à la Renaissance. Détours et arabesques au temps de Shakespeare*, Honoré Champion, Paris, 2010.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1982.
- CIROT, Georges, "La maurophilie littéraire en Espagne au XVI siècle", *Bulletin Hispanique*, XL (1938), pp. 50-157.

- CLOSE, Anthony, "Characterization and Dialogue in Cervantes's 'Comedias en Prosa'", *Modern Language Review*, 76 (1981), pp. 338-356.
- , *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, "El amor en *El Laberinto* de Cervantes", *DICEN-DA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 57-69.
- CONDE PARRADO, Pedro y Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, "Raviso Textor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica", *Tonos Digital, Revista de Estudios Filológicos*, 4 (2002), sin paginación.
- CONTADINI, Luigi, "*La cueva de Salamanca* de Cervantes y *El dragoncillo* de Calderón: algunos aspectos del teatro barroco español", *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, 2:1 (2010), pp. 130-149.
- CORREA, Gustavo, "El concepto de la fama en el teatro de Cervantes", *Hispanic Review*, 27:3 (1959), pp. 280-302.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2000.
- COSO MARÍN, Miguel Ángel y Juan SANZ BALLESTEROS, *El escenario de la ilusión*, Antiqua Escena, Madrid, 2007.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes: estudio crítico*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *El tesoro de la lengua castellana o española*, Imprenta de Luis Sánchez, Madrid, 1611.
- , *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2006.
- DARBY, Trudi L., "Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c.1615-1625", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), pp. 425-441.

- DAVENPORT ADAMS, W., *A Dictionary of the Drama*, J. B. Lippincott, Philadelphia, 1904.
- DÍAZ MAS, Paloma, “Cómo enseñar a hablar a un elefante; un cuento de *La gran sultana*”, *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 265-276.
- DÍAZ TANCO, Vasco, *Libro intitulado Palinodia de la nefanda y fiera nación de los turcos*, en la ympression del propio actor q lo hizo [et] recopiló, Orense, 1538.
- Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1979.
- DIEGO, Gerardo, *Amor solo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958.
- DÍEZ BORQUE, José María, “Lope para el vulgo. Niveles de significación”, en Manuel SITO ALBA (ed.), *Actas del coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Instituto Español de Cultura, Roma, 1981, pp. 297-314.
- , *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1996.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002.
- DORREGO, Luis, “La entretenida. Un entramado social”, en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, pp. 23-38.
- DUBOR, Françoise, “Le monologue, la question des définitions”, en Françoise DUBOR y Françoise HEULOT-PETIT (eds.), *Le monologue contre le drame?*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, pp. 21-42.
- DUBOR, Françoise y Françoise HEULOT-PETIT (eds), *Le monologue contre le drame?*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.
- EISENBERG, Daniel, *Estudios cervantinos*, Sirmio, Barcelona, 1991.
- El Abencerraje (novela y romancero)*, ed. de Francisco López Estrada, REI, México, 1990.
- “El cerco de Numancia”, *ABC*, 31 de diciembre de 1958, p. 82.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930-1996.

- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1967.
- , “Cervantes y Lope – El Tiempo y el Momento”, *Anales de la Universidad de Chile*, 80:4 (1950), pp. 235-244.
- ESCALANTE BARRIGÓN, Arturo, “Los metros españoles en las obras dramáticas de Cervantes: La influencia de Lope”, *Acotaciones*, 22 (2009), pp. 9-20.
- ESSLIN, Martin, *The Field of Drama*, Methuen, London, 1987.
- Estebanillo González*, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Cátedra, Madrid, 1990.
- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo, “El Arte nuevo de hacer comedias y el teatro del siglo XVII”, *Mayurqa*, 2 (1969), pp. 130-146.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2014.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “La tempestad en Calderón: del texto a las tablas”, en Manfred TIETZ (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena sobre los siglos*, Franz Steiner, Stuttgart, 2010, pp. 97-128.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, “Cervantes y el teatro de Lope de Vega”, en José Carlos ROVIRA (ed.), *Con Alonso Zamora Vicente*, Universidad de Alicante, Alicante, 2003, t. II, pp. 579-590.
- FERRER, Teresa, *La práctica cortesana de la época del emperador a Felipe III*, Tamesis, London, 1991.
- FITZMAURICE-KELLY, James, *The Relations between Spanish and English Literature*, University Press, Liverpool, 1910.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Tamesis, London, 1977.
- FRIEDMAN, Edward H., *The unifying concept: approaches to the structure of Cervantes' Comedias*, Spanish Literature Publications, York, 1981.

- , “Cervantes and Inverisimilar Fiction: Reconsidering *La casa de los celos y selvas de Ardenia*”, en Charles DAVIS y Alan DEYERMOND (eds.), *Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Westfield College, London, 1991, pp. 127-136.
- FUCHS, Barbara, *Exotic Nation. Maurophilia and construction of Early Modern Spain*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2009.
- , *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2013.
- GALÁN, Diego, *Cautiverio y trabajos de Diego Galán, natural de Consuegra y vecino de Toledo*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1913.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes y Miguel Ángel de BUNES, *Los españoles y el norte de África. Siglos XV-XVIII*, Mapfre, Madrid, 1992.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, “La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro”, en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro, Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, julio 1993*, Universidad de Castilla la Mancha, Ciudad Real, 1994, pp. 15-28.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, “Numancia, en el Español”, *Arriba*, 4 de octubre de 1966, p. 23.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2010.
- GÓMEZ MONTERO, Javier, *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El espejo de cavallerías (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Niemeyer, Tübingen, 1992.
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2001.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas”, *Annali. Sezione Romanza*, 37:2 (1995), pp. 155-167.
- , “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en Aurelio GONZÁLEZ (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 11-21.

- , “El disfraz en las comedias cervantinas”, en Antonio BERNAT VISTARINI (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III CINDAC)*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1998, pp. 583-590.
- , “Espacio y movimiento en el teatro cervantino: *El laberinto de amor*”, en María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA y Alicia CORDÓN MESA (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, t. I, pp. 735-739.
- , “Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2002, pp. 155-163.
- , “El vestuario teatral en las comedias cervantinas”, en Odette GORSE y Frédéric SERRALTA (eds.), *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, pp. 395-404.
- , “Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes”, Christoph STROSETZKI (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 19-36.
- , “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, en Juan Octavio TORIJA (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del “Quijote”*, Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2013, pp. 157-188.
- , “*La casa de los celos* y *selvas de Ardenia* y la propuesta cervantina de multiplicidad espacial”, en Emilio MARTÍNEZ MATA y María FERNÁNDEZ FERREIRO (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid, 2014, pp. 963-976.

- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, “Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental”, *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 193-208.
- , *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2000.
- , “El triunfo de la heterodoxia. El teatro de Cervantes y la literatura europea”, *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, (*El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*), 5 (2003), pp. 19-48.
- , “Cervantes y la religión en *La Numancia*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25:2 (2005), pp. 5-29.
- , *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*, Verbum, Madrid, 2013.
- GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro, *Pedro de Urdemalas, la aventura experimental del teatro cervantino*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, “*Numancia*, de Cervantes, por La Comedia Española”, *Ya*, 31 de diciembre de 1958, p. 36.
- GRANJA, Agustín de la, “El actor y la elocuencia de lo espectacular”, en José María Díez BORQUE (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tamesis, London, 1989, pp. 99-120.
- , “Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes”, en Anthony CLOSE, Agustín de la GRANJA, Pablo JAURALDE POU, Carroll B. JOHNSON, Isaías LERNER, José MONTERO REGUERA, Antonio REY HAZAS, Elías L. RIVERS, Alberto SÁNCHEZ y Florencio SEVILLA ARROYO, *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 225-254.
- , “La burla y engaño de la manta”, en Cristophe COUDERC y Benoît PELLISTRANDI (eds.), *Por discreto y por amigo (Mélanges offerts à Jean Canavaggio)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 275-284.
- GRUBBS, Anthony J., *The Playwright's Perspective. Innovative Dramaturgy and its poetics in Early Modern Spain*, University Press of the South, New Orleans, 2010.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Las 1633 notas puestas por [...] a la primera edición de El ingenioso hidalgo reproducida por D. Francisco López Fabra*

con la foto-tipografía, Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez, Barcelona, 1874.

- HEGYI, Ottmar (Bed Nahuemi), “Cervantes y la Turquía otomana: en torno a la gran sultana”, en Caroline SCHMAUSER y Monika WALTER (eds.), *¡¡“Bon compañero, jura Di”!?: Encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1998, pp. 21-34.
- HENRY, Melanie, *The signifying self: Cervantine drama as counter-perspective aesthetic*, Modern Humanities Research Association, London, 2013.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La “Numancia” de Cervantes*, Sociedad General Española de Librerías, Madrid, 1976.
- , “Introducción”, en Miguel de CERVANTES, *La destrucción de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994, pp. 9-53.
- , *Teatro de palabras. Didascalías en la escena española del siglo XVI*, Universitat de Lleida, Lleida, 2001.
- HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa*, J. J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.
- HUGHES, Gethin, “*El gallardo español: A Case of Misplaced Honour*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13:1 (1993), pp. 65-75.
- HUME, Martin, *Spanish Influence on English Literature*, Eveleigh Nash, London, 1905.
- HSU, Carmen Y., “Amor y matrimonio según *El laberinto de amor*, de Cervantes”, *eHumanista*, 1 (2012), pp. 537-551.
- “Inauguración de la temporada en el Español”, *ABC*, 4 de octubre de 1966, p. 81.
- INGARDEN, Roman, “Les fonctions du langage au théâtre”, *Poétique*, 8 (1971), pp. 531-538.
- , *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston, 1973. [1a. ed. 1931].
- IZQUIERDO VALLADARES, Rafael, “La función del aparte en el teatro de Cervantes. La comedia *La entretenida*”, en Catherine POIPNEY HART, Alfredo HERMENEGILDO y César OLIVA (eds.), *Cervantes y la puesta en escena*

de la sociedad de su tiempo, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 121-138.

JOLY, Monique, "Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas", *Criticón*, 16 (1981), pp. 7-45.

———, *La bourle et son interpretation*, Université de Lille, Lille, 1982.

JURADO SANTOS, Agapita, "Silencio / Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19:2 (1999), pp. 140-153.

KANELLOS, Nicholas, "The Antisemitism of Cervantes' *Los Baños de Argel* and *La Gran Sultana*", *Bulletin of the Comediantes*, 27 (1975), pp. 48-52.

KENWORTHY, Patricia, "La ilusión dramática en los entremeses de Cervantes", en Manuel CRIADO DE VAL (coord.), *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 235-238.

KING, Willard, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Real Academia Española, Madrid, 1963.

———, "Cervantes, el cautiverio y los renegados", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL:1 (1992), pp. 279-291.

LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.

LEWIS-SMITH, Paul, "Cervantes on Human Absurdity: the Unifying Theme of *La casa de los celos y selvas de Ardenia*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12:1 (1992), pp. 93-104.

LLULL, Ramón, *Libro de la orden de la caballería*, ed. y trad. de Javier Martín Lalanda, Siruela, Madrid, 2009.

LOBATO López, María Luisa, "Morfología del entremés de burlas cervantino", en Robert LAUER y Kurt REICHENBERGER (eds.), *Cervantes y su mundo*, Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 283-306.

———, "*Paga el vulgo*: intención y recepción del teatro de Lope", en Oana Andreia SÂMBRIAN-TOMA (ed.), *El Siglo de Oro antes y después de el Arte Nuevo*, Sitech, Craiova, 2009, pp. 25- 40.

- LOBATO LÓPEZ, María Luisa (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2011.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Crónica de los corsarios Barbarroja* [1545], Polifemo, Madrid, 1989.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Vista a Oriente: la española en Constantino-pla”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1992), pp. 31-46.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética. Obras completas I*, ed. de José Rico Verdú, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, V, pp. 174-175.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “El Teatro Español abre con una nueva versión de *Numancia*”, *ABC*, 5 de octubre de 1966, pp. 95-96.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1990.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Lope: vida y valores*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988.
- , *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, Bellaterra, Barcelona, 2010.
- MARRAST, Robert, *Miguel de Cervantès, dramaturge*, L'Arche, Paris, 1957.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, “El manuscrito de la Primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega”, *Etiópicas*, 2 (2006), pp. 255-334.
- MARTÍNEZ, José Florencio, *Biografía de Lope de Vega. 1562-1635*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 2011.
- MARTÍNEZ, María José, “Burla y ejemplaridad en *El viejo celoso*”, en Miguel GARCÍA MARTÍN, Ignacio ARELLANO, Javier BLASCO y Marc VITSE (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 629-634.
- , *El extremés. Radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1997.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Zaragoza: poema*, Bensley, London, 1811.
- MAS, Albert, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'or: recherches sur l'évolution d'un thème littéraire*, 2 vols., Centre de Recherche Hispanique, Paris, 1967.

- MATTHEWS, William H., *Mazes and Labyrinths. A General Account of Their History and Developments*, Longmans-Green, London-New York, 1922.
- MCGRADY, Donald, “El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22:2 (2002), pp. 125-128.
- MCKENDRICK, Melveena, “Writings for the stage”, en Anthony J. CASCARDI (ed.), *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 131-159.
- MEIXELL, Amanda, “The Espíritu de Merlín, Renaissance Magic, and the Limitations of Being Human in *La casa de los celos*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24:2 (2004), pp. 93-118.
- MEJÍA GONZÁLEZ, Alma, “Fama quiero y honra busco. *La casa de los celos* y *Selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes”, en Serafín GONZÁLEZ y Lillian von der WALDE (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcuca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 218-229.
- MÉNDEZ FILESI, Marcos, *El laberinto: historia y mito*, Alba, Barcelona, 2009.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Lope de Vega. El Arte nuevo y la Nueva biografía”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, pp. 69-143. [1ª ed. 1935].
- MERENGALI, Franco, “Cervantes en Calderón”, en Carlos ROMERO MUÑOZ, Donatella PINI MORO y Antonella CANCELLIER, *Atti delle Giornate Cervantine*, Unipress, Padua, 1995, pp. 129-135.
- MERLE, Alexandra, *Le miroir ottoman. Une image politique des hommes dans la littérature géographique espagnole et française (XVII-XVIII siècles)*, Presse de l'Université de Paris, Paris, 2003.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, *Sobre la génesis del “Quijote”*, Araluca, Barcelona, 1930.
- MINOIS, Georges, *Historia del infierno*, 2 vols., Taurus, México, 2004.
- MOLINA, Julián, “Prólogo”, en Félix Lope de VEGA y CARPIO, *La prueba de los ingenios*, ed. de Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. por Marco Presotto, Milenio, Lleida, 2007, t. I, pp. 41-54.
- MOLL, Jaime, “Los editores de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 213-222.

- , *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Arco, Madrid, 2011.
- MOLLOV, Peter Ivanov, “Problemas teóricos en torno a la parodia. El ‘apogeo’ de la parodia en la poesía española de la época barroca”, *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11 (2006), sin paginación.
- MONTERO REGUERA, José, “Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX (1999), pp. 313-336.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope*, El Colegio de México, México, 1951.
- , *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967.
- MORLEY, Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- MUCHAMBLE, Robert, *Historia del diablo. Siglo XII-XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.
- “Numancia de Cervantes, en Alcalá de Henares”, *Informaciones*, 8 de octubre de 1956, sin paginación.
- OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI, “The *Arte nuevo* from the Authority of Ancient Art: the Discussion of Dramatic Genres”, en António Apolinário LOURENÇO y Jesús M. USUNÁRIZ (eds.), *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro: realidad y representación*, Eunsa, Pamplona, 2012, pp. 265-312.
- ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, Pedro, *Viaje del mundo*, Luis Sánchez, Madrid, 1614.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Cervantes y la novela del Barroco*, ed. de José Lara Garrido, Universidad de Granada, Granada, 1992.
- ORTEGA, Olga, “Reflexiones sobre los musulmanes en el imaginario español de los siglos XVI y XVII: algunos ejemplos de representación del *enemigo*”, *e-CRIT3224*, 6 (2014), pp. 29-47.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Octaedro, Barcelona, 2006.

- PEDROSA, José Manuel, “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, María TAUSIET y James S. AMELANG (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2004, 67-98.
- , “Lope de Vega entre espejos, pastores y hechiceros: magia astrológica e ilusión óptica (con algunas brujas de Cervantes)”, *eHumanista*, 26 (2014), pp. 328-378.
- PEMÁN, José María y FRANCISCO SÁNCHEZ-CASTAÑER, *La destrucción de Sagunto: tragedia en verso, en un prólogo y dos partes, con música del maestro Joaquín Rodrigo*, Escelicer, Madrid, 1954.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, “Con *El cerco de Numancia* de Cervantes, inaugura su temporada el Teatro Español”, *Informaciones*, 5 de octubre de 1966, p. 15.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée, “*El laberinto de amor*, de Cervantes: análisis del texto y su puesta en escena”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 28 (2006), pp. 147-164.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Zaragoza*, Alianza, Madrid, 1981.
- , *De Cartago a Sagunto*, Alianza, Madrid, 1986.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. de Ugo Dotti, intro. de Ugo Foscolo, notas de Giacomo Leopardi, Feltrinelli, Milano, 2013.
- PLATÓN, *La República*, trad. Antonio Gómez Robledo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
- PONS, Joseph-S., “L ‘art nouveau’ de Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, 47 (1945), pp. 71-78.
- PONTÓN, Gonzalo, “Arte antiguo y moderna costumbre”, en José María POZUELO YVANCOS (ed.), *Las ideas literarias (1214-2010)*, José-Carlos MAINER (dir.), *Historia de la literatura española, vol. 8*, Crítica, Barcelona, 2011, pp. 145-435.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1972.
- , “El *Arte Nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro como respuesta a Cervantes”, *Hispanic Review*, 53 (1985), pp. 399-414.

- PORQUERAS MAYO, A., y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, “Función del ‘vulgo’ en la preceptiva dramática de la Edad de Oro”, *Revista de Filología Española*, L (1967), pp. 123-143. [Recogido en PORQUERAS MAYO, A., y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 365-387].
- POTEET-BUSSARD, LaVonne C., “*La ingratitud vengada* and *La Dorotea*: Cervantes and *La ingratitud*”, *Hispanic Review*, 48 (1980), pp. 347-360.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- QUINTILIANO, *Doce libros, tomo IV*, trad. Alfonso de Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2000.
- RANCIÈRE Jacques, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.
- RECOULES, Henri, “Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), pp. 109-145.
- RENNERT, Hugo A., y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1919.
- REY HAZAS, Antonio, “Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos-Asociación de Cervantistas, Barcelona, 1990, pp. 369-380.
- , *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid, 2005.
- RILEY, Edward C., “The ‘pensamientos escondidos’ and ‘figuras morales’ of Cervantes”, en David KOSSOFF y José AMOR VÁZQUEZ (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 623-631.
- , *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 1990.
- RIQUER, Martín de, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Sirmio, Barcelona, 1988.
- RIVERS, Elias L., “Lope and Cervantes once more”, *Kentucky Romance Quarterly*, 14:2 (1967), pp. 112-119.
- ROBBINS, Jeremy, “The Spanish Literary Response to the Visit of Charles, Prince of Wales”, en Alexander SAMSON (ed.), *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, Ashgate, Hampshire, 2006, pp. 107-122.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, *Fiestas, comedia y tragedia*, Alianza, Madrid, 1983.
- RODRÍGUEZ CASTILLO, MOISÉS, “Cristianos, moros y judíos en las comedias cervantinas de cautivos”, en Juan Octavio TORIJA (ed.), *Guanajuato en la Geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo y poeta*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2014, pp. 187-222.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.
- , *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 2012.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, ALFONSO G., “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en Aurora EGIDO (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo-Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1989, pp. 33-60.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCÍ, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 2008.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ VÁZQUEZ, ALFREDO, “Ariosto, Cervantes y Calderón: códigos y géneros del Renacimiento al Barroco”, *Lenguaje y Textos*, 16 (2000), pp. 61-76.
- RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980.
- RONCERO, VICTORIANO, *De bufones y pícaros. La risa en la novela picaresca, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, Madrid-Frankfurt am Main*, 2010.
- ROSENBLAT, ÁNGEL, *La lengua del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1971.
- ROZAS, JUAN MANUEL, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA, *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA y JOHN J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y La escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.

- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Obras completas*, ed. de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- , *La verdad sospechosa*, ed. de Alva V. Ebersole, Cátedra, Madrid, 2010.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “Dramaturgia, teatralidad y sentido en *La casa de los celos*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 657-672.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, “La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores”, en Ysla CAMPBELL (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XV y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-19.
- , “Las “figuras morales” en la *Numancia*: forma dramática/forma épica”, en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1998, pp. 51-64.
- RUFFINATTO, Aldo, “El arte viejo de hacer comedias y fracasar”, *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, (*El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*), 5 (2003), pp. 361-373.
- , *Dedicado a Cervantes*, Sial, Madrid, 2015.
- SALAZAR RINCÓN, Javier, *El escritor y su entorno. Cervantes y la corte de Valladolid en 1605*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2006.
- , “Hidalgos contra oficiales. Trasfondo ideológico y social de la polémica entre Cervantes y Lope”, *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 209-250.
- SAM, “Zarzuela: Numancia”, *ABC*, 3 de diciembre de 1937, p. 6.
- SAMSON, Alexander, “1623 and the Politics of Translation”, en Alexander SAMSON (ed.), *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, Ashgate, Hampshire, 2006, pp. 91-106.
- , ““Last thought upon a windmill?»: Cervantes and Fletcher”, Juan Antonio GARRIDO ARDILA (ed.), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in England*, Legenda, London, 2009.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961.

- SÁNCHEZ-CASTAÑER Y MENA, Francisco, “Curriculum Vitae del Dr. Francisco Sánchez-Castañer y Mena”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 7 (1978), pp. 15-32.
- SANTARCANGELI, Paolo, *El libro de los laberintos*, trad. César Palma, pról. de Umberto Eco, Siruela, Madrid, 1984.
- SASTRE, Alfonso, *Crónicas romanas*, Hiru, Hondarribia, 1996.
- , *Diálogo para un teatro vertebral. El nuevo cerco de Numancia*, Hiru, Hondarribia, 2002.
- SCHEVILL, Rudolph y Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, “El teatro de Cervantes (Introducción)”, en Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Comedias y entremeses. Tomo VI (Introducción) Poesías sueltas*, ed. de Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922, pp. 5-187.
- Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía*, 2 vols., ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948.
- SÉNECA, *Diálogos. Sobre la providencia. Sobre la firmeza del sabio. Sobre la ira. Sobre la vida feliz. Sobre el ocio. Sobre la tranquilidad del espíritu. Sobre la brevedad de la vida*, trad. y ed. de Juan Mariné Isidro, Gredos, Madrid, 2000.
- Şener, Mehmet Sait, *El tema turco en el teatro español de los siglos XVI-XVII*, tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017.
- SERÉS, Guillermo, “Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del *romanzo*”, en Alain BÈGUE y Emma HERRÁN ALONSO (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2013, pp. 80-109.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS, “Introducción”, en Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *La gran sultana. El laberinto de amor*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998, pp. I-LIII.
- SHELTON, Thomas, “Dedication”, en Miguel de Cervantes, *The history of the valorous and witty knight-errant, Don Quixote of the Mancha*, translated into english by Thomas Shelton, printed for D. Midwinter, W. Innys, R. Robinson, A. Ward, J. and P. Knapton. S. Birt, T. Longman,

- T. Wotton, C. Hitch, T. Osborne, H. Lintot, J. Davidson, C. Bathurst H. Knaplock and A. Conyers, London, 1740, pp. 3-6.
- SIMONATI, Selena, "Ir a Turpia: un viaje reparador en *La entretenida* de Cervantes", *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 359-366.
- SLIWA, Krzysztof, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Reichenberger, Kassel, 2006.
- SOSA, Antonio de [atribuida a Diego de Haedo], *Topografía e historia general de Argel*, 3 vols., ed. de Ignacio Bauer y Landauer, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1927-1929.
- STANISLAVSKI, Konstantin, *El arte escénico*, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- SYVERSON-STORK, JILL, *Theatrical Aspects of the Novel: a Study of Don Quixote*, Albatros-Hispanofila, Valencia, 1986.
- "Teatro Eslava: una versión feliz de la *Numancia* de Cervantes", *Informaciones*, 31 de diciembre de 1958, p. 9.
- THACKER, Jonathan, "The *Arte nuevo de hacer comedias*: Lope's Dramatic Statement", en Alexander SAMSON y Jonathan THACKER (eds.), *A Companion to Lope de Vega*, Tamesis, Woodbridge, 2008, pp. 109-118.
- TOMILLO, Atanasio y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Fortanet, Madrid, 1901.
- TÓMOV, Tomás S., "Cervantes y Lope de Vega (*Un caso de enemistad literaria*)", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Nimega, Nimega, 1967, pp. 617-626.
- TRAMBAIOLI, Marcella, "Una proto-comedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega", en Kurt REICHENBERG y Eva REICHENBERGER (eds.), *Cervantes y su mundo*, Reichenberger, Kassel, 2004, t. 1, pp. 407-438.
- , "Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)", *Anuario de Estudios Cervantinos*, 3 (2007), pp. 93-108.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989. [1a. ed. 1976].
- VALBUENA PRAT, Ángel, "Las *Ocho comedias* de Cervantes", en Francisco SÁNCHEZ-CASTAÑER (ed.), *Homenaje a Cervantes*, Mediterráneo, Valencia, 1950, t. II, pp. 257-266.

- VALVERDE, José María, *El Barroco. Una visión de conjunto*, Montesinos, Barcelona, 1980.
- VAREY, John E., “El teatro en la época de Cervantes”, en *Cosmovisión y escenografía*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 214-215.
- VEGA, Félix Lope de, *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*, ed. de Alfred Morel-Fatio, *Bulletin Hispanique*, III, 1901 (43 pp. en tirada aparte).
- , *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juana de José Prades, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.
- , *El arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juan Manuel Rozas, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.
- , *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, ed. y trad. de Maria Grazia Profeti, Liviana, Padova, s. f. [1986].
- , *Rimas. II. [Segunda Parte]*, ed. crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1994.
- , *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, ed. y trad. de Maria Grazia Profeti, Liguori, Napoli, 1999.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.
- , *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. facsímil de las impresiones de 1609, 1613 y 1621 por Felipe B. Pedraza Jiménez, Teatro Español-Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 2009.
- , *La dama boba*, ed. de Diego Marín, Cátedra, Madrid, 2009.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Evangelina Rodríguez, Castalia, Madrid, 2011.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- , *El peregrino en su patria*, ed. de Julián González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
- VELTRUSKY, Jiri, *Drama as Literature*, Peter de Rieder Press, Lisse, 1977. [trad. esp. Galerna, Buenos Aires, 1990].
- VITSE, Marc, “Burla e ideología en los entremeses”, en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, pp. 163-176.

- WARDROPPER, BRUCE W., "Cervantes' Theory of the Drama", *Modern Philology*, LII (1955), pp. 217-221.
- , "La valoración tradicional del teatro cervantino", en Juan Bautista AVALLE ARCE y Edward C. RILEY (eds.), *Suma Cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 147-169.
- WEIGER, JOHN G., "Lope's Conservative *Arte de hacer comedias en este tiempo*", en *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, 1981, pp. 187-198.
- WELLS, STANLEY, *Shakespeare and Co.: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the Other Players in His Story*, Penguin, London, 2007.
- WILSON, EDWARD M., "Did John Fletcher Read Spanish?", *Philological Quarterly*, 27 (1948), pp. 187-190.
- YNDURÁIN, FRANCISCO, "Estudio preliminar", en Miguel de CERVANTES, *Obras completas. Obras dramáticas II*, Atlas, Madrid, 1962, pp. VII-LXXXVII.
- ZIMIC, STANISLAV, "Algunas observaciones sobre *La casa de los celos* de Cervantes", *Hispanófila*, 49 (1973), pp. 51-57.
- , "Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre "La entretenida")", *Anales Cervantinos*, XV (1976), pp. 19-119.
- , "El laberinto y el lucero redentor: estudio de *El laberinto de amor*, de Cervantes", *Acta Neophilologica*, 13 (1980), pp. 31-48.
- , *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.
- , *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Siglo XXI, Madrid, 1996.
- ZIMMER, RUTH K., *James Shirley: a reference guide*, G.K. Hall, Boston, 1980.
- ZUGASTI, MIGUEL, "Algo más sobre las fuentes de *El rufián dichoso* de Cervantes", en Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 2007, pp. 493-513.
- , "La *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta fuente de *El rufián dichoso*, comedia de santos de Cervantes", en José BARRADO y Óscar MAYORGA (eds.), *La Orden de Predicadores en Iberoamérica en el siglo XVII*, San Esteban, Salamanca, 2010, pp. 163-195.

Cervantes hombre de teatro se terminó de imprimir en octubre de 2019, en los talleres de Druko Internacional, S.A. de C.V., Calzada Chabacano 65, local F, col. Asturias, Cuauhtémoc, 06850, Ciudad de México.

Portada: Rosalba Alvarado.

Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de El Colegio de México.

La edición consta de 350 ejemplares.



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

No cabe duda de que Cervantes fue un hombre de teatro. Ávido espectador, poeta de la que es considerada la mejor tragedia áurea al comenzar su carrera literaria, dramaturgo de algunas comedias que lograron triunfar en las tablas, creador de ocho comedias y ocho entremeses que hacia el final de su vida da a la estampa, aunque nunca fueron representados.

Para conmemorar los 400 años de la publicación de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), el CELL, con el apoyo de la Cátedra Jaime Torres Bodet, invitó a especialistas de El Colegio de México, la Universidad de Navarra, la Universidad de Santiago de Compostela, la Universidad del Valle (Colombia), la Universidad Iberoamericana, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Nacional Autónoma de México. El resultado es este libro con dieciséis artículos arbitrados.

A través de reflexiones y teorías dramáticas, tramoyas, burlas del ingenio, moros y cristianos, enamorados, personajes espectadores o caballerescos, la versificación, narración ilusoria, el monólogo, adaptaciones y representaciones, la ironía y las versiones inglesas, en este libro se estudia el ingenio “fantástico e inventivo” de un hombre de teatro: Cervantes.

Cervantes hombre de teatro es el cuarto libro de la serie conmemorativa de la publicación de las obras cervantinas: *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)* (2015), *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)* (2017) y *Recordar el Quijote. Segunda parte* (2018).

ISBN: 978-607-628-983-9



9 786076 128983 9