



El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española

Congreso extraordinario de la AITENSO
(Actas selectas)

Toledo, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 2016



Edición cuidada por
Rafael González Cañal
y **Almudena García González**

*EL TEATRO DE CERVANTES
Y EL NACIMIENTO
DE LA COMEDIA ESPAÑOLA*

(ACTAS SELECTAS)

PROMUEVEN



ORGANIZAN



COLABORAN



Vicerrectorado
de Cultura, Deporte
y Extensión Universitaria



***El teatro de Cervantes
y el nacimiento
de la comedia española***

Congreso extraordinario de la AITENSO

Toledo, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 2016

(Actas selectas)

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



2017

CONGRESO EXTRAORDINARIO DE LA AITENSO

El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española: Congreso extraordinario de la AITENSO 2016 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González. — [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

392 p. ; 24 cm. — (Corral de comedias ; 39)

1. Teatro español — S. XV-XVI — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. IV. Título V. Serie

821.134.2-2.09 "15/16" (063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Directora: Isis Saz Tejero

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 39

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez

1ª ed. Tirada: 300 ejemplares

Diseño: Melquíades Prieto

Composición y maquetación: Trisorgar

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

DOI: http://doi.org/10.18239/cor_12.2017.39

Fotocomposición, impresión y encuadernación: Trisorgar (Tarancón-Cuenca)

HECHO en España (U.E.) – *Made in Spain (U.E.)*

PALABRAS PRELIMINARES

La asamblea general de la AITENSO (Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro), celebrada en el marco del XVII Congreso, el 23 de octubre de 2015 en el Queens Hall del CUNY Graduate Center, en la ciudad de Nueva York, tomó la decisión de celebrar un congreso extraordinario para conmemorar el IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes. Entre las propuestas que surgieron para su organización fue elegida la presentada por Francisco Plaza, director del Teatro de Rojas de una ciudad eminentemente cervantina: Toledo. Este es el origen del encuentro cuyas actas selectas conforman el volumen que el lector tiene entre las manos.

En ese momento Francisco Plaza estaba programando un amplio y muy significativo festival cervantino para el otoño de 2016, que podía ser el entorno ideal para un simposio extraordinario de una asociación que tiene como objetivo el estudio del teatro español y novohispano del Siglo de Oro. Desde el primer momento supo interesar a las instituciones que podían apoyar y dar proyección a esta iniciativa: el Ayuntamiento de Toledo, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y la Diputación Provincial de Toledo. Para desarrollar la parte académica buscó la ayuda de la Universidad de Castilla-La Mancha. Tanto desde los vicerrectorados de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria, y de Relaciones Internacionales como desde el Instituto Almagro de teatro clásico contó con la más decidida colaboración.

Las gestiones que se realizaron desde finales de 2015 hasta el penúltimo mes de 2016 permitieron que el encuentro se desarrollara tal y como estaba previsto, en dos escenarios de singular relieve histórico y artístico. La mayor parte de las sesiones académicas tuvieron lugar en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, que ocupa uno (o dos, según se mire) de los edificios más notables del singular patrimonio monumental

de Toledo: los conventos de San Pedro Mártir y de Madre de Dios que ocuparon en los Siglos de Oro dominicos y dominicas. En ese conjunto se encuentran espacios tan notables como el claustro de Covarrubias y la basílica en que se enterró el cadáver del príncipe de los poetas españoles: Garcilaso de la Vega. El segundo marco en el que se desarrollaron nuestras actividades no tiene menor abolengo: el Teatro de Rojas es un bellissimo recinto del siglo XIX, construido en un solar, el del Mesón de la Fruta, donde se viene representando a nuestros clásicos desde 1576. En este espacio, consagrado al dramaturgo toledano Francisco de Rojas Zorrilla, tuvieron lugar las representaciones, una de las conferencias plenarias y un coloquio con los directores de las obras que pudimos ver en los cuatro días del congreso.

Los decorados, pues, de nuestro encuentro eran en extremo apropiados y probablemente contribuyeron a que todo discurriera de forma grata y provechosa. El congreso —creo hablar en nombre de todos los participantes— estuvo presidido por una extraordinaria cordialidad. Les confieso que me congratula de forma muy especial esta circunstancia, porque, como todos sabemos, la grey académica tiene, junto a muchas virtudes que no me detendré en enumerar, una cierta propensión polémica que, a veces, deriva hacia el enfrentamiento personal. Es verdad que los que nos dedicamos a los estudios teatrales áureos venimos disfrutando de una suerte de *pax hispanica*. No se conocen las razones para que este gremio, de suyo peleón, se vuelva cordial y amistoso en estos encuentros. Pero así es... si así os parece. Al menos, esa ha sido mi impresión, y me congratularía mucho que fuera una sensación compartida. Al fin, si proyectos como este salen adelante, es por un juego de complicidades, entusiasmos y lealtades entre todos los que en ellos participamos.

El resumen estadístico del congreso es fácil:

- 1 ruta literaria, dirigida con tanta erudición como vehemencia por Carmen Vaquero Serrano
- 3 representaciones cervantinas en el Teatro de Rojas
- 4 conferencias plenarias
- 36 comunicaciones (solo faltó a la cita nuestro amigo y compañero Juan José Pastor Comín, que mandó el correspondiente parte facultativo)
- 2 presentaciones de libros
- 1 coloquio teatral
- 1 visita a las interioridades (las «tripas» en el argó) del Teatro de Rojas, atendida con su proverbial amabilidad por Adolfo Cano Montero

Más comprometido que esbozar esta síntesis cuantitativa es presentar un balance cualitativo. Creo, no obstante, que podemos enorgullecernos de haber dado nueva luz a algunos aspectos del tema que nos proponíamos estudiar: *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*. Lo hemos hecho desde perspectivas muy diversas. Varios de nuestros ponentes plenarios han incidido en la caracterización, no solo dramática sino también escénica, de las piezas cervantinas. Se han servido para ello de variantes oratorias antitéticas: estática, sedente, mayestática, en el caso de Aurelio González; peripatética, movida, incluso montaraz, en el de Luis Gómez Canseco. Rosa Navarro, teatral y retórica, nos abrió caminos para la interpretación, a través de las fuentes, del teatro mayor y menor de Cervantes. Y Javier Huerta puso de relieve la vigencia estética de la *Numancia* en este siglo XXI que se anuncia de resistencias, ruinas y cercos cuasi numantinos.

Las tres docenas de comunicaciones nos han permitido avanzar en el conocimiento de los dramas de Cervantes. Algunos han atraído particularmente nuestra atención:

La entretenida (María Josefa Martínez López, Lygia Rodrigues Vianna Peres^{*1}, Michael K. Predmore, Naima Lamari)

El retablo de las maravillas (Lillian von der Walde, María José Caamaño Rojo^{*})

Pedro de Urdemalas (Ysla Campbell^{*})

Numancia (Begoña Gómez Sánchez)

Los baños de Argel (Karima Bouallal)

La casa de los celos (Michael Armstrong-Roche^{*})

El viejo celoso (Marta Villarino, Rafael Massanet Rodríguez)

La guarda cuidadosa (Miguel Ángel Zamorano)

El gallardo español (Isabelle Rouane)

El juez de los divorcios (Montserrat Mochón Castro)

Otros entremeses (Héctor Briosó, María Jesús Framiñán)

Además del análisis de obras concretas, el congreso también se ocupó de cuestiones generales vistas desde el peculiar ángulo del teatro cervantino:

El canon trágico renacentista (María Rosa Álvarez Sellers)

Teatralidad y literariedad (Javier Bravo)

La madre (Martina Colombo^{*})

¹ Señalo con un asterisco las comunicaciones, que, por una u otra razón, no se encuentran en estas actas.

Celos y celosos (Rafael Massanet Rodríguez)
Las danzas (María Jesús Framiñán)
La música (Fernando Pérez Ruano)
La aplicación a la clase de español (Abderrahmane Bellaaichi*)
El estudiante (Laura Hernández)
La censura (Héctor Urzaiz)
El «Arte nuevo» cervantino (Carlos Brito*)
El soneto (Kenji Inamoto*)
El *Quijote* en la tradición india (Aroa Algaba Granero)
Cervantes y Ronlala (Isabel Castells Molina*)

Puesto que el congreso tenía como objetivo las relaciones del teatro cervantino con su entorno dramático, contamos con comunicaciones destinadas a dilucidar aspectos capitales relacionados con los orígenes y características de la comedia española, y con obras y autores de esa etapa de nuestra cultura:

Orígenes del teatro comercial (George Peale*)
Otrredad femenina (Marcela Mora)
Diego López de Castro (Elena E. Marcello)
La venganza de Agamenón (Araceli Hernández López*)
La comedia de la sortija (Miguel Zugasti*)
Cuarta égloga al Concilio Mexicano III (Julio Alonso Asenjo)
El entremés de los romances (Alfredo Rodríguez López-Vázquez)
Tirso de Molina (Naima Lamari, Rafael Massanet Rodríguez)

A la vista de este elenco, creo que podemos afirmar, sin falsa modestia, que hemos cumplido con nuestro objetivo: hemos avanzado en el conocimiento del teatro cervantino y de esa etapa apasionante que contempla el nacimiento del teatro moderno.

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española

Congreso extraordinario de la AITENSO

Toledo, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 2016

COMISIÓN LOCAL ORGANIZADORA

Dirección

Rafael González Cañal y Felipe B. Pedraza Jiménez
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Francisco Plaza

(Director del Teatro de Rojas de Toledo)

Secretaría

Almudena García González
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Organización

Milagros Rodríguez Cáceres, Francisco Crosas López, Alberto Gutiérrez Gil y
María Concepción Astilleros Rojas
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Programa

Miércoles, 9 de noviembre

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES (UCLM)

9:00 Recepción de los participantes

11:00 INAUGURACIÓN

11:30 CONFERENCIA INAUGURAL. Preside: Lillian von der Walde
Aurelio GONZÁLEZ (Colegio de México):
Caracterización de personajes en el teatro cervantino

13:00 I SESIÓN DE COMUNICACIONES

SALA 1. Preside: Melchora Romanos

Ysla CAMPBELL (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez):

Ironía y crítica social en «Pedro de Urdemalas», de Cervantes

Lillian VON DER WALDE (Universidad Nacional Autónoma de México):

Más sobre la construcción metateatral de «El retablo de las maravillas»

Begoña GÓMEZ SÁNCHEZ (Universidad Carlos III de Madrid):

La actualidad de la «Numancia» dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente

SALA 2. Preside: Francisco Crosas

María Josefa MARTÍNEZ LÓPEZ (Universidad de La Coruña):

La comedia de «La entretenida» y los límites genéricos en el origen del teatro español

Lygia RODRIGUES VIANNA PERES (Universidad Federal Fluminense, Brasil):

Cristina: la fregona entretenida. El texto, la palabra, la música en «La entretenida», comedia de Miguel de Cervantes

Michael K. PREDMORE (Cuny Graduate Center, EEUU):

La frustración de expectativas en «La entretenida» de Cervantes

16:30 RUTA LITERARIA POR TOLEDO

Carmen VAQUERO SERRANO

20:30 REPRESENTACIÓN. TEATRO DE ROJAS

Retablo de las maravillas de Miguel de Cervantes

Compañía: Morfeo teatro
Dramaturgia y dirección: Francisco Negro

Jueves, 10 de noviembre

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES (UCLM)

10:00 CONFERENCIA PLENARIA. Preside: Rafael González Cañal

Luis GÓMEZ CANSECO (Universidad de Huelva):

«A ver la boda venía». Conflictos dramáticos y soluciones escénicas en torno al matrimonio en el teatro cervantino

11:30 II SESIÓN DE COMUNICACIONES

SALA 1. Preside: Ysla Campbell

George PEALE (California State University, Fullerton):

Historia, arqueología y el origen del teatro comercial español

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (Universidad de La Coruña):

El «Entremés de los romances» y su atribución a Cervantes: metodología, análisis y datos objetivos

Miguel ZUGASTI (Universidad de Navarra):

Lo grave y lo faceto en la anónima «Comedia de la invención de la sortija» (1594)

SALA 2. Preside: Elena E. Marcello

Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universidad Autónoma de Barcelona):

Las comedias bizantinas y el teatro de Cervantes

Karima BOUALLAL (Universidad de Nador, Marruecos):

«Los baños de Argel» de Cervantes

Michael ARMSTRONG-ROCHE (Wesleyan University, EEUU):

Cervantes frente a Cervantes: «La casa de los celos», «Don Quijote» (1605) y la materia de Francia

13:15 PRESENTACIÓN DE PUBLICACIONES Y PROYECTOS

Presentación del libro *Adiciones al corpus dramático español del siglo XVI. La «Comedia de la invención de la sortija», partes I y II (Monforte de Lemos, 1594)*, de Antonio Cortijo y Miguel Zugasti

16:30 III SESIÓN DE COMUNICACIONES

SALA 1. Preside: Marta Villarino

Araceli HERNÁNDEZ LÓPEZ (Universidad Complutense de Madrid):

La trama impresa de «La venganza de Agamenón», del maestro Fernán Pérez de Oliva

Julio ALONSO ASENJO (Universidad de Valencia):

La cuarta égloga al Concilio Mexicano III, 1585

Marcela MORA (UAM Iztapalapa, Ciudad de México, Distrito Federal):

La otredad femenina en dos comedias genealógicas de tema americano

SALA 2. Preside: Isabelle Rouane

Miguel Ángel ZAMORANO (Universidade Federal de Rio de Janeiro):

Rasgos erasmianos en el entremés cervantino «La guarda cuidadosa»: El autoengaño como recurso satírico de caracterización

Montserrat MOCHÓN CASTRO (Saint Mary's College, EEUU):

El juego de los espejos en «El juez de los divorcios»

María José CAAMAÑO ROJO (Universidad de Santiago de Compostela):

«El retablo de las maravillas»: más allá del teatro y su aplicación en la educación literaria

18:30 IV SESIÓN DE COMUNICACIONES

SALA 1. Preside: Lygia Rodrigues Vianna Peres

María Rosa ÁLVAREZ SELLERS (Universidad de Valencia):

Cervantes y la configuración del canon trágico renacentista

Javier BRAVO (I. E. S. Barrio de Bilbao, Madrid):

Teatralidad y literariedad como tendencias de la dramaturgia cervantina y paradigmas de la etapa de formación de la comedia española de los Siglos de Oro

Martina COLOMBO (Università Ca'Foscari):

«Ven en mis brazos, hijo de mi vida»: la figura de la madre en el primer teatro cervantino

SALA 2. Preside: María Josefa Martínez

Óscar GARCÍA FERNÁNDEZ (I. E. S. García Bellido, León):

La figura de Carlos V en el teatro en tiempos de Cervantes

Naima LAMARI (Université d'Avignon):

La figura del indiano de «La entretenida» de Cervantes a «La villana de Vallecas» de Tirso de Molina

Rafael MASSANET RODRÍGUEZ (Universidad de las Islas Baleares):

Edición crítica digital y estudio de la comedia de Tirso de Molina «El celoso prudente» [c. 1615]

20:30 REPRESENTACIÓN. TEATRO DE ROJAS

Miguel Will de Juan Carlos Somoza

Compañía: 13 entre L y M

Versión y dirección: Vladimir Cruz

Viernes, 11 de noviembre

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES (UCLM)

10:00 CONFERENCIA PLENARIA. Preside: Felipe B. Pedraza Jiménez

Rosa NAVARRO DURÁN (Universidad de Barcelona):

Secuencias de efecto seguro y desenlaces con riesgo en el teatro de Cervantes

11:30 V SESIÓN DE COMUNICACIONES

SALA 1. Preside: Susana Hernández Araico

Isabelle ROUANE (Université Aix Marseille, Francia):

Uso y función de los espacios liminales en la comedia cervantina. El caso de «El gallardo español»

Marta VILLARINO (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina):

A vueltas con «El viejo celoso». El camino de una puesta

Carlos BRITO DÍAZ (Universidad de La Laguna):

El «Arte nuevo» cervantino: de la ficción metaliteraria al canon teatral

SALA 2. Preside: George Peale

Kenji INAMOTO (Univ. Doshisha, Kioto):

El soneto en la comedia nueva: un estudio comparativo entre Cervantes y Lope de Vega

María Jesús FRAMINÁN (Universidad de Salamanca):

De las danzas narradas del «Quijote» a las danzas interpretadas en los entremeses cervantinos

Fernando PÉREZ RUANO (Doctor en Humanidades, musicólogo y compositor):

El elemento musical en la comedia cervantina

13:15 PRESENTACIÓN DE PUBLICACIONES Y PROYECTOS

Presentación del libro *Organología y música en el «Quijote»* de Fernando Pérez Ruano

16:30 VI SESIÓN DE COMUNICACIONES

SALA 1. Preside: Miguel Zugasti

Isabel CASTELLS MOLINA (Universidad de La Laguna):

Reflejos de un «raro inventor» en «Cervantina», de Ron Lalá

Aroa ALGABA GRANERO (Universidad de Salamanca):

«Kijote Kathakali»: una mirada al «Quijote» desde la tradición india

Abderrahmane BELLAAICHI (Universidad Ibn Zohr de Agadir, Marruecos):

Enseñar el teatro de Cervantes en una clase de ELE

SALA 2. Preside: Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Elena E. MARCELLO (Università Roma Tre):

La tragedia de Diego López de Castro y el mito de Cleopatra en el contexto teatral europeo del siglo XVI

Laura HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Universidad de Valladolid):

La figura del estudiante en los inicios del teatro áureo

Héctor BRIOSO (Universidad de Alcalá):

Del entremés de ladrones al cuadro carcelario: Cervantes ante la literatura del hampa

Héctor URZAIZ (Universidad de Valladolid):

«Una persona inteligente y discreta»: Cervantes y la censura teatral

20:30 REPRESENTACIÓN. TEATRO DE ROJAS
La ruta del «Quijote» de Azorín
Compañía: Noviembre teatro
Intérprete: Arturo Querejeta
Dirección: Eduardo Vasco

Sábado, 12 de noviembre

TEATRO DE ROJAS

9:30 VISITA AL TEATRO DE ROJAS
Gestión: Adolfo Cano Montero (Teatro de Rojas)

11:00 CONFERENCIA PLENARIA. Preside: Germán Vega García-Luengos
Javier HUERTA CALVO (Universidad Complutense de Madrid):
«Numancia» siglo XXI

12:30 COLOQUIO TEATRAL
Cervantes en la escena actual
Moderador: César OLIVA (Universidad de Murcia)
Participantes:
Francisco NEGRO (Morfeo teatro)
Eduardo VASCO (Noviembre teatro)
Yayo CÁCERES (Ron Lalá)

14:00 CLAUSURA

20:30 REPRESENTACIÓN. AUDITORIO
Cervantina
Ron Lalá y Compañía Nacional de Teatro Clásico
Director: Yayo Cáceres

PONENCIAS PLENARIAS

Caracterización de los personajes masculinos en el teatro cervantino

Aurelio González

EL COLEGIO DE MÉXICO

En la novela o el cuento, la caracterización explícita de un personaje, por lo general, proviene de la descripción que hace, más o menos profunda —incluso incluyendo una perspectiva interpretativa psicológica, moral o de cualquier otro tipo—, el narrador. Por el contrario, en el teatro la voz directa del dramaturgo tiene la posibilidad de configurar abiertamente a los personajes y parte —como es evidente— de la caracterización explícita que proporciona al receptor en las acotaciones que guían al director de escena o a un lector que no llevará la obra a las tablas.

El autor teatral, en el momento de construir sus personajes, tiene una complicación especial ya que, a diferencia de otras formas literarias narrativas como la novela o el cuento o incluso poéticas (no hay que olvidar que el teatro cuenta también una historia, aunque de manera particular), difícilmente puede incorporar dentro de las secuencias o escenas de la historia que está contando y que forman la obra de teatro un observador exterior, objetivo y omnisciente —el narrador— como una de las voces del texto literario (lógicamente con un mayor valor de autoridad y objetividad que los personajes de la historia), sin perder la esencia de lo teatral que no es lo narrado sino lo representado, y por ende disminuir la calidad y la tensión dramática de la obra; por lo tanto, la caracterización dramática de los personajes no puede provenir de esa voz externa sino que tiene que presentarse de otra forma: por medio de la voz y acciones de los propios

personajes que serán encarnados sobre el escenario por un actor siguiendo la pauta que dio el dramaturgo en sus didascalias. Cuando se quiere emplear en el teatro el recurso de un narrador, más allá de una voz fuera de la escena (lo cual reproduce en forma espacial la forma literaria novelística) lo más frecuente es utilizar un personaje, lógico en el ambiente, espacial o histórico en el que tiene lugar la historia, para que llene las funciones del narrador, pero, en muchos casos, privándolo incluso de cualquier participación en la acción dramática que rebase la del simple observador, casi en la misma situación que el espectador. En estos casos, por lo general, el personaje no será un narrador de tipo omnisciente y estará más cerca de la figura del cronista.

Por lo tanto, lo que el autor proporciona en una didascalia explícita (acotación) en muchos casos, más que una configuración total del personaje, está más cerca de ser solamente una definición útil y necesaria para el director de escena, pero la caracterización completa se tendrá que construir en el escenario durante la representación. Cervantes, a pesar de su condición de maestro de la narración y generador de la novela moderna, cuando escribe teatro es muy consciente de este límite del género, lo cual no quiere decir que renuncie a su maestría como narrador y pueda poner al servicio del drama en las didascalias y en el texto mismo de la obra recursos narrativos [véase Gopar Osorio, 2016].

Sintetizando el proceso de caracterización de un personaje, se puede decir que en la construcción de una obra de teatro,

el dramaturgo tiene tres vías para definir a sus personajes, las cuales pueden ser coincidentes o no. En el caso de ser coincidentes dan lugar frecuentemente a personajes unitarios sin mayor tensión dramática. En el caso contrario, el contraste de visiones puede generar personajes mucho más complejos, con mayor profundidad psicológica y desde luego cargados de mayor tensión dramática [Aurelio González, 2014: 87].

Estas visiones son en primer lugar la propia percepción o definición que da el personaje de sí mismo en sus parlamentos; después la visión que expresan los otros personajes de aquel; y, finalmente, las acciones del personaje que se está caracterizando, que pueden ser acordes o estar en contradicción con una o ambas de las otras visiones antes mencionadas.

Por otra parte, y tomando en cuenta que el género teatral implica una doble textualidad: dramática y espectacular, el personaje, para ser efectivamente teatral, no puede ni debe limitar su vitalidad al texto que se verbaliza, sino que tiene que poder desarrollarse en el texto espectacular que implica el montaje de la obra (incluyendo apariencia

física, vestuario, movimientos, gestos, apoyos en elementos de utilería, etc.) y, por lo tanto, debe poder ser representado en el escenario, habitualmente por un actor o una actriz, los cuales usarán un vestuario particular y emplearán elementos de utilería que subrayan o hacen evidente la caracterización planteada en los diálogos textuales. Estos últimos elementos pueden ser los que el dramaturgo hace explícitos en las acotaciones, recurso por medio del cual expresa su idea de la puesta en escena y limita o controla, dentro de lo posible, el montaje que haga el director, al plantear una coherencia entre lo que se ve en escena y hace el personaje y lo que dice, también en relación con su apariencia. Así estas acotaciones son el marco general de la caracterización del personaje.

Estos elementos didascálicos, directamente relacionados con el actor o con su apariencia, desde luego que no son los únicos recursos caracterizadores que posee la puesta en escena, ya que también en esta se apelará a los efectos sonoros o de tramoya para crear una situación o ambiente determinados, que también pueden ser definidores del personaje directa o simbólicamente. El maquillaje, el vestuario, los accesorios, etc. son signos que en el escenario adquieren una «significación de segundo grado» [Kowsan, 1992: 180] al superar aquella significación elemental o directa que tienen en la vida cotidiana, y como signos más complejos pueden no solo indicar sexo, condición o estado social, sino incluso una época histórica o un lugar o un espacio geográfico determinado y así caracterizar con mayor claridad o intensidad a un personaje en el momento de la representación al crearse el espacio de la ficción (sugeridamente por la palabra o visualmente por la escenografía de cualquier tipo que esta sea).

Por otra parte, los personajes no están aislados y en la creación artística tienen una lógica de verosimilitud y funcionan de acuerdo con un sistema de relaciones cuyo referente está en la realidad social conocida directa o culturalmente por el espectador y además, en el momento de la representación, «todas las relaciones entre los personajes se proyectan en el espacio» [Veltruský, 1997: 40], entendido como el espacio escénico que es donde se mueven los actores. Esta dimensión es la que determina la organización de la obra en cuanto espacio de la ficción; así se origina lo que Zich llamó «espacio dramático», entendido como un conjunto de fuerzas inmateriales que va cambiando en el tiempo creado por el autor junto con las transformaciones de esas fuerzas en la ficción donde se desarrolla la historia contada por la obra [véase Zich, 1931: 246].

Esto no quiere decir que las referencias espaciales, que en el caso del teatro se concretan físicamente en un escenario, estén completamente desprovistas de un significado (como tampoco lo están en cualquier tipo de texto literario) que rebasa el ámbito teatral y entra en el campo de lo simbólico y de lo social. Así, los personajes encarnados por los actores se van a mover en espacios evocados o representados, que el espectador percibe

en toda su amplitud de significados, y que pueden dar sentido o corresponder y ampliar la caracterización de un personaje. Por otra parte

El escenario semiotiza a los objetos que están en él, añadiendo a su ser una capacidad de significar y convirtiéndolos así en signos de objeto; además, en ocasiones, les confiere un valor connotativo por relación al conjunto escenográfico, que los transforma en signos de signo. El teatro, como hecho semiológico, consigue que en el escenario la dimensión ontológica de los objetos sea enriquecida por su dimensión semiótica [Bobes Naves, 2004: 499].

Esta semiotización, que implica convertir un objeto en un signo, es lo que le permite al espectador interpretar un objeto que está en el escenario, por ejemplo, una espada como la muerte, o una canción que se escucha fuera como algo sobrenatural.

El teatro español del Siglo de Oro tiende, especialmente en el caso del que se representa en los corrales, a la construcción de un espacio dramático (espacio de la ficción) que se apoya básicamente en el poder creativo y evocador de la palabra de una realidad física y concreta (por la ausencia voluntaria de la mayoría de los elementos escenográficos); sin embargo, esto no limita la movilidad espacial, entendiendo por esta la creación de diversos espacios de la ficción dentro de la trama dramática en el espacio neutro del tablado del corral de comedias, sino por el contrario la potencia y favorece, permitiendo así la multiplicación de espacios y en ellos la ubicación —y por tanto la posibilidad de caracterización— de los personajes.

Cervantes en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, publicación que podemos decir que se puede interpretar como un catálogo de subgéneros de comedias [en este sentido puede verse Aurelio González, 1999: 75-85] y de entremeses, también presenta una amplia gama de tipos de personajes masculinos y femeninos los cuales tiene que caracterizar. Centrándonos ahora solamente en los personajes masculinos más importantes podemos ver las diversas formas de caracterización que emplea.

En *El gallardo español* aparece un personaje muy particular, en el que incluso se puede ver algún rasgo del gracioso de origen lopesco, del que Cervantes hace una caracterización de personaje en la que incluso hay un elemento más propio de la narrativa como es la argumentación de verosimilitud. Este personaje es Buitrago y Cervantes lo caracteriza en una acotación a partir de elementos externos de utilería:

Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de

*purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón porque pedía se dice adelante. (El gallardo español, I, 629)*¹

El núcleo de la caracterización es definirlo como «muy malparado», aspecto propio de un pícaro o un gracioso, de ahí la tablilla de santero. La expresión «oleada con un orillo» ha sido discutida pues realmente no se entiende. Para interpretarla me inclino a aceptar el razonamiento de Florencio Sevilla en su edición de las *Obras completas* [Cervantes, 2013: III, n. 49, p. 158] donde considera que «oleada» sería una errata por ‘colgada’, lo cual ya hace (¿tiene?) sentido pues la imagen del soldado con la espada desnuda colgando de una tira de paño y unos tirantes de cuerda es muy poco gallarda, sobre todo teniendo en cuenta que es el soldado que combate en la defensa de Orán. Obviamente la caracterización del personaje se completará con el desarrollo de la obra. Uno de sus primeros diálogos con don Martín en esta escena tiene que ver con el «pedir para las ánimas» y cómo el dinero que obtiene lo emplea para comer en lo que podría ser un tratamiento del personaje propio de la novela picaresca.

El tratamiento y la función de Buitrago rebajarían el contexto heroico y épico de la defensa de la ciudad, poniendo una realidad dura y hambrienta. Más adelante, esta relación de Buitrago con la comida y el hambre se refuerza con elementos de utilería: el pan y el vino que Buitrago debe consumir en escena:

Salen a la muralla DON MARTÍN, el capitán GUZMÁN y BUITRAGO con una mochila a las espaldas y una bota de vino, comiendo un pedazo de pan.

DON MARTÍN. ¡Gente soberbia y crüel,
a quien ayuda la suerte,
no penséis que es este el fuerte
tan flaco de San Miguel!
¡Bravo Guzmán, gran Buitrago
hoy ha de ser vuestro día!

BUITRAGO. (Bebe) Déjeme vueseñoría
que me esfuerce con un trago.
¡Échenme destos alanos
agora de dos en dos,
porque yo les juro a Dios
que han de ver si tengo manos!

(*El gallardo español*, III, 2740-2751)

¹ Todas las citas están tomadas de Cervantes, 1998a. En las referencias solamente indicaré, cuando haga falta, el título de la comedia, la jornada en números romanos y en arábigos el número de verso. En el caso de las acotaciones irán en cursivas y la referencia será al verso inmediatamente siguiente a estas.

Esta relación de Buitrago con el hambre la hace explícita el propio personaje hacia el final de la comedia en un diálogo con don Martín de Córdoba:

DON MARTÍN. ¡Paso, Buitrago!

BITRAGO. Yo, señor, bien puedo
hablar, pues soy soldado
tal, que a la hambre sola tengo miedo.
Ya el cerco es acabado.

D. MARTÍN. No es para aquí, Buitrago, queso. ¡Paso!

BITRAGO. Nadie sabe la hambre que yo paso.
(*El gallardo español*, III, 2975-2980)

El personaje de Buitrago indudablemente es un punto de contraste entre el mundo cortés y amoroso de Nacor, Arlaxa, Margarita y Fernando, y el mundo épico guerrero de don Martín de Córdoba y la defensa de Orán. A pesar de su concepción predominantemente material de la existencia, su necesidad de comer, todo ello muy picaresco, no deja de ser un buen soldado, incluso valiente, lo cual lo alejaría de otras características del gracioso como la cobardía.

Fácilmente se percibe que en esta comedia se desarrolla una doble trama: por una parte el sitio de la ciudad por las armas musulmanas y por otra la relación amorosa entre los personajes de ambos bandos. Buitrago sería un guiño a la realidad y a algo tan cotidiano como el hambre del soldado. Además, Cervantes posiblemente haya tenido un doble objetivo en esta comedia, y de ahí la construcción de la obra con una doble trama, doble objetivo que está claramente expresado en la escena final de la obra:

GUZMÁN. Buitrago,
no haya más, que llega el tiempo
de dar fin a esta comedia,
cuyo principal intento
ha sido mezclar verdades
con fabulosos intentos.

(*El gallardo español*, III, 3129-3134)

Las «verdades» corresponderían a los hechos en torno a los sitios de las plazas de Mazálquivir y Orán en 1563 llevados a cabo por el rey de Argel (acciones muy posiblemente conocidas por Cervantes por las relaciones cronísticas hechas por Baltasar de Morales, *Diálogo de las guerras de Orán*, publicada en 1593, y por Luis del Mármol

Carvajal, *Descripción general de África*, de 1573); y «los fabulosos intentos» son las historias amorosas derivadas del doble triángulo formado por cinco personajes: Alimuzel, Nacor, Arlaxa, Fernando y Margarita, y las intrigas menores que se desarrollan en torno a estos personajes. En medio está la ‘realidad’ de Buitrago.

Un ámbito referencial mucho más complejo en general lo encontramos en la que es la más extraña de las comedias cervantinas (y para algunos plenamente fallida): *La casa de los celos y selvas de Ardenia* en la cual aparecen personajes femeninos y masculinos de clara raigambre literaria, ya sea esta orlandiana como Angélica, la protagonista del relato caballeresco ariostesco definida como «*la bella, sobre un palafrén, embozada y lo más ricamente vestida que ser pudiere*» (I, 185), y Marfisa, la mujer guerrera por excelencia de la poesía caballeresca italiana, caracterizada por su furibundo carácter, «*armada ricamente, trae por timbre una ave fénix y un águila blanca pintada en el escudo*» (I, 802) o Ferraguto, el gigante sarraceno del poema de Ariosto; carolingia como Reinaldo (Renaut de Montauban), Roldán (Orlando), Galalón (Guennelon, conde de Maganza, conocido como traidor en Roncesvalles) o de las canciones de gesta épicas castellanas como Bernardo del Carpio, personaje no histórico sino de fabulación literaria. A diferencia de los personajes femeninos antes mencionados, estos últimos caballeros, en realidad, no tienen ninguna construcción ni caracterización, ya que solamente son identificados por su nombre, lo cual implicaría que para el público es suficiente y no hace falta una identificación física ni un desarrollo del personaje, ya que este está construido al margen de la comedia, por lo que son identificados por los otros personajes de la comedia, ya sea dirigiéndose a ellos por su nombre:

MALGESÍ. ¿No me dirás, Reinaldos, qué te hizo?
 (La casa de los celos, I, 20)

o indicando que entran a la escena:

MALGESÍ. Roldán es este; vesle aquí que sale,
y con él Galalón.

REINALDOS. Hazte a una parte,
que quiero ver lo que este infame vale,
que es tenido en el mundo por un Marte.

MALGESÍ. ¿No me dirás, Reinaldos, qué te hizo?
(La casa de los celos, I, 50-52)

LAUSO. ¡Ah Corinto, Corinto!

CORINTO. ¿Quién me llama?

LAUSO. Lauso, tu amigo.

(*La casa de los celos*, II, 899-900)

El espacio dramático también tiene una función caracterizadora y al indicar la

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

(*La casa de los celos*, II, 899)

del primer piso. Esta ubicación espacial escénica sirve para subrayar la caracterización del personaje, más allá del vestuario y la acción de tocar la guitarra y cantar.

Un contexto muy distinto es el de *Los baños de Argel*, no hay que olvidar que, probablemente por su experiencia personal —aunque el tema del cautiverio estaba en boga en el siglo xvi—, Cervantes escribió cuatro obras teatrales que tienen como núcleo de su trama, aunque de diferente forma, el cautiverio en tierras musulmanas, estas obras obedecen posiblemente a una intención distinta: «*Los tratos* y *Los baños* nacen de lo ocurrido; *El gallardo español* de lo que se habría deseado que ocurriera y *La gran sultana* de lo que estuvo a punto de ocurrir» [Rey Hazas, 1994: 39]. Esta es una explicación posible para cuatro obras de tono muy distinto, sobre todo por el contraste entre las que suceden en Argel, lugar de la experiencia cervantina, y las otras dos con la acción en Orán y en Constantinopla.

Así, el cristianismo y los comportamientos del cristiano derivados de sus creencias son claramente un elemento caracterizador de los personajes, aunque desde luego la fe religiosa y la devoción eran un elemento más en el comportamiento de los cautivos (y por tanto necesario para la construcción verosímil de la historia), lo cual dio lugar a muchas leyendas de liberaciones milagrosas. Así, en el gran monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Guadalupe, en Cáceres, el más importante de aquella época, se conservaban, casi como *ex votos*, las cadenas de cautivos liberados milagrosamente por intervención de la Virgen. A ella se encomiendan los cautivos de *Los tratos de Argel* (jornada IV) en un detalle no solo de caracterizar la devoción de los cautivos, sino también de dar verosimilitud y realismo a la historia contada teatralmente, reflejando lo que sucedía efectivamente en la realidad de los cautivos.

En las obras de ‘cautiverio’ la caracterización de los personajes debe saltar inmediatamente a la vista del espectador, y en este sentido es muy importante establecer el contraste ideológico. Para ello las fórmulas de tratamiento, y sus sustantivos y adjetivos, incluidas en estas comedias no son simplemente recursos genéricos de construcción literaria, son elementos creadores de un contexto ideológico-cultural (además de que obviamente pueden ser caracterizadores de los personajes). Este recurso no es exclusivo del teatro ya que se usa en otros géneros, pero en la construcción del género dramático tiene especial relevancia, ya que es parte de la acción representada y de forma inmediata da la clave para la calificación del personaje por parte del espectador [Aurelio González, 2015: 47].

Un buen ejemplo de esto es el tratamiento que incluye el término «perro» o «perra» que será una constante que recorrerá toda la comedia cervantina de *Los baños de Argel* en sus distintas formas y variantes ya que captores y cautivos utilizarán el término,

evidentemente peyorativo, para referirse a los otros ya sean estos cristianos, musulmanes o judíos. Así, el término aparece en voz del pirata argelino cuando captura al personaje (por otra parte, con múltiples resabios de ‘gracioso’) del cínico Sacristán:

CAURALÍ. ¡Camina, perro, a la marina!
SACRISTÁN. ¿Perro?
Agora sé que fue mi madre perra.
(*Los baños de Argel*, I, 89-90)

Pero también se aplica este tratamiento a personajes humanamente mucho más nobles o de más alta clase.

Por otra parte, no hay que olvidar que el vestuario tiene como primera función la caracterización de los personajes. En su conocido trabajo, Kowzan concibe el vestuario como un signo visual del actor que corresponde a la apariencia exterior de este [Kowzan, 1992: 189]. En este sentido, «Sabida es la atención que presta Cervantes a la indumentaria de los actores, como reflejan las meticulosas acotaciones que acompañan sus comedias, un cotejo exhaustivo de las obras contemporáneas, impresas y manuscritas, confirma que se trata de un rasgo casi exclusivamente cervantino» [Arata, 1995: 64]. Por lo general Cervantes es bastante explícito en este aspecto.

En ocasiones el vestuario y la utilería tienen una gran significación como elementos de caracterización y Cervantes se preocupa de detalles que den verosimilitud a la acción y a la ubicación espacial y contextual. Por ejemplo, al describir a las mujeres moras, señala el tipo de prenda que deben llevar, en este caso «almalafas»,² especie de túnica que permitía cubrir el rostro a las mujeres y así ocultar su identidad:

Entran ZARA y HALIMA, cubiertos los rostros con sus almalafas blancas; y vienen con ellas, vestidas como moras, COSTANZA y la SEÑORA CATALINA, que no ha de hablar sino dos o tres veces.

(*Los baños de Argel*, II-1542)

O en el mismo contexto, un detalle de utilería marca la condición de cautivo «de rescate» que eso quería decir la cadena a los pies:

Salen don LOPE y VIVANCO, cautivos, con sus cadenas a los pies.
(Los baños de Argel, I-262)

² Sobre las características de esta prenda puede verse la parte correspondiente en el artículo de López-Baralt [2008: 346-349].

Otro traje conocido por el público, y también personalmente por Cervantes debido a su experiencia argelina, es el de «cautivo», el gilicuelco (del turco *yélek* = casaca y *qoul* = esclavo) que en el siguiente ejemplo también servirá para marcar el contraste con el otro personaje que aparece vestido de sacristán. En este sentido el vestuario es un elemento caracterizador de gran proyección [Aurelio González, 2006: 395-404].

Éntranse todos. Sale el VIEJO, padre de los niños, y el SACRISTÁN; el VIEJO con vestido de cautivo, y el SACRISTÁN con su mismo vestido y con un barril de agua.

(Los baños de Argel, II, 1157)

En otra comedia del volumen cervantino, *El rufián dichoso*, es fundamental la caracterización del personaje de Cristóbal de Lugo como rufián, y para ello Cervantes recurre nuevamente a la utilería y la didascalía respectiva con la que se abre la comedia deja claro cuál es su intención. Lugo debe de traer daga, arma que se puede ocultar y por tanto es rufianesca, en oposición a la abierta espada de condición caballeresca que siempre está a la vista.

Salen LUGO envainando una daga de ganchos, y el LOBILLO y GANCHOSO, rufianes. LUGO viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos; que no ha de traer espada.

(El rufián dichoso, I, 1)

En la segunda jornada el cambio en la caracterización del personaje también será simplemente por medio del vestuario, esto es, dejando los elementos que lo caracterizan como rufián y apareciendo ahora como el fraile dominico fray Cristóbal de la Cruz, así como su compinche Lagartija convertido en Fray Antonio:

Sale FRAY CRISTÓBAL, en hábito de Santo Domingo, y FRAY ANTONIO también.

ANTONIO. Sepa su paternidad...

CRUZ. Entone más bajo el punto
de cortesía.

(El rufián dichoso, II, 1314-1315)

Pero es claro que son las acciones y la estructuración y tratamiento que de ellas hace el dramaturgo las que finalmente caracterizarán al personaje. Este es el comportamiento rufianesco de Cristóbal de Lugo en la primera jornada cuyo sentido más obvio es precisamente caracterizar a Lugo como rufián:

arrogante: en el encuentro con los corchetes (I, 28-72);
astuto: con la dama casada que lo trata de seducir (I, 238-494);
escandaloso y pendenciero: en la serenata a la jerezana (I, 556-618);
decidido y engreído: en el enfrentamiento con el pastelero (I, 651-701);
generoso: en el rescate de Carrascosa «padre de la mancebía» (I, 946-984);
ambicioso: en el juego de cartas con el estudiante Gilberto (I, 994-1041).

Pero también dentro de esta caracterización rufanesca se marca su «lado bueno» con los siguientes elementos germinales de su santidad:

humilde: ante su amo don Tello (I, 722-885);
respetuoso: con la dama casada y con Antonia (I, 922-945);
piadoso: con la limosna al ciego para las ánimas del Purgatorio y el rezo de los salmos penitenciales y el rosario (I, 626-638).

Esta doble presentación se hace con habilidad, pues no se pierde la verosimilitud de Lugo como rufián, y estos elementos positivos de su personalidad pueden encajar incluso con el tópico del malhechor piadoso.

Todo esto se puede resumir en la descripción de violento, valiente y poco dado a lo sexual que hace Antonia del joven Lugo:

ANTONIA. [...]
Verdad es que él es travieso,
matante, acuchillador;
pero, en cosas del amor,
por un leño le confieso.
No me lleva a mí tras él
Venus blanda y amorosa
sino su aguda ganchosa
y su acerado broquel.
(El rufián dichoso, I, 754-761)

Por el contrario, la caracterización del personaje en México pondrá de relieve los valores religiosos. Esta caracterización será puesta en boca de otros, especialmente el prior del monasterio, para reforzar y dejar claro el sentido de las acciones del padre fray Cristóbal de la Cruz:

Cervantes en esta obra recurre —también para caracterizar a los personajes y la situación en conjunto— a otro elemento escénico: el canto, que se semiotiza y adquiere

otro significado. Por ejemplo, en la segunda jornada se apoya la caracterización un tanto frívola de la dama doña Ana:

(*Cantan dentro.*)
 Muerte y vida me dan pena;
 no sé qué remedio escoja:
 que si la vida me enoja,
 tampoco la muere es buena.
 [...]

(*El rufián dichoso*, II, 1692-1695)

Así la dama queda completamente caracterizada con su mortal enfermedad y una actitud vital alejada de la espiritualidad, lo cual es fundamental para mostrar el comportamiento del antiguo rufián Cristóbal de Lugo convertido en el padre de la Cruz.

Este recurso se utiliza también en la primera jornada para enfatizar el carácter rufianesco de Lugo y su grupo por medio del canto de una copla³ que debió de ser muy conocida en su época:

Suena dentro como que hacen pasteles, y canta UNO dentro lo siguiente:

[UNO.]	¡Afuera, consejos vanos, que despertáis mi dolor! No me toquen vuestras manos; que, en los consejos de amor, los que matan son los sanos.
MÚSICO 1.	¡Hola! Cantando está el pastelero, y, por lo menos, los «consejos vanos».
PASTELERO.	¿Tienes pasteles, cangilón con tetas? ¡Músico de mohatra sincopado!

(*El rufián dichoso*, I, 651-659)

Las dos canciones que se escuchan en la obra nos dan una pauta de interpretación y nos muestran cómo Cervantes ha concebido su texto: en Sevilla, dentro de la panadería en un ambiente festivo y en México, en la calle, fuera de la casa de doña Ana de Treviño para crear un ambiente trágico. Podemos considerar que el canto, que adquiere

³ La copla en una glosa está recogida en *Cancionero sevillano de Nueva York*, 1996: número 549. Más información sobre la cancioncilla en 438-439 y se atribuye al Duque de Sessa, Gonzalo Fernández de Córdoba. Lope de Vega también la glosa en *El príncipe perfecto*, I, 12.

un valor significativo más allá del hecho de cantar, es un recurso que pone énfasis en la caracterización de un personaje.

En esta comedia, un elemento sobre el que hay que llamar la atención en la caracterización de personajes es la insistencia de Cervantes en lo real de personajes diabólicos.

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).

(El rufián dichoso, II, 1760)

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)

La explicación lógica de esta aclaración es la crítica que hace Cervantes a lo fantástico de las comedias de santos y, por tanto, cuando él escribe una, pretende apegarse a la realidad y la verdad histórica.

Un personaje que destaca en *La gran sultana doña Catalina de Oviedo* es Madrigal, probablemente el personaje cervantino más cercano al gracioso. Madrigal, complejo personaje, a pesar de ser definido en la tabla de personajes como un cautivo y de hecho funcionar como tal en la anécdota de la comedia, en realidad viene a ser una curiosa mezcla de gracioso, pícaro y bufón, además de comentarista, de quien dice el espía Andrea:

MADRIGAL. ¿Cómo me conocistes?

ANDREA. La memoria
 tenéis dada a adobar, a lo que entiendo,
 o reducida a voluntad no buena.
 ¿No os acordáis que os vi y hablé la noche
 que recogí a los cinco, y vos quisistes
 quedaros por no más de vuestro gusto,
 poniendo por excusa que os tenía
 amor rendida el alma, y que una alárabe,
 con nuevo cautiverio y nuevas leyes,
 os la tenía encadenada y presa?

(La gran sultana, I, 484-493)

En este caso la caracterización del personaje se hará básicamente a través de la definición que dan de él otros personajes, ya que, precediendo a este parlamento de Andrea, Madrigal es definido por el judío, a quien le ha hecho la trastada de poner tocino en su comida (la boronía), como otro cautivo:

Dice dentro un JUDÍO.

JUDÍO.

¡Ah perro!

¡El Dio te maldiga y te confunda!

¡Jamás la libertad amada alcances!

(La gran sultana, I, 426-428)

El mismo judío en su maldición le dice «Mueras de hambre, bárbaro insolente» (I, 443), «andes de puerta en puerta mendigando;» (I, 445) y lo define como «que ese perro español es un demonio,/ y te hará pedazos la cabeza/ con solo que te escupa y que te acierte» (I, 456-458). A lo largo de la obra se verá que esta caracterización es perfectamente coherente con las acciones, producto de ingenio y astucia —y la malicia— que Madrigal lleva a cabo. Madrigal engaña con su labia al cadí, es capaz de prometer hacer hablar a un elefante o presentarse como hábil sastre o como músico, aunque solo toque las rústicas «sonajas», y engañar al cadí con un papagayo hablador, pero con su palabra e ingenio salva la vida y sale adelante, mejorando su estado.

Los planteamiento de Cervantes con el personaje del gracioso «sobre todo, atomizan la figura clave del gracioso, diversificando sus funciones entre varios personajes, ninguno de los cuales encarna verdaderamente y por sí solo tan destacada función dramática, ni siquiera el Madrigal de *La gran sultana*, el más cercano al patrón de Lope» [Sevilla Arroyo, 1993-1994: I, 63].

En otra de las comedias reunidas en la publicación de 1615, el *Laberinto de amor*, más que la caracterización de personajes, lo que tenemos es el ocultamiento de la identidad por el disfraz. Ya desde la primera secuencia de la comedia se indica un disfraz:

Salen dos CIUDADANOS de Novara, y el DUQUE ANASTASIO en hábito de labrador.

ANASTASIO.

Señores, ¿es verdad lo que se suena;
que apenas treinta millas de Novara
está Manfredo, duque de Rosena?

(El laberinto de amor, I, 1-3)

Por su parte, Julia y Porcia aparecen en escena en una sucesión de trajes que ocultan su verdadera identidad «*en hábito de pastorcillos con pellicos*» (I, 246); «*como estudian-*

tes de camino» (I, 790); «*sale PORCIA como labrador, y JULIA, como estudiante*» (II, 1288); «*Sale PORCIA como labradora con un canastico de flores y fruta*» (II, 1655); «*Éntrase PORCIA. Sale JULIA con una rica rodela y una espada, todo en la mano*» (III, 2537); «*Éntrase JULIA a vestirse de mujer lo más breve que se pueda*» (III, 2565); «*Entra JULIA muy bien aderezada de mujer, cubierta con un manto hasta los ojos, y pónese de rodillas ante MANFREDO*» (III, 2701); «*sale ROSAMIRA con un manto hasta los ojos*» (II, 1905).

Para Canavaggio, se trata de un desarrollo autónomo del motivo de la «falsa acusación» [1977: 110-114] (contra Rosamira y contra Manfredo), en tanto que para Zimic «el conflicto entre ésta [la verdad] y la mentira predomina en toda la obra, constituyéndose, de hecho, en su tema fundamental, por encima de todos los otros» [1992: 206].

Por otra parte es conveniente preguntarse ¿hasta qué punto el disfraz pretende engañar verdaderamente al espectador de la obra de teatro y no solo a los demás personajes? Sin embargo, en este caso, el engaño sobre la identidad del personaje no va dirigido al público, pues son los propios personajes quienes develan el engaño:

Salen JULIA y PORCIA en hábito de pastorcillos, con pellicos

JULIA. Porcia amiga...

PORCIA. ¡Bueno es eso!

Rutilio me has de llamar,

si es que quieres excusar

un desastrado suceso.

Yo no sé cómo te olvidas

de nuestros nombres trocados.

(El laberinto de amor, I, 246-251)

Aunque Cervantes no se distrae con la ambientación ni con la especificidad de los trajes todos ellos están tomados de la realidad y corresponden a personajes genéricos: «pastores», «villano», «estudiantes», «labradora», etc. y, por tanto, vestimenta también genérica.

Hacia el final de esta comedia se sigue manteniendo el ocultamiento de identidades, tanto de hombres como de mujeres, en una barroca construcción que lleva al extremo el recurso del enredo como efecto teatral, a final de cuentas el público sabe quiénes son los personajes, son ellos los que desconocen la identidad de su interlocutor:

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.]

(El laberinto de amor, III, 2794)

Entra ANASTASIO, y CORNELIO por padrino, y ANASTASIO viene cubierto el rostro con un tafetán; viene con sus atambores; serán los mismos que trujeron a PORCIA.

(El laberinto de amor, III, 2799)

Entra MANFREDO con un tafetán por el rostro; trae a JULIA por padrino, que asimesmo viene embozada.

(El laberinto de amor, III, 2806)

Tal vez el sentido teatral de la comedia de *El laberinto de amor* está en una propuesta cervantina en relación con los planteamientos por todos conocidos de la comedia de capa y espada y el recurso del enredo. Esto es, que el enredo y el ocultamiento de la identidad desde la convención teatral sean el verdadero tema de la obra. Planteamiento por otra parte en nada ajeno a la poética cervantina de hacer de la literatura la fuente, causa y razón de la literatura misma [véase Aurelio González, 1998: 117-126], como bien se dice en el cierre de la obra:

TÁCITO. Estas son, ¡oh amor!, en fin,
tus disparates y hazañas;
y aquí acaban las marañas
tuyas, que no tienen fin.

(El laberinto de amor, III, 3075-3078)

Para iniciar la representación de *La entretenida*⁴ (en caso de que la hubiera habido) Cervantes, como forma de caracterización, pide en una didascalia explícita:

Salen OCAÑA, lacayo, con un mandil y harnero, y CRISTINA, fregona.

(La entretenida, I, 1)

O sea, los primeros personajes que aparecen deben estar claramente caracterizados por el vestuario y algún utensilio propio de faenas domésticas que desempeñan

⁴ Parte de estas reflexiones está tomada de Aurelio González [2014: 88-91].

como la criba en el caso del lacayo. No es necesario dar más datos para la caracterización de la mujer como fregona, pues esta imagen debía ser muy conocida para cualquiera de aquella época; antes de que hablen ya se ha creado con la vestimenta que portan los actores un espacio dramático o espacio de la ficción y un ámbito posible y conocido para el público; el discurso de ambos personajes comprueba y refuerza este ámbito y le da a cada uno de los personajes marcas que lo identifican, su nombre, por ejemplo.

OCAÑA. [...]
 ¡Qué presto Cristina vuelve
 con la cebada y Quiñones!
 [...]

Entra CRISTINA, con la cebada, y QUIÑONES, el paje.
(La entretenida, I, 109-110)

Obviamente se presupone que hay una serie de vestidos y trajes que permiten situar al personaje en el correspondiente ámbito social de pajes, criados y escuderos. La condición de los personajes se caracteriza también por medio de un diálogo en términos ‘populares’ con juegos de agudezas e ingenio en el uso de las palabras.

El recurso de «espacialidad afín», lo podríamos llamar así, es un espacio extensivo que el espectador no ve, pero que acepta, y en el cual suceden acciones complementarias, entran y salen personajes o se oyen ruidos y voces; este espacio es el soporte de *La entretenida*, ya que no podemos dejar de tomar en cuenta que buena parte de los resortes de la intriga de esta comedia se apoyan en la existencia de un personaje femenino: la otra Marcela, que nunca aparece en el espacio escénico, pero que indudablemente tiene presencia dramática y esta presencia es en un espacio diegético, sí, pero contiguo y presente como una extensión del espacio dramático creado miméticamente.

La particularidad del uso de este recurso diegético en *La entretenida* radica en que al estar concebida como una comedia de ruptura del género que utiliza como núcleo dramático el recurso del ‘enredo’ (por ejemplo, entre otros muchos aspectos, por su final sin matrimonios [Zimic, 1992: 239 y ss., y Zimic, 1976: 109-119]), con una trabada interacción de personajes de distinto nivel social y mezclando la realidad con la realidad teatral (el entremés que se representa en la tercera jornada).

Veamos ahora la caracterización cervantina de personajes en una de las comedias más experimentales de nuestro autor: la *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, la cual ha sido calificada por Florencio Sevilla y Antonio Rey como «la más original de las comedias de Cervantes, [pues] proyecta sus innovaciones sobre los esquemas manidos de

la comedia nueva lopeveguesca, para que alcancen su pleno sentido de alternativa teatral diferente» [Cervantes, 1998b: xlii].

La comedia se inicia con la entrada de dos personajes que Cervantes identifica por sus nombres e indica cómo deben estar vestidos, siendo estos dos elementos su única caracterización:

Entran PEDRO DE URDEMALAS en hábito de mozo de labrador y CLEMENTE como zagal.

CLEMENTE. De tu ingenio, Pedro amigo,
y nuestra amistad se puede
fiar más de lo que digo,
porque él al mayor excede,
y della el mundo es testigo;
(*Pedro de Urdemalas*, I, 1-5)

Aunque el espacio tenga esta indeterminación, el tipo de personajes permite una ubicación dramática —esto es, ficcional— suficiente. El espectador deduce naturalmente que los personajes se pueden encontrar en el espacio dramático que les es propio por su condición de pastores rústicos o labradores, esto es el exterior. Indudablemente, la identificación del personaje que entra como Pedro de Urdemalas es muy importante, pues se trata de una figura de amplia vitalidad (que parte de la Edad Media y que llega hasta nuestros días) en la tradición folclórica del mundo hispánico en general. En diversas ocasiones en los primeros parlamentos entre Pedro y Clemente, este llama a su interlocutor Pedro, aunque no dice Urdemalas, se puede suponer que Cervantes está manejando la prenotoriedad del personaje por parte del público.

En *Pedro de Urdemalas* la salida de los personajes de la fiesta y la entrada de las dos gitanas —Inés y Belica—, caracterizadas por la apariencia y el habla particular, con el consiguiente desplazamiento espacial o temporal, nuevamente nos sitúa en un espacio que ya había sido anunciado, ahora en el diálogo del gitano Maldonado con Pedro y que por lógica bien puede ser el campamento gitano.

Cervantes nuevamente como ‘autor’⁵ de compañía nos dice cómo hay que vestir a Belica para que corresponda a su idea de dama principal y Pedro, ahora de gitano y desde luego Maldonado el jefe gitano, y no habrá fingimiento en la música y el baile:

⁵ Cervantes vuelve a mostrar la conciencia que tenía de las dificultades y costos de una compañía de representantes cuando indica «*Éntranse cantando. Salen INÉS y BELICA, gitanas, que las podrán hacer las que han hecho BENITA y CLEMENCIA*» (*Pedro de Urdemalas*, I, 1053).

Entran los MÚSICOS, vestidos a lo gitano; INÉS y BELICA y otros dos muchachos, de gitanos, y en vestir a todas, principalmente a BELICA, se ha de echar el resto; entra asimismo PEDRO, de gitano, y MALDONADO; han de traer ensayadas dos mudanzas y su tamboril.

(Pedro de Urdemalas, II, 1971)

Otra forma de caracterización empleada por Cervantes es a través de una forma particular de lenguaje, ya sea del personaje o quienes le rodean, como sucede en *El rufián dichoso*, donde el lenguaje cercano al de germanía empleado indica la condición de los personajes y sugiere el tipo de acciones que llevan a cabo:

LOBILLO.	¿Por qué fue la quistión?
LUGO.	No fue por nada. no se repita si es que amigos somos.
GANCHOSO.	Quiso Lugo empinarse sobre hombre, y siendo rufo de primer tonsura, asentarse en la cátedra de prima, teniendo al lombre aquí por espantajo
LUGO.	Mis sores, poco a poco. Yo soy mozo y mazo, y tengo hígados y bofes. para dar en el trato de la hampa quinao al más pintado de su escuela, <i>(El rufián dichoso, I, 1-10)</i>

Esta caracterización se refuerza en la representación del grupo que aparece en esta primera escena, indicada por el propio Cervantes.

Recuérdese que también en *Pedro de Urdemalas*, explícitamente Cervantes ha indicado como mecanismo de caracterización de los personajes gitanos:

Sale MALDONADO, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso.

(Pedro de Urdemalas, I, 540)

Para crear los personajes de sus comedias, Cervantes mira a la realidad que le rodea y recorre los distintos estratos sociales y las actividades habituales de su tiempo. Con la visión aguda que le caracteriza capta detalles y elementos esenciales de los individuos que ve y así crea una espléndida galería de personajes teatrales. En esta revisión de las comedias cervantinas hemos tratado de mostrar la riqueza y variedad de recursos que utiliza Cervantes para caracterizar a sus personajes, pues lo mismo lo hace a través del

diálogo, que con los elementos secundarios de la utilería, el vestuario o los efectos sonoros, o con las acciones típicas de los personajes y con su forma de hablar. No desdeña la caracterización indirecta por la voz de otros personajes. También usa elementos emblemáticos, simbólicos o funcionales. Sus personajes se mueven en los distintos espacios del tablado, tanto en su dimensión horizontal, como en la vertical, y éste adquiere valor caracterizador no solo como espacio mimético sino también el espacio diegético creado por el diálogo de los personajes. De esta manera las *Ocho comedias nunca representadas* además de ser una galería de tipos son un catálogo de recursos teatrales y muestra de la habilidad de Cervantes como dramaturgo y de su propuesta teatral que, sin olvidar a Lope, sugiere nuevos caminos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano [1995]: «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada» en Jean Canavaggio (ed.): *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 51-75.
- BOBES NAVES, María del Carmen [2004]: «Teatro y Semiología», *Arbor*, 699-700, pp. 497-508.
- CANAVAGGIO, Jean, [1977]: *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Cancionero sevillano de Nueva York* [1996]: ed. Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz, Ralph A. Di Franco, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CERVANTES, Miguel de [1998a]: *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta.
- [1998b]: *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.
- [2013]: *Obras completas III, edición Guanajuato*, ed. crítica Florencio Sevilla Arroyo, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote.
- GONZÁLEZ, Aurelio [1998]: «*El laberinto de amor* de Cervantes. Identidad y espacio», en Ysla Campbell (ed.): *El escritor y la escena VI. Estructuras teatrales de la comedia*, Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 117-126.
- [1999]: «Las Comedias: el proyecto dramático de Cervantes», en Aurelio González (ed.): *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, México, El Colegio de México, pp. 75-85.

- [2006]: «El vestuario teatral de las comedias cervantinas», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail, pp. 395-404.
- [2014]: «Construcción escénica de los personajes femeninos en las comedias de Cervantes», en María Ángeles Fernández Cifuentes (ed.): *El sol de los talleres. Estudios en homenaje a Stanislav Zimic*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 87-96.
- [2015]: «El cautiverio: Historia y construcción dramática. Cervantes y Lope», en Isabelle Rouanne Soupault y Philippe Meunier (eds.): *Tiempo e Historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 37-55.
- GOPAR OSORIO, Emiliano [2016]: *Función dramática de la narración mimética en las «Ocho comedias» de Cervantes*, tesis de doctorado, México, El Colegio de México.
- KOWSAN, Tadeus [1992]: *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus.
- LÓPEZ-BARALT, Luce [2008]: «El sabio encantador Cide Hamete Benegeli: ¿fue un musulmán de Al-Andalus o un morisco del siglo XVII?», en Santiago López Navia y Ruth Fine (eds.): *Cervantes y las religiones*, Madrid-Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, pp. 346-349.
- REY HAZAS, Antonio [1994]: «Las comedias de cautivos de Cervantes», en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 29-56.
- RUANO DE LA HAZA, José María [1994]: «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*, Madrid, Castalia.
- SEVILLA ARROYO, Florencio [1993-1995]: «Trayectoria vital y literaria de Cervantes», en Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 1993-1995, t. I.
- VELTRUSKÝ, Jiří [1997]: «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en María del Carmen Bobes (comp.): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/ Libros, pp. 31-56.
- ZICH, Otakar [1931]: *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*, Praha, Melantrich.
- ZIMIC, Stanislav [1976]: «Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)», *Anales Cervantinos*, XV, 19-119.
- [1992]: *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

«A ver la boda venía». Conflictos dramáticos y soluciones escénicas en torno al matrimonio en las comedias de Cervantes

Luis Gómez Canseco

UNIVERSIDAD DE HUELVA

Como en otros géneros, el matrimonio fue un motivo recurrente que atraviesa el teatro cervantino, aunque, a decir verdad, más como problema que como solución para restablecer un orden previamente desestabilizado. De ahí que buena parte de los conflictos dramáticos que latén en la acción de sus comedias tengan su razón de ser en muy diversas imágenes del matrimonio. Tan es así que, con llamativa frecuencia, Cervantes dispuso sus comedias como la suma de tres acciones que se desarrollan en paralelo, de las cuales, una —al menos— responde a un conflicto matrimonial. La tipología de los conflictos es múltiple y alcanza desde los más convencionales matrimonios *in fieri*, que dan pie al inicio de la acción, hasta matrimonios convertidos ya en familia, cuyos trances se muestran en escena.

En *El trato de Argel*, la promesa matrimonial de Aurelio y Silvia se ve puesta a prueba por el cautiverio y por el acoso al que Zahara, casada con Yzuf, somete al joven cristiano. A su vez, la *Tragedia de Numancia* se inicia con el enlace de Lira y Marandro interrumpido por el cerco de los romanos a la ciudad o la disposición de la mujeres numantinas a acompañar a sus maridos en la muerte, que se materializa en el ejemplo de Teógenes, que mata a su propia familia. Eustaquio, en *La conquista de Jerusalén por*

Godofre de Bullón, pide la mano a Solinda en trance de muerte y Clorinda conoce, por boca de Argante, que su verdadero origen nace de un conflicto familiar protagonizado por el rey de Etiopía. Si volvemos los ojos hacia las *Ocho comedias*, el panorama matrimonial sigue siendo amplio y variado, pues *El gallardo español* comienza con la promesa de matrimonio que Arlaja le hace a Alimuzel si este le trae cautivo a don Fernando. Se añaden los impedimentos matrimoniales que, en su día, separaron al propio don Fernando y a doña Margarita de Valderrama. Otra promesa matrimonial da pie a la acción de *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia*, en este caso, la que Angélica hace de dar su mano al paladín francés que vengza a su hermano Argalía. La oferta se renueva justo al final de la comedia en una estructura circular, cuando Carlomagno ofrece a Angélica por esposo a aquel que abata más enemigos árabes en la inminente batalla:

...y el que más daño hiciera
en el contrario escuadrón,
llevará por galardón
la prenda que tanto quiere. (vv. 2737-2740)

La acción se complica en *Los baños de Argel* con los amores —interrumpidos por el cautiverio— de Costanza y don Fernando, los requerimientos de Halima a este y de su marido Cauralí a la joven, a lo que se une la pretensión de Zara, prometida de Muley Maluco, de huir con don Lope y casarse con él para ser cristiana en España. Aun siendo una comedia de santos, *El rufián dichoso* incluye la recuesta de una dama casada que se ofrece a Lugo, aunque este, a la postre, la protegerá, salvando el honor de la dama y los celos del marido. Pero si hay tres comedias donde el matrimonio juega un papel determinante son *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, *El laberinto de amor* y *La entretenida*. En la primera, la muy católica Catalina habrá de elegir entre el suicidio o un matrimonio con el Gran Turco, que condena la Iglesia como pecado mortal, al tiempo que Clara y Lamberto, prometidos en matrimonio y separados por la cautividad, se reencuentran en el serrallo de Constantinopla. *El laberinto de amor* se resuelve en la tensión de unos matrimonios dispuestos por los padres y opuestos a los deseos de los hijos, mientras que en *La entretenida* todos los personajes, señores y criados, parecen apetecer el matrimonio, aunque a la postre queden compuestos y en veremos. En la última de esas *Ocho comedias*, la de *Pedro de Urdemalas*, el protagonista colabora decisivamente en que dos parejas rústicas —Clemente y Clemencia, Pascual y Benita— alcancen sus respectivos casamientos, aunque, cuando la acción avanza, la historia se concentra en el matrimonio de los reyes, el origen de Belica y la pasión incestuosa del monarca por su sobrina.

En solo once piezas, Cervantes ofrece toda una panoplia de posibilidades: promesas de matrimonio en el origen de la acción, raptos para oponerse a la voluntad de los padres, matrimonios anunciados y luego no celebrados por la fuerza de las circunstancias, matrimonios como estado con las relaciones familiares puestas en peligro por diversas circunstancias, matrimonios conflictivos e incluso, por más que aquí y allá declare lo contrario, matrimonios como remate de la acción dramática. Pero no es esta ocasión de tratar de tramas, ni del erasmismo cervantino en cuestión de nupcias, ni del supuesto feminismo de Cervantes, ni de los desposorios clandestinos, ni del decreto *Tametsi* formulado en el Concilio de Trento ni de otras legislaciones y teologías áureas que afectan al caso y que, al parecer de un buen número de críticos, el manco conocía al dedillo.¹ Doctores tiene la Iglesia, y no me cuento entre los tales. Mi intención, más humilde, se limita a revisar los mecanismos escénicos de los que Cervantes se sirvió para poner sobre las tablas los conflictos dramáticos que surgen del matrimonio y la acción en que se plasman.

Hay que tener en cuenta que, frente al «teatro de la palabra» que, en buena medida y en no pocos subgéneros, se impondrá con la *comedia nueva*,² Cervantes muestra en sus diez comedias y en su única tragedia una atención decisiva a la dimensión espectacular de sus obras. En efecto, la construcción dramática cervantina nace y termina en la complementariedad inexcusable entre acción, palabra, aparato y escenificación. Basta pasar los ojos por las extensas, precisas y discursivas acotaciones de sus textos dramáticos para comprobar la importancia que Cervantes otorgó a la figuración y disposición escénicas, a los diversos modos en que la información que afecta a la trama se ofrece al público, al apoyo de la acción en elementos visuales, al vestuario e incluso a la dimensión simbólica de varios de esos mecanismos.³

A partir de aquí, intentaré ilustrar con ejemplos tomados de las tres piezas más antiguas y de las *Ocho comedias* impresas en 1615 la materialización escénica de esas posibilidades en tres dimensiones concretas: en primer lugar, los modos de presentar la

¹ Sobre el matrimonio en Cervantes, véase, al menos, Rodríguez-Arango Díaz [1955], Bataillon 1964], Piluso [1967], Márquez Villanueva [1982], Bradbury [1984], Graham Jones [1992], Sears [1993], Vivó de Undabarrena [1993, 1994, 1997, 2003, 2005 y 2006], Davis [1995], Vita [1997], Martinengo [1998 y 2015], Chul [1999], Hutchinson [1999], Janin [2000-2001], Cardona, [2001], Wescott [2001], Boruchoff [2004], Sáenz [2004], Zugasti [2004], Kartchner [2005], Mateos Carretero [2005], Prior Barbarroja [2005], Carrión [2006], Perlado [2011] o Hsu [2012]. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación FFI2015-63501-P.

² Cfr. Hermenegildo [2001].

³ Son varios los elementos coincidentes, en esta dimensión escénica, entre el teatro cervantino, forjado en los modelos dramáticos del siglo XVI, y las propuestas teatrales del primer Lope. Véase al respecto Oleza [1986: 278-291] y García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez [2016: 99-102].

acción dramática; en segundo lugar, los juegos en torno al matrimonio y la identidad de los personajes; y, por último, la presentación —o no— del matrimonio en la tablas.

DISPOSICIÓN ESCÉNICA DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA

La solución más simple —y menos dramática— de presentar la información matrimonial ante el espectador es la de un personaje que da cuenta de una acción o de unas circunstancias no visibles en escena. Así ocurre en varias comedias como *El trato de Argel*, donde Aurelio detalla al monarca argelino sus frustrados intentos matrimoniales con Silvia y la oposición del padre de esta:

A su padre la pedí
muchas veces por mujer,
pero nunca a mi querer
solo un punto le rendí.
Y, viendo que no podía
por aquel modo alcanzalla,
determiné de roballa,
que era la más fácil vía.
Cumplí en esto mi deseo
y, pensando ir a Milán,
trújome el hado al afán
y esclavitud do me veo. [vv. 2399-2410]⁴

Un caso similar es el de *El gallardo español*, donde es Margarita quien narra, al comienzo de la jornada III, los intentos de don Fernando por pedir su mano, la resistencia de su hermano, que no quiere aportar dote, el duelo entre ambos y la peripecia amorosa que la trae a Argel, disfrazada de hombre, para buscar a su amado con intención de desposarlo: «Quise casarme yo misma», viene a decir [v. 2203].

Al mismo recurso acudió Cervantes para contar los conflictivos orígenes familiares de dos personajes femeninos como Clorinda, cuya condición de inconcebible hija blanca de Senapo, negro y rey de Etiopía, narra Argente en la jornada IV de *La conquista de Jerusalén* [vv. 2055-2090], o como Belica en *Pedro de Urdemalas*, donde Marcelo

⁴ Todas las citas de las obras cervantinas proceden de Cervantes [2015].

descubre la verdadera identidad familiar de la joven gitana, fruto de los amores ilícitos de un hermano de la reina [vv. 2395-2538].

Como alternativa a ese mecanismo meramente narrativo, Cervantes presentó otros conflictos matrimoniales directamente sobre la escena. De hecho, resulta llamativa —en el panorama teatral del momento— su inclinación a escenificar las relaciones familiares y, en especial, paternofiliales, como sucede en la patética escena de la venta como esclavos de una familia en *El trato de Argel*, tal como se anuncia desde la acotación: «Vase Aurelio; y entran mercaderes moros, primero y segundo; y padre y madre y dos hijos, cautivos; un pregonero; Mamí, soldado cosario» [v. 818*Acot*], o al comienzo de *Los baños de Argel*, donde «Sale el viejo que salió a la muralla, con un niño en brazos medio desnudo y otro pequeño de la mano» para decir:

¿Adónde os llevaré, pedazos vivos
de mis muertas entrañas, si a ventura
tendría, antes que fuédeses cautivos,
veros en una estrecha sepultura? [vv. 62*Acot*-66]⁵

Pero acaso donde el enfrentamiento de un grupo familiar a un aciago destino llegue a su extremo sea en *La Numancia*, cuando, en la jornada III, las mujeres numantinas disuaden a sus maridos de salir a la batalla, evitando así que ellas y sus hijos terminen en manos del enemigo romano [vv. 1271*Acot*-1401]. El resultado se materializa más adelante, cuando «Sale una mujer con una criatura en los brazos y otra de la mano» [v. 1687*Acot*], imposibilitada para dar de comer, ni siquiera leche de sus pechos, a los hijos. Ya en la jornada IV, es Teógenes quien ha de decidir sobre el fin de su familia. Primero se presenta en escena «con dos hijos pequeños y una hija y su mujer» [v. 2068*Acot*] para entonar un monólogo en el que anuncia que él mismo será su verdugo, evitando así que lo sean los romanos. Salen inmediatamente de escena, a la que vuelve al poco, ya solo, con los signos inequívocos de su acto: «Sale Teógenes con dos espadas desnudas y ensangrentadas las manos» [v. 2139*Acot*]. Esas espadas, que anuncian la muerte de la familia numantina, actúan como metonimia escénica de una violencia que se prefiere obviar sobre la escena:

⁵ Los niños pequeños podían sustituirse por muñecos, pero no así los de edad más avanzada, que complicarían la misma representación; de hecho, en la *Tragedia de Numancia* así se especifica en una escena similar: «las mujeres traen unas figuras de niños en los brazos y otros de las manos» [v. 1271*Acot*]. Esa medio desnudez del niño, sirve para subrayar en escena lo sorpresivo del ataque corsario. Cfr. González Pérez [1998a: 111].

Sangre de mis entrañas derramada,
pues sois aquella de los hijos míos;
mano contra ti mesma acelerada,
llena de honrosos y crueles bríos... [vv. 2140-2143]

En realidad, esa dimensión familiar y matrimonial tiene una importancia decisiva en la construcción simbólica de la *Tragedia de Numancia*, que cabe interpretar como un conflicto dramático entre el orden de los numantinos, que se estructura en torno al matrimonio y la familia, y el transparentemente castrense y masculino de los romanos, que aparecen siempre como hombres solos, consagrados a la guerra. Reduciéndolo al mínimo, estaríamos ante un enfrentamiento entre casados o prometidos y solteros impenitentes.

No es la única ocasión en que Cervantes vuelve a poner sobre las tablas grupos de personajes en contraste dramático. Hay dos casos complementarios en *El trato* y en *Los baños de Argel*, en los que, por medio de esas figuras, se enfrentan formas diversas del matrimonio. Así ocurre con Yzuf y Zahara, casados entre sí, pero atraídos sexualmente por Silvia y Aurelio, sus cautivos cristianos, que están desposados, aunque, en su castidad, no hayan llegado a consumir sus amores. La distancia afectiva de los personajes moros se hace patente a los ojos, pues solo se juntan en escena con la compra de Silvia [vv. 1119-1166] y cuando descubren a sus esclavos abrazados [vv. 1890-1946]. Algo similar ocurre con Halima y Cauralí en *Los baños de Argel*, donde se presentan casados, pero enamorados respectivamente de Costanza y don Fernando, sus cautivos, que a su vez están prometidos entre sí, y a los que también descubren abrazados [vv. 1773 *Acot*-1838]. Con esas parejas y otras complementarias, como las de la familia vendida en el *Trato* o la de don Lope y Zara, conversa en secreto, Cervantes dispone un contraste visualizado escénicamente entre el matrimonio pagano, no asentado en el sacramento y en la Iglesia, y el matrimonio cristiano, que se mantiene firme frente a toda adversidad.⁶

Los conflictos matrimoniales todavía adoptan una tercera solución escénica: la de los personajes que, solos en escena, reflexionan en voz alta sobre su situación. Es el caso de don Fernando, que aparece solo sobre una peña al comienzo de *Los baños de Argel*, cuando, tras haber sido raptada su prometida Costanza, se lanza al mar para seguirla: «Sale don Fernando y va subiendo por un risco: [...] Si me volvéis mi esposa, / un nuevo mundo ofrezco, / con todo cuanto encierra / todo el cielo y la tierra. / Locuras digo;

⁶ Ese mismo contraste entre el orden cristiano y —aquí— el pecado, se plasma en el episodio de *El rufián dichoso* donde una dama casada se ofrece al joven Lugo, que no solo la rechaza, ateniéndose a su naturaleza de santidad, sino que salva por dos veces su honor frente a los celos del marido [vv. 237 *Acot*-494 y 1105 *Acot*-1134].

mas, / pues no merezco / alcanzar esta palma, / llevad mi cuerpo, pues lleváis mi alma. *Arrójase del risco*» [vv. 174*Acot*-225 *Acot*].⁷ Lo mismo sucede con Catalina en *La gran sultana* al terminar la primera jornada, pues «queda en el teatro sola» para dirigirse a su Dios por medio de un soneto y pedir socorro en el dilema moral en el que le pone el matrimonio obligado con un pagano:

A ti me vuelvo, gran Señor, que alzaste,
a costa de tu sangre y de tu vida,
la mísera de Adán primer caída,
y, adonde él nos perdió, tú nos cobraste.
A ti, Pastor bendito, que buscaste
de las cien ovejuelas la perdida,
y, hallándola del lobo perseguida,
sobre tus hombros santos te la echaste;
a ti me vuelvo en mi aflicción amarga,
y a ti toca, Señor, el darme ayuda,
que soy cordera de tu aprisco ausente
y temo que, a carrera corta o larga,
cuando a mi daño tu favor no acuda,
me ha de alcanzar esta infernal serpiente! [811*Acot*-825]⁸

Con la misma estrofa y un harnero en la mano, queda solo ante el público Ocaña para cerrar la jornada II de *La entretenida*. Sus quejas aquí se dirigen —en cabo roto para una ocasión cómica— contra la dureza de la fregona Cristina, que una y otra vez rechaza sus firmes e insistentes proposiciones matrimoniales [vv. 1803-1816]. Esa soledad matrimonial en escena se multiplica por nueve en el colofón de la comedia, cuando, uno tras otro, comparecen Torrente, Muñoz, Dorotea, don Silvestre, Cristina, Clavijo, don Francisco, Marcela y Ocaña, que, por razones diversas, han quedado compuestos y sin desposorio, para contar su conclusión particular de los infructuosos intentos matrimoniales y luego salir de escena [vv. 3051-3090]. Como ha explicado Ignacio García Aguilar: «El final de la comedia, entonces, se podría entender como la plasmación discursiva de una elección individual y las consecuencias que ello acarrea,

⁷ La «peña» sería muy probablemente el alto de la rampa en el primer corredor del escenario, aunque fingiera arrojarla hacia la parte trasera del escenario, oculta al espectador. Cfr: Ruano de la Haza [2000: 192-206].

⁸ Respecto a ese dilema de elegir entre dos pecados morales —el suicidio y un matrimonio condenado por la Iglesia—, véase Gómez Canseco [2010].

que en el caso que nos ocupa desembocan en soledad».⁹ Esa soledad afectiva, simbolizada por la ausencia de matrimonio, se plasma materialmente sobre las tablas con los personajes dirigiéndose al público y en completa incomunicación entre ellos.

MATRIMONIO E IDENTIDAD

Los juegos en torno a la identidad de los personajes resultan también claves en la escenificación del matrimonio como conflicto dramático. Con frecuencia —y como era común en el teatro áureo—, los personajes se disfrazan, se hacen pasar por otros, cambian de nombre o personalidad con la intención de resolver sus trances amorosos y alcanzar la solución deseada del casorio. El vestido, el disfraz, la suplantación o la falsa identidad se convierten en mecanismos escénicos para plasmar la aventura, unas veces con conocimiento y anuencia de los espectadores, que comparten el secreto con algunos de los personajes de la obra, y otras con su completa ignorancia, para que público y personajes compartan similar sorpresa. Especial importancia tiene el asunto en las comedias de cautivos, precisamente por la inestabilidad de la persona y la identidad individual durante el cautiverio. Pero ya sea en Argel, en Constantinopla o en Novara, estos lances matrimoniales subrayan la inestabilidad o la búsqueda de unas identidades, que van, vienen y se transforman.

En su forma más sencilla, el vestido actúa como una suerte de emblema en la evolución del conflicto, tal como ocurre en *La gran sultana* y su posición ante los requerimientos matrimoniales del Gran Turco. Así, en la jornada I, aparece «vestida a la turquesca», como signo inequívoco de su condición de esclava en el serrallo [v. 240*Acot*]. En la jornada II, sin embargo, se la ve «con un rosario en la mano» [v. 1721*Acot*], símbolo de su recurso a la oración, pero también de sus primeros pasos en la voluntad de mantener su identidad cristiana. Por último, en la jornada III, Cervantes anuncia que ha de presentarse «vestida a lo cristiano, como ya he dicho, lo más ricamente que pudiere; trae al cuello una cruz pequeña de ébano» [v. 2180*Acot*], representando su autoafirmación religiosa en el centro mismo del imperio turco.

Los disfraces, por su parte, tienen un papel destacado en *El gallardo español* y en *El laberinto de amor*. En la primera comedia, Margarita llega a Argel vestida de hombre para seguir a don Fernando, del que se ha enamorado de oídas y con quien pretende

⁹ García Aguilar [2015: 142]. Ya Canavaggio habló del «destin solitaire» de los personajes de esta comedia [1977: 263].

casarse.¹⁰ El espectador conoce desde el comienzo la verdadera identidad de la muchacha, que se ve obligada a luchar como soldado, es hecha prisionera y desvela finalmente su condición para alcanzar su propósito nupcial. Algo similar ocurre con *El laberinto de amor*, especialmente con los personajes de Julia y Porcia, enamoradas respectivamente de Manfredo y Anastasio y retenidas en casa por voluntad paterna. Como Margarita, ambas deciden escapar en pos de sus amores y lo hacen adoptando diversos disfraces que Cervantes enumera en las acotaciones: primero «en hábito de pastorcillos, con pellicos» [v. 245*Acot*], luego «como estudiantes de camino» [v. 789*Acot*], más tarde «Sale Porcia como labrador y Julia, como estudiante» [v. 1287*Acot*], todavía Porcia aparece «como labradora, con un canastico de flores y fruta» [v. 1654*Acot*] y finalmente «Éntrase Julia a vestirse de mujer lo más breve que se pueda» [v. 2564*Acot*].¹¹ No está de más recordar que el público desconoce, al menos inicialmente, la identidad de los personajes disfrazados. En cualquier caso, tales cambios de ropajes no tienen otra función que insistir ante el espectador en la ocultación de la propia y verdadera personalidad e informarle de que avanzan por distintos lugares —ya sea en el campo, ya en zonas urbanas o cortesanas— hacia el encuentro con sus sus amados, pues Julia conseguirá finalmente el amor y la mano de Manfredo y lo mismo hará Porcia con Anastasio.¹²

Las suplantaciones y cambios de persona tienen asimismo una considerable importancia en las tramas cervantinas. Baste recordar como el estudiante Cardenio se hace pasar por don Silvestre de Almendárez, primo perulero de Marcela de Almendárez, para casarse con ella. Pero el hecho en sí solo afecta a la acción dramática desde el punto y hora en que nadie conoce al verdadero don Silvestre, sin que tenga efecto alguno sobre la construcción escénica. Hay dos casos, sin embargo, en que esa suplantación tiene una notable función para la escenificación misma de las comedias. El primero de ellos tiene lugar en la jornada III de *Los baños de Argel*, donde se representa una fiesta nupcial, en la que Zara ocupa el lugar central como prometida de Muley Maluco. Ni los personajes ni los espectadores lo saben, pero Cervantes ha señalado en la acotación dirigida al autor de la compañía que se trata de «Halima, con un velo delante del rostro, en lugar de Zara» [v. 2571*Acot*]. Osorio y Vivanco encarecen la belleza de la novia, creyendo que es la hija de Agi Morato, pero don Lope puntualiza: «Por el velo que traía / no podemos conocella» [vv. 2580-2581]. De hecho, para sorpresa de público y personajes, de inme-

¹⁰ Aun cuando las *Ocho comedias* se publicaron en 1615, cabe recordar que, en 1608 y de nuevo en 1605, los reglamentos prohibieron que ninguna mujer representara en hábito de hombre. Cfr. Ruando de la Haza [2000: 97].

¹¹ Respecto a esta tipología de disfraces, véase Ruano de la Haza [2000: 77-81 y 88-90].

¹² Aurelio González [1998b: 589] considera paródico, por excesivo, el uso del disfraz en *El laberinto de amor*.

diato aparece «Zara, a la ventana» [v. 2606*Acot*] para tratar con don Lope de su huida a España y su matrimonio cristiano. En *El laberinto de amor* —segundo de los casos—, la solución es bien distinta, pues el público conoce la naturaleza de la suplantación. Cuando Porcia visita a Rosamira en su prisión, esta sale de la celda «con el vestido y rebozo de Porcia, y Porcia sale con el de Rosamira, con el manto hasta cubrirse todo el rostro» [v. 2124*Acot*].¹³ Porcia, en efecto, reemplaza a Rosamira para que esta pueda salvar la vida y defender su honra. Cuando se celebra el juicio de Dios, la que comparece es, pues, Porcia «cubierta —según se especifica en la acotación— con el manto que le dio el carcelero», mientras que Dagoberto y Rosamira se presentan «como peregrinos embozados» [v. 2793*Acot*]. Solo al final, cuando la acción llega al cénit y Anastasio le pregunta: «¿Quién eres?», Porcia se identifica ante los demás personajes:

Soy la que quiso
el cielo, en todo piadoso,
sacarla de un riguroso
infierno a tu paraíso;
soy la que, en traje mudado,
trayendo amor en el pecho,
procurando tu provecho
he mi gusto procurado;
soy aquella a quien tú diste
de esposa la fe y la mano;
soy quien tiene amor ufano
por ver que no se resiste;
soy de Dagoberto hermana
y soy tu prima, y soy quien,
cuando me falte tu bien,
no soy más que sombra vana. [vv. 2995-3010]

Un último y singular conflicto de identidad matrimonial en las comedias cervantinas es el de Lamberto en *La gran sultana*. El joven transilvano, en pos de su prometida Clara, que ha sido raptada por los turcos, llega hasta el serrallo de Constantinopla. Consigue entrar allí y, haciéndose pasar por mujer con el nombre de Zelinda, deja embar-

¹³ Respecto al uso del manto como ocultamiento apunta Aurelio González: «el manto es el recurso habitual de los personajes femeninos para ocultar la propia identidad sin llamar la atención y sin el riesgo que implica recurrir al disfraz, pues el manto es una prenda de uso común en la vida cotidiana de la época y por tanto aporta verosimilitud al reflejar una forma de comportamiento socialmente aceptada» [2006: 397].

zada a Clara. El espectador —claro está— es conocedor del caso, pero, para complicar la situación, el cadí aconseja a monarca turco buscar un heredero con alguna de sus esclavas y los eunucos Mamí y Rustán eligen a Clara y Lamberto como las candidatas más adecuadas. De hecho, Mamí se pregunta en voz alta: «¿Dónde pondré a Zelinda que la mire, / que tiene parecer de ser fecunda?» [v. 2565-2566], ignorando que se trata de un varón. No solo eso, el mismísimo Gran Turco elige a un hombre entre todas las mujeres de su harén con un gesto que se indica en la acotación correspondiente: «Échale un pañizuelo el Turco a Zelinda y vase» [v. 2631*Acot*]. El gesto aparentemente cortesano esconde una decisión ridícula, pensada para hacer reír al público, consciente del hecho, que viene a cuestionar el buen criterio del sultán. El escarnio se multiplica cuando, tras descubrir que Zelinda es Lamberto y hombre, el sultán vuelve a la escena. Así lo apunta Cervantes: «Sale el Gran Turco, y trae asido del cuello a Lamberto, con una daga desenvainada» [v. 2712*Acot*].¹⁴ Amurates se muestra dispuesto a matar a Lamberto, pero este fabula una milagrosa mutación en hombre, que el Gran Turco digiere a pies juntillas con la anuencia del cadí, que, como autoridad religiosa, da por buena la patraña.

Siendo niña, a un varón sabio
oí decir las excelencias
y mejoras que tenía
el hombre más que la hembra.
Desde allí me aficioné
a ser varón, de manera
que le pedí esta merced
al Cielo con asistencia.
Cristiana me la negó,
y mora no me la niega
Mahoma, a quien hoy gimiendo,
con lágrimas y ternezas,
con fervorosos deseos,
con votos y con promesas,
con ruegos y con suspiros
que a una roca eternecieran,

¹⁴ Esa «daga desenvainada» apunta a una simbología transparentemente fálica, que coincide con otros textos áureos, como el cuento de *El rico desesperado* en el *Quijote* apócrifo, donde un soldado, en el momento de acometer una violación: «Levantose, pues, a medianoche, en camisa, y entró en la sala de la dama, y, llegándose a ella sin zapatos, por no ser sentido, estuvo un rato en pie, sin acabarse de resolver; pero hízolo de volver a su aposento y de tomar la espada que tenía en él, y, sacándola desenvainada, volvió muy pasito a la cama de la flamenca». Fernández de Avellaneda [2014: 169].

desde el serrallo hasta aquí,
 en silencio y con inmensa
 eficacia, le he pedido
 me hiciese merced tan nueva.
 Acudió a mis ruegos tiernos,
 enternecido, el Profeta,
 y en un instante volviome
 en fuerte varón de hembra. [vv. 2725-7248]¹⁵

La ridiculización del Turco está justificada por la necesidad de los cautivos, que han de salvar sus vidas y sus amores con discreción e ingenio. De hecho, Clara y Lamberto consiguen al final salir de Constantinopla y, según se anuncia, cumplir con los desposorios con que se inició sus acción. Lo mismo ocurre con los demás personajes que, con no poca frecuencia, recurren al engaño como estrategia para contraer matrimonio,¹⁶ dando ocasión a que Cervantes resuelva escénicamente el conflicto por diferentes vías.

COMPUESTOS PARA LA BODA

El matrimonio, ya se sabe, fue para Cervantes, más que un desenlace con que resolver los conflictos de los personajes, un conflicto en sí mismo. De ahí su insistencia en reprobar los finales zanjados con casorio que se repite en *Pedro de Urdemalas*: «y verán que no acaba en casamiento, / cosa común y vista cien mil veces» [vv. 3172-3173] o en *La entretenida*:

Esto en este cuento pasa:
 los unos por no querer,
 los otros por no poder,
 al fin ninguno se casa.
 De esta verdad conocida
 pido me den testimonio:
 que acaba sin matrimonio
 la comedia *Entretenida*. [vv. 3083-3090].¹⁷

¹⁵ En torno a este travestismo masculino en el teatro áurteo, véase Canavaggio [1979] y Ruano de la Haza [2000: 99-100].

¹⁶ *Cfr.* Vivó de Undabarrena [1994: 5].

¹⁷ Se atenía así a la recomendación de Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*: «con el cuidado que es posible evita / que no sea siempre el fin en casamiento» [vv. 658-659].

Tampoco en lo que corresponde a la escenificación se concede Cervantes a sí mismo el gusto de representar una boda en las tablas, algo que, sin embargo, hace en alguna de sus historias narradas. No deja de ser significativa la escena de *El laberinto de amor* en la que Manfredo llega a Novara y señala la intención de su viaje: «A ver la boda venía», a lo que un ciudadano anónimo le responde: «No quiso en tanta alegría / ponernos la suerte avara» [vv. 951-953]. Y es que Cervantes fue cicatero en los gozos matrimoniales y nos deja siempre sin ver la boda. Ideó, sí, situaciones generalmente extremas, como la de Lira y Marandro en la *Tragedia de Numancia*, cuando sale el joven «herido y lleno de sangre, con una cestilla blanca en el brazo izquierdo con algún poco de bizcocho ensangrentado» y, en un acto sacramental que suma la comunión y el matrimonio que no han podido consumar a causa de la guerra, le ofrece «mi sangre, vertida / y con este pan mezclada» y, a modo de consumación simbólica, le dice: «recibe este cuerpo ahora / como recibiste el alma» [vv. 1844-1863]. Tan es así, que, tras su muerte, Lira confiesa: «ya está muerto mi esposo» [v. 1871]. Algo similar ocurre en *La conquista de Jerusalén*, pues ambos son condenados a la hoguera y, según se informa en la acotación, un moro «ata las manos a Eustaquio atrás con el cordel que está atada Solinda» [v. 559*Acot*]. Solo cuando son conducidos al martirio, Eustaquio solicita a la joven en matrimonio; hasta el punto de que el moro que les guía comenta burlescamente: «¿Estáis en tan triste punto / y desposorios tratáis?» [vv. 638-639].

Incluso hay obras en las que se anuncian uno o varios matrimonios al final, aunque nunca se viene a saber a ciencia cierta si llegaron o no a celebrarse. En *El gallardo español*, la trama se remata con los matrimonios concertados de Arlaja con Alimuzel y Margarita con don Fernando [vv. 3047-3062] sin que sepamos más; el tan traído y llevado matrimonio del Gran Turco con Catalina de Oviedo en *La gran sultana* queda en palabras, aunque, de un muy sutil modo —como me apunta el sabio y atento don Aurelio González—, se da por hecho en el cierre de la obra, cuando unos garzones salen a escena, «corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces: «¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto tenga, tenga parto felice!» y Rustán y Mamí concluyen:

¡Alzad la voz, muchachos! ¡Viva a voces
la gran sultana doña Catalina,
gran sultana y cristiana, gloria y honra
de sus pequeños y cristianos años,
honor de su nación y de su patria,
a quien Dios de tal modo sus deseos

encamine, por justos y por santos,
que de su libertad y su memoria
se haga nueva y verdadera historia! [vv. 2957-2965]

Aún más llamativo es el suceso de *El laberinto de amor*, comedia que gira toda en torno a la búsqueda del matrimonio por parte de tres jóvenes parejas. De hecho, las tensiones iniciales de conflicto se resuelven con esos emparejamientos finales, en una escena en la que todos los personajes implicados en la trama principal, conformando una espectacular escenografía en la que insiste puntualmente el dramaturgo:

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.

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 diestro, 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.

Entra Anastasio y Cornelio por padrino, y Anastasio viene cubierto el rostro con un tafetán. Viene con sus atambores; serán los mismos que trujeron a Porcia. [vv. 2790*Acot*, 2793*Acot* y 2799*Acot*]

Cervantes detalla la escena con sumo cuidado, especificando los elementos auditivos como las trompetas y los atambores, con un sonido «triste y ronco»; los elementos visuales, como el color negro de los ropajes para aludir al luto; los elementos simbólicos, como el cuchillo que trae el verdugo y la corona de laurel del niño, representando la condena o la salvación, al igual que los colores de la caja, mitad negro y mitad verde; o la disposición contrapuesta de los asientos de Porcia y su padre en el escenario, probablemente elevados —«alto», dice la acotación—, para rematar con una valoración general de lo que debe contemplar el espectador, esa de que «será un extraño espectáculo».

La solución de hacer coincidir sobre las tablas a todos los personajes para dar lugar a un triple anuncio de matrimonio pudo tener su origen, como ha señalado María del Valle Ojeda, en la *commedia dell'arte*, para luego pasar a comedias hispánicas como *Los enredos de Martín*, de Cepeda, que también da fin con tres bodas, y finalmente a la comedia nueva.¹⁸ En ese cuadro acumulativo final llama la atención la presencia e

¹⁸ Cfr. Ojeda Calvo [2003: 593]. Véase asimismo Oleza [1986: 298].

intervenciones de Tácito, un estudiante capigorrón que ocupa el espacio cómico de la pieza y que actúa aquí como espectador y comentarista de la escena. Cervantes se sirve de Tácito para poner distancian con la acción e introducir un elemento de ironía y verosimilitud en la acción novelesca. Como ha discernido José Manuel Rico respecto a esta comedia: «Cabe preguntarse si, en esa escena final, Tácito encarna al satírico inocente que descubre y pone en relieve la cara cómica de los acontecimientos o, por el contrario, presta su voz a Cervantes para poner en solfa los disparates y maraña de la escena de su tiempo y de los finales en matrimonio de las comedias de capa y espada, como hizo en *La entretenida*, la pieza que le sigue en el volumen».¹⁹ Sea como fuere, esta maraña de identidades cambiadas, desvelamientos y compromisos se cierra con el anuncio por parte del duque de Novara de unos festejos que no alcanzan a verse sobre las tablas:

Entremos en la ciudad,
donde despacio sabremos
de estos no vistos extremos
toda la puntualidad,
y allí se harán regocijos
y desposorios honrosos... [vv. 3067-3072]

Sin embargo, siempre atento al espectáculo, Cervantes encontró el modo de presentar fiestas nupciales en escena, aunque ninguna de ellas terminara en una boda visible y alguna no diera ni siquiera en boda. Es el caso del festejo celebrado en *Los baños de Argel* para la boda prevista entre Zara y Muley Maluco. La acotación correspondiente subraya en buena medida la importancia que el autor quiso dar a la escena nupcial: «Aquí ha de salir la boda de esta manera: Halima, con un velo delante del rostro, en lugar de Zara; llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré. Salen detrás de todos Vivanco y don Lope, y entre los moros de la música va Osorio, el cautivo» [v. 2571*Acot*]. El sarao continúa, aunque se vea repentinamente interrumpido con la llegada de dos moros: «Descúbrese un tálamo donde ha de estar Halima, cubierta el rostro con el velo; danzan la danza de la morisca; haya hachas; estenlo mirando don Lope y Vivanco; y, en acabando la danza, entran dos moros». El primero de esos personajes trae una nueva orden: «La fiesta cese y a su casa vuelva / la bella Zara, que Muley lo ordena, / con prudencia admirable, de esta suerte». El segundo moro se sorprende con la noticia: «Pues ¿no pasa adelante el casamiento?», para la que hay, no obstante, una explicación:

¹⁹ Rico García [2015: 133].

Sí pasa. Pero quiere que, entretanto
que él va a cobrar su reino de Marruecos,
Zara se quede en casa de su padre
entera y sin tocar, que de este modo
quedará más segura, y él espera
gozarla con sosiego allá en su reino. [v. 2766*Acot*-2776]

La boda se suspende, pero el jolgorio —innecesario por completo para el desarrollo de la acción dramática— se ha desplegado ante los ojos del espectador. Algo similar sucede con los regocijos que el Gran Turco organiza para celebrar sus esponsales con Catalina, a los que, una vez más, Cervantes consagra no poca atención escénica en *La gran sultana*:

Éntranse, y la sultana se ha de vestir a lo cristiano, lo más bizarramente que pudiese. 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.

Éntranse. Sale Mamí a poner un estrado, con otros dos o tres garzones; tienden una alfombra turca, con cinco o seis almohadas de terciopelo de color.

Entra la sultana, vestida a lo cristiano, como ya he dicho, lo más ricamente que pudiese; trae al cuello una cruz pequeña de ébano; salen con ella Zaida y Zelinda, que son Clara y Lamberto, y los tres garzones que pusieron el estrado.

Levántase la sultana a bailar, y ensáyase este baile bien. Cantan los músicos. [2084*Acot*, 2152*Acot*, 2180*Acot* y 2364 *Acot*]

De nuevo, se precisan los ricos vestidos de la sultana, con la visible cruz de ébano, y la ropa de los cautivos; el decorado con el estrado, la alfombra turca y las almohadas;²⁰ los elementos sonoros con las sonajas, las guitarras y canto, vinculados al jolgorio nupcial; y el movimiento escénico y el baile. Aun así, ninguna referencia queda en la comedia del previsto casamiento de Amurates y Catalina. Algo similar sucede con una trama secundaria de *Pedro de Urdemalas*, la de los trances matrimoniales de Clemente y Clemencia, Pascual y Benita, que se solventan gracias a la ingeniosas intervención del protagonista. Una vez resueltos y conforme a las características literarias de los personajes, tiene lugar una fiesta rústica para celebrar las bodas que, según se anuncia en la obra, se sucederán luego, fuera ya de escena: «Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana. Salen todos los que pudieren con ramos, principalmente Clemente, y

²⁰ Sobre la disposición y uso del estrado en escena, véase Ruano de la Haza [2000: 161-162].

los músicos entran cantando esto: “Niña, la que esperas / en reja o balcón, / advierte que viene / tu polido amor”» [vv. 957Acot-961].²¹

El último caso de festejo nupcial sin boda es el de *La entretenida*, donde, tras conocer que el padre de Marcela Osorio tiene intención de otorgarle la mano de su hija, don Antonio da permiso a sus criados para que organicen una fiesta que incluirá la representación de un entremés [vv. 1879-2037]. El festejo en sí igualmente adquiere una dimensión matrimonial, pues el sainete terminará con el fingido enfrentamiento entre Ocaña y Torrente en disputa por la mano de Cristina. Pero, a la postre, incluso la razón que dio lugar al festejo saldrá también vana, pues las bodas acordadas entre don Antonio y Marcela Osorio se suspenden en el punto y hora en que don Ambrosio, su contrincante en los amores de la dama, aparece en escena mostrando un muy visible «papel en la mano» [v. 2734Acot]. Aunque en la escena que sigue nadie llega a leer su contenido y ni a comprobar la veracidad del mismo, el propio don Ambrosio afirma que, con este medio, Marcela Osorio le ha prometido ser su esposa, aun a despecho del padre, que la había reservado para don Antonio. Todos quedan, al final de la comedia, compuestos y sin boda.

Y es en esta trama donde la comedia ofrece la última de sus sorpresas escénicas, pues la tal Marcela Osorio, única que parece triunfar en sus intenciones matrimoniales respecto a los requerimientos de don Antonio y la voluntad de su padre, nunca llega a presentarse ante el espectador. Unos y otros hablan de ella, incluso su propio padre comparece para quejarse amargamente: «¡Hijas inobedientes, / que al curso de los años / anticipáis el gusto, / destrúyaos Dios, los cielos os maldigan!» [vv. 2851-2854]. Pero ni rastro de la dama, en una elusión escénica característicamente cervantina. Baste recordar el episodio del ermitaño en el capítulo 24 del segundo *Quijote*, cuando, tras alejarse de la cueva de Montesinos, el primo humanista propone pasar la noche con un ermitaño, «que dicen ha sido soldado, y está en opinión de ser un buen cristiano, y muy discreto y caritativo». La propuesta da lugar a un pequeño debate sobre la vida del gremio. Pero resulta que, cuando un personaje interesante parece va a entrar en liza, llegan a la ermita y el tal ermitaño está ausente.

Para más *inri*, resulta que Marcela Osorio es el único personaje de la comedia del que se entiende terminará por cumplir sus expectativas maritales. Sin que en ningún momento forme parte presencial de una acción dramática en la que toda intención de desposorio se remata en fracaso, esta Marcela ausente —frente a la presente y homóni-

²¹ Tanto las canciones, como los bailes y ciertos instrumentos servían para caracterizar, en el teatro de la época, el carácter rústico de ciertos festejos nupciales. Véase al respecto Ruano de la Haza [2000: 120]. En torno a este matrimonio rural, Sáez [2014], y sobre sus condiciones legales, Usunáriz [2005].

ma Marcela de Almendárez— es la única que se casa, aunque tampoco es seguro que llegue a hacerlo.²² Ni siquiera cabe la certeza de que el papel que don Ambrosio exhibe sea verdadero y no postizo, pero don Antonio renuncia sin pesquisa a sus pretensiones iniciales:

DON ANTONIO	¡Mi gozo está en el pozo!
DON FRANCISCO	¿Y si es falsa la cédula?
DON ANTONIO	Aunque lo sea, amigo, ya el honor titubea de Marcela. Cuanto más, que se sabe que es bueno don Ambrosio, y no levantaría tan grande testimonio.
DON FRANCISCO	Así lo creo.
DON ANTONIO	Doncella de escritorios, de públicas audiencias, de pruebas y testigos, no es para mí.
OCAÑA	¡Sentencia aristotélica! [vv. 2855-2866]

Es el mismo Ocaña, un personaje de naturaleza cómica, el que cierra la comedia informando a los espectadores de que «al fin ninguno se casa», por lo que la comedia «acaba sin matrimonio» [vv. 3086 y 3089]. Pero es solo una verdad a medias, por que *La entretenida* se cierra, sí, sin matrimonio, aunque solo sobre el escenario. Sea como fuere, Cervantes se sirvió de las posibilidades que le ofrecía la escenificación para subrayar los conflictos dramáticos y, en especial, aquellos referidos a las relaciones matrimoniales en sus más diversas formas y manifestaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AYLLÓN, Cándido [1963]: «Sobre Cervantes y Lope: la *novella*», *Romanische Forschungen*, 75, pp. 273-288.
- BATAILLON, Marcel [1964]: «Cervantes y el matrimonio cristiano», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, pp. 238-255.

²² Cfr. García Aguilar [2015: 139].

- BORUCHOFF, David A. [2004]: «Free Will, Beauty and the Pursuit of Happiness: *Don Quijote* and the Moral Intent of Pastoral Literature», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 1, pp. 121-135.
- BRADBURY, Gail [1984]: «Lope, Cervantes, a Marriage Trick and a Baby», *Hispanófila*, 82, pp. 11-19.
- CANAVAGGIO, Jean [1977]: *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- [1979]: «Los disfrazados de mujer en la Comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del 2º Coloquio del Grupo de Estudios Sobre Teatro Español (Toulouse, 16-17 Noviembre 1978)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 133-145.
- CARDONA, Rodolfo [2001]: «Cervantes, Platón y el Ticiano: *De nuptis et concupiscentia*», en Antonio Bernat Vistarini (ed.): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1/8 de octubre de 2000*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, I, pp. 409-413.
- CARRIÓN, María M. [2006]: «Don Quijote's Ingenio. Marriage, Errantry, and Queerness in Early Modern Spain», en John P. Gabriele (coord.): *1605-2005. Don Quixote Across the Centuries*, Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 93-104.
- CERVANTES, Miguel de [2015]: *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- CHUL, Park [1999]: «La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*», *Anales cervantinos*, 35, pp. 111-125.
- CUEVA, Juan de la [1986]: *Ejemplar poético*, ed. José M^a Reyes, Sevilla, Alfar.
- DAVIS, Nina Cox [1995]: «Marriage and Investment in *El celoso extremeño*», *Romanic Review*, LXXXVI.4, pp. 639-655.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso [2014]: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio [2015]: «*La entretenida*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, II, pp. 135-146.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, Luis GÓMEZ CANSECO y Adrián J. SÁEZ [2016]: *El teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Visor.
- GÓMEZ CANSECO, Luis [2010]: «Probabilismo en Cervantes: *La gran sultana* como caso de conciencia», *Críticón*, 109, pp. 167-186.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio [1998a]: «*Los baños de Argel*. Espacio e ideología», en *El escritor y la escena: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Es-*

- pañol y Novohispano de los Siglos de Oro* (1998, Ciudad Juárez), México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 109-118.
- [1998b]: «El disfraz en las comedias cervantinas», en Antonio Bernat Vistarini (ed.): *Actas del tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 584-589.
- [2006]: «El vestuario teatral en las comedias cervantinas», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM-Embajada de España en Francia, pp. 395-404.
- GRAHAM JONES, Jean [1992]: «“Tuya soy”: The Economics of Marriage in Cervantes *Entremés del rufián viudo llamado Trampagos*», *Bulletin of the Comediantes*, XLIV.1, pp. 151-180.
- HERMENEGILDO, Alfredo [2001]: *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida.
- HSU, Carmen [2012]: «Amor y matrimonio en *El laberinto de amor* de Cervantes», *eHumanista/Cervantes*, 1, pp. 537-551.
- HUTCHINSON, Steven [1999]: «Sexo y economía: *El casamiento engañoso*», en José Ramón Fernández de Cano y Martín (coord.): *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (El Toboso. 23-26 de Abril de 1998)*, El Toboso, Ayuntamiento de El Toboso-Ediciones Dulcinea del Toboso, pp. 215-222.
- JANIN, Érica [2000-2001]: «“Ruín sea quien por ruín se tiene”: reescritura del tópico del matrimonio por interés en los casos de Dorotea, Micomicona y Antonomasia», *Filología*, XXXIII.1-2, pp. 113-130.
- KARTCHNER, Eric J. [2005]: *Unhappily Ever After: Deceptive Idealism in Cervantes's Marriage Tales*, Newark, Juan de la Cuesta.
- LÓPEZ RUBIO, Lucía [2010]: «*El amante liberal* y la importancia del territorio en la cuestión matrimonial», *Anales cervantinos*, 42, pp. 163-175.
- [2016]: *El matrimonio en las Novelas ejemplares y el Quijote: la influencia del modelo histórico, social y legal de los siglos XVI y XVII*, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco [1982]: «Erasmus y Cervantes, una vez más», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 4, pp. 123-137.
- MARTINENGO, Alessandro [1998]: «Las *Novelas ejemplares* y el concilio tridentino (Dos desenlaces matrimoniales en oposición)», en Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini y Antonella Cancellier (eds.): *Atti della V Giornata Cervantina. Venezia, 24-25 novembre 1995*, Padova, Unipress, pp. 37-51.

- [2015]: «El tema del matrimonio de las *Novelas ejemplares* al *Persiles*: sacerdocio institucional y sacerdocio laico», *Anuario de estudios cervantinos*, 11, pp. 317-328.
- MATEOS CARRETERO, José Antonio [2005]: «La plasmación de la vida ordinaria en el *Quijote*. Los matrimonios bajo palabra de casamiento», en *Jornadas Cervantinas en Leganés del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid Jiménez de Gregorio. Ayuntamiento de Madrid, 17 de diciembre de 2005*, Leganés, I.E.H.S.M. Jiménez de Gregorio, pp. 77-93.
- OJEDA CALVO, M^a del Valle [2003]: «*Los enredos de Martín*, “compuesta por Cepeda”, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Criticón*, 87-88-89, pp. 589-601.
- OLEZA, Joan [1986]: «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en José Luis Canet (ed.): *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, Londres, Tamesis, pp. 251-308.
- PERLADO, Pedro A. [2011]: «Casamientos, bodas y matrimonio en el *Quijote*», en Christoph Strosetski (ed.): *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 735-748.
- PRESOTTO, Marco [1995]: «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope», *Annali di Ca' Foscari*, 34.1-2, pp. 365-383.
- PILUSO, Robert V. [1967]: *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, Nueva York, Las Américas Publishing Compan.
- PRIOR BARBARROJA, Balbina [2005]: «La conciencia de género a través de los textos que tratan el matrimonio de conveniencia, independientemente de la época, sexo o procedencia: Cervantes (1547-1616), Aphra Behn (1640-1689), William Congreve (1670-1729)», en Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz (eds.): *Cervantes y el ámbito anglosajón*, Madrid, Sial, pp. 406-418.
- RICO GARCÍA, José Manuel [2015]: «*El laberinto de amor*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, II, pp. 123-135.
- RODRÍGUEZ-ARANGO DÍAZ, Crisanto [1955]: «El matrimonio clandestino en la novela cervantina», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 25, pp. 731-774.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a [2000]: *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- RUTA, Caterina [2004]: «Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*», en M^a Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.): *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vevuert, pp. 111-138.

- SÁEZ, Adrián J. [2014]: «Elementos religiosos en *Pedro de Urdemalas*», *e-Spania*, 18. <http://e-spania.revues.org/23725>.
- SÁENZ, María Ascensión [2004]: «*El juez de los divorcios* o la institución matrimonial en entredicho(s)», en M^a Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.): *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, II, pp. 1569-1576.
- SEARS, Theresa Ann [1993]: *A Marriage of Convenience. Ideal and Ideology in the Novelas ejemplares*, New York, Peter Lang.
- USUNÁRIZ, Jesús M^a [2005]: «El matrimonio como ejercicio de libertad en la España del Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y Jesús M.^a Usunáriz (eds.): *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, pp. 167-185.
- VITA, Sergio Fabián [1997]: «El matrimonio cervantino y sus prácticas genéricas en dos *Novelas Ejemplares*», en *Cervantes, Góngora y Quevedo. [Actas del II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español, Mendoza, 5 al 7 de octubre de 1955, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina]*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 379-388.
- VIVÓ DE UNDABARRENA, Enrique [1993]: «La casuística matrimonial en el *Quijote*», *Boletín de la Facultad de Derecho (UNED)*, 3, pp. 329-345.
- [1994]: «Error y libertad en la casuística matrimonial de Cervantes», *Boletín de la Facultad de Derecho (UNED)*, 6, pp. 255-274.
- [1997]: «El teatro de Cervantes y su casuística matrimonial», *Boletín de la Facultad de Derecho (UNED)*, 12, pp. 183-257.
- [2003]: *Matrimonio y derecho en el teatro del Siglo de Oro: Cervantes y Calderón de la Barca*, Madrid, UNED.
- [2005]: «Cervantes: Derecho y matrimonio (de la venta de «armado caballero» a la venta de los enamorados)», *Boletín de la Facultad de Derecho (UNED)*, 26, pp. 155-211.
- [2006]: «Matrimonio y derecho en la novela ejemplar de Cervantes *La española inglesa*», *Revista de Derecho UNED*, 1, pp. 65-109.
- WESCOTT, Howard B. [2001]: «Marriage Italian Style: From Ficino to Cervantes», en Elizabeth Scarlett y Howard B. Wescott (eds.): *Convergencias hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Filme and Linguistics*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 227-235.
- ZUGASTI, Miguel [2004]: «El matrimonio, tema rector de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes», *Hispanic Horizon*, XX.23, pp. 113-131.

Desenlaces con riesgo y secuencias probadas en el teatro de Cervantes

Rosa Navarro Durán

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

La búsqueda de soluciones originales en el marco de géneros establecidos es, como es bien sabido, una de las características de la creación literaria de Miguel de Cervantes; no hay más que ver las dos obras narrativas que la abren y cierran: *Los seis libros de la Galatea*, es una novela pastoril, y no hay duda de que responde a los rasgos del género; pero desde su título se ve bien quién va a ser Cervantes porque no son siete los libros como la *Diana* de Montemayor, sino seis (y el número seis no tiene la tradición literaria del siete). Y además introduce la traición, la maldad y la muerte en ese mundo bucólico, que a veces vive sucesos de noche, a la luz de la luna, y lo hace para romper esos límites temporales que lo caracterizaban, el tiempo de luz entre el amanecer y el anochecer; Cervantes nos está diciendo que también se sufre de noche aunque las normas genéricas digan otra cosa. ¿Y qué ocurre con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*? Basta ver esa fusión de un mundo literario por islas y tierras desconocidas, al modo de la peregrinación bizantina, y el de la geografía real y bien conocida como son las tierras españolas, del sur de Francia e italianas hasta llegar a Roma después del desembarco de los peregrinos en la portuguesa y simbólica Belén.

En el terreno teatral las exigencias de la convención son mucho mayores que en el de la narración, porque la lectura en solitario no tiene puertas; en cambio, la repre-

sentación escénica sí. Y prueba de ello son las múltiples variedades que tiene el género narrativo, frente a lo poco que ha cambiado el molde de la obra dramática.

Cervantes empieza a escribir teatro cuando se están diseñando los rasgos que van a caracterizar el género en su época de esplendor, pero ni logra el éxito deseado ni se resiste a introducir fórmulas con riesgo en sus comedias; y tal vez ambas cosas estén relacionadas. Y hoy, a la distancia de siglos, podemos decir que precisamente donde triunfa el comediógrafo es en el propio ámbito de la transgresión, en el terreno de los entremeses.

1. DESENLACES CON RIESGO

Que un entremés como *El juez de los divorcios* no tenga desenlace alguno y que su trama esté hecha de una sucesión de casos, representados por sus protagonistas, no importa nada porque es un entremés y este breve espacio de entretenimiento invita a la diversión del momento, no a la solución de un conflicto. Pero que la comedia de *Pedro de Urdemalas* no tenga un único desenlace y sí varios pequeños a lo largo de su transcurso no deja de ser una arriesgada innovación. Y todavía tendrá más riesgo innovador la comedia que el mismo Pedro anuncia: «Mañana en el teatro se hará una, / donde por poco precio verán todos / desde el principio al fin toda la traza, / y verán que no acaba en casamiento / cosa común y vista cien mil veces» [Cervantes, 2015: 906]. Así sucede con *La entretenida*, en donde además subraya al final tal rasgo el lacayo Ocaña: «De esta verdad conocida / pido me den testimonio: / que acaba sin matrimonio / la comedia *Entretenida*» [Cervantes, 2015: 794]. ¡Una comedia que no acaba en boda!

Es también una peligrosa desmesura que *El laberinto de amor* tenga tan enrevesado enredo, con dos damas tracistas, que sea fácil perderse en él. La obra tiene una estructura muy compleja, pero todas las piezas encajan perfectamente; lo que sucede es que la complejidad del enredo, los muchos disfraces, los cambios de identidad se suman para dificultar la comprensión de la trama (Julia se disfraza de sí misma adelantándose a la doña Juana del *Don Gil* de Tirso)¹. Cervantes, por tanto, sitúa en este caso la novedad en la intensificación de los recursos del enredo.

¹ Hay otras huellas de la lectura de las comedias de Cervantes por Tirso de Molina: rasgos de Caramanchel se encuentran en Buitrago de *El gallardo español*; el traicionero apretón de manos de Marfisa a Galalón en *La casa de los celos* que le rompe los huesos nos recuerda el del Comendador de piedra que llevará el fuego del infierno a don Juan Tenorio, que ha jurado haciendo trampa: en ambos está la confianza de la víctima en la persona que lo da (véase Navarro Durán [2016: 91-108]). Las *Comedias* se imprimen en 1615, con la suma de la tasa de 22 de septiembre y la aprobación de José de Valdivielso fechada el 3 de julio; es muy probable que Tirso, amigo de

En *Pedro de Urdemalas* hará ambas cosas: no le dará el desenlace esperado y además sumará varias tramas con personajes de distintas atmósferas, que, sin embargo, logra cruzar y mezclar, aunque a veces los puntos de sutura se noten. Pedro es un heredero de la lectura cervantina de la vida de Lázaro de Tormes² y de la de Guzmán de Alfarache; va como ellos de amo en amo y lo cuenta, aunque es en realidad un tracista y sus pequeñas estafas no hacen daño a nadie o van en beneficio de terceros. Será heredero de él el gracioso Caramanchel de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, que además tiene rasgos del Buitrago de *El gallardo español*.

A Pedro de Urdemalas, un mago, un *malgesí* (con nombre que está en los dos *Orlando*, el de Boiardo y el de Ariosto), le pronostica un futuro lleno de otros oficios mucho más variados que los que ha desempeñado, y alguno inalcanzable:

Es Pedro de Urde mi nombre,
mas un cierto malgesí,
mirándome un día las rayas
de la mano, dijo así:
«Añadidle, Pedro, al *Urde*
un *malas*, pero advertid,
hijo, que habéis de ser rey,
fraile y papa y matachín». (vv. 744-751)

Como el primer paso es que le suceda con un gitano un caso «que sé decir / que le escucharán los reyes / y gustarán de le oír» (vv. 753-754), decide ser gitano al toparse con Maldonado; porque aunque no le da crédito a la profecía, ve en sí mismo «un no sé qué que me inclina / a ser todo lo que oí» (vv. 762-763). Y lo logrará porque va a ser... comediante. Cervantes nos da con ello una lección amarga parecida a la del *Licenciado Vidriera*: no es fácil salir de los límites de tu condición, de tu cuna. O eres comediante o eres soldado, y podrás en el primer caso interpretar muchos papeles, y en el segundo ver si la suerte te acompaña, si es que tienes como cualidad la valentía.

Lope como Valdivielso, pudiera ver la colección de comedias y entremeses antes de ser publicadas. La fecha de representación de *Don Gil de las calzas verdes* (julio de 1615) me hace llegar a tal hipótesis.

² Al narrar su vida a Maldonado, el conde de gitanos, cuenta así su episodio al servicio de un ciego: «Fuime y topé con un ciego, / a quien diez meses serví; / que, a ser años, yo supiera / lo que no supo Merlín. / Aprendí la jerigonza / y a ser vistoso aprendí, / y a componer oraciones / en verso airoso y gentil» (vv. 708-715). Y la palabra «jerigonza» indica la deuda con *La vida de Lazarillo de Tormes*, donde no significa lo que cree Cervantes, porque «jerigonza» es una piedra preciosa y no una jerga; véase Valdés [2016: 199-200, nota 53].

Pedro de Urdemalas no es el gracioso, aunque su destino parece ser el suyo, porque es el protagonista de la comedia, y ni se casa ni asciende. Es sensato a pesar de su nombre, recoge la tradición en ese mismo apelativo y en su trayectoria existencial por sus ingeniosos embustes (orientados, por cierto, casi siempre al bien), y lo que logra es ser personaje de comedia, como el Guzmán espurio y como el Buscón (no olvidemos que también lo fue un tiempo Berganza, y acabó mal); pero no es una etapa para sobrevivir, sino una profesión elegida. Y por ella y con ella culminará la obra, con opiniones cervantinas sobre el arte de hacer comedias.

En la comedia se mezclan dos atmósferas (y registros) antitéticas: el mundo rústico unido a la simplicidad (es un bobo el alcalde Martín Crespo), con el de los gitanos y sus astucias, aunque quien las lleva a cabo es Pedro de Urdemalas, recién ingresado en ese mundo de los gitanos; ambos —y el de los representantes, que se les unirá— confluirán en el espacio de los reyes. Y en él es donde vemos que el ascenso a veces no dignifica, porque surge el placer como única aguja de navegar por la vida poniendo en olvido el decoro del personaje. Delante de los reyes, en forma de tres representaciones se juntan los tres planos del texto: el de los rústicos con el baile esperpéntico de los muchachos labradores disfrazados, frustrado a palos por los pajes (pero basta el del sobrino Mostrenco como ejemplo), el de las bellas gitanas —la tentación para el monarca—, y el teatral, con la obra anunciada en la que va a actuar ya como representante Pedro.

Pedro de Urdemalas, en su vida como gitano, conoce a un personaje femenino en donde sitúa Cervantes la transgresión: es esa bella gitanilla, Belica. Inventará para ella, que tiene el palpito de su origen noble, una compleja anagnórisis, en donde mezcla elementos de la de *La gitanilla* (la cárcel, que lleva en la novela a la actuación de otra gitana con la revelación y las joyas), de *La señora Cornelia*, con el recién nacido en un cesto que recibe un caballero en sus brazos, y de *La ilustre fregona*, con la madre noble, que se muere, y una persona de confianza que actúa como depositario del secreto. Pero todo ello no conduce al objetivo que siempre tiene la anagnórisis: quitar el obstáculo que impide la boda entre caballero y bella joven de humilde origen, porque no hay caballero enamorado dispuesto a ser mozo de mesón, gitano o lo que sea, sino un rey que quiere hacer suya a la hermosa joven, y el público se da cuenta de que no va a detenerle la revelación de que ella es en realidad sobrina de su mujer la reina, aunque se quede tal vil acto en el futuro no representado en escena.

Así es el comediógrafo Cervantes: haciendo pedazos la materia que está esperando el público, es decir, lo que quiere un autor de comedias para lograr que llene la gente los corrales. Se arriesgó en exceso; a veces la innovación tenía como objeto el propio género, y no iba con ello mucho más allá; pero otras, como en *Pedro de Urdemalas*, estaba

diciendo mucho, muchísimo, en el poco espacio de la representación; y por ello el valor de su comedia ha aumentado con el tiempo.

2. SECUENCIAS PROBADAS

Pero no siempre rompe con la tradición literaria, sino que otras veces inserta en sus obras secuencias probadas porque Cervantes fue un voraz lector y un genial creador que sabía libar muy bien en las flores literarias. El terreno ideal para verlas es el de los entremeses; pero antes de entrar en ellos, voy a detenerme aún en una de las que forman el texto de *Pedro de Urdemalas*: la de las dos gallinas que van a servir para redimir dos cautivos en Argel.

2. 1. Un par de gallinas para redimir cautivos

En la jornada tercera, Pedro de Urdemalas va «con manteo y bonete, como estudiante», y entra en escena «un labrador con dos gallinas», enfadado porque no las ha vendido; tras el comienzo fallido de la burla en que Pedro le dice que tiene que dejarlas, honrarlas como reliquias y «para el culto dedicaldas / bucólico y adoraldas», el farsante precisa más su intención y al mismo tiempo entran en escena dos representantes que van a apoyarle en su embuste:

PEDRO. Sois hipócrita y malino,
 pues no tenéis miramiento
 que os habla un hombre cetrino,
 hombre que vale por ciento
 para hacer un desatino;
 hombre que se determina,
 con una y otra gallina,
 sacar de Argel dos cautivos
 que están sanos y están vivos
 por la voluntad divina. (vv. 2715-2724)

Tras un rifirrafe verbal, Pedro, apoyado por los representantes, huirá con ellas, y allá queda el labrador con sus amenazas y sin las aves. Los tres darán buena cuenta del botín en un bodegón, como les dice Pedro:

Despójese de su pluma
el rescate, y véase luego,
en resolución y en suma,
si hay algún rancho o bodega
donde todo se consuma. (vv. 2795-2799)

De nada sirve el episodio para el desarrollo de la comedia ni para el retrato de Urdemalas como hábil farsante y burlador, porque con el engaño a la viuda que revierte en beneficio de Belica bastaba; bien es cierto que así Cervantes sitúa ya junto a Pedro a dos representantes y lo va introduciendo en el mundo en que quiere insertarlo, el de la comedia.

En la primera redacción del *Buscón*, Quevedo incluye en su novela picaresca un episodio con el mismo esquema: «Sucedió que el ama tenía gallinas en el corral; yo tenía gana de comer una», a ello le sigue la burla: amenazar al ama con dar parte a la Inquisición porque ella ha dicho «pío, pío» al dar de comer a sus doce o trece pollos grandecitos, y como le explica él: «¿No os acordáis que dijistes a los pollos «pío, pío» muchas veces? Y es *Pío* nombre de papas, vicarios de Dios y vicarios de la Iglesia. Papaos el pecadillo». La solución es jurar que no lo hizo con malicia, «pero será necesario que esos dos pollos que comieron llamándolos con el santísimo nombre de los pontífices me los deis, para que yo los lleve a un familiar que los queme, porque están dañados». El final es el mismo que el de las dos gallinas del labrador: Pablos se lleva los pollos (aún el ama, agradecida, le dará otro más), y luego cuenta: «Hice hacer en casa de un pastelero una cazuela, y comímelos con los compañeros» [Quevedo, 2007: 34-35]. Todo el episodio desaparece de la segunda redacción, la llamada *B*, la del ms. 15513 de la Biblioteca Lázaro Galdiano; como dice Alfonso Rey, la supresión de la broma gastada por Pablos al ama (capítulo 1, 6), al igual que el de un breve comentario sobre la abundancia de moriscos y judíos (capítulo 1, 5), «sugieren que también el temor influyó en la redacción de *B*». Y fecha esta segunda redacción tras el *Memorial enviado a la Inquisición contra los escritos de Quevedo* de Luis Pacheco de Narváez (que indica no puede ser anterior a 1629), o incluso tras la censura del licenciado Franco-Furt en *El Tribunal de la Justa Venganza*, de 1635 [Rey, 2007: XLVIII-XLIX].

Las similitudes del engaño (apropiación de gallinas aludiendo a materia religiosa) permiten identificar perfectamente la secuencia y, de paso, la lectura de Cervantes del *Buscón*. Quevedo debió de componer *El Buscón* entre 1608 y 1611, porque *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo tiene ya huellas de la lectura de la obra por su creador, y también aparecen nítidamente al final del *Coloquio de los perros* del propio

Cervantes y, más tarde, en la *Segunda parte del Quijote* (en su mismo inicio, cuando el hidalgo muestra sus asomos de arbitrista)³. Esa «marca» de la lectura del *Buscón* es un dato más que afianza la datación tardía de la comedia que señalan Gómez Canseco y Ojeda Calvo: «la muerte de Nicolás de los Ríos en 1610 confirma una fecha posterior para la composición de *Pedro de Urdemalas*» [2015: II, 43].

Esa secuencia, como he dicho, podría perfectamente suprimirse y no afectaría a la comedia; en cambio, las que voy ahora a indicar están tan trabadas en la materia teatral que no es fácil identificarlas como tales.

2. 2. *El viejo celoso*: el relato en directo del gozo amoroso

Como es bien sabido, Cervantes hace una versión entremesil de su novela *El celoso extremeño*, y mientras en el relato el adulterio no llega a buen puerto (aunque el viejo marido crea que sí y se va con la idea de su deshonor a la tumba), en el entremés la esposa lo transmite en directo. La joven Lorenza contará a su criada Cristina y a su marido, el viejo celoso, cómo está gozando con un galán. Está encerrada en su habitación, en donde ha entrado el joven gracias a la maña de la vecina Ortigosa.

Se ha colado en la casa pasando por detrás de un tapiz que extiende su cómplice, la vecina. Y este ardid tiene larga tradición porque está ya contado en la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso⁴ y también en los *Gesta romanorum*; remito a las notas complementarias de Alfredo Baras en su edición [Cervantes, 2012: 542–545], donde se precisan los detalles de las fuentes, porque como dijo Eugenio Asensio: «*El viejo celoso* ha sido un día de fiesta para los buscadores de fuentes. Se han encontrado analogías en relatos orientales, italianos, se han descubierto modelos vivos en la crónica local de Sevilla» [Cervantes, 1971: 25]. Sin embargo, no me parece que sea fuente única del entremés la novella I, 5 de Mateo Bandello («Quanto scaltritamente Bindoccia beffa il su marito que era fatto geloso» [Bandello, 1992: 51-65], como indicó Zimic [1967, 1992: 389-399], ni tan siquiera que sea fuente directa [Cervantes, 2012: 543], porque en la novela de Bandello la esposa no relata el gozo en directo, que es el centro del entremés; más bien

³ Véase en mi introducción al segundo volumen de *Novela picaresca*, con la edición de *La vida del Buscón*, «Cuatro figuras cervantinas y la escritura del *Buscón*», y «Las dos partes del *Quijote* y la escritura del *Buscón*», en donde además señalo la huella de la lectura de la primera parte del *Quijote* en el texto de la novela de Quevedo [*Novela picaresca*, II, 2005: XXIX-XXXVIII]. Y en la del tercer volumen de *Novela picaresca*, analizo la presencia de textos de Quevedo (entre ellos, el del *Buscón*) en *La hija de Celestina* [*Novela picaresca*, III, 2007: LXII-LXX].

⁴ Es el «ejemplo de la sábana» y corresponde al motivo K 1521.5.1 «El amante escapa ocultándose en la sábana que la mujer extiende para mostrarla al marido», como indica M^a José Lacarra [Alfonso, 1980: 102, nota 18].

lo disimula con una fingida historia escatológica, de cámaras; así finge Bindoccia su mal mientras goza con Niceno: «E mentre che scherzavano, la donna imitando il romore che fa l'uomo pieno di vento quando va del corpo, fece con la bocca sì gran romore, che Angravalle, sentendo il ribombo, essendo le camere vicine, disse: –Mogliema, questo è tutto freddo che tu hai preso» [Bandello, 1992: 57]. El esquema del relato «hermosa joven que quiere burlar al marido viejo y celoso, de acuerdo con enamorado que está esperando la ocasión» es tan común que sin más detalles compartidos no puede considerarse fuente; pero no me interesa tanto el asunto para confirmar o negar una fuente, sino como medio para analizar cómo procede Cervantes para construir su trama.

Después del motivo del guadamecí que oculta la entrada del joven, hay otros dos detalles —o secuencias— fundamentales para la construcción de la trama: el primero es el relato del gozo en directo, y el segundo es el recurso que utiliza la hermosa joven para que su amante pueda salir de la habitación sin ser visto por el viejo celoso.

Lorenza cuenta así a Cristina lo que está gozando en el momento de hacerlo: «¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro y que le huele la boca a mil azahares» [Cervantes, 2012: 131]. Y esa escena la encontramos en un relato árabe, en la «Historia que trata de la astucia de las mujeres y de su gran picardía», que está recopilado en *Las mil y una noches*. Y no hay que olvidar no solo que Cervantes estuvo cinco años cautivo en Argel, sino que, como dice Juan Vernet:

Cuando Antoine Galland (1646-1715) empezó a publicar *Les mille et une nuits, contes arabes traduits en français* (1704-1717; 12 volúmenes) dio a conocer a Europa la unidad de una obra que, de modo fragmentario hasta entonces, había infiltrado ya elementos suyos en varias literaturas de nuestro continente mediante procedimientos de transmisión que, en su mayor parte, aún hoy desconocemos. [*Las mil y una noches*, 2004, I: XXXIV]

En dicho relato árabe (que comparte su materia novelesca con el *Sendebär*), un bañero vende por un dinar a su mujer para el gozo de un joven, «hijo de un ministro, de hermoso aspecto, grueso y corpulento». Lo hace llevado por la avaricia y convencido de la impotencia del joven, porque «cuando el joven se desnudó, el bañero no pudo verle el miembro, que le desaparecía entre los muslos dada su gordura» [*Mil y una noches*, 1965, II: 870-871].

El bañero lleva a su hermosa mujer a una habitación vacía donde se halla el hijo del ministro; ellos se encierran y gozan. El marido oye sus gritos de placer desde fuera, suplica a su mujer que salga, le recuerda a su hijo pequeño y le ordena que regrese junto

a él; pero la mujer le grita: «Si me apartara de su lado, me moriría». Y concluye así el relato: «La aflicción y los celos del bañero fueron tales que subió a la azotea de la casa de baños, se tiró desde allí y murió» [*Mil y una noches*, 1965, II: 872].

En el *Sendebar* (del que solo nos ha llegado una copia del siglo XV, y que el infante don Enrique hizo traducir del árabe)⁵, el bañero no oye, sino que ve la escena; y el caso tiene el mismo final, pero carece de la espera desesperada del marido mientras su mujer goza con el hijo del ministro: «E el Infante durmió con ella; e el vañador començó de atalear cómo yazia con ella, ¡con su mujer! Y el Infante riose. E el vañador falloso ende mal e dixo: “¡Yo mesmo me lo fize!”» [*Sendebar*, 2006: 103].

Es probable, por tanto, que una versión de este relato árabe, donde se dieran detalles del gozo de la pareja mientras el marido estaba oyéndoles junto a la puerta cerrada, llegara a Cervantes.

2. 3. La estratagema de la esposa para que pueda escapar el amante

Pero ¿cómo resuelve Cervantes el espinoso problema de la salida del amante si el marido está junto a la puerta acechando? Pues de la forma en que lo dice la acotación: «Al entrar Cañizares, danle con una bacía de agua en los ojos, él base a limpiar, acuden sobre él Cristina y doña Lorenza, y en ese ínterim sale el galán y vase» [Cervantes, 2012: 132].

Cervantes se da cuenta perfectamente de la eficacia de secuencias, que encuentra en muy diversas lecturas, y sabe fundirlas sin que se note sutura alguna. ¿En dónde se inspira para ese final? No en *Bandello* ni en esa posible fuente árabe, sino en una de las novelas de *Les cent nouvelles nouvelles*, libro impreso en París en 1486 por Anthoine Gerard, que Cervantes había leído muy bien porque tomará de distintas novelas varias unidades narrativas que inserta en *Las dos doncellas*, en *El celoso extremeño*, y también en *La cueva de Salamanca* y en *El viejo celoso*, como voy a indicar.

En la novela XVI de *Les cent nouvelles*, los protagonistas son un apuesto caballero casado con una hermosa dama; él era gallardo y valiente, pero tuerto porque había perdido un ojo en una batalla. Como su señor no sostenía guerras y vivía en paz, se

⁵ Dice Orazi: «Data de 1253 la versión castellana del *Sendebar*, también llamado *Libro de los engaños de las mujeres*, a partir de un pasaje del prólogo. La obra fue una traducción del árabe al romance encargada por el infante Fadrique, hermano de Alfonso X el Sabio», «El *Sendebar* se ha conservado en un solo manuscrito que no es el original y ni siquiera una copia del siglo XIII, sino una transcripción del XV. Se trata del código número 15 de la Biblioteca de la Real Academia Española, en papel, que consta de 157 folios y contiene también el *Libro del conde Lucanor* de don Juan Manuel, junto con otros textos. Este testimonio es conocido como código Puñonrostro, debido al nombre de su poseedor. El *Sendebar* aparece en los folios 63r-79v, según la numeración más reciente» [*Sendebar*, 2006: 8, 63].

puso al servicio de los señores de Perugia para luchar contra los sarracinos; y en su larga ausencia, su bella mujer se entretuvo con un apuesto escudero.

A su regreso el feliz —e imprudente— caballero quiso anticiparse a su séquito y llegar a su casa al amanecer para encontrar a su amada esposa en la cama. Y así lo hizo, pero ella no estaba sola como él suponía. Al oír el gran golpe de bastón a la puerta de su aposento, la dama, asustadísima, pregunta quién es, y su impaciente marido le contesta: «C'est moy, c'est moy —ce dit monseigneur—. Ouvrez, ouvrez».

Su esposa lo reconoce perfectamente por la voz, y mientras hace vestir a toda prisa a su amante escudero, va a mantener con su marido la siguiente conversación:

—Qui est ce là?

—C'est votre mary, dame. Ouvrez bien tost, ouvrez.

—Mon mary! —dit elle—. Hélas! Il est bien loing d'icy. Dieu le ramaine à joie et bref!

—Par ma foy, dame, je suis vostre mary, et ne me cognoissez vous au parler? Si tost que je vous oy respondre je cogneu bien que c'estiez vous.

—Quand il viendra, je le sçaray beaucoup devant, pour le recevoir ainsi que je doy, et aussi pour mander messeigneurs ses parents et amys pour le festoier et convier à sa bien venue. Allez, allez et me laissez dormir!

—Saint Jehan! Je vous en garderay! —ce dit monseigneur—. Il fault que vous ouvrez l'huys! Et ne voulez-vous cognoistre vostre mary? [*Cent nouvelles*, 1880: 68-69]

Entonces el caballero llama a su esposa por su nombre. Y ella, que ve que su amigo ya se ha vestido y está listo para irse, le dice que se esconda tras la puerta, la abre y va a comenzar con su marido otro jugoso diálogo.

Pero antes de llegar a él, no es difícil ver cómo Cervantes incluyó esta secuencia de detención del marido para que el amante esté a punto para escapar en otro de sus espléndidos entremeses: *La cueva de Salamanca*.

Pancracio, el esposo de Leonarda, regresa a casa de noche porque se le ha roto una rueda al coche que lo llevaba a él y a su compadre Leoniso. Y resulta que su casa está ya ocupada; porque Leonarda —que fingió sentir tanto su marcha— y su criada Cristina tienen como invitados a sus dos amigos, el sacristán y el barbero; a los que se ha sumado un estudiante, que será el que resolverá al final el embrollo. Pero vayamos a la secuencia.

Pancracio da golpes a la puerta de su casa, y su mujer Leonarda lo reconoce y llama al arma a la gente que tiene en casa:

LEONARDA. ¡Ay, desdichada! A la voz y a los golpes, mi marido Pancracio es este. Algo le debe de haber sucedido, pues él se vuelve.

—Señores, a recogerse a la carbonera; digo, al desván donde está el carbón.

—Corre, Cristina, y llévalos; que yo entretendré a Pancracio de modo que tengas lugar para todo. [Cervantes, 2012: 111]

Y mientras todos obedecen y se esconden, ella, para darles tiempo, sale a la ventana y tiene lugar la misma secuencia que aparece en la novela francesa con parecida función:

LEONARDA. ¿Quién está ahí? ¿Quién llama?

PANCRACIO. Tu marido soy, Leonarda mía. Ábreme, que ha media hora que estoy rompiendo a golpes estas puertas.

LEONARDA. En la voz bien me parece a mí que oigo a mi cepo Pancracio, pero la voz de un gallo se parece a la de otro gallo, y no me aseguro.

PANCRACIO. ¡Oh recato inaudito de mujer prudente! Que yo soy, vida mía, tu marido Pancracio. Ábreme con toda seguridad.

LEONARDA. Venga acá, yo lo veré agora. ¿Qué hice yo cuando él se partió esta tarde? [Cervantes, 2012: 112]

El diálogo prosigue con nuevas pruebas que Leonarda le pide a Pancracio (incluido el reconocimiento por la señal escondida); pero nada de ello importa, porque es solo una forma de dar tiempo a los «invitados» para que se escondan. Exactamente igual que en la novela francesa. Allí solo son tres los personajes, el marido, la esposa y el amante, pero la función de la secuencia es la misma.

Volvamos a *El viejo celoso* y a ese narrar en directo el gozo de doña Lorenza mientras echa en cara a su marido lo engañada que ha vivido hasta entonces con él, y anuncia: «Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado» [Cervantes, 2012: 132]. Entonces Cañizares, furiosísimo, amenaza con echar abajo la puerta; pero en ese momento, doña Lorenza la abre y le invita a ver si es verdad lo que le ha dicho.

Tenemos la misma situación en los dos textos, en la novela y en el entremés: amante que tiene que salir del aposento sin que lo vea el marido de la adúltera.

¿Qué sucede en la novela francesa?

Una secuencia divertidísima porque la ingeniosa dama le cuenta a su recién llegado marido un supuesto sueño que acaba de tener, donde pasaba exactamente lo mismo que estaban viviendo: que llegaba, que llamaba a la puerta, ¡todo!, pero él veía tan bien

con un ojo como con el otro. Y le pide que por favor le deje comprobarlo. El marido, complaciente, le deja que lo haga.

Et à cest coup elle tenoit l'huys, tenant la chandelle ardant en sa main. Et monseigneur, qui est content de ceste epreuve, souffrit bien que madame luy bouchast son bon oeil d'une main, et de l'autre elle tenoit la chandelle devant l'oeil de monseigneur qui crevé estoit; est puis luy demanda:

—Monseigneur, ne voiez vous pas bien par vostre foy?

—Par mon serment, nenny, m'amy —ce dit-il.

Et entretant que ces devises se faisoient, le lieutenant de monseigneur sault de la chambre sans qu'il fust apperceu de luy.

Ella aún se toma un poco más de tiempo porque le pregunta luego si él la ve bien. Y el pobre le dice con razón:

—Par Dieu!, m'amy, nenny —dit monseigneur—. Comment vous verroie je? Vous avez bouchié mon dextre oeil, et l'autre est crevé passé a dix ans.

—Alors —dit-elle—, or voy-je bien que c'estoit songe voirement qui ce rapport me fist; mais toutesfoiz, Dieu soit loé et gracié que vous estes cy! [*Cent nouvelles*, 1880: 69-70]

Y se abrazaron y besaron los dos contentísimos.

La esposa supo cegar muy bien a su marido, pero el que fuera tuerto se lo hizo más fácil. Y el amante pudo escapar sin ser visto.

¿Qué pasa con el viejo celoso, que ve con los dos ojos?

Como ya dije, la acotación del entremés de Cervantes reza así: «Al entrar Cañizares, danle con una bacía de agua en los ojos, él vase a limpiar, acuden sobre él Cristina y doña Lorenza, y en este ínterim sale el galán y vase». Y en la reacción de Cañizares se ve bien que sucede lo mismo que en la novela francesa aunque el procedimiento sea otro: «¡Por Dios, que por poco me cegaras, Lorenza! Al diablo se dan las burlas que se arremeten a los ojos»⁶.

También la historia del ojo enfermo estaba ya en la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (como indica Alfredo Baras)⁷: vendimiador herido en un ojo vuelve a casa antes

⁶ Y como dice Alfredo Baras en nota: «En verdad la frase hecha se refiere al trasero y no a los ojos» [Cervantes, 2012: 132, nota 116].

⁷ «Se remonta el tópico a Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis* (IX, «De uindemiatore»), donde la esposa, para ocultar la salida del amante, mete la lengua en el ojo sano del marido, herido en el otro, con el pretexto de fortalecerlo» [Cervantes, 2012: 578].

de hora; su mujer para que pueda escapar su amante tapaná con su boca el ojo sano con forma supuesta de encantamiento y arte médica para que no se le pase a él el daño del otro [Alfonso 1980: 59-60]. Es evidente que las secuencias pasan de unos textos a otros, pero el arte está en saber desarrollarlas y, sobre todo, en ensartarlas para que no se note el cosido. Y Cervantes lo domina.

¿Y el agua de la bacía? Pues tenemos dos textos que nos ayudan a ver su función. De nuevo otro relato de adulterio de *Les cent nouvelles nouvelles*, y un libro de caballerías que apasionó a Cervantes: *Tirante el Blanco*.

La novela XXXVII nos cuenta una nueva historia de viejo celoso y joven esposa adúltera, pero con la particularidad de que él es un cuidadoso historiador de casos de adulterio. Se comporta con su mujer como el celoso extremeño de Cervantes: solo la deja salir temprano a misa y acompañada de una vieja «serpiente» —la llama así el narrador, en vez de «sirvienta»— que la vigila. Pero la encerrada y vigilada muchacha logrará una cita con un joven a través de notitas que se intercambian furtivamente, y conseguirá llegar a sus brazos gracias a la ingeniosa estratagema del caballero. Una amiga suya le facilitará la casa, que estaba en el camino de la iglesia, y él, desde una ventana del primer piso, echará encima de la hermosa joven un gran cubo de agua mezclada con cenizas a su paso. La ha advertido previamente de ello, y la joven no tiene más que entrar en la casa y pedir a la «serpiente» vigilante que se lleve los vestidos mojados y sucios y que le traiga otros porque, de la manera en que ha quedado, ella no puede ir por la calle.

Ahí está el agua, aunque en otro momento de la historia. Lo mejor del caso es que el marido, al enterarse, corre a anotar el caso que no tenía recopilado aún en su historia de las argucias de las mujeres para engañar a sus maridos, porque se da cuenta de que él es en ese momento ya un cornudo. Como le dice a la «serpiente» cuando se lo relata: «Est ce cela? —dit-il—. Nostre dame, ce tour n'estoit pas en mon libre! Allez, allez, je voy bien que c'est» [*Cent nouvelles*, 1880: 185].

En *Tirante el Blanco*, la situación es otra muy distinta. Vemos a un caballero vencido que admite su derrota y que sufre por ello una serie de humillaciones; así le sucede a Tomás de Montalbán, derrotado por Tirante, que prefiere vivir humillado a morir (se hará luego fraile de san Francisco). Su castigo consiste en que lo desarman pieza a pieza, los muchachos lo injurian a su paso por las calles, y por último, «cuando llegaron a la iglesia, un porsavante tomó un bacín de estaño e con agua muy caliente le dio por la cabeza e por los ojos diciendo: “Aqueste es aquel caballero que se desdijo, vencido e fementido”» [*Tirante*, 1974: I, 274].

Como prueba de que no son meras coincidencias (con el *Tirante* no hace falta, porque en el escrutinio del *Quijote* está el testimonio de la admiración de Cervantes),

indicaré que la situación del comienzo de *Las dos doncellas* en una venta, con una muchacha disfrazada de hombre compartiendo habitación con un desconocido joven, y con las confidencias que ella le hace sin saber que es su hermano y, por tanto, el guardián de su honra, puede encontrarse también en la novela XXVI de *Les cent nouvelles* [1880: 116-117]. Lo que sucede es que en ella la pareja no está formada por dos hermanos, sino por dos que han sido apasionados enamorados, y es él el que le cuenta a ella cómo olvidó a un gran amor que tuvo enamorándose de otra, y se lo confiesa a la dama que ha ido en su busca confiando totalmente en que sus palabras de amor eterno eran verdaderas.

Cerrando ya el espacio de los celosos, voy a la última de las *Cent nouvelles nouvelles* [1880: 403-424], porque su protagonista comparte con la novela de *El celoso extremeño* el comienzo de su vida literaria: es un mercader que amontona riquezas y no deja de navegar comerciando hasta que cumple cincuenta años; entonces se da cuenta de que no ha pensado en casarse y en tener hijos a quien dejarles lo que había conseguido ganar, ¡cuánto lo siente!, ¡cuánto le preocupa! Felizmente encontrará a una bella joven de quince años, de familia honesta, y se casará con ella. A partir de ese momento, la historia sigue otros derroteros, aunque a la postre pasará lo mismo.

3. FINAL

Cervantes sabe ensartar secuencias y transformar asuntos de forma espléndida en sus entremeses; no hay más que ver la ironía que derrocha en *El retablo de las maravillas*: adapta el ejemplo 32 «De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño» de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel⁸ a su momento con el peligro de ser converso, pero hace que gran parte de lo que se debe ver para no serlo esté relacionado con el Viejo o el Nuevo Testamento: desde Sansón y las columnas del templo, a los ratones que descienden del arca de Noé y el agua del río Jordán; Herodías forma parte del Nuevo Testamento, aunque es anterior a Jesús, ya que el protagonista es San Juan Bautista.

El innovador Cervantes se arriesgó en exceso en sus comedias y les dio a veces soluciones que no podían tener éxito, porque el teatro tiene unas exigencias mucho más

⁸ Alfredo Baras resume en su edición los trabajos que indican otros orígenes junto al tradicionalmente aceptado del ejemplo 32 del *Conde Lucanor* [Cervantes, 2012: 452-458], pero subraya que Cervantes «hubo de leer» la primera edición impresa del *Conde Lucanor* a cargo de Argote de Molina (1575).

rígidas que cualquier otro género: se representa ante un público que tiene que entender lo que se le va diciendo (en líneas generales) y llevarle a donde él está esperando llegar.

En cambio, Cervantes, lector voraz —¡cuánto leyó! y ¡cuánto supo aprovechar!—, sabe distinguir muy bien las secuencias leídas que van a funcionar en sus obras, y cuando el espacio de la representación es breve brillan mucho más. En esas piezas breves transgresoras que son los entremeses, el genial escritor se siente a gusto y crea auténticas maravillas, y sabe aumentar su miel con el néctar de las flores que ha ido libando.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO, Pedro [1980]: *Disciplina clericalis*, introd. de María Jesús Lacarra y trad. de Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara editorial.
- BANDELLO, Mateo [1992]: *La prima parte de le novelle*, a cura di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CERVANTES, Miguel de [1971]: *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia.
- [2012]: *Entremeses*, ed. de Alfredo Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española.
- [2015]: *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española. *La entretenida*, ed. de Ignacio García Aguilar, pp. 689-794. *Pedro de Urdemalas*, ed. de Adrián Sáez, pp. 795-906.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, y María del Valle OJEDA CALVO [2005]: «Cervantes y el teatro», volumen complementario a la edición de *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes, Madrid, Real Academia Española, pp. 9-60.
- Las mil y una noches* [1965 y 2004]: Trad. e introd. de Juan Vernet, 3 vols. Barcelona, Planeta.
- Les cent nouvelles nouvelles* [1880]: Paris, Garnier Frères.
- NAVARRO DURÁN, Rosa [2016]: *Por sus culpas o por sus gracias. Pasiones y trucos en el gran teatro áureo: de Lope a Calderón*, Barcelona, Calambur.
- Novela picaresca, II* [2005]: Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- Novela picaresca, III* [2007]: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- QUEVEDO, Francisco de [2007]: «*El Buscón*». *Edición crítica de las cuatro versiones*. Madrid, CSIC, Anejos de la RFE.
- REY, Alfonso [2007]: «El problema textual del *Buscón*», en Francisco de Quevedo, «*El Buscón*». *Edición crítica de las cuatro versiones*, Madrid, CSIC, Anejos de la RFE.

Sendebarr. Libro de los engaños de las mujeres [2006]: ed. de Verónica Orazi, Barcelona, Crítica.

Tirante el Blanco [1974]: versión castellana impresa en Valladolid en 1511 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, ed. de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 5 vols.

VALDÉS, Alfonso de [2016]: *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza editorial.

ZIMIC, Stanislav [1967]: «Bandello y *El viejo celoso* de Cervantes», *Hispanófila*, XXXI, pp. 29-41.

— [1992]: *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

«Numancia» siglo XXI: reflexiones sobre la tragedia y algunas lecturas escénicas contemporáneas

Javier Huerta Calvo

INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID-UCM

LA *TRAGEDIA DE NUMANCIA*¹ ha llegado con gran vitalidad a nuestros días. La obra, sin duda imperfecta, como todas las dramáticas de Cervantes, es sin embargo una de las más relevantes del repertorio español e, incluso, de cuando en cuando asoma a los escenarios internacionales². Junto a *Fuente Ovejuna* es el drama del Siglo de Oro que mayores y más encontradas interpretaciones o manipulaciones ha tenido en lo social y en lo político, dado el protagonismo que en ambas asume el pueblo, como quiere Antonio Rey Hazas [1992: 90]: «Dos mentalidades estéticas diferentes, pero grandiosas,

¹ Este debe ser el título correcto de la obra y no *El cerco de Numancia* o *La destrucción de Numancia*, como acertadamente propone Alfredo Baras Escolá en su magnífica edición de la tragedia [2015]. Agradezco a Ignacio García y Natalia Menéndez, y a Luis Alberto de Cuenca y Alicia Mariño que me hayan dejado amablemente consultar sus versiones inéditas de la tragedia cervantina.

² Sobre esto de la «imperfección» del Cervantes dramaturgo ha escrito Felipe Pedraza: «El teatro de Cervantes ha interesado precisamente por sus imperfecciones. Es sugerente y excitante, sobre todo para los directores de escena y los escenógrafos que aspiran a un ideal que podríamos sintetizar en el lema “libertad y aparato”. En los últimos tiempos proliferan los hombres de teatro que se encuentran más a gusto ante textos de escasa identidad e incluso informes o caóticos. La flojera poética se convierte, para ellos, en un acicate para la inspiración plástica y cinética. Y no cabe negar que, en ocasiones, los resultados son espléndidos» [Pedraza, 1999: 38]. Sin duda, el irónico aserto del eminente lopista vale para las comedias, pero no para los entremeses y yo diría que tampoco para la *Numancia*: se salvarían así del escrutinio de críticos y teatreros de hoy entremés y tragedia, curiosamente los dos géneros más extraños al talento y la poética de Lope.

concibieron y fraguaron de manera distinta sus respuestas teatrales al reto considerable que siempre fue y será introducir en las tablas un pueblo que funcione al unísono».

Lo que no ha funcionado tan al unísono son las interpretaciones que de ambas tragedias se han dado tanto por parte de la crítica como de la creación escénica. En su interesante y poco conocida reescritura de la pieza cervantina, José María Valverde introducía un prólogo con dos personajes llamados Roma y el Representante de la empresa del teatro, a los que hacía decir lo siguiente:

REPRESENTANTE. Todo el mundo va a querer interpretarlo a su modo, y, a ser posible, con mala intención. Ya verás; algunos dirán que es un ataque contra el patriotismo. Nos la prohibirán.

ROMA. Pero otros pueden decir lo mismo: que es una obra contra los extranjeros y los invasores; contra Roma... [1953: 64]

Y, en efecto, las interpretaciones de *Numancia* han sido tan variopintas como encontradas. Hace algún tiempo dediqué un trabajo titulado «Clásicos cara al sol» a examinar la recepción literaria y escénica de *Fuente Ovejuna* en los años previos a la Guerra Civil, concretamente en torno a la efeméride lopiana de 1935 [Huerta Calvo, 2011]. Las conclusiones fueron harto iluminadoras, pues en la querella participaron importantes personalidades del mundo académico y teatral, en una demostración de que filólogos e intelectuales, por un lado, y gentes de teatro, por el otro, no estaban tan alejados. En el bando «azul» figuraban nombres como Joaquín de Entrambasaguas, Julián Pemartín, Tomás Borrás, José María Pemán, Eduardo Marquina, Luis Escobar, Felipe Lluch o Modesto Higuera... Y en el bando «rojo» Pedro de Répide, José F. Montesinos, Dámaso Alonso, Max Aub, Cipriano Rivas Cherif, Corpus Barga y Federico García Lorca, entre otros. Hablo de bandos porque en aquella batalla teatral se adivinaban ya los ecos de la guerra que asolaría España un año después.

UNA TRAGEDIA POLÍTICA

Con *Numancia* nos encontramos ante un caso similar, en el que quizá la dimensión social decrece en favor de la política, entendida siempre en clave nacionalista, como al parecer lo fue ya en su mismo origen. En este sentido, erraba José Emilio Pacheco cuando, al presentar la versión que de la pieza llevó a cabo para la Compañía Nacional del Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, en 1974, afirmaba:

[...] Nunca, en los cuatrocientos años posteriores a su escritura se ha representado *Numancia* para servir a los intereses imperiales y totalitarios que, se supone, fue su intención celebrar. Por lo contrario, invariablemente, se ha llevado a escena desde principios del siglo XIX como un alegato en favor de la libertad, de la lucha contra invasiones y tiranías. [Pacheco, 1974: 35]

Es evidente que el poeta mejicano desconocía las versiones que de *Numancia* se hicieron en la España franquista, como la de José María Pemán y Francisco Sánchez Castañer para una puesta en escena de José Tamayo, con música de Joaquín Rodrigo, en el Festival de Mérida de 1961. La «Autocrítica» de Pemán [1961: 78] no dejaba lugar a ninguna duda sobre el propósito político tan evidente, al relacionar el sitio de Numancia con otros míticos de la reciente historia española:

En España, por el hecho de haber sido por su posición geográfica nudo y entrecruce de razas invasoras, estos ‘mitos’ o altiplanicies del patriotismo suelen tener carácter de heroica y tenaz resistencia: desde Sagunto y Numancia a Gerona o Zaragoza, o el Alcázar de Toledo o Santa María de la Cabeza.

Esta adaptación de primeros de los 60 no difería mucho de la que el propio Sánchez Castañer había estrenado, en mayo de 1948, en el Teatro Romano de Sagunto, en presencia del descubridor de las ruinas de Numancia, el arqueólogo alemán Adolf Schulten. Curiosamente, esta versión de posguerra es paralela a la que de *Fuente Ovejuna* realizó Ernesto Giménez Caballero en 1944 para un montaje de Cayetano Luca de Tena en el Teatro Español de Madrid. Si esta última pretendía recuperar las esencias tradicionales de la tragedia, traicionadas por la que hiciera Lorca para *La Barraca* en 1934 al suprimir de cuajo la llamada acción secundaria, la de *Numancia* venía a purgar el texto de toda la mitología republicana desplegada en la celeberrima versión de Rafael Alberti, de 1937, repuesta por Margarita Xirgu en Montevideo, en 1943, con algunas modificaciones importantes [Jiménez León, 2001]. Así pues, no es cierto que la *Numancia* contenga un mensaje político de inequívoca lectura, mucho menos de signo antiimperialista, como tampoco lo tiene *Fuente Ovejuna* sea en el sentido revolucionario, sea en el monárquico. La ambigüedad de nuestros clásicos, prevista inteligentemente por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, ha sido siempre su mayor garantía de permanencia.

En 2016 ha habido dos montajes destacados de *Numancia*: uno, en México, en el marco del XLIV Festival Internacional Cervantino, dirigido por Juan Carrillo sobre una versión del director español Ignacio García, responsable también de los arreglos musicales;

otro, en Madrid, debido a Juan Carlos Pérez de la Fuente, sobre una adaptación de Luis Alberto de Cuenca y Alicia Mariño. Además, los versos de *Numancia* han podido escucharse, junto a fragmentos de Eurípides, Aristófanes, Sófocles, García Márquez y otros autores, el 21 de septiembre de 2016, en la Plaza Bolívar de Bogotá, con motivo de un acto promovido por el Ministerio de Cultura en favor del proceso de paz auspiciado por el presidente Santos y las FARC luego de cincuenta y dos años de sangriento conflicto. La dramaturgia del espectáculo fue de Elena María Sánchez, y Natalia Menéndez dirigió la puesta en escena, en la que, junto a actores profesionales, intervinieron varias víctimas de uno y otro lado. Para este espectáculo, titulado *Tejiendo paz*, se escogieron algunas escenas de *Numancia*: el diálogo inicial entre Escipión y los embajadores a propósito de la paz venía muy a cuento, aunque otra cosa era identificar el sublime heroísmo de los numantinos con la actividad terrorista de los miembros de las FARC. Pese a todo, bien valía la invocación de la paz en este telar colombiano en que la palabra de Cervantes se mezclaba con la de Eurípides o la de María Zambrano.

Aun cuando su estreno había sido anterior, el Festival de Almagro de 2016 acogió la versión que Yoichi Tajiri había escrito para su compañía Ksec Act. Quien escribe tuvo la oportunidad de verla en las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, de Almería, donde quedó bastante conmovido por esta interpretación a la japonesa de la tragedia (2011). Tajiri eliminó las referencias locales y nacionalistas, para potenciar la dimensión más humana y universal de la tragedia: los amores de Marandro y Lira, la amistad de Elicio y Marandro, el amor de la madre y el hijo lactante, y, por supuesto, la apología de la paz y el mensaje antibelicista que el director relacionaba con la renuncia de su país, el Japón, a la guerra después del desastre de 1946:

Acentuando la locura de la guerra se representa el sinsentido de la misma, y se proclama un mundo donde el patriotismo y la muerte por honor no existan más. Y así se completa nuestra *Numancia*. Porque queremos vivir en paz. [Tajiri, 2016]

Y otro punto de interés: durante sus años de estudiante de Hispánicas en Madrid, Tajiri tuvo la oportunidad de ver la *Numancia*, de Miguel Narros, que acababa de sustituir a Cayetano Luca de Tena en la dirección de Teatro Español:

En 1966, cuando fui a España por primera vez para estudiar en la Universidad Complutense de Madrid, vi *Numancia* de Miguel Narros. Fue la primera obra que vi en el Teatro Español. Antes de salir de Japón, en la clase de Historia de la literatura española había escuchado que durante la Guerra Civil se había puesto en escena *Numancia* bajo la dirección de Rafael Alberti durante la defensa de Madrid, por lo

tanto me sorprendió que se representara *Numancia* en el régimen de Franco. Aquella representación me causó una gran impresión; sobre todo, por el uniforme nazi de los soldados romanos y un reloj de pared que los numantinos llevan a la plaza cuando queman todos sus bienes. Sentí profundamente que tenía que hacerse así a la hora de modernizar una obra clásica; no reproducir rigurosamente una escena clásica tal como era, sino recrearla con audacia como teatro contemporáneo del siglo XXI. [Tajiri, 2016]

En pleno franquismo y con motivo del 350 aniversario de la muerte de Cervantes, Narros hacía un guiño a la *Numancia* de Alberti: los romanos sitiadores iban vestidos con uniformes del ejército nazi, y los numantinos, de partisanos. Pero el texto quedaba incólume, como denunciaba Ángel Fernández-Santos en su crítica de *Primer acto*:

El anti-imperialismo, o, más claramente, el izquierdismo del montaje de Narros depende, a mi juicio, de unos trajes. Revistió a los personajes cervantinos de una plástica que nos permite reconocerlos como fuerzas históricas presentes, regresivas unas y progresiva otras... pero dejó intacto el texto original (¡la eterna cuestión de los clásicos!) y este texto original es ambiguo, confuso políticamente, bordeando continuamente una justificadísima interpretación reaccionaria. [Fernández-Santos, 1966: 48]

El crítico ponía el dedo en la llaga sobre la espinosa cuestión de lo que el texto dice y lo que el director quería que dijese, esto es, la eterna cuestión de los clásicos, nada nuevo bajo el sol; una cuestión que no solo atañía a los directores y dramaturgistas sino también a los propios filólogos, que sobre *Numancia* han expuesto las tesis más diversas y atrevidas. Recordaremos, por ejemplo, la de nuestro admirado Alfredo Hermenegildo, que en 1975 veía en los numantinos un trasunto de los moriscos sublevados en Las Alpujarras, de suerte que la tragedia sería «una obra escrita por un marginado, una especie de asediado espiritual, Miguel de Cervantes, de un drama inspirado en el honor producido por el problema morisco, aún sin solucionar durante la redacción del drama» [Hermenegildo, 1976: 53]. Parece claro, sin embargo, que, por la fecha de su redacción, el problema morisco no estaba entre las prioridades de Cervantes, y que antes bien, al escribir la tragedia, y luego de la experiencia del cautiverio, estaba poseído por la idea de reafirmar «las ideas imperialistas y nacionalistas» de Felipe II, de modo que su intención más cierta sería —como quiere Rey Hazas— la de que los españoles de su época contemplasen «en escena las virtudes que les han hecho grandes, para que las mantengan vivas, quizá porque ya están en trance de desaparición, o, simplemente, porque al autor le parecen la clave de la grandeza contemporánea española» [Rey Hazas, 1992: 75]. Este sería, probablemente, el mensaje nacionalista que Fernández-Santos calificaba de reaccionario,

y que Narros había mantenido en su escenificación *progresista* de la obra, al respetar íntegramente los parlamentos de España y el río Duero al fin de la primera jornada.

Narros no había seguido en esto a Alberti, que había modificado a su antojo el cuadro correspondiente, dejando los 184 versos del original en 116. En la profecía del Duero mantuvo solo la octava inicial que comienza con la invocación a la «Madre y querida España», para crear luego un diálogo entre los ríos que menciona en su parlamento: Orvión, Minuesa y Tera. Suprimía luego las octavas referidas a los godos, la invasión de Roma por Atila, el saco de Roma, la mención del duque de Alba, por supuesto la de Felipe II como «visorrey de Dios en todo el suelo» (v. 500), y el vaticinio, en fin, de la España católica. A cambio, la intención de Alberti se aplicaba en predecir a «los malos españoles que te entreguen/ a otro romano de ambición sombría», es decir, Benito Mussolini. Y, como remate, una octava de su cosecha, en la que había menciones a los «obreros» y «campesinos» «vestidos de soldados», los jefes populares y los ríos Jarama y Manzanares: que en sus «mínimas aguas ejemplares/ [serán] tumbas de millares de italianos».

INTERPRETACIONES CONTESTATARIAS DE *NUMANCIA*

En el territorio cervantino por excelencia, México, no es extraño que *Numancia* haya subido a los escenarios en más de una ocasión. Antes de referirme a la que ha tenido lugar este año, diré unas palabras en torno a la ya mentada versión de José Emilio Pacheco, que lleva a cabo una lectura *castrista* de la tragedia, según la cual «el discurso de Escipión contra las corrupciones de su ejército se dirige oblicuamente a los españoles» [1974: 28]. Y más osadamente, y aun sin pruebas, ve en la tragedia

una condena del espíritu de conquista y del genocidio en el continente americano y en Flandes, donde la rebelión antiabsolutista había sido brutalmente reprimida por el duque de Alba, y una toma de posición ante los conflictos internos de España: la guerra contra los comuneros (1520-1521) y contra los moriscos (1568-70). [Pacheco, 1974: 35]

Esta visión marxista de la obra incide, pues, en las injusticias del presente para justificar todo tipo de tergiversaciones. Un discurso —se decía antes—, un relato —se dice ahora— en el que los antihéroes son siempre los dominadores españoles, y los hé-

roes, los desvalidos indígenas y que la historiografía cultural española ha sido incapaz de rebatir en los últimos años³:

En una época que ha visto los horrores y el heroísmo de Vietnam y los desastres de la guerra y el hambre en Biafra y en Bangladesh. *Numancia* es todavía más actual que en los años 30. Habla a los condenados de la tierra para impulsarlos no al suicidio sino a la resistencia y la final victoria [1974: 41].

La versión de Pacheco, trasladada a la escena por Manuel Montoro, se estrenó en México diecinueve días antes del golpe de Estado del general Pinochet en Chile. Parece ser que, al terminar la función el día 14 de septiembre, un espectador subrayó el final con el grito de «¡Viva Allende!». Las circunstancias ayudaban a la extrema politización de la obra.

En la adaptación de Ignacio García, dirigida por Juan Carrillo en 2016, se podaron todas las alusiones españolas con el fin de que el público mexicano nunca tuviera la tentación de descontextualizar la tragedia, según el propósito del director de trasponer el cerco de Numancia al que vive ahora la sociedad, «rehén de otro cerco»; es decir, el ejemplo de los numantinos al «ejemplo de resistencia de aquellos pueblos mexicanos que defienden sus tierras frente a los intereses económicos de las empresas». García concibió en su lectura el cuadro alegórico como un breve interludio, cambiando el nombre del personaje, España, por el de Numancia:

¡Alto, sereno y espacioso cielo,
que en este suelo tan fértil engrandesces,
muévate a compasión mi amargo duelo;
y, pues al afligido favoreces,
favóreceme a mí en esta ansia,
que soy la sola e infeliz Numancia!

Al mismo tiempo, el director introdujo en el montaje alguna alusión a la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes en Ayotzinapa, un suceso lamentable aún sin esclarecer del todo.

En el montaje de Francisco Carrillo dentro del Festival de Mérida de 2015 se hacía igual extrapolación: el cerco de Numancia sería análogo al de «aquellos pueblos que están oprimidos por cualquier circunstancia y que toman soluciones drásticas o re-

³ Es muy recomendable a este respecto la lectura de *Imperiofobia y la Leyenda negra*, de Elvira Roca Barea (Madrid, Siruela, 2017), aunque el ruido del populismo imperante es casi ensordecedor.

volucionarias». Como en nuestro país la situación no es tan dramática, se matizaba que el sentimiento de opresión es el mismo «con determinadas acciones políticas que han generado ruinas morales y ruinas emocionales» [elmundo.es/cultura].

Con todo, estas lecturas interesadas de la *Numancia* cervantina son inocentes, si se comparan con la que el dramaturgo Alfonso Sastre lleva a cabo en sus *Crónicas romanas*. Escrita «en los fervores revolucionarios de 1968», la pieza tuvo luego varias ediciones hasta llegar a 2004, en que apareció con el título de *El nuevo cerco de Numancia*, en esta ocasión precedida de un *Diálogo para un teatro vertebral*; en realidad, un diálogo monológico —como diría Bajtín—, más propio del catecismo cristiano o, por mejor decir, de los *Cuadernos de Educación Popular* de Marta Harnecker, pues que el director y el autor participan de las mismas ideas sobre el teatro y la vida:

DIRECTOR. ¿Es momento para hacer una *Numancia* de Cervantes?

SASTRE. Creo que sí. *Numancia* cercada, sometida al embargo del Imperio. [2002: 18]

Asombra, por no decir que asusta, la seguridad de Sastre acerca de que hoy Cervantes estaría de su lado, o sea, compartiría su proyecto revolucionario (marxista-leninista), pues que su tragedia «fue un gesto patriótico de resistencia frente a la decadencia del Imperio español» [2002: 19]. Y todavía sorprende más que quisiera arrimar al manco de Lepanto —«la más alta ocasión que vieron los siglos»— a la causa islamista de nuestros días:

La resistencia sería, hoy, el islamismo político radical, lo que alguien ha llamado el jacobinismo islámico. [...] Hoy había que hacer un teatro contra el Imperio, un teatro de la sedición. Yo veo a los sitiadores con trajes militares norteamericanos y cargados de armamento y equipos, y con máscaras antigás terroríficas. Yo veo a los sitiados árabes dignamente harapientos y tocados con sus variados turbantes. [2002: 30]

En fin, la analogía no puede resultar —literalmente— más terrorífica, aunque en su reciclaje del tema numantino a mayor gloria del «teatro rojo» que propugna Sastre hay aún otra peor: la proyección de «unas imágenes del ataque a las Torres Gemelas de Nueva York y el Pentágono», para subrayar la idea de que el «sacrificio de los pilotos» y el de los «palestinos mártires» es semejante al sacrificio de los numantinos, ya que todos mueren como «única forma de protesta que les queda contra la dominación del Imperio» [2002: 122].

En resolución, es difícil que pueda tomarse más en vano el nombre de Cervantes y el de *Numancia*. Se ha hablado de «tragedia del horror» para caracterizar la práctica que del género hicieron los contemporáneos de Cervantes, pero la que defiende Sastre no solo en esta sino en otras obras suyas de la última época es más bien una «tragedia del terror», a años luz de esa ejemplaridad ética sobre la que recientemente ha escrito hermosas páginas Javier Gomá [2017].

UNA NUMANCIA POLÉMICA MÁS EN EL TEATRO ESPAÑOL

Por fortuna, un clásico potente como Cervantes, como Lope, resiste cualquier tipo de lecturas extremosas. En 2016 hemos tenido una *Numancia* de otro signo, cuya presentación se ha visto acompañada también de la polémica aunque en este caso por motivos extradramáticos: la destitución de Juan Carlos Pérez de la Fuente como director del Teatro Español justo en el momento en que preparaba el montaje de la obra. Las desagradables circunstancias que rodearon el cese, con la consiguiente politización, llevaron al director a extrapolar el cerco de Numancia a la situación española:

España está sitiada, como Numancia; sitiada por los propios españoles. Y es que nosotros somos los grandes enemigos de España. En un país donde hay grupos políticos a los que decir la palabra *España* no les sale con normalidad algo está pasando. [Amestoy, 2016]

La versión que prepararon Cuenca y Mariño para esta *Numancia* de Pérez de la Fuente es una de las más libres, junto con la de Alberti, pero al mismo tiempo la más cuidadosa con el verso, como no podía ser menos al venir de un poeta de calidad indiscutida. El cuadro alegórico de España y el Duero quedó convertido en una escena encomendada a dos personajes que actúan de mediadores entre los actores y los espectadores a lo largo de la obra: el Hombre-España y la Mujer-España. Es en la profecía donde se experimentan los cambios mayores. Cuenca introduce octavas absolutamente nuevas para sacar a colación, por ejemplo, el tema de la Guerra Civil:

tiempo en que madres y mujeres lloren
la pérdida de vidas y de hacienda,
y combaten hermanos contra hermanos
en conflictos crueles e inhumanos.

Y después de la guerra, la Dictadura, la Democracia y la incorporación a la Unión Europea. El cuadro terminaba con una alusión un tanto forzada al problema de la emigración subsahariana. El muro de Numancia se vestía de concertinas, para convertirlo en símbolo de una nueva tragedia, de la que España estaría siendo responsable en nuestro tiempo:

Pero yo, madre España legendaria,
me convertí en madrastra y alcé muros
infranqueados para la diaria
emigración del sur, y emití duros
bandos que contuviesen la ordinaria
presión de quienes, pobres e inseguros,
luego de padecer días aciagos
buscaban un futuro en nuestros pagos.

En su crítica ni favorable ni desfavorable de la versión, ironizaba Javier Vallejo sobre estas modificaciones con función actualizadora:

Choca escuchar, en vez de estos versos: «¡Qué envidia y qué temor, España amada, te tendrán las naciones extranjeras...», que tan gratos debieron de sonarle a Felipe II, este pareado no menos cortesano: «y de la estela gris de la autocracia/ surgirá la flamante democracia», tan ripioso como otros del propios Cervantes, aunque, en general, la versión de Mariño y Cuenca realza las virtudes del texto [Vallejo, 2016].

Y tenía razón Vallejo: tan cortesano era el requiebro cervantino a un todavía admirado Felipe II, como el de Cuenca y Mariño al Estado español de nuestros días, como también lo había sido el de Alberti a la República entonces en peligro.

Aunque desde otras coordenadas políticas (el director ha sido identificado con el Partido Popular), la versión de Pérez de la Fuente seguía siendo deudora de la de Alberti / León del 37, que a su vez tuvo como antecedente la de Jean-Louis Barrault, estrenada en el Théâtre Antoine de París el 22 de abril de 1937, una y otra vez mencionado por diferentes intelectuales republicanos. Según Baras Escolá [2014: 267], «tanto el matrimonio Alberti como Santiago Ontañón [escenógrafo y figurinista] o incluso Max Aub habían decidido silenciar el nombre de Barrault con el pretexto de la Guerra Civil», pero en los periódicos de esos meses hay abundantes alusiones al montaje francés de *Numancia*; tan abundantes, por cierto, como las invocaciones al propio hecho histórico, como espejo en que mirarse el Madrid asediado por las tropas de Franco, en los discursos y

las arengas de políticos y militares republicanos (Dolores Ibárruri, el general Miaja, el teniente coronel Vicente Rojo, etc.). *Sam*, el crítico de *ABC*, recogía así la noticia del estreno parisino:

No, no se hagan ilusiones los madrileños aficionados al teatro: todo esto no se nos ofrecerá desde un escenario de la capital de la República. Aquí con los fandanguillos tenemos de sobra. [1937: 18]

O un poeta aficionado, soldado de la 33 Brigada, llamado Luis Mira, que en *La Voz del combatiente*, escribía un romance que prefiguraba también la versión albertiana:

Madrid, mi Madrid, ¡adelante!
¡Alta, muy alta, la frente!
Haz honor a quien te llama
porque de verdad lo eres,
Verdún de la democracia,
Numancia del siglo veinte.
[11/04/1973, 3]

Pero es Max Aub nombre clave en la *Numancia* de Alberti y casi su inspirador intelectual, sobre todo con un excelente artículo publicado en *Hora de España*. Traigo aquí su nombre Aub pues es uno de los referentes intelectuales de Pérez de la Fuente, quien durante su etapa al frente del Centro Dramático Nacional (CDN) llevó a cabo un brillantísimo montaje de *San Juan*, tragedia moderna cuyos paralelismos con la *Numancia* se entretenía en destacar así el director:

El espíritu que le movió a Max Aub a escribir esa tragedia del pueblo judío es el de Cervantes en la *Numancia*, la libertad [Amestoy, 2016].

Hay otros elementos de la *Numancia* albertiana que están presentes en el trabajo de Pérez de la Fuente. Así, por caso, el vestuario del Hombre-España y la Mujer-España recordaban el figurín que Santiago Ontañón había ideado para el personaje de España, «toda de blanco, tocada como la Dama de Elche», y que en la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, estrenada en 1938, interpretó María Teresa León, tal como lo recuerda en su libro *Juego limpio*:

Me habían vestido con una túnica marfil y sobre la cabeza dos enormes ruedas de oro y pedrería se bamboleaban para que pareciese la Dama de Elche, mujer de piedra que me enseñó en su libro S. Ontañón [Jiménez León, 2001: 123].

Es lo que se puede ver en la escena del Hombre-España y la Mujer-España, interpretados respectivamente por Alberto Velasco y Beatriz Argüello, quienes asumieron a su vez otros papeles alegóricos, como la Mujer-Guerra y el Hombre-Pantera, en el cuadro que más polémica levantó de la puesta en escena por el indudable componente grotesco y hasta esperpéntico, como queda de manifiesto en esta didascalía de la versión:

La Señora de la Muerte no es otra que la Mujer-Guerra. Viene embarazadísima y tira de un carro cargado de cadáveres. Sin duda Bertolt Brecht había leído a Cervantes. Simultáneamente a las contracciones y ruptura de aguas de la Mujer-Guerra, el Hombre-Soldado se convierte en la Mujer-Pantera, poniéndose un delantal, unas personas que saca del carro y una cofia con gran cruz amarilla. El resultado van a ser dos hermosas gemelas: Hambre y Enfermedad. De cómo lo siniestro se convierte en esperpéntico.

La grotesca escena es otra de las deudas con la versión de Alberti, que comenzaba con la intervención de dos personajes de la comedia latina, Macus y Buco; el primero, disfrazado de mujer embarazada. Este prólogo dramático cumplía la función de subrayar el ambiente inmoral y depravado que se vive en el campamento romano, contra el cual carga Escipión en una dura arenga a los soldados, en la que les reprocha la relajación y el afeminamiento de sus costumbres, así expresado por el Macus de Alberti:

Quien no quiera guerrear,
que se vista de mujer
y busque al anochecer
una aguja que enhebrar.
¿Quién me la quiere enhebrar?

Ambos personajes se mantienen en la representación de Montevideo, dirigida por Margarita Xirgu, solo que travestidos en dos figuras femeninas aristofanescas: Cleónice y Lisístrata, y con el mismo fin ridiculizador. En las dos Numancias de Alberti hay una clara voluntad burlesca con relación no a los romanos de la historia original sino a los italianos de Mussolini que ayudaban a los nacionalistas españoles. Y en las dos se extrema, con el travestismo de los personajes, su afeminamiento, del que no escapa ni

el propio Escipión, entretenido con sus efebos, mientras los sitiados pasan hambre y penalidades.

En la *Numancia* de Pérez de la Fuente la inclusión del episodio a modo de interludio o entremés rompe, en bastante medida, el clímax trágico de la obra, como lo rompía —en opinión de Javier Villán— el actor Alberto Velasco, de físico generoso, no sé si más que capricho del director, otra deuda con el montaje de María Teresa León, que encomendó el papel del río Duero a Francisco Bustos, un actor que ella misma reconocía haberle producido mucha risa al verlo «tan gordo, desnudo y con barbas descomunales verdes» [Jiménez León, 2001: 123-124]. Al mencionado crítico de *El Mundo* Velasco no le produjo risa alguna sino un rechazo visceral que trasladó en tono desabrido a su crítica del estreno:

Esa brutal escena es una invención, sobra. Como me sobra, durante toda la obra, Alberto Velasco, que hace constante apología, moral y socialmente legítima, de su cuerpo informe frente al canon de las proporciones áureas, el hombre de Vitruvio, de Leonardo da Vinci [2016].

Como suele decirse, este juicio de Villán incendió las redes, pero no voy a entrar en tales comentarios porque nos alejarían más del propósito de esta reflexión y, desde luego, de la *Numancia* de 2016.

Mayor interés tiene que nos detengamos en otra de las cuestiones en las que más han insistido tanto Pérez de la Fuente como los arregladores del texto. Me refiero al carácter secular de la tragedia, que se anuncia del modo siguiente en el Prólogo, cosecha propia toda ella de Cuenca y Mariño. Una apología de la libertad, bien encauzada con el soneto de Gelasia, en *La Galatea*, que remata con el verso:

libre nació, y en libertad me fundo.

No me parecen tan coherentes los versos que glosan el soneto cervantino y que están puestos en boca del Hombre:

Libre soy. El azar de la materia
me ha forjado. Los dioses ya no cuentan
en este mundo: viajan por el éter
rumbo a ninguna parte y no se ocupan
de lo que nos sucede a los humanos.
Se ha secularizado la tragedia.

El pueblo llano, humilde, se ha erigido
en el protagonista de la Historia
y el honor ya no es el patrimonio
de los ricos, ni de los aristócratas,
sino marca del pueblo soberano,
señal de dignidad irrevocable.

Los versos son un guiño inequívoco al público actual y, dentro de él, a sus espectadores más jóvenes, pero lo que me interesa comentar es el verso que reza: «Se ha secularizado la tragedia». El didáctico endecasílabo expresa una idea sobre la que ha abundado Pérez de la Fuente en algunas entrevistas:

A diferencia de las tragedias clásicas, siempre protagonizadas por dioses o héroes, por personas importantes, en esta ocasión revoluciona y pone en el centro a la gente sencilla, humilde, normal, corriente. [...] De este modo, nos encontramos ante una historia épica, pero sin héroes; ante una tragedia secular en la que el ser humano está solo en el mundo, sin el apoyo de las deidades [Pérez, 2016].

Sin embargo, como bien apuntaba Liz Perales, la expresión de *tragedia secular* se le debe al profesor Jesús González Maestro, que ha dedicado al asunto varios artículos y libros, como el titulado *La secularización de la tragedia* [2004], aunque ya Stroud [1981] había definido *Numancia* como «auto secular». Para Maestro [2004: 27], «una obra literaria es moderna en la medida en que, a partir de sus formas poéticas y estéticas, permite a sus intérpretes reflexiones capaces de contribuir a una evolución del pensamiento ético contemporáneo». De acuerdo con estos criterios, «la *Numancia* sería la única tragedia del Siglo de Oro a través de la cual la cultura hispánica se integra en la cultura moderna y contemporánea [2004: 38], y ello estribaría en la secularización que la caracteriza. Según él, *Numancia* sería una tragedia «deicida», pues en ella no aparecen ni dioses ni profetas, y «las invocaciones al mundo metafísico y suprasensible desempeñan un valor emotivo, formal o retórico, antes que discursivo o funcional» [2004: 47].

Con posterioridad, Maestro [2005] ha dedicado un largo ensayo a examinar esta misma cuestión, para intentar demostrar que, definitivamente, «no hay religión con *Numancia*», pues que la práctica de rituales mágicos a que asistimos en la jornada II está desprovista de cualquier dimensión metafísica para adquirir unos «fines meramente prolepticos y oraculares», saber que ocurrirá después de la destrucción de la ciudad sitiada, e igual carácter adquiriría la teatralización del sacrificio del carnero, y el desenlace del suicidio:

¿Para qué se suicidan todos los habitantes de Numancia? ¿Para estar esa tarde a la derecha de un dios en el Paraíso? No. Cervantes no es Calderón, ni *La Numancia* es *El príncipe constante*. ¿Para hacer creer a los españoles de ayer, a los nacionalistas de siempre, a los posmodernos de hoy, en el misticismo de la identidad? Probablemente no, aunque muchos necesiten responder que sí para preservar tal misticismo, frente a una identidad que ha sido y será siempre históricamente variable. [2005: 14]

Según esto, la ética de los numantinos sería una ética materialista, y su religión, «la antesala del ateísmo», y su sociedad, casi un anticipo de la sociedad sin clases. En su afán por singularizar la práctica cervantina de la tragedia, Maestro descontextualiza la *Numancia*, prescinde de relacionarla con otros tragediógrafos (Virués, Cueva), que en el fondo afrontaron el mismo problema que Cervantes. Ya Alfredo Hermenegildo, acaso el mejor conocedor del género trágico en el siglo XVI, señalaba hace años:

Al perderse el fondo de lucha del hombre-dios, la tragedia quedó convertida en un puro juego literario. Por eso tuvieron que rehacerla partiendo de nuevas ideologías y basándola en otros principios religiosos [...] Los trágicos españoles, faltos del fondo religioso grecolatino necesario, divagaron en torno a temas inconexos, hasta que fueron introduciendo paulatinamente la mentalidad cristiana. Incluso cuando hablan los dioses mitológicos, se transparentan las formas vivas del Cristianismo. [Hermenegildo, 1973: 478]

De esta forma, como escribirá Joaquín Casaldueiro [1966: 45], «la tragedia pagana, con su sentido antiguo de la Fama», queda imbuida de sentido cristiano en las palabras finales de Numancia ante el inmolado Bariato:

Lleva, pues, niño, lleva la ganancia
y la gloria que el cielo te prepara
por haber, derribándote, vencido
al que, subiendo, queda más caído. [vv. 2413-2416]

Esta misma interpretación no tan radical sobre la supuesta secularización explicaría el suicidio colectivo del final, como quiere Francisco Vivar [2004: 57]:

Los actos de los numantinos y su arte de morir son análogos a la muerte del mártir cristiano y tienen su modelo en la crucifixión de Jesucristo y su resurrección que triunfa sobre la muerte.

También Javier Vallejo cuestionaba esta interpretación de *Numancia* como obra libre de toda religiosidad, reforzada en el montaje de Pérez de la Fuente con la supresión de las escenas de los conjuros sacerdotales, que representarían —según él— lo que las escenas de las brujas a *Macbeth*, de Shakespeare⁴. En mi opinión, *Numancia* es una tragedia cristiana, es decir, una tragedia imperfecta o falsa tragedia, como diría Georges Steiner. Por un lado, la acción principal con su desenlace fatalista nos llevaría a pensar en una adecuación a la tragedia primigenia, o absoluta, aquella en que —según Steiner— se nos da «la imagen del hombre como no deseado en la vida, como alguien a quien «los dioses matan por diversión como los chiquillos crueles matan moscas [...], una imagen casi insoportable para la razón y la sensibilidad humana» [Steiner, 1961: 13].

Por otro lado, los episodios alegóricos de las jornadas I y II representarían la apertura de ese mundo cerrado, la creencia en un futuro lleno de esperanza para la nación española tanto en lo político («¡Qué envidia, qué temor, España amada,/ te tendrán mil naciones extranjeras!», vv.521-522), como en lo religioso («católicos serán llamados todos», v.503). Para Stanislav Zimic, «en la mente del público o lector reverbera, de modo poderoso, indeleble, la admiración y el espanto por el inaudito, honroso sacrificio, y una pena aguda por el sufrimiento inmerecido y la pérdida innecesaria de tantas buenas, nobles vidas, causada por la crueldad de un soberbio y cruel individuo [Zimic, 1992: 74].⁵

La tesis materialista de Maestro tiene, sin duda, otros flancos débiles. A estas alturas, es muy discutible afirmar que la Modernidad tenga que estar reñida con el sentido religioso y sagrado de la vida. Dos importantes representantes de nuestro pensamiento (nada escolástico, por otro lado), María Zambrano y Eugenio Trías, han puesto en cuestión ese antagonismo que hacen suyo marxistas y nietzscheanos. Trías se vale de su concepto de *razón fronteriza*, una razón consciente de sus límites y de sus alcances, como antídoto a una Razón (con mayúsculas) que atrae para sí los atributos de lo sacro. En *El hombre y lo divino*, Zambrano dedica unas hermosas páginas a la tragedia, definida por ella como «oficio (teatral) de la piedad» y, aunque se refiera a la tragedia griega,

⁴ Y continuaba afirmando: «Jean-Louis Barrault, muy al contrario, en su montaje de 1937 [...], vio en *Numancia* la obra ideal para materializar el teatro de la crueldad y de la peste, enunciado por Antonin Artaud» [2016].

⁵ Yo compararía este doble plano con el que se establece en una de nuestras mejores tragedias contemporáneas, *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo. Por un lado, la historia sórdida y oscura de unos personajes marcados por la Guerra Civil; por el otro, los dos Experimentadores que, en un futuro utópico, comentan desde la objetividad y hasta la frialdad emocional aquellos hechos que ya no pueden acontecer en esa sociedad ideal. Tragedia esperanzada u optimista, la de Buero, aunque sin elementos religioso explícitos; como lo es también *Numancia*, pese a su desenlace deshonroso.

el fragmento siguiente parece escrito a propósito de *Numancia* y la debatida escena de los sacrificios:

La tragedia griega es la madurez de este modo de expresión: conjuro, invocación, decires, que se repiten de tiempo inmemorial, decires, que se repiten de tiempo inmemorial, lenguaje de la piedad: género clásico del mundo arcaico. Oficio de la piedad, del sentir que es hacer y conocer; expresión y fijación de un orden que da sentido a los sucesos indecibles; una forma de liturgia. [Zambrano, 1995: 221]

Ignoro si en las representaciones de la posguerra (la de Sánchez Castañer, 1948, y la de Tamayo, 1961) se acentuó esta dimensión sagrada o religiosa de la tragedia. No he encontrado testimonios al respecto, aunque al menos en la última supongo que la representación de los sacrificios derivó más hacia esa espectacularidad de que tanto gustaba Tamayo.

Volviendo a la *Numancia* de Pérez de la Fuente / Cuenca – Mariño, no creo que hubiera hecho falta subrayar el mensaje secularista de la tragedia, si no es con cierto afán o complejo respecto de las imposiciones, cada vez mayores, del pensamiento políticamente correcto, que va camino por desgracia de convertirse en pensamiento único. Nuestro recordado amigo Fernando Urdiales, nada sospechoso de beatería, se quejaba del rechazo que solía suscitar entre los programadores teatrales el título de *La devoción de la cruz*, cuando él la proponía como una de las tragedias religiosas de Calderón por la que sentía una gran fascinación.

Es cierto que, por las accidentadas circunstancias políticas, nuestro teatro católico no ha tenido un dramaturgo de la talla de Paul Claudel, pero ello no justifica estas miradas de corto vuelo que, en nombre de modas y tendencias coyunturales, suprimen la dimensión sagrada o religiosa de las obras teatrales clásicas, mutilando gravemente su significación.

CONCLUSIONES

- 1ª. Este repaso por algunas de las últimas puestas en escena nos muestra que *Numancia* sigue concitando el interés de directores y público en estos años iniciales del siglo XXI.
- 2ª. Ello se debe, indudablemente, a los extraordinarios valores universales que encierra: el amor, la amistad, la paz, la libertad, el honor...

- 3ª. La complejidad y la ambigüedad del texto debieran ser un acicate para que versionistas y directores no redujeran su mensaje a soluciones maniqueas y simplistas. En términos bajtinianos: el dialogismo inherente a la tragedia cervantina no debiera anularse por la visión monológica de ciertos directores, demasiado obsesionados tal vez por ofrecernos su particular visión de la historia. En otras palabras, es preciso que los directores y dramaturgistas se obsesionen menos por las interpretaciones ideológicas y se preocupen más por extraer la que Jean-Louis Barrault [1937] llamara «la tragique beauté» de *Numancia*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMESTOY, Ignacio [2016]: «Pérez de la Fuente: España está sitiada como Numancia», *El Español* (16-V).
- AUB, Max [1937]: «Actualidad de Cervantes», *Hora de España*, 5, pp. 66-69.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (2014): «Las dos *Numancias* de Rafael Alberti», *eHumanista / Cervantes*, 3.
- [2015]: «*Tragedia de Numancia*», en *Comedias y tragedias*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- CASALDUERO, Joaquín [1966]: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- BARRAULT, Jean-Louis [1937]: «La tragique beauté de *Numancia*», *Le Figaro*, 110 (20-IV), 5.
- DOMÉNECH RICO, Fernando [2016]: «Cervantes en los teatros nacionales», *Don Galán*, 5 http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=1_4&pag=1
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel [1966]: «Inauguración de temporada en los teatros nacionales», *Primer Acto*, 79, pp. 47-48.
- GOMÁ, Javier [2017]: *La imagen de tu vida*, Barcelona, Galaxia / Gutenberg.
- HERMENEGILDO, Alfredo [1976]: *La Numancia de Cervantes*, Madrid, SGEL.
- HUERTA CALVO, Javier [2011]: «Clásicos cara al sol, I», en E. García-Lara y A. Serrano (eds.): *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de oro. In memóriam Ricard Salvat*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 219-236.
- [2016]: «Hacia una tragedia feliz: Buero Vallejo», *Don Galán*, 6 [HYPERLINK «http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=1_3&pag=1» http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=1_3&pag=1](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=1_3&pag=1)

- [2017]: «El sentido religioso en la tragedia de Buero Vallejo», en J. Huerta Calvo y J. Vélez Sainz (eds.): *Valle y Buero Vallejo: esperpento y tragedia en la España contemporánea*, Madrid, Ediciones Clásicas, en prensa.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino [2001]: «Rafael Alberti y *La Numancia* de Cervantes», en A. Bernat (ed.): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 1177-1200.
- MAESTRO, Jesús G. [2004]: *Cervantes y la secularización de la tragedia*, Madrid, Ediclás.
- [2006]: «Cervantes y la religión en *La Numancia*», *Bulletin of the Comediantes*, 25.2, pp. 5-29.
- PACHECO, José Emilio [1974]: «Prólogo» a su versión de *El cerco de Numancia*, Madrid, Siglo XXI.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [1999]: «El teatro mayor de Cervantes. Comentarios a contrapelo», en R. Fernández de Caro (ed.): *Actas del VIII Coloquio Internacional de Cervantistas*, El Toboso, Ayuntamiento de El Toboso, pp. 401-412.
- PEMÁN, José María [1961]: «Autocrítica [*Numancia*]», *ABC* (19-VI), pp. 77-78.
- PÉREZ, Aldara [2016]: «Numancia, un cervantino grito por la dignidad y la libertad», <http://www.rtve.es/noticias/20160517/numancia-cervantino-grito-libertad-dignidad/1348460.shtml>
- REY HAZAS, Antonio [1992]: «Cervantes y Lorca ante el personaje colectivo: *La Numancia* frente a *Fuente Ovejuna*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7, pp. 69-91.
- SÁNCHEZ CASTAÑER, Francisco [1976]: «Representaciones teatrales de *La Numancia* de Cervantes en el siglo XX», *Anales Cervantinos*, 15, pp. 3-18.
- SASTRE, Alfonso [2002]: *Diálogo para un teatro vertebral. El nuevo cerco de Numancia*, Fuenterrabía, Hiru.
- STEINER, George [1961]: *La muerte de la tragedia*, trad. E. Luis Revol, Madrid, Siruela, 2011.
- STROUD, Matthew D. [1981]: «*La Numancia* como auto secular», en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Coloquio Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita, pp. 303-307.
- TAJIRI, Yoichi [2016]: «Dos reflexiones acerca de Cervantes en un escenario japonés», *Don Galán*, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=1_9
- VALLEJO, Javier [2016]: «No hubo ave que anidar quisiera», *El País* (28-V).
- VALVERDE, José María [1953]: «*Numancia*. Tragedia en un prólogo y tres actos», *Teatro*, 8, pp. 63-77.

VILLÁN, Javier [2016]: «Gran plasticidad y belleza», *El Mundo* (22-IV).

VIVAR, Francisco [2004]: *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ZAMBRANO, María [1955]: *El hombre y lo divino*, México, FCE.

ZIMIC, Stanislav [1992]: *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

COMUNICACIONES

Kijote Kathakali: una mirada al «Quijote» desde la tradición india¹

Aroa Algaba Granero

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

1. INTRODUCCIÓN

«Performance may transform the one performing» [Blau, en Schechner y Appel, 1990: 270]

El espectáculo no solo transforma al que actúa, como dicen las palabras de Herbert Blau, sino también al que contempla, al espectador atento que se introduce en el escenario y es capaz de reflexionar sobre sí mismo y sobre el otro. Este proceso resulta indispensable en el *Kijote Kathakali* (2016), puesta en escena de la compañía Margi Teatro de Trivandrum dirigida por Ignacio García, en la que se combinan dos tradiciones distintas de los siglos XVI y XVII: el teatro *Kathakali* y el *Quijote*, de Miguel de Cervantes.

En el presente trabajo se pretenden analizar las relaciones que se establecen entre ambas producciones artísticas. Se atenderá a los códigos fijos de este tipo de teatro indio, a su mitología e imaginario particular, a la vez que al estilo y universo cervantino.

Concretamente, se tendrá en cuenta el desarrollo de cada episodio elegido, partiendo previamente de los puntos clave de la técnica, los personajes y la simbología del

¹ Este trabajo es parte de mi tesis doctoral, financiada por la beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Kathakali. Desde los movimientos escénicos y los sobretítulos en español que traducen los cantos en malayalam, se podrá ahondar en la lectura del *Quijote* que se nos quiere transmitir.

Tomando en consideración estas cuestiones y la atención que le está prestando el teatro *Kathakali* al teatro clásico occidental en las últimas décadas —con montajes como *Kathakali King Lear* (1999) o *Kathakali Macbeth* (2001)—, cabe plantearse una serie de interrogantes: ¿Qué interesa del *Quijote* desde la perspectiva india y multicultural?

¿Qué efectos se buscan en el espectador europeo?

2. CLAVES DEL TEATRO KATHAKALI

«Acting is not a profession, it is a form of priesthood» [Barba y Sanzenbach, 1967: 49].

Al adentrarnos en el teatro *Kathakali* nos aproximamos a un mundo ritual, sagrado, en el que se enseña a los actores el oficio desde niños sin buscar una compensación económica, sino espiritual. En este contexto, el silencio de los personajes solo se rompe por los cantos de los músicos y por los gritos de los actores en ocasiones específicas. Asimismo, se emplean unos códigos fijos, como los que indica Mónica de la Fuente [Fuente, 2014: 120]:

Un lenguaje gestual codificado, *mudra* o gesto con la mano.

Una atención especial en el uso de la expresión facial y concretamente los ojos para expresar el estado anímico del texto.

Una codificación de vestuario y maquillaje que define a los personajes arquetipo.

También la estructura de los cánticos sigue un esquema que se divide en tres partes con distinta función: *slokam*, *paddam* y *attam*. La primera describe la escena que se desarrollará posteriormente, la segunda refleja los monólogos y diálogos de los personajes y la tercera únicamente se dedica a la percusión, sin interpretación de los cantantes [Fuente, 2014: 123].

Finalmente, cabe destacar el uso del *tirashila*, telón rectangular que aparece para marcar el paso de una escena a otra. Además, adquiere un valor simbólico, como separación entre el mundo humano y el de dioses y demonios [Fuente, 2014: 124].

2.1. Multiculturalismo

Antes de abordar el análisis de los episodios del *Quijote* que la compañía Margi Kathakali ha elegido en su puesta en escena, resulta necesario comprender que se trata de un espectáculo multicultural. Frente a otros casos de confluencia teatral, como las «islas culturales», el «pluralismo cultural» o la «criollización cultural», el *Kijote Kathakali* no se limita a superponer una tradición a otra, no consiste únicamente en una labor de reducción, sino que integra ambas con total cohesión, lo que encaja con la definición de Pavis:

El *multiculturalismo* es un *interculturalismo* en el que cada cultura refleja la complejidad y la variedad de una sociedad global que absorbe todas las influencias sin sucumbir a una en particular: el encuentro y la absorción ya no se conciben como un crisol o un cruce, sino como una confluencia. [Pavis, 2000: 279]

Así, al acercarnos a esta puesta en escena percibimos una sensación de extrañeza, en el sentido de que realizamos un camino de ida y vuelta. Miramos a los personajes más significativos de la literatura española desde otro ángulo, observamos nuestra cultura a través de otra. Así, don Quijote, como expresa Canavaggio [2006: 13]:

no es solo un espejo tendido a toda conciencia oscilante entre la realidad y el sueño; al traernos a la memoria el vínculo problemático entre ética y estética, también incita a las sociedades actuales.

3. ANÁLISIS DE ESCENAS EN RELACIÓN CON EL *QUIJOTE*

Ningún montaje teatral del *Quijote* puede dedicarse a todos los episodios de las dos partes, por lo que la selección de estos adquiere una importancia fundamental. En el caso de las escenas escogidas para el *Kijote Kathakali*, se incide en distintos motivos característicos de este tipo de teatro: batallas, escenas amorosas y elementos rituales. Según Ignacio García [2016], el director, se ha tenido en cuenta un «filtro estético», la «ética oriental» y las «tipologías de personajes», además del hecho de que había que ajustar el tiempo a los hábitos occidentales, ya que las obras tradicionales del *Kathakali* tienen una duración aproximada de 8 o 9 horas.

3.1. Salida de don Quijote

En esta puesta en escena se parte de Alonso Quijano y no de don Quijote, combinando la actuación con un vídeo de fondo en el que las siluetas y los movimientos de manos realzan el conflicto interno del personaje. Se parte asimismo del libro, que sostiene entre las manos el viejo indio Quijano apenas tapado con una tela blanca, el cual enlaza con el final de la obra, como desarrollaré posteriormente.

El viaje y la transformación —es significativo que aparezca el Kijote ampulosamente vestido tras el *tirashila*— sustentan el comienzo del espectáculo. Seguidamente, nos encontramos con el personaje que permite el contrapunto argumental y escénico, Sancho Panza, vestido con mucha más sencillez que su amo, al que trata de convencer don Quijote de que se convierta en su escudero, como ocurre en el «Capítulo VII» de la *Primera parte*. Sin embargo, el tratamiento en la novela y en las tablas difiere en la rapidez de la disposición del campesino, ya que teatralmente se requiere una mayor concentración del contenido argumental que en la narrativa, como indica Aguiar e Silva: «Densidad, concentración: he aquí dos imperativos insoslayables del procedimiento dramático para representar la vida.» [1972: 193]

En la obra de Cervantes Sancho accede a acompañar en el viaje a su señor ante la promesa de la ínsula, mientras que en el *Kijote Kathakali* se resalta, en cambio, la cobardía excesiva de Sancho, como se puede apreciar en el diálogo de sobretítulos que sigue:

- KIJOTE. Acompáñame en mis aventuras caballerescas y en mi misión de proteger a los pobres y los necesitados.
- SANCHO. Mi señor, no estoy familiarizado con las acciones caballerescas. Si veo soldados de los enemigos, huiré como un cobarde.

Con ello se logra una dinámica escénica en la que los saltos aproximan o alejan a don Quijote y a Sancho, permitiendo una percepción visual de las dudas ante el camino que se va a realizar y un juego de danza y enfrentamiento simbólico entre los razonamientos de cada personaje.

3.2. Batalla de los molinos

Gran parte de las escenas del *Kijote Kathakali* consiste en batallas, ya que las artes marciales, el yoga y el uso de coreografiado de armas (en este caso lanzas) son característi-

cos de otra tradición india muy conectada con este teatro: «El Kalaripayattu es una forma antigua de combate que se originó en Kerala durante el siglo XII.» [Fuente, 2004: 120].

En concreto en el famoso episodio de los molinos se destaca la agresividad y el ataque que percibe don Quijote a través de un ritmo frenético de bongos, un movimiento muy rápido de brazos-aspas de los actores que representan a los molinos y los gritos que producen una sensación de desasosiego. De este modo, se centra en el mundo interior del protagonista más que en los sucesos reales que puede apreciar Sancho. La caracterización de estos seres como demonios tampoco resulta arbitraria, ya que los libros rituales indios los presentan dentro de su imaginario, como se observa en la siguiente cita: «[*Mahābhārata*] Sus personajes son seres sobrenaturales, (...) casi todos los principales y muchos de los secundarios son dioses o demonios» [Ávila, 1999: 162].

Los diálogos de la puesta en escena, por tanto, se ven modificados respecto a la novela de Cervantes debido a este aspecto. En el «Capítulo VIII» de la *Primera parte*, don Quijote y Sancho muestran la doble concepción ideal/realidad, en la que este último actúa tan pragmáticamente como se espera de él:

—¿Qué gigantes?— dijo Sancho Panza.

—Aquellos que allí ves— respondió su amo —, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

—Mire vuestra merced — respondió Sancho — que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino. [Cervantes, 2004, I, VIII: 75]

Por su parte, el *Kijote Kathakali* hace constar la dimensión demoníaca de los molinos —este Kijote no los llama gigantes—, dirigiéndose a ellos incluso de forma irrespetuosa —un tono que también emplea don Quijote en la obra de Cervantes al denominarlos «cobardes y viles criaturas» [Cervantes, 2004, I, VIII: 75]—. No obstante, Sancho vuelve a cumplir la misma función que en la obra cervantina: la de intentar que su amo sea consciente de la inutilidad de su hazaña:

KIJOTE. Eh, vosotros, estúpidos demonios, os reto a un duelo. Vuestra magia no funcionará conmigo.

SANCHO. Es una lástima que los molinos te parezcan demonios. Si los retas y luchas contra ellos, harás el completo ridículo.

3.3. Encuentro amoroso-paródico con Dulcinea

En una obra de teatro *Kathakali* tampoco podía faltar una escena amorosa, aunque en este caso alcanza una dimensión paródica, de idealización frustrada. El planteamiento es bastante similar al encuentro entre don Quijote y Dulcinea convertida en labradora en el «Capítulo X» de la *Segunda parte* —de hecho, Mónica de la Fuente, una de las directoras asociadas al proyecto, me aclaró en una entrevista personal que en principio tenían previsto que la escena fuera doble, es decir, que además de la Dulcinea imaginada estuviera también otra actriz interpretando a la labradora—.

No obstante, el resultado final fue la presentación de una Dulcinea que sigue el prototipo de mujer al estilo *Kathakali*, a la que Kijote declara su amor con expresiones propias de la belleza típica india, también conectadas con la dimensión espiritual, como:

«¡De ojos de azul loto y fragante jazmín!». Se corrobora su simbología con la siguiente descripción de Gallud Jardiel [2012: 30]: «El loto o *kamala* (...) Es el signo más usado para significar el progreso espiritual. Simboliza la creación y la pureza.» Así, se trasladan a los símbolos hinduistas los ideales tópicos de la tradición literaria occidental heredados de la poesía medieval castellana y del petrarquismo, que son los que don Quijote atribuye a Dulcinea:

que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos. [Cervantes, 2004, I, XIII: 115]

En contraposición a la lenta aproximación entre Kijote y Dulcinea —«si se trata de una escena amorosa, el *tempo* será muy lento y el actor se recreará en la representación de cada *mudra*,» [Fuente, 2014: 124]— aparece el engaño de Sancho, donde reside la clave humorística de la escena. En la novela este se expresa mediante un monólogo interior del escudero, como el fragmento que reproduzco a continuación:

no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más. [Cervantes, 2004, II, X: 617]

La apuesta de Margi Teatro es más visual, logrando una de las pocas situaciones cómicas de la puesta en escena. En un juego entre lo deseado y lo inalcanzable, Kijote se acerca a su amada para abrazarla, pero en ese instante se choca de nuevo con el fracaso:

el que aparece entre sus brazos es Sancho, provocando así la risa del espectador. Esta risa se asemeja a la que se despierta en el lector con las rústicas palabras de la Dulcinea encantada y con sus saltos para montarse a horcajadas en su burra, de forma que, a pesar de las diferentes perspectivas de ambas producciones, preside el sentido burlesco y de engaño que transmitió Cervantes en su obra.

3.4. Batalla de los leones

En el caso del episodio de los leones, que aparece en el «Capítulo XVII» de la *Segunda parte*, la batalla se produce —o más bien no se llega a producir— de manera diferente a la de los molinos, a pesar de que Kijote también se arma de una lanza e interpreta unos pasos coreografiados.

La temeridad del protagonista se observa en el escenario mediante su actitud y a través de los sobretítulos, que destacan el carácter de superioridad que trata de aparentar

Kijote: «(...) al que desafía altivamente para que abra la jaula.» Asimismo, Cervantes utiliza el diminutivo «leoncitos» con un fin peyorativo, al igual que las preguntas retóricas y los imperativos que indican su voluntad de actuar decididamente, a pesar de los avisos de Sancho.

Por otro lado, conviene resaltar que la utilización del león adquiere pleno sentido multicultural. En el caso del capítulo de Cervantes, proviene del rey de Orán y va a ser regalado al de España, lo que supone un carácter de realeza y una relación intercontinental, que también existe en el propio montaje. Además, las atribuciones de nobleza del animal son conocidas en la tradición occidental, lo que produce que la situación sea más irónica por la pereza que aquí refleja.

En cuanto a la tradición india, el león también presenta características simbólicas que dan lugar a que Kijote se asimile a un dios cuando vence, en su caso sin competir, al león. Estas características las señala Gallud Jardiel [2012: 68]:

Pero su sentido más importante [el de los leones] es el de las fuerzas brutas, las pasiones que deben ser dominadas. El hecho de que los dioses lo controlen y cabalguen sobre él indica el dominio de los sentidos y de los instintos animales en el ser humano.

3.5. Relaciones especulares

Otro de los aspectos esenciales del *Kijote Kathakali* es el tratamiento de la especularidad, esto es, el de las relaciones de paralelismo entre personajes, ya sea duplicando

dos perspectivas del mismo don Quijote (Quijano y Kijote) o planteando danzas y batallas entre figuras que imitan al famoso hidalgo (el Caballero de los Espejos y el de la Blanca Luna). Este enfoque está muy ligado, tanto a la religión hindú —existen dioses de dos caras, como Sri Shiva [Orbaneja, 2013]—, como a la obra cervantina, donde ya aparecen estos personajes. Se presenta una perspectiva de contemplación y comparación de caracteres y el teatro es considerado como espejo de nosotros mismos:

poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. [Cervantes, 2004, II, X: 631]

En cuanto a la aparición de Quijano y Kijote, el director de la obra resuelve en una entrevista su finalidad:

hacemos coincidir en el escenario durante muchos momentos (además dentro de la técnica kathakali esto funciona muy bien), a los dos personajes: a Alonso Quijano y a don Quijote, al hombre y al superhombre, al pobre anciano trastornado y al caballero andante que va de conquista en conquista. Planteamos este juego de espejos constante. [García, 2016]

El sistema de dualidades vertebral, por tanto, el espectáculo, ya que mientras que Quijano representa la cordura, lo psicológico, y se caracteriza por la desnudez, Kijote destaca por su vestuario ampuloso, su conexión con el arquetipo heroico y su locura.

Primeramente, un personaje se «transforma» en otro: Quijano comienza en escena y tras el *tirashila* aparece Kijote. A pesar de ello, no se produce una ruptura entre los dos, como sí ocurre en la novela de Cervantes, donde el proceso es secuencial, sino que observamos una superposición —normalmente en disposición escénica enfrentada— entre ambos en determinados momentos.

Así, se produce un encuentro al final de la primera escena, después de la batalla de los molinos, tras la del de los Espejos, cuando finaliza la de los leones y en el momento de la muerte. En gran parte de ellas a la tensión dramática creada a partir de las miradas, de la proxémica y de la kinésica, se le añade un apoyo visual mediante una grabación de fondo en la que se realzan las siluetas, los ojos y los *mudras*. De esta manera se exterioriza la lucha interna de los dos yoes cervantinos dentro de la estética *Kathakali*. Quijano entra en escena cuando Kijote ha tenido una aparente victoria o un fracaso, por lo que da lugar a un análisis de sí mismo, a la vez que le recrimina sus locos comportamientos y le ayuda en los momentos en que decae.

Por otro lado, respecto a los papeles de Sansón Carrasco (Caballero de los Espejos y Caballero de la Blanca Luna), conviene recordar la consideración de la lucha eterna entre el Bien y el Mal de la tradición hindú:

[*Mahābhārata*] (...) a través del enfrentamiento entre las fuerzas del Bien y del Mal, provocando un paroxismo destructor capaz de dar lugar a un mundo renovado. [Ávila, 1999: 150]

En ambas batallas, la disposición escénica y los movimientos paralelos con las armas y las danzas sirven para representar las conexiones entre los personajes. En las dos escenas se eliminan subtramas de los capítulos quijotesco (la relación entre Sancho y el escudero del de los Espejos, Tomé Cecial, o la comunicación de la noticia a Antonio Moreno), pero permanece lo fundamental del conflicto. Con el Caballero de los Espejos se logra la provocación del mismo modo que en la obra cervantina: Sansón Carrasco expone que su dama supera a Dulcinea y que él ya ha vencido al famoso caballero don Quijote de la Mancha. De manera similar, lo que desea el de la Blanca Luna en el texto narrativo y en el escénico es que don Quijote vuelva a casa, como refleja el siguiente fragmento de la novela: «dejando las armas y absteniéndote de buscar aventuras, te recojas y retires a tu lugar por tiempo de un año» [Cervantes, 2004, II, LXIV: 1045].

El siguiente sobretítulo del *Kijote Kathakali* lo corrobora: «CABALLERO DE LA BLANCA LUNA. Si pierdes, debes prometerme que dejarás de ser un caballero y volverás a la Mancha.»

3.6. Muerte ritual

La escena final del *Kijote Kathakali* es, como el último capítulo del *Quijote*, la de la muerte del protagonista tras recuperar su cordura. No obstante, el capítulo desarrolla más cuestiones (la voluntad de Sancho de hacerse pastores, la alegría velada de los familiares y amigos ante la posibilidad de la herencia o las menciones metaliterarias a Cide Hamete Benengeli y a la pluma que se dirige al lector para que nadie más resucite a don Quijote).

El *Kijote Kathakali* se centra, como ya se ha comentado anteriormente, en la dimensión mística de la obra, por lo que cada detalle adquiere connotaciones trascendentes. La posición escénica de Quijano, rodeado del resto de personajes en actitud llorosa e iluminado con un foco que parece situarle como un dios, permite contrastar

también con la situación de Kijote, enfocado en el otro extremo del escenario, en temblorosa agonía.

La religiosidad se manifiesta en distinto grado en la puesta en escena y la obra de Cervantes, ya que la primera presenta una concepción más metafísica, en la que conceptos como la Verdad o la Salvación aparecen como finalidad última, mientras que en el *Quijote* la religión solo se muestra como voluntad de absolución de los pecados del hidalgo, lo cual era considerado indispensable en su época:

—Las misericordias —respondió don Quijote—, sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados. Yo tengo juicio ya libre. [Cervantes, 2014, II, LXXIV: 1100]

En la puesta en escena se incide en el anhelo de Absoluto a través del libro, que presenta un sentido espiritual en el hinduismo, como indica Gallud Jardiel [2012: 30]: «Uno de los conceptos más interesantes del hinduismo es la importancia metafísica del libro, de cualquier libro, como medio de aprendizaje.»

En los sobretítulos del montaje se expresa específicamente la relevancia de este aspecto: «Me asomo a la verdad del libro cósmico. [...] Soy la Conciencia. Yo mismo soy la Salvación.»

El libro, no obstante, no es únicamente un elemento indio superpuesto, sino que Cervantes en toda su obra realiza una reflexión sobre la literatura, sobre el lector y sobre el acto de leer, por lo que conecta con la concepción *Kathakali*.

4. CONCLUSIÓN

Tras acercarnos a mirar detrás del *tirashila* y descubrir molinos-demonios, leones, falsos caballeros, efímeras Dulcineas y un don Quijote dividido en dos, se ha podido comprobar cómo los lenguajes del ser humano y su necesidad de escenificación logran que el espectador se conmueva independientemente del lugar geográfico al que pertenezca. No obstante, hay que considerar cuáles han sido los aspectos que han interesado más al director para entender cómo se percibe el *Quijote* desde el *Kathakali*.

Recapitulando, podemos destacar la preocupación por las dualidades, los enfrentamientos especulares, la amistad y el amor, la idealización frente a la realidad, la dimensión metafísica del ser humano y su espiritualidad, la vida como camino, la potencia

estética de la muerte y el papel divino del libro. Este último está en el comienzo y el fin de la obra y en él reside todo lo que ocurre, como metáfora también de la existencia y del mundo. Con ello, se reflejan la selección y la renuncia de elementos propias de toda adaptación teatral y la interpretación intercultural que ha buscado Ignacio García.

Más allá de los contenidos comentados, el *Kijote Kathakali* no pierde su esencia de espectáculo, y en la teatralidad ritual, el vestuario ampuloso, los cantos de palabras desconocidas y la complejidad detallada de movimientos y gestos se encuentra también su capacidad de atraer a todo aquel que se sienta en la butaca del teatro con la mente abierta a otras posibilidades. Un espectador europeo no se va a encontrar con los códigos a los que está habituado, pero podrá apreciar una confluencia de formas y sentidos que despierte su curiosidad antropológica y cultural. La obra de Cervantes es universal, y con este proyecto podemos vislumbrar los múltiples recorridos a los que se presta sin ser traicionada, sino revitalizada y difundida en otros contextos.

Finalizo con una significativa cita de Arundhati Roy [En Zarrili, 2005: 56] que condensa la vitalidad de los clásicos, como el *Quijote*, a los que siempre hay que volver:

The Great Stories are the ones you have heard and want to hear again. [...] They don't deceive you with thrills and trick endings. [...] In the Great Stories you know who lives, who dies, who finds love, who doesn't. And yet you want to know again.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel [1972]: *Teoría de la literatura*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- ÁVILA, Susana [1999]: *Mitología de la India. Mítica y mística*, Madrid, Miraguano.
- BARBA, Eugenio, y Simonne SANZENBACH [1967]: «The Kathakali Theatre», *The Tulane Drama Review*, vol. 11, nº 4, pp. 37-50.
- CANAVAGGIO, Jean [2006]: *Don Quijote, del libro al mito*, Madrid, España Calpe.
- CERVANTES, Miguel de [2004]: *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española.
- DAUGHERTY, Diane [2005]: «The Pendulum of Intercultural Performance: "Kathakali King Lear" at Shakespeare's Globe», *Asian Theatre Journal*, vol. 22, nº 1, pp. 52-72.
- FUENTE GARCÍA, Mónica de la [2014]: «El teatro Kathakali», *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº 39, pp. 117-124.

- GALLUD JARDIEL, Enrique [2012]: *Shakti. Las diosas del hinduismo*, Madrid, Miraguano Ediciones.
- GARCÍA, Ignacio [2016]: «El kathakali renueva el *Quijote*», José M^a Caso (entrevista), *Letras, libros y más cosas*.
- ORBANEJA, Fernando de [2013]: *Breve historia de las religiones*, Barcelona, S. A. Ediciones B.
- PAVIS, Patrice [2000]: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.
- SCHECHNER, Richard, y Willa APPEL (eds.) [1990]: *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge, University of Cambridge.
- ZARRILI, Philip B. [2005]: *Kathakali dance-drama. Where gods and demons come to play*, Nueva York, Taylor & Francis.

La cuarta égloga al Concilio Mexicano III. Presentación

Julio Alonso Asenjo

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Según confesión propia¹, Cervantes se entretenía en 1582 «en criar a *Galatea*», su égloga², publicada impresa en 1585, el mismo año en que se compusieron, recitaron o representaron en la Ciudad de México al menos cuatro breves églogas dedicadas «al Concilio Mexicano». Hasta ahora los especialistas conocían tres «*factae ad Consilium Mexicanum*», conservadas en el Ms. 1631 de la Biblioteca Nacional de México³. Pero fue una agradable sorpresa reparar en una cuarta égloga «*ad Concilium Mexicanum*», guardada como primera de las dos presentadas como «terceras» en el cartapacio de la Colección de Cortes, sign. 9-2576 (395), fol. 61r-63v de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, bajo el título «*Eclogae quatuor ad Concilium Mexicanum*»⁴. Este grupo de églogas se encuentra entre diversas composiciones dramáticas (coloquios, diálogo, égloga), retóricas (discursos) y varias en verso y en prosa de géneros y temas

¹ En carta al Secretario del Consejo de Indias, Antonio de Eraso, el 17 de febrero de 1582. *vid.* Montero[2010: 47-72].

² «... la ocupación de escribir églogas en tiempo en que la poesía está tan desfavorecida» (Prólogo a *La Galatea*). Cf. Honda [1995: 197-212].

³ Presentadas especialmente por I. Osorio Romero en varios estudios e impresos en Osorio [1979: 51-54; 1983: 193-196 y 1989: 277-279].

⁴ Tanto *Concilium* como *Consilium* son términos gráfica y fonéticamente correctos, de etimología distinta pero semánticamente convergente como ‘asamblea deliberativa’.

disparos (panegíricos, elegías, etc.). Algunas, como estas cuatro églogas, proceden de colegios de los jesuitas de Nueva España, quizá del Colegio de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México, pero las más de ellas se elaboraron en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid⁵. Publicado recientemente un estudio con edición y traducción de las cuatro églogas⁶, se presenta aquí la cuarta en sí y por sí, aunque, por su utilidad, habrá de compararse con las otras producidas para la misma ocasión.

La cuarta égloga, que comienza «*Menalcas.- Huc ades o lauro digne*» y que se publica abajo en Apéndice, está escrita, como las otras, en hexámetros latinos y consta de 26 versos, como dos de las otras tres (una hay de 25). Es un diálogo de los pastores Menalcas y Iolas, como otras dos, mientras que la primera es un monólogo. Nada en ella señala a su autor y de la circunstancia de composición apenas tenemos un indicio cuando leemos «*Convenere Patres*»: 'se reunieron los Padres' (v. 12). Afortunadamente, esta frase puede fácilmente ponerse en relación con el título que abarca las cuatro églogas del cartapacio madrileño «*Eclogae quatuor ad Concilium Mexicanum*», que es el Concilio tercero, habiendo tenido lugar los dos primeros en 1555 y 1564, cuando los jesuitas aún no habían llegado, y el cuarto cuando, por su expulsión, ya no estaban. La historia de la transmisión nos remite a los jesuitas como marco de su producción, en el cual encaja perfectamente el «*Magister Larios*», a quien señala explícitamente como autor de la 1.^a égloga el Ms. 1631 en el margen superior derecho del texto; con «*Idem*» para la segunda y con «*Eiusdem*» para la tercera. Nada se ofrece en el manuscrito madrileño sobre este punto, pero hacia el mismo autor apunta la presencia conjunta de las cuatro églogas, el género, el estilo. Este «maestro Larios», por condición, dedicación y cronología ha de ser Bartolomé Larios, arquitecto, que publicó una obra de geometría y era Hermano (lego o coadjutor) en la Compañía de Jesús y maestro de Gramática [Osorio, 1979: 51; 1989: 256 y 262]⁷.

El Concilio Mexicano III se inauguró solemnemente el 20 de enero de 1585, con clausura el 18 de octubre [Osorio, 1979: 51; 1989: 257]. Lo había convocado el arzobispo de México, Pedro Moya de Contreras, que también lo presidió en calidad de representante regio o «*legatus regis*», pues era entonces provisionalmente virrey de Nueva España (25 septiembre 1584-14 octubre 1586). Asistieron siete obispos y representan-

⁵ Su contenido detallado puede verse en el «Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (...)» (*CATEH*), F. 2585.

⁶ Alonso Asenjo [2016: http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Taller/Las_4_EGLOGAS_Conc_Mx_III_ed_trad.pdf]

⁷ Era algo habitual en la Compañía de Jesús desde el principio que los Hermanos se dedicaran, entre otros trabajos, a la enseñanza, y nos consta también para Nueva España [Osorio, 1979: 20]. Sin embargo, a B. Larios se le trata de «Padre» y se dice también que era / había sido vendedor de paños [Osorio, 1989: 262 y 256].

tes de otras diócesis cuyos titulares no pudieron hacerlo, además de provinciales o representantes de las grandes órdenes religiosas, enviados de diferentes cabildos eclesiásticos, y teólogos y especialistas de diversas materias⁸. La inauguración tuvo lugar en la iglesia de San Agustín [Osorio, 1979: 51]. Indirectamente, los textos nos dicen que no pudo ser en la catedral, por estar entonces en reconstrucción: «*En tugurii quo sacra damus se tollit in auras / culmen*» (2, 8-9); «*illic templa de marmore surgunt*» (3, 6).

Sobre la declamación, recitación o representación de unas breves églogas por unos niños, quizá de la clase del mismo maestro Larios, nada encontramos en la égloga 4.^a, pero sí en una acotación ante el texto de la 3.^a del Ms. 1631, que vale también para esta 4.^a, pues, dada la extensión total de las églogas (103 versos), debieron recitarse en una única sesión ante los Padres conciliares. Esa égloga 3.^a va dedicada a ilustrar el Concilio con la explicación de un jeroglífico pintado en una ventana del «*aula*» (‘cámara, sala, aula’) en la que los Padres conciliares ‘solían reunirse’ («*conveniebant*»): «*expressi Daphnim efferendi et consilii commoditates exponendi*»: ‘para ensalzar a Dafnis y exponer las medidas del Concilio’ (acotación previa). La «*pictura cuiusdam hieroglyphici in fenestra*» (acotación) o «*pictura fenestrae*» (3, 7) parece composición realizada para la ocasión. En ella figura un pastor, que, cual otro Atlas, sostiene un mundo que amenaza ruina: «*Pastor labentem sustinet orbem*» (3, 8); «*quondam molem quoque substulit Atlas*» (3, 18). Junto a Atlas, se veía una escena de pastor con cayado (por báculo), que cuida de sus ovejas mientras pacen, y unas grullas en posición como de guardia, al mantenerse erguidas sobre una sola pata, representan a los «*pastores alios*», reunidos para una obra muy importante («*operi summo*» (3, 19): la salvación de las ovejas. Todo esto implica en la recitación de esta égloga 3.^a algún movimiento escénico, y referencias a la pintura, elemento escenográfico.

Ahora bien, el recorrido seguido en la égloga 3.^a hasta llegar al «*aula*» desemboca en las «*Daphnidis aedes*» (3, 7) o Palacio del Arzobispado. Este sería, pues, el lugar «*ubi Patres conveniebant*»: ‘donde se reunían / estaban reunidos los Padres’. Este pudo ser el lugar al que acudieron los alumnos de los jesuitas para representar. Que los jóvenes actores que habían de representar las églogas al Concilio, con su director y ayudantes a la cabeza, se trasladaran al Palacio del Arzobispado para su actuación entra dentro de la costumbre de los colegios de jesuitas de hacerlo a la sede de instituciones en circunstancias solemnes o importantes. Se trataba de representar églogas, que por «su estructura, por otra parte, responden claramente a la finalidad para la que fueron escritas: ser reci-

⁸ Cfr. Saranyana y Alejos-Grau [2008: 567].

tadas en actos solemnes...» [Osorio, 1989: 257]. Para esta ocasión pudo incluso haberse confeccionado la «*pictura hieroglyphici*»⁹.

Pero tampoco podemos excluir otro escenario para esta representación: un colegio de jesuitas. Es lo que propone Osorio [1989: 257]: «Las 3 églogas debieron ser proclamadas en algún acto solemne, a los que eran tan afectos los jesuitas, presididos por los obispos asistentes al tercer concilio. El acto debió efectuarse en el Colegio de San Pedro y San Pablo».

O en el Colegio de San Ildefonso, añadimos. Para empezar, tampoco estaban los edificios de estos Colegios mucho más alejados que Palacio de la Catedral o Plaza Mayor. Además, también este lugar de representación cabe dentro del texto que lo declara: el aula «*ubi patres conveniebant*»: «*aula*» adquiere aquí el sentido de Aula Magna de colegio o Salón de actos y «*conveniebant*» bien puede traducirse como 'donde [para la ocasión] los Padres se habían reunido'.

Conocido es cuánto la Compañía de Jesús apreciaba las imágenes como instrumento educativo, bajo la forma de emblemas, jeroglíficos, empresas, etc. Tenemos base, pues, para pensar que el espacio de una ventana del «*aula*» pudo haberse decorado como conjunto de imágenes a modo de emblema sobre el Concilio, según se lee en 3, 14: «*Consilii pictura novi gerit illa figuram*»: 'la pintura representa el presente Concilio'. Y aquí «*pictura*» puede estar por emblema, pues sabemos que los emblemas en los siglos XVI y XVII se utilizaban en la decoración de espacios públicos para celebraciones religiosas o cortesanas, como este Consejo teológico-pastoral reunido («*conveniebat*») en un espacio concreto; por ello, podemos deducir que se pintó para la ocasión, como lema del Concilio.

Y quizá, más allá de eso, bien pudo suceder la representación en el marco de un certamen literario celebrado en un colegio, si tenemos en cuenta que al inicio de la égloga 4.^a se menciona uno. Es verdad que certámenes o competiciones son actividad típica de pastores virgilianos, pero también como certamen real de concretos estudiantes, que el día anterior («*hesterno in certamine*», 4, 2) pudiera haber tenido lugar en el mismo colegio. La representación, pues, pudo haber formado parte de un conjunto de actos de mayor empeño, con exposición de poemas y composiciones en forma de emblemas,

⁹ Sobre el traslado de niños representantes desde un colegio de jesuitas a señalados espacios institucionales de una ciudad, *cfr.* Alonso Asenjo [2015: <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Taller/Fiestas_Valencia_Beatificacion_Japon.pdf>]. No es el único caso conocido. Si un espectáculo resultaba exitoso, el Virrey podía pedir que se le representara en su palacio. Muestra en representaciones de El Callao y Lima, 1622-1623 [CATEH: ff. 945-946].

jeroglíficos propiamente dichos, como contemporáneamente (en 1585) se hizo en el de Alcalá de Henares, ante el rey Felipe II, camino de las Cortes de Aragón, en Monzón¹⁰.

Y tanto más verosímiles son estos festejos, si se organizaron por el Corpus y su octava. Aparte de la importancia concedida en el decreto tridentino a la Eucaristía, el texto mismo de las églogas lo sugiere, pues el tema tiene gran relieve en todas ellas. También en la 4.^a, que concluye con la abundancia de cereales y uvas que se convertirán en cuerpo y sangre del dios de los pastores («*Ubi corpus fiant cum sanguine Panos*»), servidos sobre mesas engalanadas con flores, es decir, sobre altares (vv. 21-24).

Estamos ante cuatro églogas breves producidas en el marco colegial o escolar en honor de un Concilio, asamblea de dirigentes y responsables de una comunidad religiosa, tradicionalmente llamados pastores, por la dignidad que venía atribuyéndose al pastor y por el mismo valor metafórico que se concede a su figura en los evangelios: «Yo soy el buen pastor», «Apacienta mis corderos...», etc. Y esta dedicatoria a un Concilio es la novedad sobre la utilización de un pastor o pastores como personajes de representaciones dramáticas, por lo que solían llamarse «églogas» o se entendía que lo eran.

Hay denominaciones próximas a esta de «égloga» en obras de Cigorondo, *Colloquio a lo pastoril a la elección del Padre Provincial...*, *Égloga pastoril al Nacimiento del Niño Jesús* o *Egloga seu Pastorum lusus, quorum subiectum Maria Magdalena est* [CATEH: ff. 857, 859, 864 resp.]; otras veces la adscripción genérica queda implícita en la circunstancia de una representación, concretamente en la realizada por la elección, toma de posesión de un obispo y su entrada o recibimiento; así en *Ad Gallum* (llamada por García Soriano *Bodas del Pastor Gallo y la pastora Galatea*, Segovia, 1577/1578, [CATEH: f. 175]); en *In adventu Andreae Pacieci, episcopi segoviensis*, 1588 [CATEH: f. 173], que, para el ilustre investigador, es una «égloga escénica» (p. 486); en Nueva España, para la visita de dignatarios religiosos, obras del P. Llanos, tenemos *Pro Patris Antonii de Mendoza adventu in collegio Divi Ildephonsi* [CATEH: f. 870] representada en la octava del Corpus de 1585) y, también allí, *In adventu Inquisitorum...*, 1589 [CATEH: f. 871].

Y hay varios casos en los que, a pesar de la intervención de pastores en la acción, posiblemente por su semejante libertad de estructura, la denominación es, en latín o en romance, *dialogus* o *colloquium*. Así, ofrecido por el P. Acevedo, hubo en Sevilla un *In adventu hispalensis præsulis D. Christophori de Rogeo ac Sandovalio dialogus*, 1571 [CATEH: f. 16]; y de Hernando de Ávila, *Coloquio representado en Sevilla delante del Ill. mo Cardenal Rodrigo de Castro*, que llamamos *Coloquio de Moisés* (Sevilla, 1587, Alonso

¹⁰ La relación menciona, para bienvenida, una «Oración pequeña en verso latino», el recorrido del rey por el patio para ver «las geroglíficas i letras [que se copiaron y podemos leer] que por él estauan dispuestas» (Madrid, Academia de la Historia, C. C., 9-2566, fol. 175v). Cfr. CATEH [f. 2126].

Asenjo [1995: I, 263 y ss.], o también en el recibimiento de personas de la nobleza, como el *Dialogus in adventu comitis Montis Acutani* [Monteagudo], con una égloga en verso, parte central y principal del diálogo [CATEH: f. 18]¹¹.

Es normal que el cultivo de la égloga fuera frecuente en el medio escolar, desde el aprecio de Virgilio y sus *Bucólicas*, del hecho de que fueran una de las bases del aprendizaje del latín¹² y por el arraigado uso para la alegoría. En el colegio de los jesuitas de Córdoba en 1556 / 1557 o 1559 había representado el P. Acevedo *In honorem Divae Catharinae. Egloga, Costis Nympha*, en hexámetros [CATEH: f. 25]. También en marco docente, Juan de Mal Lara produjo dos églogas: *Narciso* (a. 1568) y *Láurea* (1568). En los colegios de Nueva España, además de lo que conocemos de Llanos y Cigorondo, en el Ms. 1631 de la BNMx se nos conservan, con otra más del P. Llanos, algunas de Luis Peña y las cuatro de B. Larios.

Se entiende que en estas circunstancias figure en las llamadas églogas un pastor o, en la estela de Teócrito, tras el impulso dado por Sannazaro en su *Arcadia* o en las *Eglogae piscatoriae*, un equivalente rústico de cualquier oficio (pescador, viñador, segador,...); y ahí está la *Égloga del Santísimo Sacramento entre Daminthas / Amintas* [viñador] y *Silvano, segador*, del P. Cigorondo, f. 863, y varios personajes con leve o metafórico disfraz de pastor en la *Egloga de Virgine Deipara*, [1581: f. 146] y las incompletas *Églogas del engaño* del P. Cigorondo, que constaban de cinco «bucólicas», cada una con tres «églogas» [CATEH: f. 860]. En consecuencia, para la fecha del Concilio Mexicano III, era ya tradicional agasajar a los dignatarios con una representación dramática que admitía diversas formas y denominaciones, según el carácter abierto de esta práctica al teatro religioso con sus moralidades, a las influencias de la comedia clásica latina y aun de las églogas virgilianas que en el tiempo de su composición ya se escenificaron, aunque su configuración había sufrido una evolución notable bajo la égida de Juan del Encina y seguidores. De este modo, bajo el nombre de églogas cabían formas tan variadas que especialistas, como Jesús Gómez [1991/1992], estiman conveniente distinguir entre «égloga» y «bucólica». Se recoge bajo el primer nombre la confluencia o amalgama de lo pastoril en cuanto evolución de las representaciones del *officium pastorum*, enriquecidas con personajes de

¹¹ Por falta de espacio, omitimos la consideración de las églogas con que instituciones docentes recibieron a personas de la realeza.

¹² Hay certificación de que en 1574, a los dos años de la llegada de los jesuitas a México, los alumnos de su colegio, cada semana y cada mes, componían diálogos en prosa y también églogas: «*quam etiam in eglogis condensis diligentissimam navabant operam*» (*Litt. annua* de ese año, en Zubillaga, ed., *Monumenta Mexicana*, I, 257 s). El P. Juan Bonifacio, aprecia tanto la égloga que pide que en la enseñanza del verso latino se empiece por las de Virgilio: «*Sed utinam Vergilianus sit, a Maronisque Eclogis ordiatur, quibus sum amicissimus*» (en *De Sapiente fructuoso*, ver CATEH: f. 2534).

las moralidades y dotadas de elementos estructurales de la comedia clásica, que dio lugar a un espectáculo en el que el pastor, como consecuencia de la visión estamental de la sociedad, se sitúa en la categoría social más humilde, la de rústico, con reflejo en el lenguaje y arte con que se expresa (estilo bajo o *humilis*); muestra, además, recursos específicos, como la métrica de arte menor o la ausencia del verso latino, porfías o competiciones, luchas, bailes y juegos; resulta la base para exposición de casos de amor que, añadido un uso exagerado de la alegoría, distancian la «égloga» de las *Bucólicas* virgilianas. La «bucólica», a su vez, en cercanía e imitación del mantuano, consistiría, junto al ámbito campestre y la ocupación del pastoreo, en recursos específicos como el canto y música, el canto amebeo, una métrica de arte mayor o la imitación de la lengua y metros virgilianos, todos ellos rasgos constituyentes suyos.

Resulta, pues, lógico que la cuarta égloga, como las otras tres de B. Larios pertenezca a este último tipo, dada la dedicación del autor a maestro de Gramática y aun de la poesía de Virgilio. Del conocimiento de esta es buena prueba el elevado número de veces que las *Bucólicas* se citan en los textos y otros recursos. No solo sirven estas églogas para exaltar la función de los pastores de la Iglesia mexicana sino también como ejercicio docente y muestra ante los máximos representantes religiosos de la elevada calidad de la formación de la juventud mexicana que el colegio ofrecía, cantado entonces por Luis Peña en su *Protheus. Egloga. Vaticinium de progressu in litteris Mexicanæ Iuventutis* [CATEH: f. 2588].

Además de reunir los rasgos señalados de la «bucólica», entre los que descuella en esta cuarta égloga de Larios el canto amebeo, en ella está presente el personaje de Dafnis, paradigma del pastor ideal y su máxima exaltación, mencionado en los vv. 2. 7. 11 y 13. Él encarna todo lo divino positivo y representa el enaltecimiento de los pastores reunidos y de la tarea del Concilio. Con él se transforma utópicamente la naturaleza, como en primavera («*ver est*», v. 6); con él se hace presente la Edad de Oro, en la que resuenan a porfía música y canto o poesía, se garantiza el acierto de los pastores y la tranquilidad del rebaño.

En esta égloga se recurre también a la alegoría, que encierra la situación de la Iglesia bajo disfraz pastoril, no como plasmación detallada de la realidad, sino, en la estela de Virgilio, por sugerencia, con una poética autónoma. Pero, aun así y sumada la brevedad de la composición al compromiso teológico-ideológico del autor, solo en términos muy genéricos se permite el afloramiento de la realidad eclesial mexicana y prácticamente nada hallamos de los problemas concretos de los territorios, de los debates habidos y las medidas para la mejora de la situación teológico-religiosa de los fieles y aun menos de la social, de modo que temas como la condena del trabajo en minas para indios, sus trabajos forzosos en relación con las encomiendas, que deberían tener el premio del salario

justo, ser un trabajo moderado y recibir trato humano, que todos ellos fueron objeto de vehementes discusiones, aunque resultaran tocados, quedan velados por el disfraz del pastoreo, lo mismo que la insistencia en la predicación e instrucción del pueblo por los sacerdotes y sus obligaciones misionales y litúrgicas; ecos de lo mismo podría ser, especialmente por su posición al final de composición, el relieve dado al culto eucarístico. También la insistencia en la jerarquía (los pastores), en la evitación de venenos y daños que pudieran sufrir los fieles, así como la devoción eucarística que solo por un esfuerzo interpretativo nos lleva entender que los trabajos del Concilio Mexicano III, como continuación del II, se referían a los decretos del Concilio de Trento.

Esta égloga 4.^a forma una sección única formada por el canto alterno de dos pastores, precedida de una introducción (vv. 1-5) para motivar al canto y brevísimamente se cierra, acabado este, en el último verso, cuando ya queda asegurada la fama eterna de los ínclitos pastores.

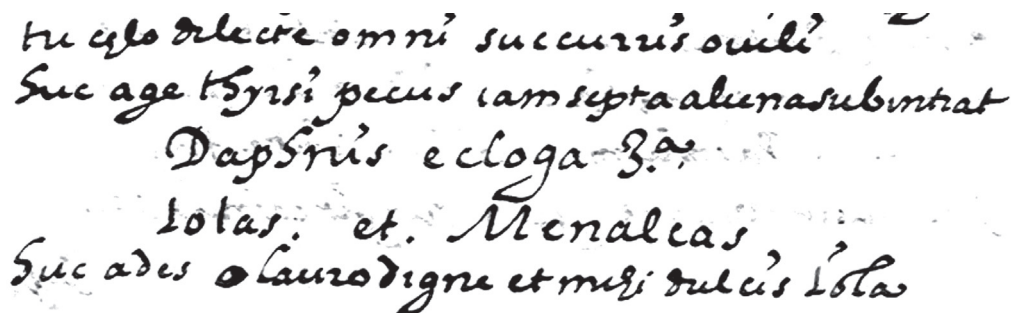
En la introducción, Menalcas recuerda a Iolas un posible certamen presidido por Dafnis el día anterior, ficción literaria o alusión a uno realmente celebrado (en la octava del Corpus, como sospechábamos), para animarlo a competir con él en un canto amebeo («*alterna canamus*», v. 7) o porfía de contrincantes como en la *Bucólica* III de Virgilio, pues, además de la alternancia, cada uno de los cantores utiliza sucesivamente el mismo número de versos (tres). Estimaba sin duda el autor que este era el mejor instrumento para depurar el lenguaje poético y con él engrandecer su objeto. Mientras, el rebaño está tópicamente reparado a la sombra («*gelida... sub umbra*», v. 6). La invitación o incitación a empezar se hará explícita con el imperativo «*Incipe*» y con la mención del seguro aplauso de las ninfas («*de vitreo plaudent*», v. 8).

El contenido de la égloga es la plena seguridad y el más favorable estado de los rebaños bajo la égida de Dafnis: «*Daphnis agit vestri curam*» (v. 11), pues los pastores están reunidos en concilio, tomando medidas de gobierno realmente pastorales, por pastoriles. Esta situación se va concretando: crece la hierba buena, se seca la venenosa; el mal desaparecerá, se renovarán las conductas; abundará la lana, los pinos darán resina; cereales y vino no faltarán; habrá muchos vellones que esquilar y mucha uva en los collados (vv. 14-21). Estamos en la Edad de Oro ('es primavera': «*ver est*», v. 6; «*roseo vere omnia rident*», v. 10). Habrá que celebrarlo. Y los pastores llaman a preparar un convite en mesas adornadas con flores, en las que se repartirán cuerpo y sangre de Pan (vv. 22-24). Como epílogo, se encarga a los jóvenes («*pueri*») que, para eterna memoria, graben los nombres de los pastores en la corteza de los árboles (vv. 25 s), como en Virgilio, *Ecl.* 5, 13. El rebaño se levanta y parten los pastores que lo guían y nos contaron y cantaron el Concilio.

APÉNDICE

TEXTO TRADUCIDO Y ANOTADO*

Daphnis. Ecloga 3.^a [RAH, 9-2576, fol. 62r-v. IMG 116-117], pero aquí
Ecloga 4.^a



Iolas et Menalcas

[MENALCAS.] Huc ades, o lauro digne et mihi dulcis Iola.
Ven aquí, mi querido Iolas, digno del laurel.

Cuinam te aequiparem hestern¹⁴ in certamine? Daphnis
¿A quién compararte en la competición de ayer? Dafnis

te Paridi ante tulit iudex, licet ille Dearum.
te prefirió como juez a Paris, aunque este lo fuera en el caso de las diosas.

Pastores certatum aderant, invidit Amyntas¹⁵.
Los pastores habían venido a competir; a sufrir de celos, Amintas.

*Texto actualizado en puntuación, mayúsculas y grafías estándar.

¹⁴ Ms. *haesterno*

¹⁵ Ms. *Amythas* Virg., *Ecl.* 2, 39: *invidit stultus Amyntas*.

- IOLAS. Quid, si quem ille probat, queat ipsum vincere Phaebum?¹⁶ 5
¿Qué, si probando él a alguien, consigue vencer al mismo Febo?
- MENALCAS. Ver est¹⁷ et gelida iacet hic pecus omne sub umbra
Es primavera y todo el rebaño echado está a la fresca sombra;
- Daphnis amat musas, nos illi alterna canamus.
A Daphnis, que gusta de la música, cantémoslo alternándonos.
- Incipe, de vitreo plaudent tibi gurgite¹⁸.
Empieza, que desde el medio cristalino te aplaudirán.
- IOLAS. O pecus, o caulae, caelo dilecta sereno
Oh rebaño, oh apriscos, mimados por un cielo sereno,
- tollite ut ante caput: roseo vere omnia rident¹⁹: 10
levantad como antes la cabeza: en esta primavera de rosas todo rie:
- Daphnis aget vestri curam, feret omnia tellus²⁰
Daphnis cuidará de vosotros y la tierra dará de todo.
- MENALCAS. Convenere Patres primi ex pastoribus inter²¹,
Se cuentan entre los Padres los mejores pastores;
- Daphnis, Phaenix niveos velut inter olores²²:
el primero, Daphnis, Fénix, como entre néveos cisnes:

¹⁶ Virg., *Ecl.* 5, 9: *Quid, si idem certet Phoebum superare canendo? O: Quid mirum, cum ipse contendat vincere Phoebum cantu? Cf. Euricius Cordus, Epigrammata, 1520: Non ego cantantem studeo te vincere Phoebum, y sobre el inferior canto de Amintas: Virg., Ecl. 5, 14-18 (Menalcas, Mopsus): et modulans alterna notavi / experiar: tu deinde iubeto certet Amyntas. / MEN. Lenta salix quantum pallenti cedit olivae, / puniceis humilis quantum saliunca rosetis: Iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas.*

¹⁷ Virg., *Ecl.* 7, 47 s: *iam venit aestas / torrida.*

¹⁸ *Cfr. supra, Larios, Ecl. 1, 4: Dumque canit, Nymphae properastis ab antro.* Sobre las ninfas, Virg., *Georg.*, 4, 350: *vitreisque sedilibus omnes / obstipuere.*

¹⁹ Virg., *Ecl.* 7, 55: *omnia nunc rident*

²⁰ Virg., *Ecl.* 4, 39: *omnis feret omnia tellus*

²¹ Silio Itálico, *Punica*, 4, 462: *Hos inter Daphnis, deductum ab origine nomen / antiqua.*

²² Ms. *Phenix*. / Séneca, *Agamemnon*, III, 678: *clarus inter olores / Istrum cygnus...*, del que se dice en *Hippol.* 301: *Morte vicina suavius canere dicitur olor.*

gramen odoriferum surgit, cadit herba veneni.
crece el perfumado césped, muere la mala hierba.

IOLAS. Illi hominum mores renovant pastoribus arti 15
Esos renuevan las conductas de los hombres al estilo de los pastores;

qua curare greges et pellere noxia possint
con ello se pueden curar los rebaños y expulsar maleficios.

et sua cuique dabunt magalia. Plaude Menalca.
y a cada cual entregarán su cabaña. Aplaude, Menalca.

MENALCAS. Ne dubita iis²³ aura caelesti aspirat Olympus
No lo dudes: a estos favorece el Olimpo con soplo divino:

aurea tondebis tibi vellera quaeque gemellos
esquilarás vellones áureos y tendrá gemelos

ducet ovis, dulci stillabunt nectare pinus²⁴ 20
cada oveja; los pinos destilarán dulce néctar.

IOLAS. Multa Ceres campis sit plurima collibus uva²⁵,
Copioso sea el cereal por los campos y abundante la uva en las colinas,

vi caeli ut corpus fiant cum sanguine Panos²⁶.
con impulso del cielo, para que se conviertan en cuerpo con sangre de Pan.

Undique pastores clamantur succidite mensis²⁷.
Por todas partes llaman los pastores a poner las mesas.

MENALCAS. Ferte rosas Nymphae, calathis date lilia plenis²⁸.
Traed rosas, ninfas; traed llenos de azucenas los canastos.

²³ Ms: *is*

²⁴ Virg., *Ecl.* 1, 3: *ipsae te, Tityre, pinus*

²⁵ Ms: *vba.* Virg., *Ecl.* 9, 49: *duceret apricis in collibus uva.*

²⁶ Cf. *supra* Larios, 1, 25: *caeli pastor oves ubi sanguine pascit opimo.* Id., 2, 21 s: *iis datur occultum panos cum sanguine corpus / Pan Deus hoc pecudes summo dignatur amore.*

²⁷ Cf. *supra* Larios, *Ecl.* 3, 23: *ut passim mos sic succedere mensis.*

²⁸ Virg., *Ecl.* 2, 1-2: *Huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis / ecce ferunt Nymphae calathis.*

Nomina pastorum, pueri, describite fagis²⁹:

25

Grabad, niños, en las hayas los nombres de los pastores:

aeternum vivant. Grex surgit; eamus, Iola.

eternamente vivan. El rebaño se levanta. Vámonos, Iolas.

BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS Y FUENTES

ALONSO ASENJO, Julio [2015]: «Fiestas de Valencia, 1628, en la beatificación de los tres santos protomártires de Japón», en *Taller de TeatrEsco*, 2015: <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Taller/Fiestas_Valencia_Beatificacion_Japon.pdf>

— [2016]: «Las cuatro églogas al Concilio Mexicano III. Estudio, edición crítica y traducción», *Taller de TeatrEsco*:

http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Taller/Las_4_EGLOGAS_Conc_Mx_III_ed_trad.pdf

CATEH: Alonso Asenjo, *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*.

Ecl.: Virgilio, *Eclogae* o *Bucólicas*

Ms: texto manuscrito de las Églogas en RAH referenciado como 1, 2, 3, 4,

Mx: Ms 1631 de la BN de México, fol. 112v- 113.

Os: Osorio Romero

RAH: Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid, C. C. 9-2576 (395), fol. 61r-63v (IMG 114-119).

ESTUDIOS

ALONSO ASENJO, Julio [desde 2002]: «*Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* (CATEH) o Base de datos de *TeatrEsco*», http://parnaseo4.uv.es/fmi/iwp/cgi?-db=Catalogo-Antiguo-Teatro-Escolar_Server&-loadframes, Ficha = F.

— [1995]: *Coloquio de Moisés*, en *La 'Tragedia de San Hermenegildo' y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, I, pp. 245-345.

²⁹ Virg., Ecl. 5, 13 s: *Immo haec, in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi.*

- [2012]: *Colloquio a lo pastoril hecho a la elección del Padre Provincial, Francisco Baes, y a la del P. Visitador del Pirú, Estevan Páez*, en *Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile*, Valencia, PUV.
- GARCÍA SORIANO, Justo [1945]: *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, Tipografía de R. Gómez Menor.
- GÓMEZ, Jesús [1991/1992]: «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso»: *Dicenda*, 10, pp. 111-126.
- HONDA, Seiji [1995]: «Sobre *La Galatea* como égloga», en Giuseppe Grilli (ed.): II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 197-212.
- MONTERO, Juan [2010]: «Para la historia textual de la *Galatea*», *Anales Cervantinos*, 42, pp. 47-72.
- OSORIO ROMERO, Ignacio [1979]: *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, México, UNAM.
- [1980]: *Floresta de Gramática, Poética y Retórica en Nueva España (1521-1767)*, México, UNAM.
- [1983]: «Doce poemas neolatinos de fines del siglo XVI novohispano»: *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas- UNAM, 1, 1983, 171-203, textos en pp.193-196.
- [1989]: *Conquistar el eco: la paradoja de la conciencia criolla*, México, D. F., pp. 253-279.
- SARANYANA, Josep Ignasi (dir.), y Carmen-José ALEJOS-GRAU (coord.) [2008]: *Teología en América Latina*, Madrid, Iberoamericana/ Fráncfort, Vervuert, vol. I.

Cervantes y la configuración del canon trágico renacentista

María Rosa Álvarez Sellers

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

CIPIÓN: *Cada cual se fabrica su destino.
No tiene allí fortuna alguna parte.*
(*La Numancia*, I, vv. 157-158)

La tragedia nace en Grecia bajo el signo de estrictos parámetros formales y temáticos que la distinguen de otro género que parece conformarse por oposición a la misma: la comedia, marcada por la risa y lo cotidiano, ejes de la frontera que separará de forma tan transparente como infranqueable ambas prácticas escénicas. De hecho, el gusto por las reglas se revela característico del entorno griego si atendemos a los tipos de representaciones que traducirán sobre las tablas el enfrentamiento del hombre con el universo. Así, el sufrimiento y la comicidad se convierten, respectivamente, en sello distintivo de uno u otro género, pero no único: el personaje cómico actúa a ras de suelo, mientras que el trágico se eleva sobre coturnos, seña inconfundible de su altura social y moral, de la grandeza de sus pasiones, que no parecen estar al alcance de todos.

Pero el conflicto trágico no admite el margen de lo inesperado, y el espectador será conducido a la catástrofe final por una senda de trazo regular: mito, conflicto —*agon*—, error —*hamartia*—, persistencia en el error —*hybris*—, sufrimiento —*pa-*

thos—, reconocimiento del error —*anagnórisis*— y purgación de las pasiones a través de la compasión y el temor —*catarsis*—. Ahora bien, incluso en el seno de ese diagrama cuadrículado habrá un resquicio para el cambio, y esto lo percibiremos en la manera de enfrentarse a la fatalidad: si el héroe de Esquilo se siente preso de una maldición y el de Sófocles víctima de sus pasiones, Eurípides presentará al héroe que se cuestiona la responsabilidad del suceso¹, y ese hiato en los caracteres salpicará, con el tiempo, al resto de elementos que habían contribuido a sostener el sólido edificio de lo trágico.

Haciendo honor a su nombre, hubo una época que decidió revisitar ese universo superior e infundirle un nuevo aliento: el «Renacimiento» apuesta por cultivar la tragedia atendiendo al prestigio del género más antiguo —sus representaciones oficiales en Atenas datan del año 534 a. C. y las de la comedia del 485—, pero desde la conciencia de la necesidad de adaptar esas pasiones descomunales a la mentalidad de un tiempo en el que la fatalidad dirigida por los dioses había perdido su primitivo sentido. Si la nacionalización de los géneros literarios es una característica de ese nuevo nacimiento de los mismos que parte de Italia², en España la admiración por los clásicos no supuso la fidelidad a sus planteamientos, sino la plataforma desde la que dar un salto epistemológico que, sobrevolando los oscuros años de la Edad Media, permitiera incluirlos en moldes renovados.

Y ese empeño por recuperar la tragedia se convierte en seña de identidad de la generación de dramaturgos renacentista: Cueva, Virués, Argensola, Bermúdez, Rey de Artieda, Lasso de la Vega, López de Castro y Cervantes comparten el propósito de configurar la «tragedia española» partiendo de los cimientos diseñados por la griega, pero decididos a construir sobre aquellos un nuevo edificio acorde con la realidad contemporánea³.

introducimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conformes a este tiempo y calidades. [...]
Considera las varias opiniones,
los tiempos, las costumbres que nos hacen
mudar y variar operaciones.⁴

¹ Cf. Martins [1952: 173-175].

² Tanto en Italia —Giraldi Cinthio, Sperone Speroni, Muzio Manfredi, Lodovico Dolce...— como en Francia —Jodelle [*Cléopâtre*, 1553], Jean de la Péruse [*Médée*, 1553], Jacques Grévin, Jean y Jacques de la Taille, Robert Garnier [siete tragedias entre 1568 y 1580] y Antoine de Montchrestien [seis tragedias entre 1596 y 1605]— se pretende recuperar la tragedia antigua partiendo del esquema senequista. *Vid.* Álvarez Sellers [1997: I, 1-58].

³ Sobre el corpus trágico renacentista *vid.* Novo [1992].

⁴ Juan de la Cueva, *Ejemplar poético* [1924: vv. 523-525; vv. 571-573].

En consecuencia, esa sensación de insumisión no era síntoma de irreverencia, sino de modernidad. Sin entrometerse en el terreno de los preceptistas, los dramaturgos postulan en sus obras una idea recurrente que Lope de Vega elevará a la categoría de fórmula magistral: la necesidad de cambiar con los tiempos, aunque Lope da un paso más al vincularla al gusto del público. Mirando atrás, los trágicos renacentistas vieron con claridad meridiana la necesidad de actualizar la tragedia, pero no llegaron a vislumbrar la importancia del espectador para conseguir la meta de todo artista: el éxito, requisito que al Fénix le pareció tan simple como evidente⁵.

Esa actualización comenzó por la búsqueda de un patrón trágico en función de las circunstancias. Los clásicos se conocían de forma indirecta, pues las pocas ediciones existentes solían ser en griego y de escasa difusión. Tampoco abundan las traducciones al castellano, que tienen más interés lingüístico que dramático: Fernán Pérez de Oliva, ca. 1530, traduce *Electra* de Sófocles y *Écuba* de Eurípides y las intitula, respectivamente, *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*, Pedro Simón Abril *Medea* (Barcelona, 1559), Pedro Juan Núñez *Alcestis* (Barcelona, 1577) y Fray Luis de León unos fragmentos de *Andrómaca*, las tres de Eurípides. Y en cuanto a representaciones de tragedias griegas, solo se conservan dos testimonios acerca de la *Ifigenia* de Eurípides: uno en el *Guzmán de Alfarache*, versión de Mateo Luján, y otro en la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano.

En consecuencia, deberá recurrirse a un autor más accesible, y este será Séneca, cuya obra se conocía en España desde el siglo XV por traducciones castellanas, catalanas e italianas, aunque su influjo —aproximadamente de 1575 a 1590— fue más corto que en Italia o Francia [Blüher, 1983: 328], pues a diferencia de lo que sucede en estos países, en el nuestro no se publican traducciones de las tragedias de Séneca en el XVI, y hasta entonces las poéticas no recomiendan la imitación de sus obras. Ahora bien, los humanistas españoles conocían las traducciones de Séneca editadas en Ferrara, Venecia, Amberes y Lyon alrededor de 1484, aunque las de mayor repercusión parecen haber sido las realizadas por Lodovico Dolce en 1560. Así pues, pese a ser menor la recepción directa, es inequívoca la huella senequista en las «tragedias de horror» [Hermenegildo, 1973: 156] de finales del XVI, y los propios dramaturgos dan fe de su conocimiento de Séneca.

En el Renacimiento, el modelo teórico será la *Poética* de Aristóteles, pero el modelo pragmático será el teatro de Séneca, que introduce dos importantes novedades: por un lado, el lance patético es más importante que la fábula, al contrario de lo dicho

⁵ Su perspectiva era la contraria, al decir de Canavaggio [1988: 190], que percibe una «voluntad de crear un género independizado de los imperativos del vulgo» para «cumplir con una nueva exigencia ética.»

por el estagirita [*Poética*, 1450 b]; por otro, aporta al conflicto entre la libertad humana y el compromiso en la acción un enfoque estoico que trae consigo la subjetivización de la culpa: la ignorancia, como le sucede a Edipo, no exime de responsabilidades, que ya no recaen en fuerzas externas o fatales. Subyace un profundo pesimismo, y la muerte dota de unidad a toda su producción.

Retórica y truculencia se convierten en las líneas maestras que guiarán la tragedia española renacentista. Un tópico del estoicismo de Séneca es el enfrentamiento entre el alma y la fortuna, plasmado en largos monólogos donde los personajes se autodefinen y se confiesan concluyendo que no es posible cambiar y que la única salida es la muerte. Del mismo modo, los caracteres de la tragedia española explican con profusión pensamientos y acciones, e incluso el soliloquio, que tan pertinente resultará en la tragedia barroca, es despojado de sentido dramático⁶. Asimismo, los parlamentos finales actúan como remate moralizante que asegure la claridad del mensaje; dada su escasa rentabilidad, desaparecerán en la tragedia del XVII, cuyo desenlace, no por menos espectacular, deja de ser más inquietante.

La estética senequista, impregnada de sangre y violencia, es otra marca del género que lleva aparejada la desmesura de los caracteres: hay seres cuya propia naturaleza hace ciegos al bien, que encierran la fatalidad en sí mismos. Séneca manifiesta además una clara animadversión hacia el poder y la realeza, que presenta unida al crimen, aunque más que de una crítica política se trataba de destacar comportamientos poco virtuosos que sirvieran de revulsivo a sus contemporáneos. Ese carácter didáctico y ejemplar marcará el rumbo de la tragedia española renacentista, que no duda en mostrar en escena «desengaños de vicios, cosa fuerte/ y dura de tragar á quien los sigue»⁷ para advertir del peligro del abuso de poder, de la pasión llevada al límite...

Todo debía quedar explícito tanto a través de la exuberancia verbal como de la peripecia sangrienta, en aras de la claridad de ese mensaje de advertencia que renovase eficazmente las costumbres. Introitos, argumentos, loas o prólogos anticipan los hechos y tienden el primer puente para distanciar la tragedia del público. Tampoco el estilo logra un mayor acercamiento: épico cuando se narran sucesos o antecedentes, lírico si la acción lo precisa. Un tono enfático y grandilocuente preside los momentos más solemnes, un vocabulario culto y clasicista denota el cuño intelectual de las obras, así como la

⁶ Bartolomé Leonardo de Argensola, *A un caballero estudiante* (1627) [1950]:

Soliloquio es hablar consigo mismo; [...]
¿Quién no se burlará de una persona
que, sin oyentes, sobre algún suceso
en forma de diálogo razona? (vv. 244-249)

⁷ L. Leonardo de Argensola, Prólogo a su tragedia *Isabela* [1889, vol. I: 49].

formación de los autores que, no obstante, sin caer en lo vulgar, no escatiman palabras afiladas cuando se trata de describir crueldades.

Los protagonistas son nobles y los temas suelen proceder de la historia o la leyenda sin esquivar el anacronismo. Hermenegildo [1980: 584] los califica de «figuras desmesuradas y anormales», y Ruiz Ramón [1971] los llama «casos» y no «personas». Pero los excesos de acción y personajes esconden una terrible ironía: que el desolador espectáculo contemplado sobre las tablas es solo un pálido reflejo de la realidad. Las figuras del rey tirano, el cortesano intrigante y la mujer cruel se prodigan en las tramas, ofreciendo una imagen estremecedora de la Corte. Junto a caracteres reprobables se sitúan personajes alegóricos que acentúan el distanciamiento hacia el que todo parece encaminado, aunque el coro solo persiste en las tragedias de corte más clasicista, como *Elisa Dido* de Virués o *Nise lastimosa* de Bermúdez.

Los dramaturgos renacentistas persiguen crear un canon trágico, y esa «conciencia de misión» [Ruiz Ramón, 1971: 113] los identifica como generación, guiados por un objetivo común al que todos intentaron contribuir. También fue el caso de Miguel de Cervantes, que nunca pretendió encasillarse en un género y cultivó con empeño el teatro, deseoso de triunfar creyendo estar empleando la fórmula correcta. El tiempo, sin embargo, no le daría la razón, y su talento le permitiría reconocer el acierto de una forma de hacer teatro a la que ni él ni el resto de dramaturgos le había concedido la importancia que merecía, y que en manos de Lope de Vega pareció ser la piedra filosofal: la atención al gusto del público, detalle que Cervantes acabó por ponderar en *El rufián dichoso* (¿1615?).

Inmerso en el contexto teatral descrito, Cervantes se propuso colaborar en la creación de la tragedia española, quizá más por entusiasmo y voluntad de escuela que por convencimiento. De hecho, cuantitativamente es el género que menos cultiva y, atendiendo al resto de su producción, no es difícil advertir que no era partidario de los finales sangrientos, como vemos en *El curioso impertinente* o *El celoso extremeño*. Cervantes participa en la configuración del canon trágico del XVI, nobleza obliga, pero no se somete a las directrices repetidas por sus compañeros, y acaba escribiendo una obra que desborda el molde trágico de la época.

En primer lugar, da un título colectivo a su tragedia, *La Numancia —La destrucción de Numancia, El cerco de Numancia*, escrita entre junio de 1581 y marzo de 1585—, distinto a otras que nombran a un personaje particular: *Elisa Dido*, *La cruel Casandra*, *La gran Semíramis*, *La infelice Marcela* —de Virués—, *Nise lastimosa*, *Nise laureada* —de Bermúdez—, *Alejandra*, *Isabela* —de Lupercio Leonardo de Argensola—... Nombres de mujer que acapararán la atención de la trama. Cervantes, en cambio, apuesta por protagonistas anónimos y, de un elenco de sesenta y cuatro personajes, solo dieciséis

tienen nombre propio, nueve de ellos numantinos. El protagonismo, por tanto, recae en la ciudad cercada, convirtiendo una gesta colectiva en el núcleo del conflicto trágico, desechando recurrir a la maldad de un personaje o a las intrigas de cortesanos maquiavélicos.

Todo lo contrario: el carácter heroico de los actantes convierte la muerte en hazaña, en la única puerta hacia la libertad, cuyo reino no parece estar siempre en este mundo. Cervantes elude la división maniqueísta de caracteres, pues tampoco el bando contrario es ajeno al heroísmo; se trata de un ejército disciplinado por Cipión, un general que utiliza el ingenio para doblegar a un pueblo que resultaba indomable, caracterizado por calificativos como «furor», «brío» o «soberbia», al tiempo que se aplica a los romanos «valor» y «cordura». Porque el pasado siempre cobra sus deudas en la tragedia, y los fiascos anteriores deciden a Cipión a evitar el enfrentamiento armado y a esperar pacientemente la rendición de una ciudad sitiada conducida lentamente a la agonía. Los propios numantinos le proponen el combate singular (II, vv. 573-576, vv. 611-616; III, vv. 1160-1168)⁸ o la lucha en campo abierto (III, vv. 1245-1248), pero el romano rechaza el ofrecimiento, consciente de que la victoria acabará llegando, y que el cerco es el medio más efectivo y menos cruento: «No quiero yo que sangre de romanos / colore más el suelo de esta tierra» (I, vv. 321-322).

Pero incluso la guerra tiene sus reglas, y no hay victoria si no hay testigos para probarla (IV, vv. 2244-2247). Los numantinos también lo saben, por eso deciden ganar la última y desesperada batalla negando a su adversario la prueba fehaciente de su triunfo: los prisioneros que harán evidente un éxito logrado no por las armas sino por el desaliento. Por eso deciden matarse unos a otros o suicidarse antes que entregar la vida al enemigo. Solo Bariato duda y teme y se esconde en lo alto de una torre. Mas cuando comprende que su elección dejará sin efecto el sacrificio de su pueblo, salta al vacío y culmina la fama de indómitos de los habitantes de Numancia.

Cervantes no inventa acontecimientos luctuosos ni pérfidos caracteres, es decir, no diseña una tragedia original, sino que prefiere ceñirse a sucesos trágicos que formaban parte del acervo histórico, portadores del signo infausto en sí mismos, con lo cual escapa a la repetición del universo trágico auspiciado por el paradigma renacentista.

El eje central de la trama es la lucha por la libertad, convirtiendo en secundarios temas como la amistad, el amor, el poder o el valor. No olvida, sin embargo, la conexión del argumento con la realidad contemporánea, la necesidad de narrar hechos ejemplares que induzcan a la reflexión⁹. Se alude en *La Numancia* a un acontecimiento decisivo en

⁸ Ed. Hermenegildo [1994].

⁹ España se siente dividida y sus hijos enfrentados, posible referencia a la expulsión de los moriscos (I, vv. 369-376) según Hermenegildo [1976: 1994].

la época, aunque para insertarlo en lo sucedido en el año 133 a. de C. deba colocarlo en boca de un personaje alegórico: el río Duero describe la unión de Portugal y Castilla —bajo la fórmula de la Monarquía Dual (1580-1640)— tras la desaparición del rey D. Sebastián en 1578 en la batalla de Alcazarquivir (I, vv. 513-520).

Pero es que la falta de libertad no era un tópico ajeno al propio Cervantes, que lo había sentido en carne propia durante sus cinco años de cautiverio en Argel, muy próximos a la redacción de *La Numancia*, pues fue liberado el 19 de septiembre de 1580. Escogiendo un tema que conocía bien evita además la sombra del fatalismo, de una voluntad superior que influya en las decisiones; estamos ante la crónica de una muerte anunciada, cuya responsabilidad es compartida por ambos bandos, que creen tener la razón y cometen el mismo pecado: la *hybris*, la arrogancia de creerse mejores que el contrario y tener por ello el cielo de su parte (I, vv. 281-284; I, vv. 347-352). Solo cuando contemple Numancia sembrada de cadáveres experimentará Cipión una *anagnórisis* que, como suele ser el caso, llega cuando ya no hay vuelta atrás (IV, vv. 2306-2308). Entonces comprende la magnitud de ese sentido de la presunción que ha cegado a todos, que ha llevado a unos al extremo de sacrificar la vida y a otros a saborear una amarga victoria que a la postre resultará ser un inútil espejismo.

Cervantes prescinde del coro griego, pero elabora una obra coral en la que todos los personajes, pese a alinearse en bandos opuestos, comparten el mismo yerro e idéntica responsabilidad sobre las propias acciones y el desenlace final que, como en toda tragedia, no deja indiferente. Pero en esta ocasión el desconcierto y la desazón proceden de la magnitud del conflicto, no de las actuaciones de indignos representantes del poder trazados para servir de advertencia ante los peligros del mal gobierno. Fieles a la poética de lo explícito y lo redundante, para los trágicos renacentistas la muerte no solo era el castigo final y merecido, sino que incluso después los personajes secundarios insistían en las terribles consecuencias de la alteración del orden, restablecido por la misma violencia que se censuraba.

Se ha dicho que la tragedia renacentista fue concebida como «una espectacular puesta en guardia del público contra ciertas maneras de la vida cortesana» [Hermenegildo, 1983: 93], y que fracasó porque sus cultivadores no supieron encontrar la fórmula dramática adecuada que propiciara la complicidad del público, probablemente tan impresionado por la sucesión de horrores como indiferente ante una intriga que había dejado de serlo tanto por las reiteradas explicaciones como por la saturación de lances patéticos. Quizá esa falta de sintonía con el espectador puso en evidencia los cambios que debían introducirse en el género para que la tragedia pudiera convivir con la comedia en el siglo siguiente, conformando un paradigma trágico sólido y, esta vez, respaldado por

la audiencia, y que Lope resumiría en la dedicatoria de *El castigo sin venganza* (1631) cuando la denominó: «tragedia escrita al estilo español».

Eso mismo buscaban los dramaturgos renacentistas, y Cervantes no quiso quedar al margen de esa gran empresa que era la construcción de un canon trágico específico y distintivo, pero su obra serpentea entre los códigos renacentistas buscando quizá ofrecer otras posibilidades a un patrón de género que no le resultaba convincente o en el que no creía de forma absoluta. Por eso su tragedia se desmarca de las coordenadas teatrales del siglo XVI en cuanto al planteamiento del conflicto y la construcción de los caracteres, aunque formalmente participe de ese aire de escuela que está tanteando un nuevo modelo dramático. Algo similar le sucedió a Agustín Moreto años después, que también ensaya una vez el género trágico, pero con *La fuerza de la ley* (1644) no escribe una tragedia al uso, y eso que entonces ya funcionaba el canon trágico adecuado, el que había puesto en pie la tragedia barroca española y, más concretamente, la tragedia de honra, diseñada con trazo firme por Lope y Calderón, y a la que Moreto, sin embargo, se atreve a cuestionar encaminándola por la senda de la deconstrucción, mostrando inesperadamente que llevar las pasiones a sus últimas consecuencias puede resultar trágico o... grotesco¹⁰.

A juzgar por *La Numancia*, no es esa la intención de Cervantes, pero quizá sí lo fuera cimentar la tragedia en parámetros diferentes a los que acabaron por ganarse el nombre de «tragedia de horror». Utilizando el respaldo de la historia para articular los acontecimientos trágicos, eliminando la desmesura de los caracteres, humanizando a los personajes para que el espectador pudiera comprender lo legítimo de sus motivaciones y no solo saturarse con sus vicios y pecados, estableciendo una relación de causa a efecto entre el argumento y el lance patético, rebajando la truculencia a lo exigido por la acción, Cervantes subió a las tablas una propuesta alternativa que acabó por quedar aislada, como sucedió en Portugal con la única tragedia renacentista, *Castro* de António Ferreira¹¹.

Pero esta vez el tiempo sí acabaría por darle la razón, pues el paso de los años ha demostrado que *La Numancia* encerraba una concepción trágica capaz de trascender su época, de ampliar el objetivo para el que inicialmente fue concebida, de poseer el carácter universal que distingue a las obras de arte y así, podría ser que hubiera sido representada durante el asedio de Zaragoza por las tropas napoleónicas en la Guerra de

¹⁰ Vid. Álvarez Sellers [2013].

¹¹ Vid. Álvarez Sellers [2010].

la Independencia¹², y de hecho lo fue durante la Guerra Civil, cuando Rafael Alberti presentó en 1937 una versión *actualizada* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid para respaldar la causa republicana en el momento en que la capital se hallaba cercada por las tropas del general Franco. Numerosas han sido las representaciones que la han sucedido —París (1937), Montevideo (1943), Sagunto (1948), Sarlat (1952 y 1955), Burdeos (1953), Alcalá (1956), París (1957), Rouen (1958), Mérida (1961), París (1965), Madrid (1966), México (1973), Mérida (1998), Almagro (2006), Cali (2009), Mérida (2015), Madrid (2016), Bogotá (2016), Guanajuato (2016), Almagro (2016)...—, traspasando las fronteras peninsulares¹³.

Después de todo, la contribución de Cervantes al canon trágico tuvo efecto, y tenía razón la Fama al ponderar ese «deseo ardiente/ de eternizar un hecho tan subido» (IV, vv. 2419-2420):

Hallo sola en Numancia todo cuanto
debe con justo título cantarse
y lo que puede dar materia al canto
para poder mil siglos ocuparse:
la fuerza no vencida, el valor tanto,
dino de en prosa y verso celebrarse.
Mas pues desto se encarga mi memoria,
dese feliz remate a nuestra historia. (IV, vv. 2433-2448)

...Y a la de la corta aventura trágica cervantina.

¹² Tal y como apuntan Fitzmaurice-Kelly y Cotarelo, «pero no hay confirmación clara de tal puesta en escena» [Hermenegildo, 1994: 16].

¹³ *Vid.* Sánchez Castañer [1976: 1], que señala once representaciones en el siglo XX, de las que la crítica ha destacado «o su valor de símbolo político, o su grandiosidad y monumentalidad escénica», pero lo que «sí queda claro es la aceptación actual de una pieza del teatro cervantino [1976: 18], y Huerta Calvo en este mismo volumen, que incluye las del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, M. R. [1997]: «La tragedia española en el Renacimiento» en *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, Colección «Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura», vol. 33, 34 y 35, vol. I, pp. 1-58.
- [2013]: «¿“Los casos de honra son mejores”? Moreto o la deconstrucción de la tragedia», en *Agustín de Moreto y Cavana (1618-69): Theater and Identity. eHumanista, Journal of Iberian Studies*, pp. 21-60.
- [2010]: «Tragedia y canon del Renacimiento al Barroco: *Numancia* de Cervantes y *Castro de António Ferreira*», en *Crítica, ecdótica y poética del Quijote. Anuario de Estudios Cervantinos*, núm. VI, Academia del Hispanismo-Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 229-241.
- BLÜHER, K. A. [1983]: *Séneca en España*, Madrid, Gredos.
- CANAVAGGIO, J. [1988]: «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», *Literatura en la época del Emperador. Academia Literaria Renacentista*, 5, ed. de V. García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 181-195.
- CERVANTES, M. de [1994]: *La destrucción de Numancia*, A. Hermenegildo (ed.), Madrid, Castalia.
- CUEVA, J. de la [1924]: *Ejemplar poético*, Madrid, Clásicos Castellanos.
- HERMENEGILDO, A. [1983]: «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Crítica*, 23, pp. 89-109.
- [1973]: *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- [1980]: «La tragedia española en el último tercio del siglo XVI», en F. Rico (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, Tomo 1, (Siglos de Oro, Renacimiento/coord. F. López Estrada), pp. 582-585.
- [1976]: *La «Numancia» de Cervantes*, Madrid, SGEL.
- HUERTA CALVO, J. [2017]: «*Numancia* siglo XXI: reflexiones sobre la tragedia y algunas lecturas escénicas contemporáneas», en R. González Cañal y A. García González (eds.): *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española, Congreso extraordinario de la AITENSO*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, colección «Corral de Comedias», pp. 81-100.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, B. [1950]: *A un caballero estudiante (1627)*, *Rimas de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. J. M. Blecua, vol. II, Zaragoza.

- LEONARDO DE ARGENSOLA, L. [1889]: *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, tomo I. Madrid, Imprenta y Fundación de Trilo.
- MARTINS, A. COIMBRA [1952]: «La fatalité dans la *Castro de Ferreira*», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III, nº 2, Lisboa, pp. 169-195.
- NOVO, Y. [1992]: «Textos trágicos del XVI: la problemática delimitación del corpus de un género olvidado», en *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1992*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, 1993, pp. 35-61.
- RUIZ RAMÓN, F. [1971]: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, vol I.
- SÁNCHEZ CASTAÑER, F. [1976]: «Representaciones teatrales de *La Numancia* de Cervantes en el siglo XX», *Anales Cervantinos*, 15, pp. 3-18.

«*Los baños de Argel*» de Miguel de Cervantes

Karima Bouallal

FACULTAD PLURIDISCIPLINAR DE NADOR

Hemos de tener en cuenta que Miguel de Cervantes se sintió atraído desde joven por el teatro al igual por la poesía, cultivando el género con constancia y empeño vocacional. Desde sus inicios literarios, tras volver del cautiverio, hasta sus últimos años, se dedica a escribir teatro: la cronología de sus piezas abarca desde comienzos de 1580 hasta 1615, dejando escasos períodos inactivos. Pero aunque su obra dramática es menos discutida que su poesía, tampoco logró tener una resonancia popular proporcionada a sus méritos. Sin embargo, hay que señalar que muchos de los estudiosos le atribuyen un alto lugar: hasta la aparición de Lope es evidente que ningún escritor de teatro español puede, en conjunto, compararse con Cervantes.

La producción teatral de Cervantes corresponde a dos épocas distintas: la primera, anterior al teatro de Lope, y la segunda, cuando ya Lope era el rey de las tablas. De la primera las más importantes son: *El trato de Argel* y *La Numancia*. Estas y otras obras perdidas se hallan dentro del tipo de teatro humanístico del siglo XVI. Todavía en la primera parte del *Quijote*, Cervantes se burla del teatro popular de Lope de Vega, ajena a toda norma clasicista, a la de las tres unidades; pero, pasados los años, y viendo el éxito que alcanzaba la técnica de Lope, aceptó su reforma, porque como él dice «los tiempos mudan las cosas y perfeccionan las artes [...]». Resultado de este cambio de orientación fueron las *Ocho comedias* que publicó junto con los *Ocho entremeses* (en

1615), dedicadas al Conde de Lemos y que nunca vio representadas. Sin embargo, era inusual publicar comedias que no llegasen a los escenarios, pero Cervantes, prestigioso ya, se permitía ciertas libertades. El hecho de que no consiguiera que se representasen sus comedias, al menos las de la llamada «segunda época» no supone que Cervantes no las concibiera con ese fin. En este sentido, Eduardo Juliá Martínez lo ha visto claro: «si hay un teatro pensado para que se representase es el del autor del *Quijote*; y si existe un teatro que difícilmente se haya representado es el del Príncipe de nuestros ingenios» [1948: 339-340].

Entre las obras de la segunda época destacan: *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*.

Recordemos, a este respecto, que la obra *Los baños de Argel* recoge recuerdos autobiográficos, mezclados con algo de fantasía. En esta obra, a través del personaje secundario D. Lope, Cervantes expresa una preocupación por reflejar una verdad histórica, mas no dice que su intención sea autobiográfica:

D. LOPE. No de la imaginación
 este trato se sacó,
 que la verdad lo graduó
 bien lejos de la ficción.
 Dura en Argel este cuento
 de amor y dulce memoria,
 y es bien que verdad y historia
 alegre al entendimiento.
 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. (III, vv. 3082-3092)

Por su parte, Jean Canavaggio en su edición de *Los baños de Argel*, nos dice: «como fruto de una experiencia insustituible, la del cautiverio, *Los baños de Argel* suele interpretarse como un testimonio de primer orden sobre la realidad argelina en tiempos de Cervantes» [1992: 20-23]. Se podría decir también que *Los baños de Argel* es un intento de dar respuesta a Lope, quien se había aventurado en un campo que Cervantes sentía que dominaba y conocía directamente, como afirma Louise Fothergill-Payne cuando decía que *Los baños de Argel* sería «una respuesta inmediata a Lope con el explícito propósito de corregir, refutar y emular a su rival» [1988: 177-184].

Además, *Los baños de Argel* se abre con una acción dinámica en la que vemos la captura de los personajes, al contrario de *El trato de Argel* que empieza con el lamento del cautivo que cuenta de hecho su historia:

AURELIO. ¡Triste y miserable estado!
 ¡Triste esclavitud amarga,
 donde es la pena tan larga
 cuan corto el bien abreviado!
 ¡Oh purgatorio en la vida,
 infierno puesto en el mundo! (vv. 1-5)

Por otra parte, es preciso señalar que Cervantes se ve especialmente influido por la *Commedia dell'Arte* y bebe de sus fuentes para componer sus comedias. Este influjo está sobradamente probado debido a su estancia en Roma como soldado y a la presencia en la Península de comediantes italianos, como es el caso de Alberto Ganassa en 1574. Sito Alba señala a este respecto que Cervantes, al regresar del cautiverio de Argel en 1580, «si no conoció y trató a Ganassa, cosa muy posible, desde luego conoció su nombre, su fama, y dada la familiaridad adquirida con la lengua italiana, es probabilísimo que supiera lo que el nombre *ganassa* significaba» [1983: 14]¹.

Es de señalar también que Cervantes nunca dejó, por lo que se desprende del Prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, de tener sus comedias por buenas: «Compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza [...] Algunos años ha que volví a mi antigua ociosidad y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, y vi no ser tan malas que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme, y vendíselas al tal librero» [Cervantes, 1615: «prólogo al lector»].

Además, en el mismo prólogo nos cuenta quiénes son en su recuerdo los mejores dramaturgos que ha conocido y cuáles son sus principales méritos, incluyéndose a él mismo en esa gloriosa lista:

Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas [las comedias] y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que

¹ Se trata, al parecer, de «una forma dialectal norteitaliana de *ganascia*, que significa *quijada* larga», según señaló John Falconieri [1957: 11].

allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran *Lope de Rueda*, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio ba[t]ihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque por ser muchacho yo entonces no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho. [Cervantes, 1615: «prólogo al lector»]

Vemos claramente que profesa una sincera admiración hacia Lope de Rueda, dramaturgo cuya obra representa el triunfo de la influencia italiana en el teatro español, y que destacó especialmente por sus *Pasos*.

En este artículo pretendo estudiar la modalidad teatro dentro del teatro, tomando como base la comedia *Los baños de Argel* como la mejor de sus «comedias de cautivos», inspirada en un mundo real a base de una experiencia personal del propio autor, y considerada también como la más metateatral de entre sus obras. Para los fines de este trabajo, interesa llegar al inicio de la tercera jornada, donde los españoles reclusos en el llamado baño del rey (prisión del gobernador de Argel) van a representar un coloquio o una comedia de tema pastoril (en cuatro ocasiones en la obra se afirma que se trata de una comedia, mientras que otras tantas se habla de coloquio) para solemnizar la Resurrección de Cristo después de la misa de Pascuas², que se interrumpe por un suceso externo, del todo ajeno a su trama y escenificación que es el anuncio de una noticia terrible para los cautivos: afuera de los baños, los vigías moros han creído ver la llegada de la armada española, y han comenzado a matar cautivos. La fiesta, termina en tragedia.

EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO EN *LOS BAÑOS DE ARGEL*

Partimos, pues, de que Cervantes se adelanta a su tiempo al introducir en sus comedias (como el caso de *Los baños de Argel*) el juego metateatral. Sin embargo, nunca se le ha reconocido como debiera la transcendencia de su hallazgo creativo.

En esta misma línea, para Arboleda: «Cervantes es uno de los primeros escritores en utilizar de una manera sistemática esta nueva forma dramática» [1991: 8].

Sin embargo, el término teatro dentro del teatro fue acuñado por Lionel Abel [1963]. Se trata de una especie de teatro al cuadrado o reduplicado que implica como mínimo la existencia de dos niveles de representación, en el que nos revela el hecho escé-

² Fiesta que los captores musulmanes permiten que celebren los españoles.

nico como un juego poniendo en evidencia que la esencia de lo representado es ficticia. Esto es, se trata de la representación de una nueva obra dentro de la obra propiamente dicha. Así, Cervantes en *Los baños de Argel* opta por incrustar una égloga de Lope de Rueda representada por los cristianos presos por los moros.

Asimismo, en *Los baños de Argel* la representación teatral insertada era la excusa para poner de manifiesto la precaria situación de los cautivos y su voluntad de evadirse de la realidad a través del teatro.

He aquí el preciso contexto en que los cautivos van a hacer su montaje en el patio, lugar habilitado para los actos (misa de Resurrección y comedia); la acotación inicial reza así: «Salen al teatro todos los cristianos que haya, y Osorio entre ellos, y el Sacristán, puestos los calzones que le dio don Fernando» [III, acot. al v. 2057]. La idea es ocupar el escenario de la obra enmarcada con muchedumbre («todos los cristianos que haya»), aunque serán cuatro los actores singularizados: Osorio, el Sacristán, Vivanco y Guillermo. La misa se concelebró por «veinte religiosos» [III, v. 2059], con música bien concertada «que llaman contrapunto» [III, v. 2063], tras la cual empezará la representación.

Por otro lado, la comedia a representar va a ser anunciada por el personaje Osorio así:

OSORIO. Antes que más gente acuda,
 el coloquio se comience,
 que es del gran Lope de Rueda,
 impreso por Timoneda,
 que en vejez al tiempo vence.
 No pude hallar otra cosa
 que poder representar
 más breve, y se ha de dar
 gusto, por ser muy curiosa
 su manera de decir
 en el pastoril lenguaje. (III, vv. 2097-2107)

En este fragmento, Osorio la llama coloquio. Esta fórmula la utilizó Cervantes a menudo, como es el caso de *El coloquio de los perros*. También Osorio fue el responsable de escoger el texto de Lope de Rueda. Además, se aprecian los siguientes datos históricos: 1) Es una obra de Lope de Rueda (fue este quien interesó a Cervantes en su niñez por el teatro); 2) Fue recogida por Timoneda (este según se dice imprimió algunas obras de Lope de Rueda); 3) El lenguaje es pastoril (propio de los coloquios de Rueda).

El vestuario es humilde: llevan «pellicos» [III, v. 2108], Guillermo sale de «pastor» [acot. al v. 2173] y el Sacristán viste unos «calzones» [III, acot. a los vv. 2030 y 2057]. Pues como bien señala Vivanco se trata de una «comedia cautiva, pobre, hambrienta y desdichada, desnuda y atarantada» [III, vv. 2114-2116].

Respecto a la música, al parecer no había músicos entre los cristianos, el cadi de Argel cedió los suyos para hacer la música y el canto [III, vv. 2092-2096], por eso luego Vivanco dirá:

VIVANCO. La música ha sido hereje;
 si el coloquio así sucede,
 antes que la rueda ruede,
 se rompa el timón y el eje. (III, vv. 2130-2133)

En la representación que aquí nos ocupa, quedan más detalles que conviene mencionar: el personaje pastor Guillermo es el que empieza el coloquio de Rueda, pero va a ser interrumpido varias veces por Cauralí y, sobre todo, por Sacristán; y a este último D. Fernando lo manda callar, pero Sacristán le responde: «Si haré; pero no sé si podré, según el diablo me tienta» [III, vv. 2173-2175]. Al final entre todos lo expulsan del teatro por bufón, como anunció antes Guillermo: «¡Ya es mucha descortesía y mucha bufonería!, ¡Echéngle ya, y déjenos!» [III, vv. 2242-2244]. Aquí Sacristán, personaje cercano a la figura del gracioso del teatro de Lope de Vega durante su representación en el metateatro, no se limita al texto de Lope de Rueda sino que se sirve de su condición de actor para evidenciar su desdén hacia la humillación a que se ve sometido como prisionero y cautivo: se le ha privado de libertad, pero Cervantes se la devuelve al dotarle de vida propia. En palabras de Ángel Valbuena Prat, «El sacristán gracioso, en sus burlas al judío, su poltronería y picardía, y fe y españolismo a su modo, es también en lo grotesco, una figura muy viva» [1962: 272].

Después, Guillermo ha tenido que recomenzar el recitado del coloquio, pero ha perdido el hilo, por lo que pide ayuda para continuar:

GUILLERMO. ¿Dónde quedé?
VIVANCO. No sé yo.
D. LOPE. Mas, ¿quién es este cuitado...?
 fue el verso donde paró. (III, vv. 2243-2246)

Guillermo intenta proseguir con el coloquio, pero de pronto llega la noticia de un Moro que dice desde arriba que hay un asalto cristiano a la fortaleza de Argel:

MORO. ¡Oh santo Alá soberano!
 Dos han muerto, y del rey son.
 ¡Oh crueldad jamás oída!
 A todos quitan la vida
 sin ninguna distinción. (III, vv. 2259-2262)

Tras el alboroto general, la representación se da por concluida. Más tarde se sabrá que el ataque a la ciudad no fue real sino fruto de un espejismo, como lo señala Guillermo: «Quizá por encant[a]mento aquesta armada se ha hecho» [III, v. 2297]. Al final la comedia termina en tragedia que remata con la muerte de cautivos, como bien dice D. Fernando: «[...] Acábense nuestras fiestas, cesen nuestros regocijos, que siempre en tragedia acaban las comedias de cautivos» [III, vv. 2399-2405]. Así pues, ya no se volverá a retomar el texto de Lope de Rueda y la acción prosigue por nuevos derroteros.

Por lo que se ve, la escena del coloquio ha sido muy breve. No hay que olvidar que la modalidad teatro dentro del teatro ha de ser breve por naturaleza.

Podemos concluir diciendo que el teatro cervantino, precursor del teatro clásico, ya contaba con elementos metateatrales que también aparecen en el *Quijote*, *Pedro Urdemalas*, *El retablo de las maravillas*, *El rufián dichoso*, *La cueva de Salamanca* y *La entretenida*. Por lo tanto, podemos afirmar que Cervantes representa, pues, un hito en la construcción del género metateatral que continúa su andadura en los Siglos de Oro, constituyéndose en una tradición que llega hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel [1963]: *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo [1991]: *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CERVANTES, Miguel de [1615]: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615; ed. facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1984.
- [1962]: *Obras completas*, recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas por Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar.
- [1983]: *Los baños de Argel*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Taurus.

- [1998]: *Los baños de Argel*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.
- [2001]: *El trato de Argel*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia.
- FALCONIERI, John [1957]: «Historia de la *Commedia dell'arte* en España», *Revista de Literatura*, XI, pp. 3-37, y XII, pp. 69-90.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louis [1988]: «*Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel y Los baños de Argel*: tres 'trasuntos' de un asunto», en J. M. Ruano de la Haza (ed.): *El mundo del teatro en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Hispanic Studies, 3, pp. 177-184.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo [1948]: «Estudio y técnica de las comedias de Cervantes», *Revista de Filología Española*, XXXII, pp. 339-365.
- SITO ALBA, Manuel [1983]: «La *Commedia dell'Arte*, clave esencial de la gestación del *Quijote*», *Arbor*, CXVI, pp. 7-30.

Teatralidad y literariedad como tendencias de la dramaturgia cervantina y paradigmas de la etapa de formación de la comedia española de los Siglos de Oro

F. Javier Bravo Ramón

I.E.S. BARRIO DE BILBAO. MADRID

INTRODUCCIÓN

La proliferación de estudios surgidos durante los últimos años en torno al teatro de Cervantes, aunque han venido a ocupar en parte un vacío académico sobre un tema de gran interés filológico, no han solucionado la apreciación objetiva de la materia de análisis, pues en no pocos de estos estudios se incide en consideraciones enfrentadas sobre la presencia o ausencia de virtudes, tanto literarias como escénicas, en la dramaturgia cervantina.

Los juicios críticos se suelen basar en la creación de dualidades sobre aspectos diversos (formales, históricos, literarios y hasta socio-culturales). Ya nos ocupamos en un artículo reciente¹ de algunas de las claves que podrían ayudar, si no a comprender mejor el teatro cervantino, sí al menos a analizarlo desde una perspectiva integral y

¹ Bravo [2017].

contrastada, en la línea de las últimas investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de las Humanidades Digitales.

De los distintos pares de conceptos susceptibles de estudio en torno al teatro de Cervantes nos pareció especialmente sugerente la confrontación de dos términos que podríamos encuadrar en la disciplina de la Teoría de la Literatura, y que situamos para desarrollar nuestro artículo en el germen de la creación literaria: la *literariedad* y la *teatralidad*. Pasemos a analizarlos a continuación.

LITERARIEDAD Y TEATRALIDAD

No pretendemos aquí, por cuestiones obvias de espacio, realizar un análisis exhaustivo de ambos términos y sus implicaciones en la teoría de la Literatura. Tan solo apuntaremos unos mínimos bosquejos que nos ayuden a delimitar la aplicación de los dos conceptos al tema que nos ocupa.

Los formalistas rusos fueron los primeros que abordaron de una forma sistemática la cuestión de la esencia de lo literario, con el objetivo de categorizar la disciplina desde un punto de vista científico. Es recurrente la utilización de la cita de Roman Jakobson [1921], que traemos también nosotros aquí: «El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la ‘literaturidad’, es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria».

Jonathan Culler [2002], a su vez, realizaba un acercamiento a la definición de *literaturidad* a partir de los tres rasgos fundamentales que un texto debe poseer para ser considerado como literario: Los procedimientos del *foregrounding* (entendemos el término como *traer a un primer plano*) del propio lenguaje; la dependencia del texto de las convenciones (sincrónicas) y sus vínculos (diacrónicos) con otros textos de la tradición literaria; y la conciencia por parte del autor de la integración composicional de los elementos y los materiales que forman parte de un texto.

Respecto al concepto de *teatralidad*, uno de los críticos que más se ha ocupado del tema en los últimos años, Óscar Cornago [2006], realiza una caracterización del término en analogía con «la idea de *literariedad*, es decir, el estudio de aquellas propiedades que convierten un texto en un producto literario. Siguiendo este paralelismo, la *teatralidad* debía ser lo específico del teatro, aquellos rasgos que convierten una representación en teatro».

El mismo Cornago [2006] profundiza en la especificidad del concepto con unas palabras que creemos muy esclarecedoras:

La relación que se establece entre texto y literatura, por un lado, y representación y teatro, por otro, no forma una proporción directa; lo que ha hecho que ambas perspectivas de estudio hayan abierto horizontes distintos. Y el elemento fundamental que diferencia ambas realidades, el texto y la representación escénica, es la tan diversa materialidad que subyace a una y otra: la palabra escrita, por un lado, y el cuerpo y los objetos, la acción, el espacio y la palabra dicha, por otro; materialidades que remiten a su vez a procesos de recepción que ponen en marcha mecanismos síquicos también diversos: la lectura frente a la percepción sensorial.

LITERARIEDAD Y TEATRALIDAD EN CERVANTES

Cervantes tenía plena conciencia del proceso de escritura y de los lugares desde lo que debían partir sus escritos, teniendo en cuenta el género al que pertenecían. Así lo atestiguan numerosas referencias a cuestiones relacionadas con teoría literaria que se pueden rastrear en las obras del alcalaíno, tanto en el corpus central de las mismas como en sus prólogos.

Sin entrar en consideraciones sobre la cercanía o lejanía a determinadas escuelas poéticas, o a presupuestos más o menos aristotélicos, es indudable que Cervantes sabía cuáles eran las premisas de las que debía partir cuando decidía enmarcar una historia en un género u otro, al margen de que después cumpliera con esas premisas de forma real, o simplemente a través de trampantojos, a los que era tan proclive y en los que no siempre coincidían lo que se decía con lo que ocurría de facto en el desarrollo de las tramas.

Edward C. Riley se ocupó en un famoso artículo [2001] de la distinción entre *romance* y *novela* en la prosa de Cervantes y llegó a hacer una clasificación de aquellos textos cervantinos que pertenecerían a una u otra categoría y aquellos otros que tendrían un carácter híbrido. Y aunque las categorías que estableció el crítico inglés no son extrapolables a la dramaturgia cervantina, al menos en apariencia, sí nos pueden servir como punto de partida de nuestro análisis.

Riley [2001] recordaba en el citado artículo la distinción que establecía en el siglo XVII Jean de Segrais:

La diferencia entre el *romance* y la *novela* es que el *romance* escribe las cosas como conviene al decoro y a la manera del Poeta, pero la *novela* contiene más Historia y se esfuerza en dar la imagen de las cosas más como las vemos de ordinario que como nuestra imaginación se las figura.

Y reforzaba Riley [2001] la distinción entre ambos subgéneros con las palabras de Clara Reeve:

El *romance* es una fábula heroica, que trata de cosas y gentes fabulosas. La *novela* es un cuadro de costumbres y de vida real, y del tiempo en que se escribió. El *romance* describe, con lenguaje elevado, algo que no ha pasado ni pasará nunca. La *novela* presenta una relación familiar de esas cosas tal como ocurren cada día ante nuestros ojos, o como podrían ocurrirles a nuestros amigos, o a nosotros mismos...

La cuestión que nos deberíamos plantear en este momento es si se pueden aplicar las diferencias entre dos subgéneros de la prosa, como el *romance* y la *novela*, al ámbito teatral. Y la respuesta que se nos ocurre es que son perfectamente extrapolables, siempre y cuando realicemos una necesaria adaptación de términos, aunque no de conceptos. Veamos a qué nos referimos.

Las diferencias que establecen los especialistas entre los dos tipos de narración inciden en la mayor cercanía del romance a lo fantástico y de la novela a la realidad, por lo cual en el primer caso la libertad imaginativa que ofrece es mayor, aunque sometida a las convenciones literarias impuestas por cada género, mientras que en el segundo deberíamos hablar del último paso en el proceso evolutivo de la ficción, según lo categorizó Northrop Frye [1991], que comenzaba con el mito, continuaba con el romance y concluía con el realismo².

Cuanto más cerca nos encontremos de lo fantástico más nos adentraremos en el territorio de lo literario, o para ser más exactos, de la *literariedad*, en tanto en cuanto la obra muestre su cualidad de literaria, a través de la plena conciencia del autor para elaborar un producto artístico de ese tipo. Pero, ¿qué sucede cuando nos alejamos hacia la realidad de los hechos contemplados o vividos? ¿Cómo podemos caracterizar el concepto de realismo para equiparlo a la idea de *literariedad*?

² Northrop Frye [1991] establecía una clasificación de las ficciones históricas conforme a lo que él denominaba una teoría de los modos: «Las ficciones pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo. Así: si es superior en clase, tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres, el héroe es un ser divino y la historia que le incumbe será un mito en el sentido de relato acerca de un dios. Si es superior en grado, es el héroe típico del romance, cuyas acciones son maravillosas pero él mismo se identifica como ser humano, es el héroe del modo mimético elevado de la mayor parte de la épica y la tragedia. Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros: respondemos a un sentido de su común humanidad y exigimos del poeta los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia experiencia. Este nos proporciona el modo mimético bajo de la mayor parte de la comedia y de la ficción realista».

Es de sobra conocido que la palabra *teatro* designaba en la Grecia clásica el lugar desde el que se veía, con lo que, al ampliar su significado a través de una particular metonimia, se primaba el proceso sensorial sobre la lectura, como apuntaba Cornago. Y esta misma primacía de lo sensitivo es la que señalaba Segrals al relacionar la novela con «la imagen de las cosas más como las vemos de ordinario que como nuestra imaginación se las figura», al oponer la *novela* al *romance*, o lo que es lo mismo, la *teatralidad* de lo visto a la *literariedad* de lo ficcional.

Un concepto como el de *teatralidad* va más allá de lo simplemente visto, y sus ramificaciones nos llevan no solo por caminos de la teoría literaria, sino también de las ideas filosóficas relacionadas con las apariencias platónicas, que desembocan, aunque pueda parecer extraño a simple vista, en motivos recurrentes en Cervantes, como «el engaño a los ojos» o la necesidad de «ver despacio» [Cervantes, 1999] aquello que la realidad nos muestra.

Llegados a este punto, es preciso que abordemos ya la teoría de las ideas contrapuestas de *teatralidad* y *literariedad* en el germen de la comedia española y en la dramaturgia cervantina, a partir de la analogía establecida sobre las diferencias entre romance y novela.

LITERARIEDAD Y TEATRALIDAD EN EL NACIMIENTO DE LA COMEDIA ESPAÑOLA

Cervantes comienza a escribir para las tablas en un momento crucial de la historia del teatro español, el de su gestación, que cobrará además como género una importancia que nunca había conocido ni conocerá en tiempos futuros. En esta primera etapa, y si nos atenemos a las palabras del propio autor, llegó a componer «hasta veinte comedias o treinta [...] sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza» [Cervantes, 1987]. Es la década en la que escriben también los llamados tragediógrafos de 1580, hombres como Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Andrés Rey de Artieda o Cristóbal de Virués. Pero también es el momento en el que Lope de Vega comienza a escribir y representar el teatro de su primera etapa.

Los tragediógrafos de la generación de 1580, como señala Jesús G. Maestro [2013]:

Siguen una tendencia teatral pretendidamente culta, orientada a la imitación de la tragedia clasicista de ascendencia italiana. Tratan de seguir muy de cerca la preceptiva

literaria del clasicismo, es decir, subordinan la creación literaria al artificio normativo de una teoría pseudoaristotélica de la literatura y la tragedia. Hacen de una preceptiva literaria un canon normativo de creación literaria.

Lo que llevan a cabo, en realidad, estos autores es una dramatización de la materia literaria o una *literaturización* de un conjunto de asuntos históricos a partir de los preceptos de las teorías clásicas. Escriben, en la línea de la dramaturgia renacentista y de las prácticas escolares llevadas a cabo en los colegios de los jesuitas y en algunas universidades, un teatro más propio para ser leído que representado, o si se prefiere, un teatro que primaba el texto literario sobre el espectacular.

Incluso el propio Lope, en su primera etapa, se mantuvo más cercano, en algunos de los subgéneros que cultivó, a las premisas del romance que a los de la novela, o lo que es lo mismo, a la vindicación de la fantasía o imaginación frente a la tendencia a mostrar la realidad que le rodeaba, mediatizada por la recepción de sus comedias. Joan Oleza, dentro del *haz de diferencias* que supone el teatro de la primera etapa de Lope, pone de manifiesto este hecho en algunos subgéneros cultivados por el Fénix, como:

Las llamadas comedias palatinas cuyas coordenadas de espacio y de tiempo se tratan como radicalmente imaginarias (lo sean o no lo sean, pues alguna se localiza en países europeos cercanos), y a cuya acción se le permite la audacia de lo fantástico. [...] El primer Lope dispuso su estrategia de géneros con apoyos en los flancos, y así en el de los universos imaginarios, propio de las palatinas, situó las literaturizadas y artificiosas pastoriles.

Sin embargo, Lope de Vega se distancia de los trágicos de la década de 1580, al convertir en comedia el relato histórico, y en consecuencia al convertir ese relato en hechos, como también apunta Oleza:

El primer Lope hace de la comedia palatina la punta de lanza de su ruptura con las tradiciones cortesana o erudita del teatro del XVI, pero su estrategia sólo cobra un sentido transgresivo específico cuando se observa que lo palatino era, en la década de los 80, materia de drama, no de comedia, y lo era como producto de una revolución anterior iniciada en Italia e importada en España por los dramaturgos valencianos, una revolución que rompía la asociación de la poética clásica entre el drama y la historia, y que asignaba la fantasía al reino de la comedia.

Y el propio Oleza continúa con unas palabras que entroncan directamente con Cervantes:

Desde Giraldi Cinthio se había puesto en cuestión la dependencia de la tragedia respecto de la historia, o lo que es lo mismo, se reivindicó el derecho de la tragedia a la fantasía. Y los valencianos, pero no Cervantes, habían seguido por este camino, creando un género nuevo, de tragedia cuyo derecho a la fantasía ni siquiera se apoyaba en una materia literaria previamente canonizada (la caballeresca, la pastoril, la mitológica...), que pudiera otorgarle si no la legitimidad de la historia sí la de la leyenda, sino que elegía como escenario una geografía y un tiempo fantásticos.

Esta pugna existente en el nacimiento de la comedia entre lo literario o la *literariedad* y la *teatralidad*, es decir, entre los tragediógrafos de 1580 y la ruptura lopista, la resume magistralmente Cervantes en estos versos del *Rufián dichoso*, que pone en boca del personaje de la Comedia: «*Ya represento mil cosas,/ no en relación, como de antes,/ sino en hecho [...]*».

Cervantes, sin embargo, no se situaba del lado de los tragediógrafos y ni mucho menos del de Lope, ni en su primera ni en su segunda etapa, sino en un espacio que podríamos denominar, en la línea en que lo han hecho algunos especialistas, como *extemporáneo y experimental*. Como apunta Jesús G. Maestro [2013]:

El caso de Cervantes puede ser semejante al de los trágicos de la década de 1580, pero no es el mismo. Cervantes puede pensar como ellos, pero no es como ellos. La *Numancia* no habla el mismo lenguaje que la *Gran Semíramis*, la *Isabela* o *La tragedia del príncipe tirano*, aunque su formato pueda parecernos a primera vista un tanto semejante. Cervantes escribe para un mundo que será diferente del mundo en el que piensan los Argensola, Lasso de la Vega, Artieda o Virués; un mundo, y una sociedad, igualmente diferente del que unos años después de 1580 aplaudirá, con más ansiedad que catarsis, el melodramático teatro loresco y el ortodoxo drama calderoniano.

LA LITERARIEDAD DE LAS COMEDIAS Y LA TEATRALIDAD DE LOS ENTREMESSES

Pocos críticos han puesto en duda el valor de los entremeses cervantinos, en especial de algunos de ellos, y cuando se ha dado el caso, los motivos esgrimidos para realizar un juicio negativo no han sido tanto literarios o teatrales como ideológicos o relacionados con determinados valores. Sin embargo, las opiniones negativas sobre las

comedias cervantinas han proliferado, incluso en vida de su autor, y han llegado hasta hoy, desde perspectivas filológicas y escénicas.

Sin ánimo de entrar en valoraciones sobre el teatro largo cervantino, aspecto que hemos abordado de pasada en otros lugares y sobre el que se ha escrito ya bastante, preferimos focalizar la atención en el proceso creativo que llevaba a cabo Cervantes al escribir sus textos dramáticos, y más en concreto el lugar teórico desde el que partía y su correspondencia con la práctica del resultado final obtenido.

Cuando Cervantes escribe sus comedias largas, el lugar que escoge como partida es muy similar al de sus obras en prosa más cercanas al romance. En *La Numancia*, por ejemplo, las fuentes que utiliza son puramente históricas, es decir literarias, pero sometidas a una libertad creadora que las libera de las cadenas retóricas o preceptivas. El realismo no aparece en ella, cuando lo hace, como manifestación de lo que se ha visto, sino de lo que se ha leído.

Si tomamos como ejemplo una de las obras de Cervantes peor valoradas por la crítica, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, y la analizamos con los parámetros de los géneros prosísticos, encontraremos en ella muchas de las características que definían el subgénero del romance, con la particularidad de que está escrita en el mismo verso «que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo». Es una historia repleta de *literariedad*, pero también de una desbordante libertad creadora, tanta que desemboca en la extemporaneidad, lo que impide que sea analizada desde los parámetros convencionales de las comedias al uso.

En otro de los textos inclasificables de Cervantes, *El rufián dichoso*, encontramos varios aspectos desconcertantes, pero al mismo tiempo reveladores sobre la dramaturgia cervantina. El que más nos interesa ahora es el que podría interpretarse inicialmente, y así lo hemos hecho nosotros en alguna ocasión, como un ejemplo de la ruptura de la verosimilitud, o un trampantojos cervantino en el que se afirma una idea pero se muestra algo bien distinto. Nos referimos a las acotaciones del texto que repiten casi obstinadamente que las figuras de los demonios que aparecen en escena son reales, porque así cuenta la historia que sucedió y así lo atestiguan los libros que cuentan la historia: «Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas, 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).» [Cervantes, 1987].

En realidad, se puede afirmar que Cervantes sigue una lógica muy verosímil, siempre y cuando se tenga claro la distinción entre realidad y verdad, pues lo que se da en este texto y en otros muchos cervantinos, teatrales y no, es un seguimiento de

las normas de la verdad literaria o de la *literariedad*, pero no las del realismo de la *teatralidad*. Se sigue la lógica de lo leído, no de lo visto, o si se prefiere, de lo creativo o imaginativo, pero no de lo sensorial. Cervantes tiene perfectamente claro que se mueve en el terreno de lo literario, cercano a la historia, aunque con las licencias imaginativas que se necesiten, en paralelismo con el romance, y a diferencia de lo que hacían los tragediógrafos de la generación de 1580, que utilizaban la fantasía también para alejarse de los lugares de la historia, con lo que se acercaban más al mito que al romance.

La mayoría de las comedias cervantinas se encuentran más próximas a la *literariedad* que a la *teatralidad*, aunque en todas o en gran parte de ellas hallamos momentos en los que hay un cierto desplazamiento de una tendencia a otra. Incluso en una obra como *Pedro de Urdemalas* podríamos afirmar que prima lo teatral sobre lo literario, o cuando menos podríamos, como ya hizo Riley con los textos en prosa, encuadrarla en un lugar mixto.

Al contrario de lo que sucede con las comedias largas, cuando hablamos de los entremeses cervantinos nos encontramos con que la carga de *teatralidad* de lo visto está mucho más presente en ellos que la *literariedad* de lo narrado. Y puede resultar chocante este hecho, teniendo en cuenta el carácter de tipológico que solían tener tradicionalmente los personajes en los textos teatrales breves, pero en eso radica precisamente uno de los logros maestros de Cervantes, en convertir una serie de máscaras fijas y sin apenas profundidad psicológica en cuadros realistas repletos de matices e interpretaciones, gracias a la desbordante teatralidad y respetando el lenguaje de los entremeses, «propio de las figuras que en ellos se introducen».

CONCLUSIONES

Como apenas hemos esbozado, la escritura teatral de Cervantes se movía entre dos tendencias, la *teatralidad* y la *literariedad*, y al igual que mencionaba Riley en el caso del *romance* y la *novela* como los dos tipos de escritura en prosa que practicó, el alcalaíno no evolucionó hacia ninguna de ellas, sino que las combinó cuando así lo requería cada historia con la libertad creadora que siempre caracterizó a nuestro autor.

No pensamos que la escritura cervantina estuviera más próxima a los tragediógrafos de la generación de 1580, y a la tendencia a representar las cosas «en relación». Como tampoco creemos que las comedias de Cervantes fueran intentos fallidos de imitación de las fórmulas de la Comedia Nueva lopesca, que primaban los hechos y los

presentaban conforme al gusto de los receptores del teatro de finales del siglo XVI y principios del XVII.

Cervantes era consciente de que realidad y literatura eran cuestiones distintas, y también sabía, e insistió en más de una ocasión en ello, que la realidad a veces puede dar lugar a confusión, merced al *engaño a los ojos*, lo que no supone, ni muchos menos, que haya que recurrir al relativismo interpretativo para analizar los textos cervantinos. Sabía asimismo que ese engaño a que puede conducir la *teatralidad* de lo visto nos obliga a veces a *tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño*. Y, por último, sabía que la *teatralidad* en ciertos casos, para ser comprendida en toda su extensión, debe convertirse en *literariedad*, «para que se vea de espacio lo que passa apriessa, y se dissimula, o no se entiende, quando las representan».

Los juicios vertidos con demasiada frecuencia sobre el teatro de Cervantes desde planteamientos reduccionistas o excesivamente simplificadores no suelen reparar en el lugar desde el que el autor escribió sus textos teatrales, lo que ayudaría bastante a comprender la particularidad de la dramaturgia cervantina. En este sentido, hacemos nuestras las palabras de Riley cuando sostenía que

Se hubieran evitado muchos dolores de cabeza ocasionados por los supuestos gustos inexplicables de Cervantes, así como muchos comentarios desacertados (algunos de estudiosos eminentes), si sus *romances* hubieran sido reconocidos como tales, en lugar de ser tratados como *novelas* fracasadas.

Si se juzgasen las comedias cervantinas atendiendo a su *literariedad* y *teatralidad* probablemente el acercamiento que se realizaría a ellas, tanto desde el punto de vista del texto literario como del espectacular, evitaría falsas ideas preconcebidas que han dificultado en no pocas ocasiones la comprensión de un teatro que no solo es capital en el nacimiento de la comedia española, sino que la trasciende más allá de modas y épocas.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. [2002]: *Teoría Literaria*, México, Siglo veintiuno editores.

BRAVO, F. Javier [2017]: «¿Un teatro nonato o “vivo, vivo, chiquito como unas perlas”? Algunas claves para analizar la dramaturgia cervantina», en *Cervantes en escena. Nuevas interpretaciones sobre el teatro cervantino. Anuario de Estudios Cervantinos*, 13, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo.

- CERVANTES, Miguel de [1987]: *Teatro completo de Miguel de Cervantes*, edición, introducción y notas de Sevilla Arroyo, F. y Rey Hazas, A., Barcelona, Planeta.
- CERVANTES, Miguel de [1999]: *Adjunta al Parnaso*, en <http://cervantes.uah.es/Parnaso/parnasoadj.html> [última visita: 09/10/2016].
- CORNAGO, Óscar, [2006]: «La teatralidad como crítica de la modernidad», en *Artea. Investigación y creación escénica*, Madrid, <http://arte-a.org>.
- CULLER, Jonathan, [2002]: «La literaturidad», en *Teoría literaria*, México/Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- FRYE, Northrop [1991]: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- MAESTRO, Jesús G. [2013]: *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum.
- OLEZA, Joan [2001]: «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 658, Madrid, Espasa.
- RILEY, Edward C. [2001]: «Una cuestión de género», en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica.

Del entremés de ladrones al cuadro carcelario: Cervantes ante la literatura del hampa

Héctor Brioso Santos

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Vicente Pérez de León, en su estudio *Tablas destempladas* [2005], ha establecido tres etapas sucesivas en la evolución del entremés de los siglos XVI y XVII: el *paso* de Lope de Rueda, el *entremés del cambio de siglo* después, y finalmente el *entremés burlesco* del siglo XVII. Dentro de ese recorrido, percibimos en las piezas de la última década del XVI y el primer XVII un desarrollo importante de los motivos del robo y la delincuencia¹. Mi intención es establecer una crono-tipología de los entremeses de ladrones de la vuelta de siglo que permita discernir sus subespecies y organizar, a ser posible, su evolución. Comprendo que se trata de una mera hipótesis, pero que acaso nos permitirá trazar una cartografía elemental del tema ladronesco entremesil.

Como es lógico, cumple distinguir aquí los entremeses que presentan burlas, sisas o estafas², generalmente del criado al amo³, del bobo al vejete o a otro bobo, o entre hombres y mujeres, respecto a aquellas piezas con robos claros o grupos de ladrones

¹ Cotarelo y Mori ya señaló un grupo de entremeses donde participaban ladrones (números 19, 20, 27, 29, 30, 32 y 35), pero sin hacer especiales comentarios [1911: LXII]. En lo que sigue, citaré los títulos de los entremeses de esa colección omitiendo los añadidos de los editores de la época que hacen referencia al orden de su publicación: entremés *segundo*, *tercero*, etc. Los números entre paréntesis redondos corresponderán siempre a la numeración de Cotarelo.

² Véase la definición de esos términos y bibliografía en Lobato [2004] y Brioso [2008].

³ Por ejemplo, en *Los criados* de Rueda [1992: 99].

profesionales pertrechados con técnicas elaboradas y una jerga propia. En los pasos de Rueda el hurto había sido un simple recurso argumental⁴, pero en manos de los entremesistas posteriores encontraremos ladrones especializados u organizados y verdaderos *monipodios*. Finalmente, los entremeses burlescos seiscentistas preferirán las estafas amorosas o los desfiles ridículos, o reducirán los grandes cuadros delictivos a meras descripciones satíricas sin más consecuencias, como sucederá en alguna obrita de Quevedo.

Más precisamente, si vamos a las piezas antiguas, Rueda presentó en *La tierra de Jauja* una acción en la que el bobo era despojado por dos oportunistas. Aun así, esa piececilla ofrecía ya una muestra temprana de robo con engaño, puesto que Panarizo y Honciguera engatusaban a Mendrugo con la descripción de la tierra de Jauja para sustraerle la cazuela de viandas que él llevaba a su esposa a la cárcel, donde ella pagaba el haber sido alcahueta. Pese al elemental planteamiento, se bosqueja ahí el ambiente del hampa de la época, pues los dos aprovechados vienen, en el comienzo, de una taberna donde han dejado empeñada su espada, y dado que hablan en germanía de la *gurullada* y proyectan *tender sus redes* con el señuelo de los «contecillos de la tierra de Jauja» [1992: 157-159]. Estas dos líneas, la del ambiente ladronesco o hampesco y la del robo mismo, se desarrollarán en los entremeses de las décadas siguientes.

El rufián cobarde prefigura *El rufián viudo* cervantino, expone la cómoda vida del ladrón «sin ser mercader ni tener oficio» y reivindica tan *honroso* oficio [1992: 206]. Pero más claro todavía es el cuadro trazado por el mismo Rueda en *Los lacayos ladrones*, pieza conservada en el *Registro de representantes* de 1570, donde Madrigalejo expone ante el alguacil sus habilidades como una verdadera arte ladronesca o *flos latronorum*:

De cortar de tixera, de subir de noche por una pared, aunque no aya candil, y de tras-tejar, al mejor sueño del dueño de la casa, y de sacar prendas sin mandamiento, y de otras cosillas assí manuales que pertenescen assí para el oficio. Y algunas veces, hacer de un pedacillo de alambre una llave que haze a cualquier cerradura. [1992: 197-198]⁵

Las dos parejas de ladronzuelos de ese dramaturgo sevillano parecen multiplicarse en las décadas siguientes, pues los ejemplos publicados por Cotarelo y Mori muestran a cuadrillas de rateros que actúan en comandita. Hacia finales de siglo el robo se vuelve más complejo, con la aparición de verdaderos expertos, capaces de argucias elaboradas:

⁴ Madroñal aclaró en 1999 que en los pasos «son los personajes-tipo y su diálogo lo que importa, más que el argumento y la acción» [1999: 147].

⁵ Hay algún caso más: en *La carátula* se recurre a un truco morbosos: el bobo halla una carátula que podría ser el rostro de un santero desollado por unos ladrones [1992: 124]; y en *Pagar y no pagar* un aprovechado suplanta al casero para cobrar un alquiler atrasado y después se finge catalán para escapar.

así, se hacen pasar por un ermitaño y un moribundo para robar en un mesón (nº 19); quizás por imitación de Rueda, son ladrones disfrazados de sirvientes (nº 32); en otros casos se travisten de mujeres (nº 35) o las cuadrillas de maleantes se roban mutuamente en un ambiente de delincuencia generalizada (nº 20), etc.

La cronología es hartamente borrosa, pero esa boga de los entremeses de rateros omnipresentes y organizados podría fecharse hacia finales del XVI, con *Los ladrones convertidos*, firmado en 1599 —el año de *Guzmán de Alfarache*— como un jalón cronológico claro. El robo se socializa: los capeadores merodean, por caso, en el nº 21 (*Sin título*/[Águeda], 1911: 87b). *Los negros de Santo Tomé* (nº 32) es ya una pieza de transición con sabor picaresco: los tres ladrones se presentan al comienzo como una banda que ya ha estado en varias ciudades de Andalucía, al estilo de las novelas cervantinas y de estafa, seguramente posteriores. Aparecen irónicas simetrías: los cacos pueden ser despojados, como en el *Entremés de los ladrones engañados* (nº 35) o en su gemelo, *Los ladrones convertidos* (nº 20). Y surgen otras implicaciones sociales: por ejemplo, los delincuentes se precian de serlo en esa última pieza: «Pues eso es ser ladrón, sabello buscar» [1911: 83b]; o se piensan célebres: «A fe que eres ladrón de fama» [*id.*]. Los delincuentes se fingen sirvientes para robar y después negros con el fin de burlar a la justicia, y el llamado Ladrón Segundo felicita entonces al Tercero por esa industria, avizorando la épica ladronesca: «[...] Te pueden poner en crónica de ladrones» [1911: 138b].

Al mismo tiempo, desaparecerán los tipos primitivos como los bobos y los vejetes, que ya no tenían razón de ser en un contexto de liquidación de los tipos anteriores y en plena moda picaresca desde 1599, que trae una nueva sofisticación. Probablemente también, los siempre previsibles simple y viejo reflejaban un mundo más reducido y cercano, frente a la exterioridad o incluso la amplitud panorámica de los entremeses de ladrones posteriores. El bobo y los rateros convivieron mientras éstos últimos no levantaron el vuelo hacia una esfera de profesionalidad o hacia un cuadro vasto de la vida picaresca, que excluye al simple. Así, en *La mamola* (nº 16) se pinta en los parlamentos iniciales un breve cuadro de la vida en las galeras, puesto que los maleantes Camacho y Pegote vienen de pasar en ellas diez inviernos. Se trata de un caso especial de entremés mixto porque contiene tipos arcaizantes del XVI como el bobo, el morisco y el capitán o soldado, pero escenifica una moderna estafa ladronesca a tres amantes, cartas en romance insertas y un final en palos⁶. De hecho, ahí el simple resulta malicioso y hasta agudo. Otro caso parecido es *El testamento de los ladrones* (nº 19), donde se hombría el

⁶ Cervantes también conservaría algunos tipos en *La guarda cuidadosa*, *El viejo celoso* o *La cueva de Salamanca*.

bobo Getafe —que tampoco lo es tanto ya— con dos hábiles ladrones disfrazados de un piadoso enfermo de muerte y su acompañante.

En el entremés del cambio de siglo propiamente dicho, intuimos dos modalidades, quizás *in crescendo*: entremeses que podrían llamarse picaresco-costumbristas y entremeses crítico-subversivos, que, a su vez, cristalizarían finalmente en formas satíricas domesticadas y más canónicas y cercanas a la Comedia Nueva. Los picaresco-costumbristas parecen estar emparentados con la moda picaresca de después de 1599, con las jácaras y la germanía, y acaso también con las comedias rufianescas de Lope de Vega. Bastantes son obras de ambiente, tienden a retratar estáticamente una atmósfera, a la *relación* y a la recreación o evocación de las casas de juego, tabernas, mancebías, etc. A menudo son anecdóticos y sin un mensaje social claro ni una crítica visible más allá del regusto por los ambientes degradados y hampescos o por la descripción detallada del arte de robar. Así, *El estrólogo borracho* (nº 10) presenta el mundo tabernario, *Golondrino* (nº 18) el del juego y el matonismo, *El rufián viudo* un cuadro de coimas y jaques; en *El platillo* (nº 59, fechado en 1602) se evocan las galeras y en *Los habladores* el negocio de los jaques a sueldo (nº 9). En el interesante *El capeador* (nº 27), de antes de 1609, se cruza el bobo tópico con un costumbrismo ladronesco de ambiente valenciano, un buen despliegue léxico de germanía, el motivo del ladrón robado, un elaborado final a palos y, sobre todo, estas confidencias: «Es un oficio muy bueno, porque vivimos sin trabajar»; «imos subiendo de grada en grada»; «venimos a tener muchos ducados y ser muy ricos [...], nos damos buena vida» [1911: 117^a]⁷. El argumento arranca en Valencia con el capeador, que se lamenta porque ha perdido a su cómplice a manos del verdugo y se tropieza con un simple, al que trata entonces de convertir en su ayudante, pero la torpeza del alumno dará al traste con sus enseñanzas.

Aunque la obrita derive después en una estafa a un indiano incauto, el comienzo de *El platillo* de 1602 (nº 59) trae otra breve e irónica apología del robo: «No m'espanto que los ladrones busquen nuevas industrias de hurtar, que también es oficio de la república y excusa mayores daños [...]. Porque de haber ladrones s'enseñan los hombres a cuidadosos y solícitos» [1911: 227b]. *Los habladores* es otro caso de transición hacia la fase siguiente, puesto que presenta al personaje de Roldán, un delincuente prófugo que escucha casualmente una conversación sobre una cuchillada por encargo y se ofrece a

⁷ Anoto un complejo final a palos porque la acotación reza exactamente «Aquí quita el BOBO la espada al ALGUACIL, y le comienza a dar esplañizos, y le hace dejar la capa también al JUGADOR, y dan todos a huir, y el BOBO y el CAPEADOR plegan las capas y espadas, y se entran por otra parte, y se acaba el tercer entremés» [1911: 119b]. Por otra parte, acaso pueda existir un parentesco, aunque sea meramente histórico, entre este capeador valenciano y un episodio levantino parecido de la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* apócrifa de 1602 [III, caps. IX y XI; y también una alusión en p. 540].

recibir otra a un precio menor, en una chusca escena que recuerda a *Rinconete y Cortadillo* y a *Mazalquiví*: Monipodio negociando con los clientes el pago de las cuchilladas, Mazalquiví ponderando la *dulzura* de un buen navajazo [1911: 65b]. Lo curioso es que la escena inicial de *Los habladores* solo sirve para presentarnos al charlatán compulsivo Roldán y a Sarmiento, el marido de la habladora Beatriz. El hábil entremesista idea el plan de acallar a Beatriz con otro campeón de la cháchara inútil, y cerrará la trama con el alguacil, que, aunque se propone detener a Roldán, se aviene finalmente a acogerlo en su casa si también logra silenciar a su mujer con su cotorreo. En definitiva, el dramaturgo logra combinar una escena de matones a sueldo con un curioso entremés de *figuras* en ciernes, donde las figurillas son justamente los graciosos parlanchines sin tasa. Y el robo primordial, como en otras piezas, pasa a ser secundario, pues parece estar un tanto agotado.

Los dos entremeses de *Pedro Hernández, I y II* [núms. 29 y 30] contienen ya algunos pasajes disparatados y subversivos a su modo, ya que el personaje del flemático sirviente homónimo se transforma inopinadamente en un expeditivo corregidor que dicta sorprendentes resoluciones: cesa a su predecesor [1911: 128a], despide a los alguaciles [127b], casa a los ladrones como castigo [131b], etc. Y brilla en particular el discurso de un maleante:

Hermano, hermano, quien da en este oficio ha menester mudar por momentos el pellejo como culebra, y ponerse de tantos colores como el camaleón, y hacer más mudanzas que un danzante, y saber más caminos que tiene una carta de navegar, y hablar más lenguajes que un farsante, y tener más uñas que un gavilán, y más piernas que un cientopiés; y finalmente más llaves que un cerrajero y más ojos que Argos.

Pedro Hernández, I [1911: 129b]

Mazalquiví (nº 15) ha sido considerado por Rey Hazas como «una suerte de entremés de figuras, de un mero desfile ante el patrón poderoso» [2002: 45], pero también presenta un cuadro animado de la delincuencia organizada, con sus toques de subversiva ironía y de crítica social, pues los matones entregan instancias, piden justicia y opositan a una plaza de rufián ante Mazalquiví y su secretario, aunque la primitiva administración del archirrufián se rige por el principio nada burocrático de que la daga y el bronce son preferibles a la tinta y el papel, *demasiado femíneos* para su *tribunal* [1911: 66]. En todo caso, los protagonistas son valientes y jaques más que ladrones propiamente dichos.

Pero la obra maestra de la especie crítico-subversiva es *La cárcel de Sevilla* (nº 24, posterior a 1611-12), donde comparece Escarramán y donde el más vívido costumbrismo ladronesco sevillano alcanza su cima, hasta el punto de que no extraña que ese entremés se haya atribuido alguna vez a Cervantes. Aunque la pieza es más verbal que de acción, las inteligentes acotaciones muestran un cierto movimiento, casi un ritual de la corte carcelaria, desde los presos agobiados de chinches y garrapatas, hasta su tertulia poética, la pendencia entre bastidores, la paz con los dos *cónsules*, el «libro real, impreso con licencia de su majestad» [1911: 100b], el juego, la lectura de la sentencia de muerte contra el inefable Paisano y las bravatas de éste («Válgate el diablo, sentencia de pepitoria! ¿No es mejor decir que muera este hombre y ahorrar de tanta guarnición?» [1911: 101b]), su petición de un hábito nuevo para subir al cadalso, la arenga a sus compañeros, la tormentosa despedida de las coimas, el testamento, las letanías, la promesa de castigo a los corchetes y al verdugo, y la despedida final con música y baile. Los presos invocan ahí también su particular concepto de la honra y enaltecen su oficio como una universal *manifatura*:

- ALCAIDE. Por vida de quien soy, que si yo puedo, que no ha de haber en mi cárcel horro de ladrones.
- PAISANO. Seor alcaide, que todos hurtamos, todos entendemos de la manifatura, extender la cerra y meter el dinero en la faltriquera, y decir: «hay para qué» [1911: 100a].

Y la jerga aparece muy desarrollada, sobre todo en este discurso de Barragán:

Por cierto, seor Solapo, que si Paisano muere, que pierde Barragán el mayor amigo del mundo; porque era grande archivo y cubil de flores para pobretos. Oiga lo que faltará si muere: la corónica de los jayanes, murcios, madrugones, cerdas, calabazas, águilas, aguiluchos, levas, chanzas, descuernos, clareos, guzpátaros, traineles [...] [1911: 102a]

Sin duda, la pieza está emparentada con *El rufián viudo llamado Trampagos* y con *Rinconete y Cortadillo*⁸. *El rufián* parece estar inspirado en *La cárcel de Sevilla*, pero resulta inferior a él, puesto que, aparte de los escarceos de chulos y coimas y del baile final de Escarramán, su acción es escasa y la obrita se sustenta sobre todo en el vocabulario y en la aparición final de Escarramán, con seguridad tomados de su modelo directo. El

⁸ El chiste por malapropismo (*naufragio* por *sufragio* [1911: 102b]) pasó probablemente de *La cárcel a Rinconete y Cortadillo* [2001: 186 y n. 186.200].

gracioso diálogo cervantino presenta un cuadro de la vida en una mancebía, aunque la pieza no peca de subversiva, sino que se queda en un animado costumbrismo marginal. El final bailado es del XVII y, por sus versos y por la alusión al Escarramán divinizado, debe ser al menos posterior a 1612, según Asensio⁹. Cervantes convierte a ese personaje, que en *La cárcel* había sido un preso más de los que juraban venganza a Paisano, en co-protagonista y en un consumado danzarín a la moda. Y a su vez, Mazalquiví, Paisano y Escarramán, con sus disposiciones y su administración de la justicia, de la honra y la vida de los delincuentes, prefiguran algo al bárbaro Monipodio, que es el ejemplar más acabado de monarca hampesco¹⁰. Porque Cervantes parece haberse apoyado en los anónimos preexistentes para tejer sus propios tapices, novelesco y entremesil, con la salvedad de que *Rinconete y Cortadillo* debía estar escrita, o muy avanzada ya, en 1604, cuando Cervantes concluyó la primera parte del *Quijote*, donde alude a ella¹¹.

Cervantes al margen, nos las hemos, en suma, con dos extraordinarias piezas *ladronesco-picaresco-rufianescas* del XVII como son *Mazalquiví* y *La cárcel de Sevilla*, que nacen de la progresiva sofisticación de los entremeses primitivos de simples robos, con antecedentes desde Rueda, pero que se han convertido ya en obras que ofrecen un cuadro complejo, subversivo y panorámico de delincuencia organizada, de paradójicos estado y justicia paralelos, y de apología del robo, de la germanía y de la vida en las instituciones carcelarias. Ambos entremeses llevan ya jácaras y en *La cárcel* comparece Escarramán, lo que acaso podría emplazarnos después de 1611, aunque el personaje y el baile existían desde 1588. Y parece probable que Cervantes se inspirara justamente en la aparición *escarramanesca* de *La cárcel* a la hora de escribir *El rufián viudo*¹².

Finalmente, a lo largo de la primera década del XVII desaparecieron los cuadros ladronesco a modo de microcosmos o de mundo al revés, con escarnio del orden y de la justicia. Nuestra especie, ya muy transformada, derivaría en un entremés en verso, conformista, conservador y canónico al que Pérez de León denomina *burlesco* [2005: 80], pero que también podría llamarse perfectamente satírico y barroco. El viejo entremés de

⁹ En *Entremeses* [1970: 95], tesis que han seguido otros críticos, aunque De la Granja [1995] y el citado Pérez de León [2005: 16] han argumentado que todos o varios entremeses cervantinos datarían de las dos últimas décadas del XVI.

¹⁰ Comp. Ynduráin [1966].

¹¹ En I, cap. XLVII, [1998: 542]. Para las fechas del *Ingenioso hidalgo*, véase la introducción al *Quijote* [1998: cxcv-cxciii]. Asimismo, pese a su barniz moderno, *El rufián viudo* y *Rinconete y Cortadillo* entroncan también con Rueda y Timoneda, puesto que ponen el mismo énfasis en el lenguaje y dado que la novela ejemplar quizás arranca de un pasaje del citado *Los lacayos ladrones* donde Madrigalejo explicaba que él y Molina eran ladrón-barbero y ladrón-sastre, como lo será también Pedro del Rincón, apodado Cortadillo.

¹² Lo mismo cabe pensar de los objetos del rancho de Paisano [1911: 103a], que tienen su correlato en el curioso y detalladísimo ajuar doméstico de Trampagos en ese *Rufián*.

ladrones no desaparece, pues el motivo del robo quedará como recuerdo o emulación en bastantes obras del XVII¹³, pero predominarán los esquemas más codificados y menos conflictivos, como la estafa femenina y el *desfile de figuras*, y las piezas explorarán el humor verbal. Como ejemplo de ese entremés ladronesco del pleno XVII, cabe aducir el quevediano *La venta* (1616-19), un juguete barroco en verso sobre la delincuencia venteril construido a base de hilvanar motes y ensartar chistes¹⁴. En el colmo del esquema meramente descriptivo e ingenioso, comparece el hospedero estafador, pero no hay una verdadera acción ladronesca.

En suma, nuestros entremeses pueden presentarse como más dinámicos o más estáticos, desde la burla tradicional hasta el cuadro panorámico o la apoteosis del ingenio verbal. Por ese camino, el generillo evoluciona desde el simple robo en los pasos hacia piezas donde se roba en grupo, los cacos se disfrazan y se trazan complejos planes. A menudo, la polaridad puede invertirse y los ladrones son robados o la justicia burlada. Llegamos después a obritas más complejas con delincuentes profesionales —*El capeador*— y, por último, transitamos hacia cuadros de crimen organizado y de exaltación corporativa de la vida del hampa, como *El rufián viudo*, y a obras maestras como *Mazalquiví* y *La cárcel de Sevilla*, ya en el cambio de siglo. En la fase final del entremés burlesco o barroco tales cuadros desaparecerán en favor de piezas satíricas de *estafa* o de *desfile de figuras*, mucho más codificadas y menos conflictivas. La evolución final del tema es un tipo de entremés barroco, conformista y reaccionario, donde el robo y la estafa son un ingrediente más, y sobre todo, un elemento satírico y no crítico o subversivo.

El entremés de ladrones debió satisfacer primero, antes de 1590, el gusto de un público popular deseoso de diversiones, y después halagaría a unas masas que ya tenían noticia de la literatura picaresca y rufanesca estimulada por *Guzmán de Alfarache*, de Escarramán (1612) o de las jácaras —esa voz aparece ya en novelas de Cervantes desde 1613, según CORDE—, y que pronto disfrutarían de la novela de estafas. El contexto de exaltación de los ladrones y jaques es común a las tres entregas de *Guzmán*, a los mejores entremeses ladronescos de comienzos del XVII y a muchas otras muestras literarias de la época. Los rufianes Mazalquiví y Monipodio son, en realidad, las dos caras de la misma moneda.

¹³ Véase Madroñal [1998: 156]. Discrepo de Cotarelo, que afirmó que los ladrones desaparecieron del género entremesil [1911: LXII].

¹⁴ Dejo aquí al margen los entremeses de Quevedo sobre busconería y sablazos femeninos: *El niño*, *El caballero Tenaza*, *La polilla de Madrid* y *La vieja Muñatones*. Arellano y García Valdés han comentado detenidamente *La venta* [2006].

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, y Celsa C. GARCÍA-VALDÉS [2006]: «El *Entremés de la venta*, de Quevedo», *La Perinola*, 10, pp. 345-360.
- BRIOSO SANTOS, Héctor [2008]: «La estafa amorosa en los entremeses de Agustín Moreto», en M^a Luisa Lobato y Juan A. Martínez Berbel (eds.): *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 231-246.
- CERVANTES, Miguel de [1998]: *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica.
- [2001]: *Rinconete y Cortadillo*, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica.
- COTARELO Y MORI, Emilio [2000/1911]: *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas*, José Luis Suárez y Abraham Madroñal, introd. e índices, Granada, Universidad de Granada..
- LOBATO, María Luisa [2004]: «Morfología del entremés de burlas cervantino», en Kurt Reichenberger y Darío Fernández-Morera (coord.): *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, vol. 3, pp. 283-306.
- MADROÑAL, Abraham [1999]: «El entremés de la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco», en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.): *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Almagro, UCLM-Festival de Almagro, pp. 137-162.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente [2005]: *Tablas destempladas: los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, CEC.
- REY HAZAS, Antonio [2002] (antol.): *Teatro breve del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza.
- RUEDA, Lope de [1992]: *Pasos*, ed. Fernando González Ollé y Vicente Tusón., Madrid, Cátedra.
- Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* [2007], ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra.
- YNDURÁIN, Francisco [1966]: «*Rinconete y Cortadillo*: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46, pp. 321-333.

El hipotético progreso del conjunto es visible en un esquema tentativo. Anoto el tipo de final de las piezas entre paréntesis como elemento esencial para su datación; los paréntesis cuadrados definen situaciones parciales o ambiguas de algunos entremeses:

Entremeses de ladrones → entremeses picaresco-costumbristas → entremeses crítico subversivos → entremeses satírico-burlescos	
<i>El testamento de los ladrones</i> (nº 19) (+final a palos)	<i>El rufián viudo</i> (+final con baile) <i>La cárcel de Sevilla</i> (nº 24) (+final con baile)
<i>Los ladrones engañados</i> (nº 35) (+final a palos)	<i>El capeador</i> (nº 27) (+final a palos) <i>Mazalquiví</i> (nº 15) (+final con música)
<i>Negros Sto. Tomé</i> (esp. comienzo) (nº 32)	<i>Pedro Hernández, I</i> (nº 29) <i>[Pedro Hernández, II]</i> (nº 30) (+final con música)
<i>Los ladrones convertidos</i> (1599)* (+final a palos) (nº 20)	<i>Los habladores</i> (esp. el comienzo) (nº 9)
<i>[La mamola, nº 16]</i>	<i>Golondrino, Garnica...</i> (nº 18)
<i>El indiano</i> (nº 33) (+final a palos)	<i>El platillo-1602</i> (esp. el comienzo) (nº 59)
<i>[Sin título/queda</i> (esp. final)] (+final a palos) (nº 21)	<i>El estrolago borracho</i> (nº 10) <i>(Los mirones)</i> (nº 42)

La venta

**Los ladrones convertidos* (1599) fue compendiado en *Los ladrones engañados*, según Cotarelo [1911: 141n.].

*La influencia de las comedias bizantinas en el teatro de Cervantes**

Daniel Fernández Rodríguez

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Dentro del casi inabordable corpus dramático de Lope de Vega, es posible distinguir un manojo de comedias que podrían definirse como *bizantinas*¹. La razón de ser de este marbete radica en que el argumento de todas ellas coincide sustancialmente con el de las denominadas *novelas bizantinas*: dos enamorados se ven obligados a separarse y a vivir múltiples peripecias (raptos, naufragios, cautiverios, acechanzas amorosas...) hasta poder reunirse de nuevo. Esa es, a muy grandes rasgos, la trama de comedias bizantinas lopescas como *Viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido*, *Los tres diamantes*, *Los esclavos libres*, *La doncella Teodor* o *Virtud, pobreza y mujer*.²

* Este artículo ha contado con la ayuda económica de los fondos FEDER y de los proyectos de investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, «Verse Rhythm in Golden Age Spanish Poetry: Lope de Vega and Luis de Góngora's Romances» (100015_156044), del Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS).

¹ Para su caracterización genérica y desarrollo histórico, véase Fernández Rodríguez [2016]. El primero en acuñar el término de *comedias bizantinas* fue Julián González-Barrera, que ha vuelto sobre el asunto en un trabajo reciente [González-Barrera, 2015].

² Ello no excluye, claro está, que se les puedan asignar otras categorías críticas, como la de *comedias de cautivos*. En relación, precisamente, al cautiverio —sin duda uno de sus temas predominantes— han sido estudiadas por Aurelio González [2015].

Entre sus predecesoras se cuentan obras bien estudiadas por la crítica, tales como *El degollado*, de Juan de la Cueva, o *El trato de Argel*, de Miguel de Cervantes, al igual que otras prácticamente desconocidas, como *El amigo enemigo*, de un tal Cepeda, dramaturgo muy elogiado en la época, nada menos que por el propio Cervantes en el *Viaje del Parnaso*.³ Estas, y otras muchas piezas, contribuyeron a dar forma, ya desde los años setenta y ochenta del siglo XVI —o sea, desde los albores de la Comedia Nueva— a este género teatral, que en manos de Lope resultaría especialmente fructífero entre finales de los años noventa y la primera década del siglo XVII.

Situémonos, ahora, en 1615, cuando las prensas madrileñas de la viuda de Alonso Martín imprimían las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* de Miguel de Cervantes. El sorprendente título quizá tenía por objeto llamar la atención de los lectores de teatro impreso, un público incipiente que se había ido gestando al calor de la publicación, desde hacía ya una década, de las *Partes* de Lope.⁴ El Fénix de los Ingenios se había alzado con la monarquía cómica, truncando las esperanzas de su rival de triunfar en el mundo de la farándula. Puesto ya el pie en el estribo, y preocupado por su legado literario, un ya anciano Cervantes decidió dar un último envite y trató de granjearse la aprobación silenciosa de los aposentados como dramaturgo. No le quedaba otra: los pocos aplausos que había cosechado en los corrales se habían ido desvaneciendo, hacía ya treinta años, en un recuerdo lejano.

La dramaturgia cervantina se fundamenta en una voluntad de experimentación constante y en un cuidado exquisito de la puesta en escena y la recepción por parte del público, así como en la firme resolución de no plegarse a los cánones dictados por Lope de Vega. Pero por mucho que las comedias impresas en 1615 no fueran «reconducibles a los modelos consabidos fijados por Lope y seguidos por todos los dramaturgos del primer Seiscientos» —son palabras de Gómez Canseco y Ojeda Calvo [2015: 15 y 25]—, «esto no quita que Cervantes no haya partido de modelos anteriores para modificarlos y dar su personal versión del género».

Mi intención aquí es mostrar cómo las comedias bizantinas, que no dejaban de ser un género secundario dentro de la producción de Lope y de otros dramaturgos, se cuentan no obstante entre las más influyentes en la gestación de las *Ocho comedias* cervantinas. Abordemos ya, pues, la primera de las dos que nos ocuparán en estas páginas.

Según su más reciente editor, *Los baños de Argel* debió de componerse entre el otoño de 1601 y la primavera de 1602, aunque el texto muy probablemente presente

³ Para más detalles, véase Fernández Rodríguez [2016]. Sobre Cepeda, véanse también Arata [1991] y Ojeda Calvo [2015].

⁴ Para la historia del texto y su relación con el panorama editorial de la época, remito a Presotto [2015].

añadidos posteriores [Baras Escolá, 2015: 85]. Cervantes reelabora personajes, escenas y materiales de *El trato de Argel*, pero también de una refundición de esta última, *Los cautivos de Argel*, estrenada en 1599. Las sólidas relaciones intertextuales entre las tres piezas han sido ampliamente estudiadas por la crítica, que en los últimos años no ha dudado en atribuir a Lope el eslabón intermedio de esta famosa cadena teatral. Se ha considerado, así, que *Los baños de Argel* es en gran medida el resultado de querer competir con el Fénix.⁵

Uno de los mejores conocedores del teatro cervantino, Jean Canavaggio, ha bosquejado con suma claridad la tradición teatral y literaria en que se inserta *Los baños de Argel*. A propósito de los raptos, peripecias y amores entrecruzados, el hispanista francés alude a «un esquema consagrado desde la Antigüedad por la novela bizantina de aventuras, reactivado en la Edad moderna por Boccaccio y los demás *novellieri* italianos, y difundido, en la España del siglo XVI, por el romancero morisco, la narrativa renacentista y el teatro anterior a Lope» [Canavaggio, 1992: 23]. A mi juicio, muy pocos cervantistas han acertado a trazar, en tan pocas palabras, los abundantes y variados exponentes de la tradición en la que se inscribe *Los baños de Argel*.

Ahora bien, se hace necesario remarcar que en el ámbito teatral fueron sobre todo las comedias bizantinas, fundamentalmente las de Lope, las encargadas de transmitir esa tradición. Sin duda, una pieza esencial es *Los cautivos de Argel*, comedia, supuestamente lopesca, de la que Cervantes ha tomado no pocos materiales. Pero, al margen de que pueda estar basada en esta obra concreta, *Los baños de Argel* presenta un sinfín de temas, lances y motivos típicos de las comedias bizantinas. A modo de resumen, podríamos enumerar la separación y el reencuentro de los amantes, la fidelidad amorosa y defensa de la castidad, el rapto cometido por unos corsarios, la venta como esclavos, el cautiverio, el amor que sienten los moros por sus cautivos, las mediaciones amorosas en el cautiverio, el rescate, la fuga de los cautivos, la liberación masiva de los mismos, la conversión de musulmanes al cristianismo, la resistencia a la apostasía, etc. Este amplio repertorio permite dar cuenta a simple vista no solo del esquema argumental de *Los baños de Argel*, sino también de sus numerosos puntos de contacto con las comedias bizantinas y, por ende, de la probable influencia de estas últimas, muchas de ellas compuestas y representadas antes de que Cervantes escribiera la suya.

Y, con todo, no es menos cierto que la técnica teatral de *Los baños de Argel* ostenta el sello inconfundible de Cervantes. Para empezar, la pieza exhibe un muy

⁵ Véanse, a modo de ejemplo, Meregalli [1972] y Fothergill-Payne [1989]. Ahora debe consultarse la edición de *Los cautivos de Argel* a cargo de Natalio Ohanna [2017], que he podido leer gracias a la gentileza de su autor, al que estoy sumamente agradecido.

variopinto repertorio de recursos teatrales, encaminados a admirar la vista y el oído de su posible público, tales como voces de fondo, ruidos, apariencias, música, danza, una representación teatral... todo lo cual se corresponde con uno de los rasgos distintivos del quehacer dramático del autor del *Quijote*: el sumo cuidado con el que disponía la puesta en escena de sus comedias [Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 33]. *Los baños de Argel*, por otra parte, deja traslucir el gusto cervantino por presentar ante los ojos del espectador diferentes tramas desgajadas entre sí, pero unidas por un común denominador, más temático que argumental: la vida en el cautiverio y sus peligros y tentaciones.⁶ A diferencia de la mayor parte de los dramaturgos que se adhirieron a la tradición de las comedias bizantinas, Cervantes dota a *Los baños de Argel* de una dimensión colectiva, «para dar cauce adecuado a la expresión de un sentimiento necesariamente común a todos los cautivos que sufren y penan» [Rey Hazas, 1994: 37], de acuerdo con su propia experiencia y su voluntad, hasta cierto punto, documentalista.⁷ La crítica, sin embargo, ha advertido cierta estilización en algunos episodios de *Los baños* [Meregalli, 1972: 407], comedia mucho más literaturizada que *El trato*.

Para ejemplificar la deuda de *Los baños* con las comedias bizantinas y el rico diálogo intertextual que mantiene con todas ellas, me centraré en el primer cuadro de la obra cervantina, en el que se representa el desembarco en tierras españolas de unos corsarios guiados por un renegado. Este primer cuadro se cuenta entre las novedades más significativas de *Los baños* respecto a *El trato*, comedia caracterizada por su «estatismo argelino» [Rey Hazas, 1994: 45], y es un claro ejemplo del celo con que Cervantes urde la puesta en escena. El renegado, de nombre Yzuf, guía al capitán del barco y a otros cuatro moros, que prenden fuego a la muralla, obligando a varias personas a abandonar sus casas, y consiguen llevarse a varios cristianos. Los moros aparecen en el tablado, que representa el monte, mientras que en el corredor (una torre a ojos del espectador) se dejan ver intermitentemente los cristianos, alarmados por el incendio y el griterío. Para fingir su huida, los actores vuelven a entrar al vestuario, y cuando aparecen en el tablado, los moros los capturan. Se trata de una secuencia muy ágil, con entradas y salidas constantes, tanto en el balcón como en el escenario. Para acabar de sumir al público en la *admiratio*, Cervantes ha urdido meticulosamente distintos mecanismos sonoros y

⁶ Véanse, al respecto, Canavaggio [1992: 29-33] y Baras Escolá [2015: 88-91].

⁷ Con todo, algunos aspectos delatan un cambio notable, debido a la evolución de la Comedia Nueva, en la técnica teatral de *Los baños* respecto a la de *El trato*, como ha subrayado con acierto Fothergill-Payne [1989: 182]: «Tal como *Los tratos*, *Los baños* todavía conserva su carácter de documental. Sin embargo, Cervantes ha aprendido mucho en cuanto a la representación escénica. En vez de dar a conocer el “trato feo” por medio de largos monólogos, discursos o descripciones literarias, confronta a su público con la imagen visual y directa».

visuales, tales como los gritos entre bastidores, el uso de teas para sugerir que la acción transcurre de noche, el sonido de una campana y de una trompeta o la presencia de un risco, por el que el protagonista, don Fernando, se acaba arrojando.

Según descubrió Dámaso Alonso [1968], en la génesis de este episodio se hallan diversos eslabones literarios; entre ellos, el poeta y crítico madrileño llamó la atención sobre una comedia. Se trata de *El degollado*, de Juan de la Cueva, justamente una de las que creo posible clasificar como *bizantina*.⁸ Al final de la primera jornada, el protagonista, Arnaldo, se tumba en la playa a la espera de morir o de que los corsarios que se han llevado a su amada lo rapten también a él (tal y como, en efecto, ocurre).

Otro de los antecedentes más directos de Cervantes es la primera escena de la segunda jornada de *Los cautivos de Argel*. En ella, un grupo de moros, capitaneados por el renegado Fuquer, desembarca en las costas españolas. Un vigía los descubre y, desde lo alto (es decir, desde el primer corredor del escenario), avisa a los jinetes encargados de la vigilancia costera, que aparecen inmediatamente ante el público y apresan a los corsarios. Los elementos escenográficos son escasos, y la acción es más bien estática.

Por lo que respecta a la puesta en escena del ataque de los corsarios en un ambiente de comedia bizantina, Cervantes contaba con varios modelos, entre los que cabe destacar *El amigo enemigo*, de su admirado Cepeda. La secuencia de la razia emprendida por el corsario Corfú, situada en la primera jornada, pudo servirle de inspiración, pues combina las persecuciones y las entradas y salidas constantes de moros y cristianos con los gritos de alarma, las campanas, los ruidos y las voces entre bastidores. Al igual que Cervantes, Cepeda dispuso los mecanismos dramáticos de modo que el inicio de la obra resultara trepidante, a fin de retener la atención del público desde el primer momento.

En lo que atañe a la acción dramática y a los diálogos de este primer cuadro de *Los baños de Argel*, la deuda cervantina con las obras lopescas parece muy acusada. La espera de los moros que aguardan escondidos en el monte, el descuido de los vigías, los gritos de alarma, el temor y los lamentos de los cristianos, las órdenes dadas por unos y otros, los corsarios llevándose consigo a los cautivos, la llegada a destiempo de un capitán, el amante desvalido, las naves enemigas que se alejan por la mar... Un sinfín de situaciones que se repiten, algunas muy a menudo, en las escenas equivalentes de comedias bizantinas como *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* o *La doncella Teodor*. No se olvide, por otro lado, que *Los esclavos libres* y *Jorge Toledano* se inician asimismo con un rapto llevado a cabo por los moros, capitaneados en esta última pieza por Arafé, un renegado como Yzuf. Todo ello demuestra, a mi parecer, que

⁸ Ya su editor, Juan Matas [1997: 109], había relacionado esta pieza con el modelo bizantino.

la escena inicial de *Los baños de Argel* no solo «deriva de una sugestión de *Los cautivos* [*de Argel*] y del desarrollo técnico de la escena española en las décadas pasadas entre *Los tratos* y *Los baños*» [Meregalli, 1972: 409], sino que se explica también por la voluntad de Cervantes de transitar el terreno desbrozado por dramaturgos como Lope y Cepeda en sus comedias bizantinas.

Jean Canavaggio [1977: 72], que cita varias comedias lopescas entre los antecedentes de Cervantes, opina que la propuesta cervantina se distingue de aquellas en el gusto por la exactitud y en el cuidadoso detalle con que refleja la realidad histórica de las incursiones corsarias.⁹ Pero tampoco Lope, que, aunque no conoció el cautiverio, sí vivió de cerca la amenaza turca en las costas valencianas, escatima detalles realistas y verosímiles en escenas similares: el avistamiento de unas naves, el uso de atalayas para transmitir el mensaje, el pavor entre la población...

En definitiva, el primer cuadro de *Los baños de Argel* ejemplifica la adopción por parte de Cervantes de una convención teatral típica de las comedias bizantinas: los raptos que perpetraban los moros en las costas españolas. En este proceso de adaptación, en el que es preciso reconocer la deuda de Cervantes con las comedias bizantinas, debe remarcar también que el alcalaíno no renegó jamás de las claves de su dramaturgia: el gusto por aunar historia y ficción y una puesta en escena compleja y espectacular.

Ocupémonos a continuación de *La gran sultana*, que debió de componerse entre 1604 y 1615.¹⁰ Luis Gómez Canseco [2015: 115] ha descrito con sumo detalle los diferentes asuntos conjugados por Cervantes en esta obra: el cautiverio, la moda de lo turquesco y un esquema narrativo bizantino, el cual «daba ocasión a imprevistos de toda índole, desde viajes, raptos y cautiverios a ocultación de personalidades, encuentros fortuitos y amores desaforados». Esta temática artificiosa, unida a una puesta en escena preciosista y refinada, «aleja al oyente (o al vidente) de la cotidianeidad y quita dramatismo al conflicto de los cautivos, tan presente en el *Trato* o en *Los baños de Argel*» [Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 36].

En el extenso prólogo a su anterior edición de *La gran sultana*, Gómez Canseco [2010: 41] recalca que varias de sus intrigas se inscriben en el proceso de actualización de la materia griega, iniciado en gran medida por los *novellieri*. El editor tiene a bien asimismo mencionar como agentes de esa actualización la novela bizantina española y

⁹ En un trabajo posterior, no obstante, el propio Canavaggio [2000: 119] recalca «la estilización propia de esta secuencia» a partir de ciertos detalles, como la falta de precisión en el rescate que don Fernando ofrece por Costanza.

¹⁰ La crítica ha advertido que pudo ser el resultado de un proceso de auto-reescritura, pues entre las comedias viejas que en la «Adjunta al Parnaso» Cervantes asegura haber compuesto se encuentra una titulada *La gran turquesca*.

algunas obras teatrales de finales del siglo XVI. Siguiendo a Canavaggio [1977: 59-60], entre las piezas de tema turco de Lope, Gómez Canseco [2010: 43] destaca una comedia bizantina, *La doncella Teodor*.

El Fénix difícilmente pudo ser uno más para Cervantes, como no lo fue para ningún otro aficionado al teatro. Canavaggio [1977: 59-60] ya aseguró que motivos presentes en *La gran sultana* como el rapto de la heroína por parte de los turcos, los intentos de su amante por liberarla o su incorporación al harén conocerían una «vogue exceptionnelle» gracias a su reelaboración y difusión en la Comedia Nueva. Pues bien, pocas piezas lopescas —y de otros dramaturgos, no se olvide— anticipaban tantos motivos de *La gran sultana* como las comedias bizantinas, que afianzaron en los corrales una moda literaria que Cervantes, en 1615, retoma y reelabora en varias de las suyas.¹¹ En fin, el cautiverio en *La gran sultana* deja de ser una amarga experiencia de dimensiones colectivas y deviene un exquisito artificio literario, que pocos como Lope habían manejado previamente con tanta pericia sobre las tablas, particularmente en sus comedias bizantinas. La probable deuda con estas piezas no le resta un ápice de valor a la aportación cervantina; al contrario, ayuda a situar su obra en algunas de las coordenadas teatrales y literarias en las que se gestó.

Creo que la novedad del enfoque que trato de presentar se comprenderá mejor a la luz del *statu quo* crítico en torno a las piezas descritas. Sirvan como ejemplo las conclusiones de un buen conocedor del teatro cervantino:

Inauguró, así, las comedias de cautiverio, turquescas o berberiscas, que él mismo perfeccionó y enriqueció, abriendo nuevos caminos estructurales y semánticos en *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, publicadas treinta años después en *Ocho comedias* [Rey Hazas, 2016: 53].

El estudio del teatro de finales del siglo XVI y principios del XVII, al que aquí solo he podido aludir de pasada, muestra que no parece posible atribuir a Cervantes la *inauguración* del «minigénero teatral» al que se refiere Rey Hazas [1999: 123] (para el que he propuesto la denominación de ‘comedias bizantinas’, sin perjuicio de otras posibles, como las empleadas por el ilustre cervantista). Por otra parte, su deuda con Lope y otros dramaturgos es considerable, por lo que si él mismo «perfeccionó y enriqueció»

¹¹ Dejo de lado, por motivos de espacio, otras muchas fuentes y tradiciones asumidas por Cervantes, responsables en buena medida de la originalidad de la propuesta cervantina frente al modelo lopesco. Me refiero, por ejemplo, a los libros sobre la historia y las costumbres de los turcos, convenientemente descritos por Gómez Canseco en sus ediciones de la obra.

dicho género, lo hizo solo a la par que otros ingenios y, en el caso de las piezas publicadas en 1615, a su zaga y sin noticia previa de representación de todas ellas (más bien al contrario).

Así pues, conviene insistir en la importancia de la tradición teatral de las comedias bizantinas, con las de Lope a la cabeza, como un acicate fundamental para explicar la escritura y publicación de *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Al margen de la autoría de *Los cautivos de Argel*, las múltiples coincidencias temáticas, técnicas y argumentales entre las dos piezas cervantinas y las obras mencionadas, y el éxito cosechado por el Fénix con estas últimas¹², invitan a pensar que a la hora de acometer el dilatado proceso de escritura de *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, así como en la decisión final de darlas a las prensas en 1615, la existencia de esa ya vieja tradición, que Lope había enriquecido como pocos, fue un factor decisivo.

Jonathan Thacker ha resumido muy bien cómo la producción dramática de Cervantes, pese a la opinión negativa que su autor profesaba por el teatro de Lope, tomó cuerpo y forma precisamente en relación y oposición a las comedias de su adversario, en una disputa sumamente productiva para el alcaíno:

Cervantes does not think that the *comedia nueva*, child of Lope's popular success, is good enough or ambitious enough artistically but his own intertextual engagement with it helps him to discover and develop his own dramatic voice and style, encourages him towards a new understanding of what theatre can be and do. This is a productive quarrel with Lope and his dominant dramatic form [Thacker, en prensa].

Sin renunciar jamás a sus intereses estéticos ni a sus inquietudes personales, Cervantes no se resignó a pasar a mejor vida sin antes medirse con sus rivales artísticos y sin abastecer al lector de su particular contribución al género bizantino en el ámbito dramático, nada menos que en dos de sus ocho comedias nunca representadas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALONSO, Dámaso [1968]: «Maraña de hilos (Un tema de cautiverio entre Fulgoso, Pero Mexía, Bandello, Juan de la Cueva y Cervantes)», en D. Alonso: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, pp. 29-42.

¹² Para más detalles, véase Fernández Rodríguez [2016].

- ARATA, Stefano [1991]: «Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio», *Manuscr. CaO*, 4, pp. 3-15.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo [2015]: «*Los baños de Argel*», en M. de Cervantes: *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, II, pp. 84-96.
- CANAVAGGIO, Jean [1977]: *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, Presses universitaires de France.
- (ed.) [1992]: Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Madrid, Taurus.
- [2000]: «La cautiva cristiana, de *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*», en J. Canavaggio: *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 109-122.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel [2016]: *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y transcendencia*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise [1989]: «*Los tratos de Argel*, *Los cautivos de Argel* y *Los baños de Argel*: tres “trasuntos” de un “asunto”», en J. M. Ruano de la Haza (coord.): *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions, pp. 177-184.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.) [2010]: Miguel de Cervantes Saavedra, *La Gran Sultana doña Catalina de Oviedo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- [2015]: «La gran sultana doña Catalina de Oviedo», en M. de Cervantes: *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, II, pp. 111-123.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, y María del Valle OJEDA CALVO [2015]: «Cervantes y el teatro», en M. de Cervantes: *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, II, pp. 9-60.
- GONZÁLEZ, Aurelio [2015]: «El cautiverio: historia y construcción dramática. Cervantes y Lope», en I. Rouane Soupault y P. Meunier (dirs.): *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence [En línea en <http://books.openedition.org/pup/4551?lang=es>. Consulta del 11 de octubre de 2016].
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián [2015]: «*El peregrino en su patria* y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino», en C. Mata Induráin y A. Morózova (eds.): *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 101-109.
- MATAS CABALLERO, Juan (ed.) [1997]: Juan de la Cueva, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*, León, Universidad de León.

- MEREGALLI, Franco [1972]: «De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*», en R. Pincus Sigle y G. Sobejano (eds.): *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía*, Madrid, Gredos, pp. 395-409.
- OHANNA, Natalio (ed.) [2017]: Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, Madrid, Castalia.
- OJEDA CALVO, María del Valle [2015]: «Un ejemplo de la fortuna europea de Francesco D'Ambra. *Los enredos de Martín*, “compuesta por Cepeda”», en *Filologia e critica nella modernità letteraria*, Bolonia, CLUEB, pp. 11-31.
- PRESOTTO, Marco [2015]: «Historia del texto», en M. de Cervantes: *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, II, pp. 195-217.
- REY HAZAS, Antonio [1994]: «Las comedias de cautivos de Cervantes», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.): *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, pp. 29-56.
- [1999]: «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*», *Criticón*, 76, pp. 119-164.
- [2016]: «Reflexiones críticas sobre *Los tratos de Argel*», en M. Heredia Mantis y L. Gómez Canseco (eds.): *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Valladolid-Olmedo, Ediciones Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, pp. 47-72.
- THACKER, Jonathan [en prensa]: «Cervantes and Lope de Vega», en A. Kahn (ed.): *The Oxford Handbook of Cervantes*.

Danzas descritas en «El Quijote», danzas representadas en los entremeses cervantinos

M^a Jesús Framián de Miguel

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

En el célebre episodio de las Bodas de Camacho, localizado en el capítulo vigésimo de la segunda parte del *Quijote* (1615), Cervantes recrea en clave narrativa un breve repertorio de danzas de diversa clase, bien conocidas en la España de la época [Cervantes, 2004: 701-705]. Cotejar esa información de la magna novela del alcalaíno con el conjunto de aquellas otras danzas que, con fines escénicos, recoge su producción teatral entremesil, impresa asimismo en 1615, es la vía de estudio elegida para esta contribución¹, que baraja, por tanto, dos diversos registros genéricos. Ateniéndonos a la fecha indicada, quedan fuera de consideración obras narrativas anteriores, como *La Galatea* (Alcalá: Juan Gracián, 1585), pese a describir alguna danza²; y las *Novelas ejemplares*

¹ Por carecer de datos concretos, prescindo de otro episodio conocido en el que don Quijote cae *molido y quebrantado* tras haber sido invitado a danzar por unas damas catalanas en casa del burgués Antonio Moreno, en el capítulo 62 de la segunda parte [Cervantes, 2004: 1025-1026].

² El primer libro de *La Galatea* recoge, por boca de Theolinda: «Nos juntamos hasta una dozena de pastoras [...] y asidas unas de otras de las manos, al son de una gaita y de una çampoña, haciendo y deshaziendo intrincadas vueltas y bailes, nos salimos de la aldea a un verde prado [...] dando gran contento a todos lo que (*sic*) a nuestra enmarañada dança miravan. Y [...] todos los pastores del lugar, acordando luego el son de un tamborino suyo con el de nuestras çampoñas, con el mesmo compás y baile nos salieron a recibir [...], y mudando los instrumentos el son, mudamos el baile, de manera que fue menester que las pastoras nos desassiésemos y diésemos las manos a los pastores» [Cervantes, 1987: 116].

(Madrid: Juan de la Cuesta, 1613), escuetas de datos en algún caso, como en *Rinconete y Cortadillo* [Cervantes, 1982: 262] o *El Coloquio de los perros* [Cervantes, 1996: 262]; o más generosas de información, como *La gitanilla*, pero también más estudiadas [Salazar, 1948: 122-123]³.

Así pues, dentro de la ficción narrativa del *Quijote*, nos situamos en el festejo nupcial del rico labriego Camacho y su esposa Quiteria, la joven que ha preterido a su novio —el bueno de Basilio—, un hombre dotado de muchas prendas personales, pero no de bienes de fortuna. En ese marco celebrativo se describen, por un lado, dos danzas, una masculina y otra femenina; y por otro, se detalla una puesta en escena a modo de gran coreografía, que, además de desarrollar un argumento narrativo, incorpora varios recitados de gran contenido simbólico a cargo de diversos intérpretes.

La primera en ejecutarse es una danza de espadas, integrada exclusivamente por hombres, en concreto veinticuatro jóvenes, guiados por un *mancebo*, que van vestidos de lienzo blanco y cubren la cabeza con *paños de tocar*, esto es, pañuelos. Sin acompañamiento musical expreso, trazan su baile a base de movimientos en círculo, según se desprende del texto: [quien los guía] «comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquélla» [Cervantes, 2004: 701]. El musicólogo Salazar [1948: 118] relaciona esta danza con la morisca, y subraya que tanto las de cascabel como las de espadas «son sacudidas por movimientos enérgicos». No es descartable, pues, que esos veinticinco zagales portasen también cascabeles, pues en páginas previas se indica que el acaudalado Camacho tenía ya «maheridas [‘contratadas’] danzas, así de espadas como de cascabel menudo» [Cervantes, 2004: 690]. En tal caso tendría sentido la ausencia de música: bastaría el rítmico entrechocar de las armas, acompañado por el de los cascabeles agitados por los intérpretes.

Desde otra perspectiva, Sentaurens [1984: 759-760] incide en el origen rural de esta danza: «la Danse des épées est une danse paysanne traditionnelle. [...] On faisait appel souvent à des villageois, pour la venir représenter dans les rues et les églises, le jour de la Fête-Dieu»⁴, y, en efecto, *villanos* son los protagonistas del pasaje cervantino, como rústico es el marco en que se desarrolla.

³ En fecha posterior sólo puedo rescatar alguna mención breve en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1617), cuando el maestro de danzar Rutilio afirma ser «bailarín y grande hombre de hacer cabriolas», en el capítulo VIII del libro I [Cervantes, 1965: 1547].

⁴ El estudioso francés aduce testimonios sobre danzas de espadas en la capital hispalense, mediado el siglo XVI, con motivo del Corpus [Sentaurens, 1984: 762-764]. Se documentan en Salamanca desde fecha mucho más temprana: 1501, 1504, 1505, 1508, cuando la catedral encarga a artífices del gremio de espaderos este tipo de danzas para la fiesta eucarística [Framiñán, 2015: 64, 71, 75, 78, 82, 83, 87, 89].

En el capítulo cervantino, a la de espadas le sigue otra danza ejecutada por un número indeterminado de doncellas, ataviadas de color verde. Las intérpretes son dirigidas por un *venerable viejo* y una *anciana matrona*, acompañados al son de una gaita zamorana [Cervantes, 2004: 702]. Las jóvenes llevan el cabello en parte trenzado y en parte suelto, circunstancia que hace recordar a la «niña en cabello» de tantos cantares de la lírica popular, que, una vez casada, ha de recogerse el pelo, de acuerdo a la costumbre jurídica medieval⁵. Las doncellas coronan sus cabezas con guirnaldas de flores olorosas, como se ofrenda en las mayas y cantos de bodas de la tradición folklórica, asimismo reflejada en los villancicos castellanos [Frenk, 2005: núm. 449].

Concluida una primera sección de danzas tradicionales, el episodio cervantino da paso a un espectáculo de nuevo cuño, creado para la ocasión por un beneficiado. Así pues, un eclesiástico, que por lo general suele encargarse de los espectáculos teatrales auspiciados, desde el primer Renacimiento, con motivo de festejos religiosos como la Navidad y el Corpus⁶, es el personaje que pone en escena unas *invenciones* de carácter profano para los esponsales de Camacho y Quiteria.

Se trata de una danza «de artificio y de las que llaman habladas», según refiere el texto [Cervantes, 2004: 702], que incluye varios recitados de los personajes sin llegar a entrar en diálogo. Está protagonizada por ocho ninfas, distribuidas en dos filas; una está capitaneada por Cupido, caracterizado con sus alas, arco, aljaba y saeta; y la otra es abanderada por el Interés, que va vestido de oro y seda.

Cada ninfa porta a la espalda un pergamino blanco con su respectiva identificación; en la escuadra de Cupido figuran, por este orden, Poesía, Discreción, Buen Linaje y Valentía; mientras que en las filas de Interés militan Liberalidad, Dáviva, Tesoro y Posesión Pacífica. Las ocho ninfas y sus respectivos adalides van precedidas por un castillo de madera que, según la leyenda impresa en sus laterales, es el «Castillo del Buen Recato». Va tirado por cuatro salvajes revestidos de yedra y cáñamo verde, y en sus almenas se sitúa una doncella. Cuatro tañedores de flauta y tamboril acompañan una puesta en escena que permite diferenciar dos partes.

En la primera tiene lugar una intervención individual de todos los personajes, que empieza por el adalid de cada escuadra, Cupido e Interés, y sigue por todas las ninfas, alternando una de cada grupo (así, toma la palabra Poesía y luego, Liberalidad). La actuación se atiene a una misma pauta: el personaje sale de la fila, interpreta dos mu-

⁵ Con el motivo del cabello juegan los villancicos nº161, nº193, nº194, nº 449 [Frenk, 2004].

⁶ Basta recordar al cantor catedralicio Lucas Fernández trabajando en ambas festividades para el templo salmantino en los primeros años del Quinientos [Framiñán, 2015: 64-83]; o las *Farsas* del clérigo Diego Sánchez de Badajoz, escritas tanto para Navidad como para Corpus en las décadas iniciales del siglo [Pérez, 1982: 31-33].

danzas al son del tamborino; luego, acallado el tambor, dirige un recitado a la doncella del castillo en forma de nueve versos alusivos al significado de cada personaje; por último, regresa a la fila correspondiente. Destaca la primera intervención porque, mientras Cupido recita su parlamento, apunta con su flecha a la doncella en lo alto del castillo y, al terminar, lanza la saeta sobre las almenas.

En la segunda parte se desarrolla una coreografía colectiva en la que todos los intervinientes «hacen y deshacen lazos con gentil donaire» [Cervantes, 2004: 704] para escenificar la lucha entre Amor e Interés, de manera que cada vez que Amor pasa delante del castillo dispara saetas al aire, mientras que Interés lanza contra sus muros «alcancías» [‘huchas’] doradas. Al final, arroja una bolsa de piel llena de dineros que desbarata el castillo y deja indefensa a la doncella. Es apresada entonces por Interés echándole una gran cadena de oro al cuello. Acuden a liberarla Amor y su séquito, en tanto que «bailan y danzan concertadamente al son de los tamborinos» [Cervantes, 2004: 705]. Al cabo restablecen la paz los salvajes, que aderezan hábilmente las tablas del castillo, y así permiten a la doncella volver a refugiarse en él.

Es aquí cuando interviene el personaje de don Quijote para alabar al autor del espectáculo porque «¡Bien ha encajado en la danza las habilidades de Basilio y las riquezas de Camacho!» [Cervantes, 2004: 705], esto es, don Quijote reconoce en la escenificación presenciada la historia amorosa de Quiteria, pretendida a la vez por un rico (Camacho) y por un pobre (Basilio).

Queda, pues, de manifiesto, una perfecta correspondencia entre los dos planos, el de la realidad que viven los personajes en la acción narrativa, y el de la representación de dicha realidad traducida en danza, esto es, en gesto y movimiento escénico, en compás y ritmo musical.

Es entonces cuando cabe plantear si esa trabazón interna que ofrece este episodio novelesco rige o no, y, en su caso, en qué medida es aplicable cuando nos hallamos ante una pieza teatral breve como el entremés, cuya configuración, en época de Cervantes, exige un fin de fiesta musical. Es más, en palabras de Eugenio Asensio, «ha sido conquistado por la furia de la danza» [Cervantes, 1980: 12]. Se trata, las más de las veces, de bailes cantados al estilo de los introducidos en el teatro por Alonso Martínez, según afirma el propio Cervantes en la réplica que el músico primero da al personaje de Ma-drigal, en la tercera jornada de *La gran sultana*:

Si nos hubieran dado algún espacio
para poder juntarnos y acordarnos,
trazáramos quizá una danza alegre,

cantada a la manera que se usa
en las comedias que yo vi en España;
y aun Alonso Martínez, que Dios haya,
fue el primer inventor de aquestos bailes,
que entretienen y alegran juntamente
más que entretiene un entremés [de] hambriento,
ladrón o apaleado.

[Cervantes, 1965: 393-394]

De todo eso hay en los ocho entremeses cervantinos, de los cuales solo dos usan el verso: *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El rufián viudo*, segundo y tercero, respectivamente, de la colección [Cervantes, 1980: 5]. No obstante, la diversa modalidad de escritura no afecta al objetivo de este análisis, pues cabe afirmar que esas dos piezas en verso y otras dos en prosa, *El retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca*, sexta y séptima respectivamente de la colección, son las que presentan mayor trabazón entre las secuencias danzadas-bailadas-cantadas y el asunto abordado, o bien entre los protagonistas y dichas danzas o bailes cantados. Por el contrario, la primera, cuarta, quinta y octava obras, *El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido* y *El viejo celoso*, respectivamente, presentan, a mi ver, cierto divorcio entre acción dramática y componente musical. En orden de complicación creciente, procedo a revisar, primero, estos entremeses que maridan ambos elementos con pie algo forzado.

El juez de los divorcios acoge un desfile de malcasados y malcasadas que exponen en forma de alegato sus quejas conyugales ante un juez, quien al final es reclamado por dos músicos para celebrar que ha reconciliado a un matrimonio mal avenido. Abandonan la escena interpretando un cante, cuyos versos de vuelta «más vale el peor concierto, que no el divorcio mejor» [Cervantes, 1980: 72] tan solo aportan un contrapunto al debate dialéctico presenciado en la obra, que, en verdad transcurre sin apenas acción.

La guarda cuidadosa contrapone la caracterización de dos pretendientes de una «fregoncita bonita»: un soldado que le escribe versos, sin despegarse jamás de la casa de la moza (como indica el título); y un sacristán, que repica por ella las campanas y resulta el elegido. No en balde la mocita cantaba al hacer sus labores la seguidilla: «sacristán de mi vida,/ tenme por tuya/ y, fiado en mi fe,/ canta *alleluia*» [Cervantes, 1980: 138]. Una vez resuelta la elección de marido —el de iglesia vence al hombre de armas, un tema tópico—, con pie forzado aparecen al final los músicos, acogiéndose al socorrido recurso de llamar a unos vecinos para acompañar con sus guitarras la estrofa que canta cada rival, uno lamentando y otro celebrando el desenlace: «Siempre escogen las muje-

res/ aquello que vale menos [...] / pues un sacristán prefieren/ a un roto soldado lego» [Cervantes, 1980: 145].

Un broche similar cierra la quinta obra de la colección, *El vizcaíno fingido*, que, sin embargo, presenta unas características dramáticas totalmente distintas a las anteriores. Situada entre las piezas de acción y movimiento por Eugenio Asensio [Cervantes, 1980: 18], hallamos un protagonista activo, el soldado, que conduce la intriga (una burla para estafar a una dueña de dudosa conducta) mediante una serie de pasos encaadenados (fingirse vizcaíno, la ayuda de un amigo, un falso señuelo) y así desembocar en el desenlace final: después de hacerle creer que era de oro una cadena de pura alquimia, conduce a la protagonista del engaño al desengaño, un tema predilecto de Cervantes y, al decir de Asensio, también de su siglo [Cervantes, 1980: 42].

Esta sólida construcción teatral recibe el mismo corolario musical visto hasta ahora: dos músicos irrumpen en escena entonando un romance de cierre «La mujer más avisada, o sabe poco o no nada», que glosa los libros pastoriles y de caballería conocidos de memoria por la dueña engañada [Cervantes, 1980: 165-166].

Un último entremés que recibe similar tratamiento musical y a la vez presenta una trabada arquitectura dramática, es *El entremés del viejo celoso*, que recrea una ancestral historia adulterina, presente en nuestras letras desde el siglo XII en los *exempla* reunidos por Pero Alfonso en la *Disciplina clericalis*.

La escena inicial corre a cargo de tres dueñas: una joven casada que enfatiza el carácter celoso de un marido lleno de achaques, una criada solícita en ayudar a su señora, y una vecina alcahueta, que le procura un amante «galán, limpio, desenvuelto, un poco atrevido, y, sobre todo, mozo» [Cervantes, 1980: 205]. El cuadro segundo presenta al marido exponiendo sus celos ante un compadre y el tercero reúne sobre las tablas al matrimonio. En plena discusión la vecina entra a ofrecer un guadamecí con escenas de famosos rebozados, que oculta a un galán y permite su entrada en la casa. Cuando la mujer se marcha, la esposa se solaza con el joven en un cuarto contiguo, dejando oír comentarios de doble sentido desde el otro lado de la pared. Al abrir la puerta el marido, ella vierte una bacía de agua sobre él, facilitando la salida del amante. Ante el bullicio, se presentan el alguacil y unos músicos, que *casualmente* estaban en una boda pared por medio, y rubrican la pieza cantando y bailando «Las riñas de por san Juan/ todo el año paz nos dan» [Cervantes, 1980: 218].

En el grupo de los otros cuatro entremeses la presencia de una o varias danzas desempeña un papel más relevante que el de un cierre festivo para regocijo del público, pues se integran en la acción dramática y forman parte de la caracterización de los personajes, que suelen interpretar la parte bailable.

El segundo de la colección, y por tantos motivos genial, *El rufián viudo*, entroniza en las tablas el infra-mundo del hampa sevillana y, en apenas 400 versos, conduce la acción desde el duelo de un proxeneta por la muerte de su coima hasta la orgía festiva de un desenlace nupcial. La escena inicial recoge el elogio fúnebre que el hampón Trampagos hace de su daifa Periconá con tal ironía que convierte en virtudes los vicios y menguas de la difunta (vv. 56-108). Su desamparo económico pronto se remedia cuando entran en escena tres candidatas, Repulida, Mostrenca y Pizpita, que compiten por el favor de Trampagos. La elección de Repulida, que iba a dar paso a un festejo con dos músicos, se frustra por estar la guitarra empeñada en la taberna. Entonces entra en escena Escarramán, el personaje de la jácara quevedesca, en el tercer cuadro de la obra. Ayuno de noticias tras un cautiverio en Berbería, recibe de rufianes y prostitutas el detalle de sus conquistas: «Cántante por las plazas, por las calles;/ báilante en los teatros y en las casas;/ [...] Óyente resonar en los establos/ [...] Han pasado a las Indias tus palmeos,/ en Roma se han sentido tus desgracias» [Cervantes, 1980: 96].

Es entonces cuando Escarramán encarna su propio personaje al interpretar varias danzas, unas en solitario y otras acompañado, que se encadenan según se van mencionando a lo largo de un romance. Así, al oír «de la gallarda el paseo/ nos muestre aquí Escarramán», suena la música y el danzante Escarramán (que ha de ser un bailarín, según la acotación del texto [Cervantes, 1980: 99]), entra en acción. El procedimiento es tanto más eficaz cuanto que versos concretos del romance señalan movimientos precisos de un baile como el rastreado (v. 361), el cual ejecutan Escarramán, las tres coimas y un jayán con esta serie de pasos: «Oh, qué desmayar de manos/ oh, qué huir y qué juntar!/ oh qué nuevos laberintos,/ donde hay salir y hay entrar» (vv. 375-379).

Una vez concluido, el romance incluye otros bailes como el canario, las gambetas, «al villano se lo dan» y la zarabanda, de los que Escarramán elige cuál interpretar. Y así, pide a los músicos «el canario» y después, el «villano a lo burdo, con la cebolla y el pan». Pero no tendría por qué detenerse ahí la serie, ya que la acotación indica: «Acabado *el villano*, pida Escarramán el baile que quisiere, y acabado, diga Trampagos» los versos de cierre, a saber: «Mis bodas se han celebrado/ mejor que las de Roldán./ Todos digan, como digo:/ ¡Viva, viva Escarramán!», a lo que todos contestan: «¡Viva, viva!» [Cervantes, 1980: 100].

Aunque el grueso de la intervención danzada se reserva al final, la pieza muestra una clara correspondencia entre la tipología de personajes y la naturaleza de los bailes por ellos escenificados.

De distinto rango es el otro entremés también en verso, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, que carece de auténtica peripecia y responde a un mero interés caracter-

lógico: cuatro aspirantes a alcalde aducen por todo mérito no saber leer y ser cristianos viejos —como el Sancho gobernador de la ínsula— para alcanzar la vara de munícipe. Examinados por el bachiller Pesuña ('Pezuña') y los regidores Estornudo, Panduro y Algarroba (en claro uso de la onomástica alusiva), demuestran ser todos ineptos, salvo Pedro Rana (antecedente del Juan Rana de entremeses posteriores). La prueba queda en suspenso ante la llegada de dos músicos gitanos y dos bailadoras gitanas que cantan y danzan, respectivamente, un romance cuya letra parodia a los regidores: «Parece que os hizo el cielo/ Sansones para las letras/ y para las fuerzas Bártulos» (vv. 266-267), aludiendo al texto del jurisconsulto boloñés.

La actuación de gitanos y gitanas prosigue con el baile del polvillo: «Pisaré yo el polvico/ a tan menudico;/ pisaré yo el polvó/ a tan menudó» (vv. 301-304), que no significa el fin del entremés, pues incluye como corolario la entrada de un sacristán, que, por criticar «las guitarras, bailes y bureos» (v. 324), es manteado entre todos y reprobado por el único aspirante que tiene sentido común, Juan Rana (vv. 337-345). Arrepentido el eclesiástico, cesa el aporreo y así concluye el entremés, un tanto según la fórmula primitiva que prefería los golpes a los bailes; una fórmula que, sin embargo, Cervantes contribuye a desterrar, al darse cuenta del cambio de gustos entre el público de su época, más a favor del baile [Madroñal, 2000: 14]. Por tanto, las partes bailadas y cantadas quedan alojadas en el seno de la breve acción, hacia la segunda mitad de la obra.

De nuevo inserto en el curso de la acción, se localiza el único baile fabulado que aparece en ese prodigioso trampantojo que es el *Retablo de las maravillas*, y en virtud del cual se ve al sobrino de Repollo bailando con la doncella Herodías, un personaje que es producto de la creación verbal de las voces de la Chirinos y Chanfalla. De nuevo, esta pieza carece de canto y baile final; opta por la otra vía de cierre: en el instante previo a descolgar la manta que ha propiciado el retablo, se asiste a una escena de aporreo con los golpes de espada del furrier contra los villanos que han asistido a la función de la Chirinos y Chanfalla.

Por último, *La cueva de Salamanca* presenta una sucesión de cuadros breves que reúne en la escena central a las dos parejas protagonistas: el sacristán con la casada adúltera, y el vecino barbero junto a la criada. El acmé celebrativo de ese doble amorío se remarca mediante una danza de ambos galanes, resumida en la actuación acrobática del sacristán, capaz de cantar la coplilla «Linda noche, lindo rato, linda casa, lindo amor» sin soltar la guitarra y haciendo cabriolas, merced a llevar «la sotana alzada y ceñida al cuerpo», según la acotación [Cervantes, 1980: 192]. Ese interludio musical a mitad de la pieza marca un punto de inflexión en la intriga que Cervantes anticipa al público, pues, antes de la coplilla, ya sabe que el marido ausente ha iniciado el camino de regreso

a casa e incluso oye sus golpes a la puerta, atropellando el segundo «Linda noche, lindo rato...» que repite el sacristán. Se desencadena así la otra parte de la intriga, protagonizada por un estudiante embaucador —naturalmente, salmantino—, que obrará el prodigio de sacar de la carbonera a los dos amantes bajo forma de diablillos, y hechura de barbero y sacristán. Rescata también una canasta de viandas, lo que celebran con un romance en alabanza a la *mágica* cueva de Salamanca, recitado por el sacristán con el apoyo del barbero en el verso de vuelta [Cervantes, 1980: 198-199].

Interesa el cierre de la pieza por tratarse de una conversación sobre bailes. Al preguntar el torpe marido por el origen de las zarabandas, el zambapalo, el «dello me pesa» y el nuevo baile de Escarramán, su adúltera esposa confiesa que, pese a tener un collar escamarranESCO, no baila la pieza por decoro; entonces el sacristán se presta a darle lecciones: «cuatro mudanzas [...] cada día en una semana, que sé que le falta bien poco», añade [Cervantes, 1980: 199], proyectando hacia el futuro su triángulo amoroso, de la mano de un baile sensual y provocativo.

De este modo cabría aplicar a este último entremés el comentario de don Quijote sobre el ballet presenciado en las bodas de Camacho, destinándolo al propio Cervantes: «¡qué bien ha encajado en la danza... la peripecia de los protagonistas!».

Sin duda, mucho más humilde es el esbozo del panorama trazado para mostrar la diversidad de usos y de grados de funcionalidad respecto de las danzas y bailes en el conjunto de los ocho entremeses cervantinos.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de [1965]: *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar.
- [1980]: *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia.
- [1982]: *Novelas ejemplares*, I, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia.
- [1987]: *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1996]: *Novelas ejemplares*, ed. Antonio Orejudo, Madrid, Castalia-didáctica.
- [2004]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara.
- FRAMINÁN DE MIGUEL, M^a Jesús [2015]: *El espectáculo dramático-festivo del Corpus en la Salamanca del Renacimiento*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- FRENK ALATORRE, Margit [2004]: *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham [2000]: «El baile dramático», *Ínsula*, 639-640, pp. 13-15.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel [1982]: *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SALAZAR, Adolfo [1948]: «Música en las obras de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 118-173.
- SENTAURENS, Jean [1984]: *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Lille/Talence, Atelier National de Reproduction des Thèses/Presses Universitaires de Bordeaux, 2 vols.

La figura de Carlos V en el teatro en tiempos de Cervantes

Óscar García Fernández

IES A. GARCÍA BELLIDO / UNIVERSIDAD DE LEÓN

A Marta, por el ánimo compartido

1. INTRODUCCIÓN

Como pone de manifiesto Matas Caballero [2015], la presencia de obras históricas es constante en el teatro aurisecular y, en estas, los diferentes reyes y reinados de la historia de España tienen un peso fundamental. Esto es lo que sucede con Carlos V, rey y emperador, cuyas hazañas ocupan los escenarios desde después de su muerte y se aparece como un modelo de comportamiento caballeresco además de como un rey que resuelve los conflictos. Sus aventuras son tan interesantes que se teatralizan ya a finales del XVI, por lo que su memoria y modelo permanecen vivos durante los reinados posteriores.

Así, las comedias seleccionadas para este trabajo son aquellas que se representaron en vida de Cervantes¹ y en las que Carlos V ocupa un peso fundamental para el

¹ Dado que el congreso se circunscribe a la vida de Cervantes, situamos el límite temporal para estas obras en las que aparece Carlos V en la muerte de Cervantes en 1616.

desarrollo de la trama dramática², tanto porque suceden durante su reinado como por su presencia como personaje con peso específico en la trama. No hemos de olvidar que estas comedias tienen un carácter histórico e intentan respetar los acontecimientos como pudieron haber sucedido. Por tanto, vamos a partir de tres autores diferentes que se centran en tres hechos de carácter internacional: Juan de la Cueva, autor de *El saco de Roma*, Francisco Tárrega, autor de *El cerco de Pavía y prisión del rey de Francia* y Lope de Vega³, con una pieza atribuida: *Cerco de Viena y socorro por Carlos V*. Son obras muy interesantes, ya que todas destacan el modelo de Carlos V, un rey muy viajero que se encargó de resolver los asuntos derivados de su elección imperial por todo el continente.

Antes de comenzar el análisis del personaje en las obras, conviene realizar unas precisiones que nos permitan conocer mejor la elección de estos sucesos históricos. Se relatan tres hitos muy sugestivos: el cerco de Pavía en 1525, la victoria española y el consecuente aprisionamiento de Francisco de Francia en Madrid; el saco de Roma por las tropas imperiales en 1527, a la que se suma la coronación imperial de Carlos V en Bolonia en 1530 y la defensa de los confines del imperio del ataque Solimán en 1532. Estas tres hazañas bélicas son una clara muestra del poder de Carlos V y su supremacía en todo el continente contra rivales de gran poder.

El rey de Francia Francisco apretaba al emperador en el norte de Italia hasta poner cerco a Pavía. El triunfo español y la captura del rey francés suponen una victoria incontestable de Carlos V sin estar en la batalla. Los capitanes imperiales deciden enviar a Francisco a Madrid, donde concierta unas paces con Carlos V, que el francés va a incumplir. Carlos V peca de ingenuo⁴, pero así se puede observar un rasgo fundamental del Emperador: su extrema caballería⁵.

El saco de Roma sucede como consecuencia directa de la liga de Cognac⁶ entre Francisco, el papa y Venecia tras la paz de Madrid. En respuesta, las tropas imperiales saquean Roma durante una semana, si bien, llevaban tiempo sin cobrar su sueldo. Carlos V necesita justificar este desmán y recibe el apoyo español, donde hay una

² Lope de Vega es el dramaturgo que más veces utiliza el contexto histórico de Carlos V para situar sus obras, pero aquí no vamos a analizar las siguientes debido a la nula o escasa presencia de Carlos V como personaje: *La contienda de García Paredes* y *el capitán Juan de Urbina*, *El valiente Céspedes* o *Pérdida honrosa o los caballeros de San Juan* son algunos de sus títulos.

³ En un artículo anterior he estudiado la figura de Carlos V en la comedia *Carlos V en Francia*, de manera que no se va a analizar otra vez en este trabajo; véase García Fernández [2007].

⁴ Esta opinión que compartimos, la muestra, entre otros historiadores, John Lynch [2000: 100 y sigs.].

⁵ Carlos se crio en Malinas con su tía y allí aprendió todo lo relacionado con el ideal cortesano.

⁶ Tras la ominosa derrota en Pavía y su prisión en Madrid, Francisco I ve Francia rodeada por el poder de los Habsburgo y crea esta liga en contra de Carlos V. Incluso, durante la prisión en Madrid del rey francés, su madre entra en contacto con otro poderoso enemigo de religión musulmana: Solimán el Magnífico.

fuerte corriente erasmista que no ve con buenos ojos los excesos papales, de manera que se acaba aceptando el saqueo como un castigo. La posición internacional de Carlos V se refuerza con su coronación imperial en Bolonia.

El tercer hecho es el ataque de Solimán a Viena. Este se produce en 1532⁷, cuando el César va en defensa de las heredades comandadas por su hermano. El propio Solimán es tan ambicioso que quiere llegar hasta Roma, por lo que el viaje imperial es considerado una gran cruzada en defensa de la fe⁸ y de los confines del imperio Habsburgo.

Es decir, estamos ante tres acontecimientos internacionales que explotan las mejores cualidades de Carlos V: buen guerrero, buen caballero y buen cristiano defensor de la *pax christiana*, modelo que se va a reproducir en el teatro en época de Cervantes, como intentaremos deslindar a continuación.

2. EL CERCO DE PAVÍA Y PRISIÓN DEL REY DE FRANCIA

Esta comedia de Francisco de Tárrega⁹ relata parte de los conflictos en Italia durante el reinado de Carlos V. A pesar de que él no estaba presente en el cerco a Pavía, recibe en Madrid al prisionero Francisco de Francia. La comedia presenta dos partes bien diferenciadas: 1) las dos primeras jornadas suceden en Pavía, donde se explota el motivo de la comedia de cerco que finaliza con el prendimiento del francés, 2) el trasladado a Madrid, donde se encuentra con Carlos V y conciertan la paz.

La imagen que se ofrece de Carlos V pivota en torno a estas dos dimensiones, que se pueden concretar en lo que dicen los demás de él y la actuación y actitud de Carlos ya en la tercera jornada, donde ejerce el mando muy acertadamente.

Uno de los principales detalles en que insiste Tárrega para componer la imagen de los personajes es la valentía y defensa enconada de los españoles, con algunos de mucho peso, como Antonio de Leyva¹⁰, que llega a defender Milán sentado en una silla y con muletas. Así se manifiesta la grandeza de los capitanes españoles, pero, sobre todo, porque

⁷ Ya en 1529 las tropas turcas comandadas por Solimán llegaron a la puerta de Viena, pero se retiraron, si bien, en aquella ocasión Carlos V no estuvo en Viena ni en las cercanías. Véase Fernández Álvarez [1999: 184 y sigs.]

⁸ Como apunta Álvarez Fernández [1999] y [2000].

⁹ Para esta edición, hemos recurrido a la edición digital de la Biblioteca Virtual de Cervantes: *El cerco de Pavía y prisión del rey de Francia/ del canónigo Tárrega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, cuyo original se encuentra en la Biblioteca Nacional, con signatura (U/10337), en Valencia, en la impresión de Felipe Mey, a costa de Filipo Pincinali, 1616.

¹⁰ Este mismo personaje va a aparecer en Viena acompañando al Emperador.

el comandante en jefe, quien toma las decisiones sin estar en campaña es Carlos V, que los ha elegido.

En este sentido bélico, resulta de interés la continua presencia intuita de Carlos V, al que todos respetan. Los soldados españoles, representados por Cisneros, están a su servicio, tanto, que Cisneros es capaz de cruzar a zona francesa para conseguir llevar dinero y evitar que el ejército se amotina.

Pero la parte más interesante de la comedia a la hora de ofrecer una imagen de Carlos V sucede en la tercera jornada, cuando Francisco está prisionero. El francés ensalza a Carlos, ya que lo envidia en tres cosas: «La primera en la fortuna/ que tiene (...) En que puede su gobierno/ mostrarse fuerte conmigo (...) y la última la fundo/ en vosotros» (38b): fortaleza y suerte, buen gobierno y buenos soldados, tres principios básicos que definen a Carlos.

El César no aparece hasta bien avanzada la tercera jornada: va desde Toledo, donde estaba aquejado de cuartana demostrando su dimensión más humana y mortal, a Madrid para atender a Francisco, que se ha visto afectado por una tristeza entrañable que desembocó en una calentura y Carlos se postra ante su mismo lecho, con lo que demuestra que es un gran anfitrión a pesar de que Francisco está preso: «por eso ayer de Toledo/ por la posta me partí» (49b). Carlos V y Francisco se tratan con mucho respeto y cortesía, fina muestra del ideal caballeresco que Carlos lleva al límite de buen anfitrión, tanto que el propio Francisco le pide que se cubra la cabeza: «cúbrase vuestra grandeza/ que hará que al suelo me incline» (50b).

Francisco no se contiene a la hora de alabar y engrandecer la figura de Carlos V: es un gran monarca que inspira respeto con su aparición: «aquella gran majestad,/ aquel afable semblante/ aquel ánimo constante/ y aquella gran libertad» (51b). Con un enemigo tan poderoso como el rey de Francia, la imagen de Carlos V se ennoblece y destaca aún más, dado que lo trata con sumo respeto y decoro.

Otro de los rasgos siempre presentes en Carlos V es su gran religiosidad, ya que le pide al rey francés «por el soberano padre/ y por la virgen su madre/ en cuyo amor te acrisolas» (54b) que si ve algo en el acuerdo de paz que no le convenza, que lo comunique y lo cambiará «y harélo por mi real fe» (55a). El César es muy magnánimo con Francisco, puesto que le ofrece ajustar las condiciones de la paz aunque lo ha derrotado.

Ahora bien, el dramaturgo, conocedor de la historia reciente de España, resalta el ideal caballeresco carolino y hace recaer en Francisco la culpa del incumplimiento de la paz: «que sea de tu conciencia/ la culpa toda y no mía» (55b) porque una de las mayores preocupación del César es la religión: «no permitas Rey, por Dios,/ lo pague la cristiandad» (55b). Es decir, una *laudatio* continua de Carlos V.

Pero en esta tercera jornada no es un simple rey, sino que cobra un papel muy activo y aparece preocupado por sus tropas. Así, resuelve el conflicto que se establece entre los capitanes imperiales: Lannoy ha traído a Francisco a España y Carlos, comprensivo, ya que no ha sido una orden suya, lo perdona. Posteriormente concede el perdón a Cisneros por la muerte de Gastón, hermano de Lannoy. De esta manera, Carlos V demuestra su gran astucia, pues convence a Lannoy de que no debe tomar venganza de Cisneros y perdona a este soldado por su buena labor ante el ejército francés. «Levantaos y dad la mano/ de amigo luego a Lanoy» (54a) y acaba recompensado al noble con el cargo de «alcaide y gobernador/ del castillo de Milán» (54a). La generosidad de Carlos V no termina, ya que también va a recompensar a Casandra y Cisneros¹¹: «con la bendición de Dios/ se celebre el casamiento» (54a). Esta capacidad resolutive del emperador lo acerca a la figura del rey que actúa como *deus ex machina* que es respetado, solventa los problemas y concierta matrimonios.

De este modo, Tárrega explota con acierto un acontecimiento histórico y concede a Carlos V gran protagonismo en la tercera jornada, donde el de Gante actúa como un rey típico del teatro aurisecular: es capaz de resolver todos los conflictos que han ido surgiendo, pero además los aclara con el beneplácito de los suyos, a los que sabe premiar acertadamente, incluso al rey francés, al que trata con mucha caballerosidad.

3. EL SACO DE ROMA

Juan de la Cueva (1543-1612) es un dramaturgo contemporáneo de Cervantes y destacó por sus dramas históricos¹², entre los que se encuentra una pieza fundamental: *El saco de Roma* (1579), donde se relata cómo el ejército imperial saquea la ciudad romana. A pesar de encontrarnos ante un hecho histórico muy comprometido, la imagen de Carlos V en ningún momento se ve menospreciada. Al contrario, el Emperador es respetado desde el inicio. Encontramos, de nuevo, dos partes diferenciadas en esta comedia: las tres primeras jornadas, que suceden en Roma, y la cuarta que sucede en Bolonia unos pocos años después, en 1530.

¹¹ Es un soldado muy valiente y es el prototipo de aguerrido y astuto. Ella es una mujer de la que lleva enamorado toda la obra y logra que el propio Carlos le otorgue su mano.

¹² Como ha puesto recientemente de manifiesto en su tesis doctoral Javier Burguillo en *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, 2010.

La imagen imperial pasa por una serie de momentos en los que Carlos V destaca como rey invicto sin llegar a estar en escena (v. 34)¹³. Pero como se apuntaba, Carlos V titubea sobre la licitud del saqueo de Roma. Es humano y duda, pero también es consciente de lo que una guerra supone y sabe que sus soldados deben cobrar su paga, aunque los soldados españoles en ningún momento son criticados.

Tal es así que estos soldados españoles se muestran como valedores de unas mujeres romanas, de manera que se destaca a la soldadesca española, a la propia España y al rey que, además, es emperador y está al mando de las operaciones en la distancia.

En contraposición con la defensa de los españoles, los barbaros alemanes saquean la ciudad con mucho ahínco en nombre de Carlos V: «que arbolando de César el estandarte/ (...) con detestables daños han rendido/ el pueblo en todo el mundo más vencido» (vv. 688-691).

El verdadero protagonismo de Carlos V surge en la cuarta jornada, que ha cambiado de espacio y sucede en Bolonia, donde el de Gante va a ser entronizado Emperador por el papa. El tema del saqueo español está presente, abundando en la polémica y distinguiendo entre la actitud de los soldados luteranos que atropellaban y violaban frente a los españoles que solo buscaban su sueldo. Incluso se llega a explicar el cambio en la ciudad de la coronación imperial: «la causa principal,/ fue la ruína presente,/ y en un dolor tan reciente,/ el placer sería mortal.» (vv. 1316-1318).

El Emperador ratifica su juramento y se destaca su grandeza con una serie de símbolos: el cetro, la espada, la corona y el mundo de oro (vv. 1384-1390). Esta simbología es clave para entender su importancia: gobierno, fuerza armamentística, control sobre todo el orbe y capacidad para estar presente donde se le requiere. Estos son elementos de gran plasticidad llevados a las tablas, lo que elevaría más a Carlos V y su memoria permanecería en los espectadores del corral de comedias. Burguillo [2010: 603] apunta a la relevancia del ceremonial cortesano en el que se incluye esta coronación: «mantenían después un eco en la población gracias al fasto público».

Estamos, pues, ante un ensalzamiento panegírico: se destaca a Carlos V y al ejército español. De este modo, se alaba al emperador como buen militar y defensor de la fe católica ante un hecho del que queda exculpado con la coronación final en Bolonia.

¹³ Para el estudio de la figura de Carlos V en esta comedia, seguimos la edición de Javier Burguillo incluida en su ya citada tesis doctoral. La edición ocupa las páginas 464-521. Esta edición se encuentra online en www.gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/.../DLEH_Burguillo_Lopez_F_Juandelacueva.pdf

4. *EL CERCO DE VIENA Y SOCORRO POR CARLOS V*

Estamos ante una comedia atribuida a Lope de Vega, aunque con dudas¹⁴. El hecho histórico que relata pone de relieve el verdadero interés del Emperador por sus territorios heredados más al oriente: Viena. Este hecho tuvo gran repercusión, como apunta Carrasco [2015: 200]: «el gesto de Carlos desencadenó gran entusiasmo entre la población. Fue un acontecimiento considerable»¹⁵.

La figura del Emperador se resalta en esta comedia¹⁶. Nos aproximaremos al personaje desde diferentes perspectivas que se van a complementar y nos van a ofrecer una imagen de Carlos V que el teatro contribuye a fijar en la población española espectadora de finales del XVI y comienzos del XVII. Por un lado, Carlos V se define por lo que los otros personajes dicen de él y por sus palabras y actos. Quiere esto decir que Carlos V, como personaje histórico reciente, tiene unas características que se refuerzan como personaje de ficción.

En lo que respecta a los turcos, el mayor rival de Carlos V es Solimán, un sultán poderoso, muy valorado internacionalmente, aunque el concepto que se ofrece de él en la comedia es muy negativo. Ante este rival tan fuerte, la imagen de Carlos V se destaca especialmente cuando el turco huye sin llegar a luchar. Pero antes de esta huida afrentosa de Solimán, este reta a Carlos V. La carta de desafío es importante porque demuestra el interés del turco y aumenta el valor de Carlos: «si me vencieres te haré señor de mis imperios, y si venciere me apoderaré de tu pequeño señorío, Dios te prospere para que me dé mayor gloria de vencimiento» (21b). A pesar de esta muestra de valentía, huye por un sueño que considera un presagio negativo:

¹⁴ Menéndez Pelayo asegura que la comedia está estragada: «En su estado actual es imposible que esta comedia sea de Lope. Está indudablemente refundida y estropeada por un versificador vulgar; pero en algunos pasajes todavía se reconoce la huella de su estilo», consultado en

<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100661&posicion=1>.

¹⁵ Este hecho fue llevado a las tablas ante Felipe IV por Francisco de Rojas Zorrilla como demostramos en mi tesis doctoral todavía inédita. Un recorrido por la importancia de los otomanos se puede encontrar en García Fernández [2015].

¹⁶ Para citar esta comedia, hemos seguido la edición suelta que se conserva en la Universidad de Sevilla sin año, lugar ni editor. No se cita el número de verso, sino el número de página de la edición digital y la columna a o b según corresponda a la primera o la segunda. Su signatura es Gen. A 250/ 152. Se puede consultar online en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5682/2/el-cerco-de-viena-por-carlos-quinto-comedia-famosa-de-lope-de-vega-carpio/>

después de aquel sueño horrendo
en que la espada imperial
vi, mi persona ofendiendo
el temor me tiene tal
que yo mismo no me entiendo. (29a).

Este temor de Solimán pone a Carlos V en la estela de la victoria. Solimán huye diciendo: «que el hombre que a mí me espanta,/ no hay rey a quien no amedrente/ el emperador de España/ me hace que el campo lleve» (30b). Carlos V se mantiene como el gran Emperador ya que acepta el reto y asusta con su simple presencia, aunque el turco tenga un ejército de 500.000 combatientes.

Uno de los personajes que más contribuye a engrandecer a Carlos V y a amedrentar a Solimán, es Abrahin, lugarteniente otomano capaz de retar al mismo Carlos V en nombre del gran turco. Pero cuando se encuentran ambos, Abrahin lo ensalza: «de un cristiano/ apacible, fuerte, grave,/ comedido, cortesano,/ áspero, manso, suave/ piadoso, grave y llano,/ gran discreción, gran prudencia,/ gran fama, gran valentía,/ gran hombre, gran excelencia,/ gran valor, gran cortesía» (23b). Toda una enumeración de las cualidades de Carlos V, que logran espantar más a Solimán después de su pesadilla. Queda patente el respeto de los turcos, que ofrecen una imagen exaltada de Carlos V a pesar de que Solimán no llega a encontrarse con él.

Carlos V es el jefe militar del ejército que se dirige a Viena. Hemos de tener en cuenta que no fue muy bien aceptado por la nobleza española en sus inicios, pero en Viena ya se ha producido su hispanización definitiva y es acompañado por una ingente cantidad de nobles. Esto muestra que es un gran señor y caballero.

A este ideal caballeresco se suma su defensa de la fe católica: el propio Carlos se convierte en el adalid de su religión frente a las asechanzas otomanas. Su aparición en el segundo acto como una figura alegórica con la fe sobre los hombros y el mundo a sus pies debió ser muy impactante como apunta Burguillo [2016: 113-117]¹⁷ y refleja perfectamente su proyecto imperial: defender la fe y mantener sus territorios heredados. Será san Adriano quien describa su imagen: «mira cómo tiene al hombro/ nuestra fe, pisando al mundo» (17a). Idea que complementa el propio Carlos V arengando a los cristianos para la batalla: «la fe sustento, cristianos, [...]/ la mayor joya del mundo,/ y el mayor bien de la iglesia,/ ayudadme a sustentarla,/ ayudadme a defenderla» (17b).

¹⁷ La importancia de las alegorías de Solimán y Carlos V con la fe y el mundo ocupando posiciones opuestas debía ser muy efectiva para el público de la época.

Acepta el desafío sin ninguna duda: «Yo acepto el desafío/ y le guardo con seguro/ en Viena, junto al muro» (22a). Su valentía no se pone en entredicho y siempre aparece ensalzado por los suyos. Estos mismos nobles enaltecen a su señor al final de la obra, en unas escenas muy significativas del valor y poder de Carlos V. Su propio hermano Fernando dice: «estas honradas coronas/ a tus imperiales sienas/ tu ejército victorioso/ presentan, rinden y ofrecen» (32b); lo compara con Escipión en Cartago, pero sin el derramamiento de sangre y le da una corona de laurel. El marqués del Basto lo compara con Alejandro: «y en premio de la victoria,/ gran Carlos te pertenece/ esa corona de oro,/ como rey que vence reyes» (32b-33a). Antonio de Leyva asevera: «y así te rinden gran Carlos/ mis manos leales siempre/ corona de plata fina,/ como a quien provincias vence» (33a). El capitán Juan Bautista se congratula de ofrecer: «corona/ de hojas de yedras verdes/ como a muro de la iglesia/ y defensor de su gente» (33b). Esta entrega de coronas destaca los mejores valores del Emperador: defender sus territorios heredados, las distintas provincias de su imperio y la fe católica.

Esta *laudatio* carolina no termina aquí, sino que el propio Carlos V se mantiene muy humilde y agradecido por los bienes que sus hombres le dan. Él querría haber vencido a Solimán, pero este ha huido de manera afrentosa: «busco al turco y no parece/ en los muros de Viena/ [...] saben que huyen y me teme» (33b).

Sin embargo, hay en el final de la comedia un rasgo único, que nunca se había observado en Carlos V y es su ansia de venganza. Hemos de tener en cuenta que acaba de conocer que Solimán ha matado a siete niños alemanes: «Ah, Solimán, por Dios juro,/ que he de vengar estas muertes,/ no pienses que estás seguro,/ huye a tus castillos fuertes» (35a).

La obra finaliza con la inmortal victoria de Carlos V en Viena y sus deseos de volver a España, aunque también agradece a sus capitanes resaltando de nuevo la fe: «no hay premio que daros pueda/ si no es los brazos de amigo / [...] y ahora un templo se haga/ que quede para testigo/ deste milagro presente» (35b).

5. CONCLUSIONES

El modelo de Carlos V es ideal para ensalzar una manera de ver el mundo y actuar por parte de los dramaturgos, que se mantienen apegados a una tradición en la que el rey no es cuestionado, ejerce un gobierno autoritario y resuelve conflictos. Este es el arquetipo que se lleva a los escenarios: un rey incuestionable, cuya imagen aparece fortalecida histórica y teatralmente.

Carlos V muestra unas pretensiones imperiales y parece que esta idea de imperio cada vez más español se consolida a lo largo de su vida y se asienta en las generaciones posteriores gracias, en parte, a la propaganda que supuso el teatro, uno de los mayores focos de exhibición de la época.

Aunque la casi completa perfección de Carlos V lo lleva a ser un personaje poco teatral, los dramaturgos explotan a la persona y su contexto histórico e insisten en presentarlo como un modelo de virtud y autoridad, como un rey que no rehúye el enfrentamiento e interviene en cada ocasión fiándose de su ideal caballeresco. Todos sus soldados acatan sus órdenes y cuando aparece se magnifica su defensa de la fe y de sus tierras, un espejo de comportamiento para sus sucesores y para toda la sociedad, que verían en el de Gante el último cruzado, el defensor de la causa católica frente a las insidias que recorren Europa y que sirven para ensalzar la monarquía española.

BIBLIOGRAFÍA

- BURGUILLO LÓPEZ, Javier [2010]: *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Tesis Doctoral, Salamanca.
- [2015]: «Santos prodigiosos y turcos infernales en *El cerco de Viena* (atribuida a Lope de Vega)», *Ehumanista* 33, pp. 97-121.
- CARRASCO, Rafael [2015]: *La empresa imperial de Carlos V*, Madrid, Cátedra.
- CUEVA, Juan de la [2010]: *El saco de Roma*, en Javier Burguillo López, *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Tesis Doctoral, Salamanca.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel [1999]: *Carlos V, un hombre para Europa*, Madrid, Espasa Calpe.
- [2000]: *Carlos V, el César y el hombre*, Madrid, Espasa.
- [2004]: *Sombras y Luces en la España Imperial*, Espasa, Madrid, 2004.
- LYNCH, John [2000]: *Carlos V y su tiempo*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar [2007]: «Carlos V en el extranjero: de Lope de Vega a Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso Internacional. Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 609-619.
- [2015]: «“Está la mamola lejos”: la caracterización de los otomanos en *El desafío de Carlos V* de Rojas Zorrilla», *Ehumanista* 33, pp. 79-98.

- MATAS CABALLERO, Juan [2015]: «La fuerza de las historias representada», Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro», en Isabelle Rouane y Phillipe Meunier (eds.): *Tiempo e Historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1949]: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Pérez, Santander, Aldus, 6 vols.
- TÁRREGA, Francisco [2011]: *El cerco de Pavía y prisión del rey de Francia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, Lope de, [s.a.]: *El cerco de Viena por Carlos V*, s.l., s.i., disponible en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5682/2/el-cerco-de-viena-por-carlos-quinto-comedia-famosa-de-lope-de-vega-carpio/>

El personaje del estudiante en los inicios de la «comedia nueva» el caso del teatro cervantino

Laura Hernández González

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

El personaje del gracioso o «figura de donaire» es, sin lugar a dudas, uno de los elementos más característicos de la fórmula teatral áurea de la «comedia nueva». En efecto, este personaje es el principal canalizador de esa comicidad imprescindible para cumplir el precepto lopesco de que el teatro ha de presentar al espectador «lo trágico y lo cómico mezclado». Se rompe así con la tradicional separación de los géneros dramáticos heredada de los clásicos grecolatinos, pues la preceptiva clasicista se supedita al objetivo de conseguir un teatro más verosímil y capaz de representar con mayor fidelidad la realidad de la España del Siglo de Oro.

El gracioso desempeña, en consecuencia, una función esencial dentro de la nueva fórmula dramática, siendo el principal agente de comicidad a lo largo de la representación. Lo curioso es que un personaje que podría haber desembocado fácilmente en lo arquetípico y estereotipado, presenta, gracias a la pluma de nuestros dramaturgos áureos, una inusitada variedad que, en ocasiones, complica su definición por parte de los especialistas. No obstante, en términos generales, para el espectador del teatro barroco, el gracioso paradigmático de la comedia nueva se corresponde más o menos con la definición acuñada en el trabajo clásico de Juana José de Prades [1963: 251]:

El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas de la vida regalona, codicioso, glotón y dormilón, cauto en los peligros hasta la cobardía, desenamorado: lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su señor.

Generalmente, el gracioso se expresa utilizando términos cotidianos o incluso populares, maneja el chiste y los refranes y emplea el metro octosílabo, como remedo poético de la naturalidad en el hablar. Intenta con ello, transmitir una sensación de cercanía al espectador aunque, en ocasiones, sus bromas, ironías y juegos de palabras pueden alcanzar altas cotas de complejidad, como cuando, por ejemplo, incorpora recursos conceptistas propios del gusto barroco. La gestualidad del gracioso constituía asimismo un mecanismo fundamental para provocar las risas de los espectadores y podemos imaginarla un tanto tipificada, mediante la realización de movimientos torpes o gestos groseros. En lo que respecta a la apariencia física del personaje, parece que este solía ser interpretado por actores de baja estatura, cierta edad y aspecto no demasiado agraciado, lo que contribuía a reforzar su función contrastiva frente al joven y atractivo galán con el que compartía un gran número de escenas.

Como hemos señalado, este personaje gozó de múltiples y muy variadas manifestaciones escénicas, lo que hace que podamos observar grandes diferencias entre el gracioso lopesco y el calderoniano, por ejemplo, o entre diversas figuras de donaire en distintas comedias. El gracioso adquiere, a lo largo del desarrollo del teatro aurisecular, múltiples funciones además de la de agente cómico, llegando a convertirse, en ocasiones, en la voz del dramaturgo para esgrimir agudas críticas sociales y políticas, en el representante del pensamiento de los espectadores, en elemento premonitorio de la acción a la manera del coro grecolatino, en lazo de unión entre el público y la propia representación o en un innovador mecanismo de ruptura del pacto de ficcionalidad dramática, que hace de pronto consciente al espectador de lo engañoso y puramente teatral de la representación.

Así, encontraremos graciosos que se mantienen en los márgenes de la acción o que, incluso, poseen una línea argumental propia que discurre, como contrapunto paródico, en paralelo a la acción protagonizada por el galán. Otros graciosos, sin embargo, se convertirán en verdaderos protagonistas de la trama, forjadores de esos ingeniosos enredos tan disparatados como aplaudidos por los espectadores de las comedias áureas de capa y espada. En ocasiones, los dramaturgos extenderán la función cómica a otros personajes (un caso prototípico es el de la llamada «comedia de figurón») o, incluso, llegarán a arrebatarse al gracioso su capacidad de hacer reír, como ocurre con Coquín en *El*

médico de su honra, de Calderón de la Barca (una tragedia, en el sentido barroco e hispánico del término, en la que, a la que el dramaturgo decidió sustraer de toda comicidad).

Este carácter complejo y poliédrico de la figura de donaire se explica, en gran medida, si analizamos los antecedentes literarios y dramáticos de este personaje. En este trabajo, nos centraremos tan solo en uno de ellos: el personaje del estudiante, un tipo que aparece con relativa frecuencia en las obras dramáticas del siglo XVI.

La figura dramática del estudiante se inspira en gran medida en la penosa situación en la que vivían los conocidos en el Siglo de Oro como «capigorriones», estudiantes pobres que, para sobrevivir y pagar sus estudios, debían servir a sus amos, otros estudiantes más adinerados (a la manera del pícaro Pablos de *El Buscón*) o buscar cualquier otro medio de subsistencia, tal como integrarse en las famosas tunas, por ejemplo.

En la literatura, el estudiante pronto se convirtió en prototipo de pícaro y burlador, avezado en letras pero mucho más en estratagemas de supervivencia, extraordinariamente ingenioso y capaz de urdir todo tipo de engaños para conseguir alimentos, hurtar dinero o seducir doncellas. Lejos de limitarse al Siglo de Oro, esta visión literaria del estudiante como un pícaro prevalecerá en épocas posteriores y, así, encontramos obras como *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda, que en el siglo XIX refleja esta misma perspectiva de este personaje.

El estudiante es, en efecto, un tipo de pícaro, pero un pícaro que cuenta con las simpatías y la benevolencia de lectores y espectadores. Así, los textos literarios en los que aparece esta figura no presentan su conducta como execrable, sino que en ellos, se busca hacer al receptor cómplice de las travesuras y barrabasadas de este incorregible personaje.

Por otra parte, si tuviéramos que clasificar los personajes que son artífices de comicidad escénica, podríamos distinguir, en primer lugar, a aquellos que poseen una actitud pasiva y resultan objeto de las burlas del resto de personajes. Se trata de aquellos personajes de los que el público se ríe, situándose en un plano de superioridad respecto a ellos. El teatro del siglo XVI cuenta con una figura fundamental dentro este grupo, como es la del pastor «bobo», un personaje simple y tonto que es objeto de todo tipo de engaños y burlas en escena, lo que provoca las carcajadas del espectador.

Frente a esta tipología, está el segundo grupo de figuras cómicas, compuesto por personajes mucho más activos, urdidores de engaños y estratagemas, quienes se sitúan en un plano paralelo al del espectador y logran, gracias a su ingenio, crear situaciones llenas de equívocos para lograr sus objetivos económicos o sentimentales. Estos personajes generan comicidad gracias a los enredos que forjan y, simultáneamente, se convierten en un elemento fundamental para el progreso de la acción dramática. Lejos

de convertirse en objeto de burla por parte del público, logran generar una suerte de complicidad con el espectador, suscitando sus simpatías y benevolencia. Esta tipología de figura dramática cómica resulta particularmente interesante, puesto que a ella se asocian precisamente aquellos graciosos barrocos que ampliarán las funciones tradicionalmente asociadas a estos personajes, convirtiéndose, con la evolución del teatro áureo, en portavoces de críticas sociales o políticas, en herramientas de cuestionamiento del pacto de ficcionalidad teatral, en mecanismos de identificación con el pensamiento y la sensibilidad del público o, incluso, en el medio de expresión de hondas inquietudes filosóficas y existenciales, tal y como ocurre en el teatro calderoniano.

Por otro lado, hay que señalar que es relativamente frecuente que ambos tipos de figuras cómicas aparezcan simultáneamente en escena, como engañador y engañado, burlador y burlado, en una estructura que es especialmente productiva para el desarrollo de piezas breves, de marcado carácter cómico y personajes estereotipados, tales como los autos y entremeses que analizamos en este trabajo o numerosas obras del siglo XVII.

El personaje del estudiante que aparece en los textos dramáticos del Siglo de Oro se sitúa, sin lugar a dudas, en este segundo grupo de figuras cómicas enredadoras, cuyos antecedentes dramáticos pueden rastrearse ya en tipos clásicos como el ingenioso criado (*servus*), motor principal de la acción dramática, o el gorrón (*parasitus*) del teatro plautino. También por supuesto, en la *commedia dell'arte* italiana, en los astutos *zanni* Brighella y Coviello.

Así, el estudiante se presenta en nuestro teatro como un superviviente, un pícaro que lucha por sobrevivir, por conseguir dinero y alimentos o lograr seducir a una mujer. La peculiaridad de esta figura dramática se halla, frente a las de otros criados enredadores, en la supuesta formación universitaria que posee el personaje. Ello hace, que, a menudo, trufe sus intervenciones de expresiones en latín macarrónico o de referencias mitológicas equivocadas, lo cual provoca la hilaridad de los espectadores.

Así, a continuación, analizaremos los personajes de estudiantes que aparecen en algunos de los textos dramáticos más relevantes del siglo XVI, a fin de conocer algunos de los precedentes de tipos cómicos que sirvieron a los dramaturgos barrocos para elaborar la figura del gracioso. Como veremos, se trata en todos los casos de piezas breves, de una gran comicidad, en la que aparecen personajes fuertemente estereotipados y reconocibles para los espectadores desde el momento en que entran en escena. En muchas de estas obras encontraremos el esquema burlador —burlado o engañador— engañado, situándose el personaje del estudiante en una posición de superioridad respecto a los otros personajes, a los que humilla o enreda.

La pieza teatral más temprana que analizaremos, en la cual el personaje del estudiante hace su aparición, es el *Aucto del Repelón* de Juan del Enzina, editado en 1509. Se trata de una obra muy breve de carácter cómico construida a base de personajes arquetípicos. El auto presenta a dos pastores, Juan Paramás y Piernicurto, que responden a la tipología del rústico «bobo» y se expresan en la jerga teatral burlesca del sayagués, llena de vulgarismos y deformaciones léxicas. Los pastores relatan ante los espectadores que han sido repelados por un grupo de estudiantes en el mercado; esto es, han sufrido todo tipo de burlas y vejaciones. Hacia el final de la pieza, aparece un estudiante dispuesto a continuar con la broma pero los pastores consiguen hacerle huir a base de palos y terminan celebrándolo con una canción muy cómica en la que se congratulan de su ignorancia. Como puede verse, la pieza sustenta su comicidad en el contraste entre dos figuras totalmente arquetípicas: el pastor bobo, ignorante y cobarde, en contraposición al astuto y pícaro estudiante, que no duda en burlarse y aprovecharse de la inocencia del rústico. En el siglo XVI, en un momento de auge de los centros urbanos, puede percibirse en la pieza cierto desdén y burla hacia los personajes procedentes del ámbito rural, que son vistos como simples e ignorantes, en un tópico que prevalecerá hasta nuestros días. Por otra parte, conviene destacar que el principal mecanismo de diferenciación entre pastores y estudiantes es, precisamente, su forma de expresión lingüística, especialmente marcada en el caso de los pastores, con el empleo del sayagués. El estudiante emplea, en contraste, un registro normativo, sin utilizar expresiones o referencias cultas que delaten su condición. En lo que concierne a nuestro análisis, es reseñable el hecho de que el personaje del estudiante aparezca ya en una pieza tan temprana caracterizado como un burlador, un pícaro sin escrúpulos morales convertido en principal artífice de la acción de esta breve pieza dramática. Por otra parte, hay que destacar que la originalidad del *Aucto del Repelón* consiste en cierta manera en que hay una subversión final de los roles, que hace que los pastores, los «bobos» que tradicionalmente son objeto de las burlas del resto de los personajes cobren su venganza y terminen por dar una paliza al estudiante.

La segunda obra que examinaremos es uno de los *Pasos* (1567) de Lope de Rueda, *Cornudo y contento*, en el que reaparece la figura del estudiante como un personaje pícaro y burlador. Así, en esta pieza el estudiante y su amante consiguen engañar al marido de esta para pasar tiempo juntos y aprovecharse de sus recursos, haciéndole creer que la mujer está gravemente enferma. De nuevo, el personaje del estudiante se corresponde con un tipo genérico, sin nombre propio, y que podría asimilarse a un pícaro cualquiera, ya que ni su forma de expresarse, ni otros rasgos revelan su supuesta formación universitaria. El personaje tan solo hace una referencia al hecho de que se haya en pupilaje, situación muy común entre los estudiantes de la época que debían trasladarse a

una ciudad universitaria. Frente al carácter casi picaresco del estudiante, Lope de Rueda construye un doctor que sí hace continuo alarde de su formación cultural, pronunciando continuamente disparatadas sentencias que quieren parecer latinas, lo cual provoca la extrañeza y confusión del resto de los personajes y las risas de los espectadores ante la broma lingüística. Como puede verse, de entre los aspectos caracterizadores de la figura del estudiante, el dramaturgo ha preferido explotar su dimensión de engañador que su faceta de hombre supuestamente culto, elemento de comicidad que ha trasladado a otro personaje.

Miguel de Cervantes, por su parte, convierte al personaje del estudiante en un agente de comicidad fundamental dentro de sus conocidas piezas breves, sus *Entremeses* publicados en 1615. Entre estas obras merece especial atención el famoso *Entremés de la Cueva de Salamanca*. En él, junto a otros tipos cómicos populares (el barbero, el sacristán o, de nuevo, el marido engañado) encontramos el personaje de un estudiante, que recibe exclusivamente este apelativo genérico, constituyéndose, por tanto, como un arquetipo perfectamente reconocible a ojos del espectador. Además, en esta pieza el estudiante aparece caracterizado explícitamente con su vestuario, pues lleva el atuendo propio de su condición (sotana corta y manteo sin cuello) que el resto de los personajes y también los espectadores reconocen. Desde el principio, el estudiante de *La cueva de Salamanca* se muestra ante el público como un superviviente, un hombre pobre, que trata de lograr un cobijo para pasar la noche y no duda en inventar una patraña totalmente inverosímil para conseguir su propósito:

ESTUDIANTE. Salmantino soy, señora mía; quiero decir que soy de Salamanca. Iba a Roma con un tío mío, el cual murió en el camino, en el corazón de Francia. Vine solo; determiné volverme a mi tierra: robarónme los lacayos o compañeros de Roque Guinarde en Cataluña, porque él estaba ausente; que, a estar allí, no consintiera que se me hiciera agravio, porque es muy cortés y comedido, y además limosnero. Hame tomado a estas santas puertas la noche, que por tales las juzgo, y busco mi remedio.
[Cervantes, 1997: 241-242]

Se muestra así caracterizado como un pícaro, un personaje capaz de aprovecharse de la inocencia y buena voluntad de los demás para sobrevivir. En esta pieza, además, el estudiante aparece como un personaje itinerante, condición propia de pícaros y delincuentes que deben trasladarse continuamente para evitar ser capturados por la justicia.

El estudiante se convierte en un elemento central dentro de *La cueva de Salamanca* puesto que, ante el repentino regreso del marido cornudo, inventará una disparatada historia basándose en la leyenda de la cueva de Salamanca con la que logrará evitar que la infidelidad de Leonarda sea descubierta y, además, disfrutar de un banquete opíparo. Frente a las piezas anteriores, el entremés de *La cueva de Salamanca* presenta un personaje más complejo, que logra conseguir sus propósitos fundamentalmente a través de la palabra. El estudiante es, por tanto, capaz de crear una nueva realidad gracias a su elocuencia, cualidad que comparte con numerosos personajes cervantinos como, por ejemplo, Chanfalla y Chirinos de *El retablo de las maravillas* o el propio don Quijote. En efecto, el poder del discurso del estudiante es tal, que consigue persuadir al resto de los personajes de todo aquello que se propone. Por otra parte, su superioridad cultural le permite aprovecharse de la ignorancia y credulidad de Pancracio, quien confía en la existencia de la brujería y la leyenda de la cueva de Salamanca. En este entremés Cervantes desarrolla el tipo del estudiante convirtiéndolo en un personaje más sólido que el que aparecía en los textos anteriores y cuya principal facultad es la elocuencia. Precisamente este dominio de la palabra lo convierte al estudiante en el más poderoso de todos los personajes, haciéndole capaz de construir realidades alternativas a su antojo.

Por último, analizaremos el titulado por Cervantes como *Entremés del rufián viudo llamado Trámpagos*, el cual resulta ser, desde el punto de vista genérico, una jácara, en la que el dramaturgo nos presenta a un grupo de rufanes y delincuentes que se caracterizan lingüísticamente por el empleo de la lengua de germanías. Esta pieza carece prácticamente de acción y su momento álgido es el de la exaltación del rufián Escarramán, un personaje creado por Quevedo que, hacia 1611, había alcanzado ya una gran popularidad, convirtiéndose en protagonista de todo tipo de composiciones cantadas similares a la que presenta Cervantes en esta jácara con intención burlesca.

Como puede observarse, en esta pieza, el estudiante aparece caracterizado como un delincuente más, con un comportamiento y modo de expresarse similar al del resto de los rufanes que protagonizan la jácara. Su condición de estudiante queda remarcada sobre todo a través de su sobrenombre, *Vadémecum*, una referencia a la cartera o portatlibros y, por metonimia, al propio estudiante. Asimismo, el significado de este término latino da a entender la condición de criado del personaje, que se encuentra al servicio del jefe de los rufanes, el viejo Trámpagos. El estudiante participa activamente en los diálogos burlescos que se establecen entre los rufanes, llenos de expresiones germanesas y juegos de palabras. En cierto sentido, su modo de hablar no resulta tan vulgar como el del rufián Chiquiznaque o el de las prostitutas y, en un momento dado, introduce incluso una referencia culta a la caída de Troya. No obstante, las bromas basadas

en alusiones mitológicas e históricas no están puestas en boca de Vadémecum, lo que sería más esperable, sino en la de su amo Trámpagos, lo que no hace sino hincapié en lo disparatado y grotesco de la situación descrita por Cervantes. Así, esta jácara, al igual que la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo*, busca la comicidad presentándonos a un grupo de rufianes en una situación que consideraríamos insólita dada su procedencia social y su existencia al margen de la legalidad y la moral establecida. De este modo, por ejemplo, Trámpagos se considera «de luto» por la muerte de la prostituta que tenía a su servicio y se lamenta de su fallecimiento con expresiones amorosas que resultan totalmente ridículas para los espectadores.

En esta galería de rufianes y pícaros, lejos de trazar un personaje psicológicamente complejo, Cervantes integra al estudiante como un delincuente más, ahondando en el estereotipo cómico que se había desarrollado en el teatro español a lo largo del siglo XVI.

A través de las piezas examinadas puede observarse que en esta dramaturgia, el antecedente fundamental de la «comedia nueva» barroca, encontramos múltiples personajes de estudiantes que presentan un carácter cómico. Siendo terminológicamente rigurosos, no podemos considerar a estas figuras como «gracioso» pues este término¹ no surge hasta el periodo de auge de la fórmula teatral lopesca, siendo neologizado en 1617 por Suárez de Figueroa.

Asimismo, no podemos olvidar que el propio Lope [1860: 29] se atribuye, en el «Prólogo dialogístico» a la *XIX Parte* de sus comedias, la creación de la figura de donaire y su introducción en el teatro español como elemento central de su nueva fórmula dramática. En lo que respecta al personaje del gracioso, como en otros muchos aspectos de la fórmula teatral de la «comedia nueva», el gran mérito de Lope de Vega consistió precisamente en su rastreo exhaustivo de la tradición folclórica y literaria hasta encontrar los elementos necesarios para crear un agente de comicidad que fuera netamente original y, simultáneamente, perfectamente reconocible para el espectador y capaz de captar todas sus simpatías. En efecto, el gracioso del teatro áureo imbrica características cultas y populares, aúna lo lingüístico y lo gestual y presenta una apariencia y un comportamiento y psicología más o menos estereotipados procedentes de diversas fuentes literarias y culturales. Una de ellas es, sin lugar a dudas, la dramaturgia del siglo XVI, un corpus teatral que abunda en figuras cómicas de toda índole. Entre ellas hemos seleccionado para nuestro análisis la del estudiante porque la consideramos especialmente relevante para comprender una de las dimensiones más apasionantes del gracioso barroco: su ca-

¹ Para analizar los orígenes y evolución del término gracioso conviene consultar Jesús Gómez [2002: 11-22].

pacidad de engañar, de enredar y, sobre todo, de subvertir la jerarquía social situándose en un plano de agudeza y superioridad intelectual respecto a personajes de estamentos más elevados. En efecto, el gracioso, pese a su apariencia un tanto arquetípica, pronto se revelaría como uno de los personajes de mayor potencialidad dramática gracias a su capacidad de, bajo el artificio de la locura o la gracieta, subvertir tanto las convenciones dramáticas como las normas políticas y sociales de la España del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel [1997]: *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra.
- ENCINA, Juan del [1991]: *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ, Jesús [2002]: «Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual», en Luciano García Lorenzo (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, pp. 11-22.
- JOSÉ PRADES, Juana de [1963]: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC.
- LOPE DE RUEDA [1981]: *Pasos*, ed. Fernando González Ollé y Vicente Tusón, Madrid, Cátedra.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix [1860]: *Comedias escogidas de...*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, M. Rivadeneyra (BAE, LII).

La figura del indiano de «La entretenida» de Cervantes a «La villana de Vallecas» de Tirso de Molina

Naima Lamari

UNIVERSITÉ D'AVIGNON (EA 4277-ICTT)

La entretenida, cuya banda cronológica se sitúa entre 1608 y 1613 [Díaz Larios, 1988: 15-16], forma parte de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, publicados en 1615. Esta obra que se suele etiquetar bajo la denominación de comedia de costumbre, de capa y espada, o de enredo, destaca por su triple trama, produciéndose así múltiples niveles de realidad. El interés de esta comedia se debe también a que Cervantes no concede al desarrollo de la fábula un desenlace que se adecúa a los presupuestos habituales de la comedia nueva, oscilando así entre los valores axiológicos de la preceptiva lopesca, y las tentativas de renovación, por lo cual, se ha considerado la dramaturgia de Cervantes como parte de un teatro experimental [Canavaggio, 1977].

En cuanto a *La villana de Vallecas* de Tirso (1618-1620), Pilar Palomo la clasifica en el grupo de las «comedias cortesanas», por su localización geográfica y temporal, la condición de los personajes, y un ámbito característico [1999: 199]. M. Zugasti, por su parte, la califica de «comedia villanesca» [1968: 141]. La originalidad de la comedia radica en el doble juego de la ilusión creada por medio del universal procedimiento de la máscara, y de otros recursos teatrales de personalidad encubierta, de juegos de ser y apariencia, en una época intrínsecamente teatralizada, en que el hombre barroco era

especialmente aficionado a estos juegos especulares, y en este aspecto, ambos autores coinciden.

La entretenida ha podido influir en algunas comedias de distintos autores tales como *El parecido en la corte* de Moreto, o aún *Los empeños del mentir* de Diego Hurtado de Mendoza [Eiroa, 2003: 1]. En el prólogo de su edición de *La villana de Vallecas*, Bonilla [1916: 19] subraya:

Alguna semejanza se ha señalado entre *La villana de Vallecas* y *La entretenida*, de Cervantes, y, ciertamente existe en cuanto al hecho de la suplantación de cierto indiano; pero lo esencial en *La villana* es la villana misma, y sus artificios y marañas, que nada tienen que ver con los de *La entretenida*.

De la lectura de estas palabras de Bonilla, se extraen elementos importantes, entre los cuales, sobresale la suplantación del personaje del indiano, al que quisiéramos ceñirnos en este estudio, confrontándole con el tratamiento tirsiano, con el propósito de hacer resaltar la originalidad de cada uno de los dramaturgos.

Nos queda la consideración de un elemento relevante: el fraile de la Merced era misionero mercedario en la isla española desde junio de 1616 hasta junio de 1618, y, «como cronista General de su Orden, analizará acontecimientos, aportará datos, obtendrá conclusiones, y pondrá ante la mente fascinada del lector la decisiva acción mercedaria en la gran empresa hispanoamericana» [Urriaga, 1981: 448]. Al volver a España, Tirso cantará su experiencia del Nuevo Mundo en obras tales como *Amazonas en las Indias*, y constelaciones hallamos también en *La Santa Juana* en que, deseoso de huir de una situación económica difícil, el comerciante Marco Antonio marcha a las Indias para lograr la mayor fortuna posible, y volver luego a Toledo, o aún en *Marta la piadosa*, en que el capitán Urbina y su alférez retornan a la península, tras sus empresas militares en las Indias, y por supuesto, en *La villana de Vallecas*, obra «llena de impresiones de aquel viaje» [Nolasco, 1949: 196], en que sale a escena don Pedro de Mendoza, un gentilhomme educado por un padre digno que se había trasladado a Méjico para cambiar de posición social y enriquecerse. De Cervantes, sabemos que recorrió la Península en contadas ocasiones, y hasta diferentes partes del mundo, durante sus innumerables viajes. Por tanto, un denominador común reúne a ambos autores: la rica experiencia del viaje, y el «trasplante físico, emocional, e intelectual» [Urriaga, 1981: 450] que este supone.

Es de señalar, primero, que en *La entretenida*, el verdadero indiano don Silvestre de Almendárez solo sale a escena a finales de la obra, con un signo exterior ostensible de riqueza, «una gran cadena de oro», designando esta metonímicamente a la figura del pe-

rulero. Por lo cual, nos ceñiremos más bien a la suplantación de la identidad del indiano por el mozo estudiante Cardenio quien, ayudado por su escudero Muñoz, el verdadero instigador del engaño, determina hacerse pasar por don Silvestre, ya que la flota de éste último tarda en llegar. Para probar y justificar su condición de indiano, Cardenio tendrá que salir a escena con piedras preciosas y papagayos, pero el plan urdido por el escudero no funcionará, ya que no conseguirán las alhajas necesarias para que la burla se lleve a cabo. Lo absurdo de la situación radica en el desfase que existe entre el embeleco montado originariamente por el escudero, con precipitación y confusión, a modo de una extravagante puesta en escena, y que, en un principio, convence al lector-espectador, y el resultado final decepcionante: no les queda otro remedio, finalmente, que el de llegar disfrazados de peregrinos, y no de ricos peruleros.

De ahí, el interés de la narración algo desproporcionada de Torrente, que para explicar su falta de hacienda y su aspecto algo extraño, argumenta que han sufrido un naufragio en su travesía desde Lima hasta España, y que se vieron obligados a arrojar al mar todos sus bienes:

De perlas, ¡qué de cajas arrojamos;
tamañas como nueces, de buen tomo,
blancas como la nieve aún no pisada !
de esmeraldas, las peñas como cubas,
digo, como toneles, y aun más grandes;
piedras bezares, pues dos grandes sacos;
anís y cochinilla, fue sin número. (vv. 861-867)

La fortuna que ha dado fama a los indianos, la lleva Cervantes al extremo, hasta convertirla en un rasgo estereotipado y caricaturesco, mediante el énfasis en la descripción de la hacienda, las enumeraciones, una retahíla de cuantificadores, la numeración, la modalidad interrogativa, la aceleración, y sobre todo la fuerza cómica de la acumulación, convirtiendo así al fingido indiano en ilusión, en objeto de fantasma, en un ser misterioso y hasta mágico, que procede de tierras desconocidas y geográficamente alejadas.

Para conferirle a su obra mayor verosimilitud y un toque de «realismo», Cervantes se esmera en nombrar las diversas categorías de piedras preciosas, entre las cuales destaca la piedra bezar, conocida por sus propiedades curativas, o aún las diferentes especies de papagayos (la catalnica, el papagayo grande), trae a colación también el tópico de la navegación transatlántica y de las malas condiciones meteorológicas («la borrasca», «la

tormenta», «huracán»), propulsándonos así a las exóticas Indias, tierras de quimeras y de maravillas, e invitándonos al sueño, a la evasión y al viaje. Además de alimentar la risa, el falso fervor de Torrente, al explayarse en el tamaño ideal de las perlas, participa de la teatralización de las Indias que se convierten en escenario espectacular.

La gradación en el relato del quimérico y rocambolesco periplo, en boca de Cardenio y de Torrente, a lo largo de las dos primeras jornadas, mantiene en vilo al espectador, que queda pendiente del desenlace de esta fábula adornada con detalles increíbles. Lo espectacular de la borrasca no resulta convincente para el espectador, que en este embrollo, se hace cómplice del dramaturgo, pero sí para don Antonio y Marcela, quienes acogen al falso indiano sin recelo. La credulidad y necesidad de estos participan de lo absurdo de la situación que alcanza su clímax al referir Torrente que, ante los peligros del viaje, su amo prometió peregrinar descalzo por las siete iglesias principales de Roma. El relato de viaje va evolucionando en verdadera farsa con la oración de Cardenio que, finalmente, tras un periplo asimilado hiperbólicamente a un viacrucis, «sale mondo y desnudo/ a tierra» (v. 850).

Finalmente, la ingeniosa maquinación va deshaciéndose para convertirse en un ensayo farsesco, que ni siquiera despertará las sospechas de don Antonio y de Marcela. La originalidad de Cervantes radica en que no explota aquí el impacto visual del artificio teatral del disfraz, convención dramática verosímil, para potenciar el enredo e intensificar la confusión, ironizando así sobre un tipo de comedia, sino que recurre a su creatividad artística, al construir una triple trama que se desarrolla en un doble plano: la fábula de los criados y la de los señores.

Además de encerrar fuertes connotaciones simbólicas, el espacio oceánico es esencial en la obra, ya que le sirve de pretexto a Cervantes, para introducir a la figura del indiano fingido, tanto más cuanto que constituye el naufragio ficticio el elemento activador del embuste y de la burla. Más que el símbolo de la rueda de la fortuna por su carácter inestable, el mar y sus olas es lo que permite vincular en la obra el eje de los fingimientos y simulacros con el del amor que, en *La entretenida*, dista mucho de representar el motor de la acción, como puede serlo en *La villana* de Tirso [Eiroa, 2003: 1285]. En este sentido, la obra es ante todo entretenimiento, y hasta diversión festiva, complaciéndose Cervantes en despistar al lector-espectador, al introducir a un personaje (Marcela) que no conlleva realidad corpórea (nunca sale a escena), y al trastocarlo todo en su pieza, desde la identidad y representación de los personajes, hasta el género de la obra, subvirtiendo así los códigos del género de capa y espada, ya que no tiene esta un final feliz habitual con las bodas que suelen restaurar el orden y la armonía.

En *La villana*, Tirso explota también las enormes posibilidades dramáticas de la hacienda del indiano, recurriendo por ejemplo al mito de Midas que tenía el poder de convertir en oro cuanto tocaba, o aún, cifrando y clasificando su fortuna en tres categorías: las piedras preciosas de diversas formas y colores, los domésticos, y los animales de carga. Para lucir en la corte y justificar su privilegiado estatuto de indiano, éste ha de exhibir sus «señas de identidad», que no son sino sus bienes, sin los cuales no tiene existencia alguna, según exclama don Pedro de Mendoza, al afirmar su orgullo de ser indiano, su esencia: «Criollo soy de Méjico, que es de nombre/ que dan las Indias al que en ellas/ nace; (...)» (vv. 754-755).

Asimismo, se refiere Tirso a los productos «exóticos», hortícolas y botánicos, cultivados en el Nuevo mundo que los indianos trasladaban a España, y que despertaban la curiosidad y el apetito de los peninsulares:

AGUDO. En conserva hay piña indiana,
 y en tres o cuatro pipotes
 mameyes, cipizapotes;
 y si de la castellana
 gustas, hay melocotón
 y perada; y al fin saco
 un tubano de tabaco¹ (...) (vv.433-439)

Subraya A. Urriaga que, en su estancia en Santo Domingo, el mercedario fue el testigo de «la profusión con que se habían reproducido cañas de azúcar, higueras, naranjos y limoneros importados de España», y que, «esto, sin duda, le impresionó vivamente.» [Urriaga, 1981: 449]. La integración del Nuevo Mundo al viejo se concibe como un proceso idealizador de transferencia y de trasplante, mediante el cual las antiguas virtudes habrán de encajarse a las nuevas, con el fin de que éstas florezcan, siendo América una tierra de promisión, en que puede producirse el divino milagro, según exclama don Pedro de Mendoza: «Antes por él/mana España leche y miel. De promisión tierra ha sido» (vv. 522-524). Tal conexión estrecha entre la Península y América, se plasma en *La villana*, a través de la relación epistolar que mantienen don Gómez, figura patriarcal del Antiguo Mundo, y el padre del indiano, quienes, a pesar de la distancia geográfica, hacen perdurar y fructificar esta comunicación, amistad y hermandad, entre los dos mundos. Es significativo, en este sentido, el papel estructural y doble de la carta que, amén de funcionar a modo de revelación de la traición del amado de Violante, es

¹ Cito por la edición de S. Eiroa.

decir, como prueba material concreta del goce, y también a modo de medio para lavar la afrenta, constituirá, en cierto modo, el certificado de autenticidad del indiano, al presentarse éste ante el padre de la dama deseada.

A lo largo de la comedia tirsiana, se oponen estos dos mundos cuyos representantes son don Pedro de Mendoza para el Nuevo Mundo, y don Gabriel así como don Gómez para el Antiguo mundo. En cuanto llega a España, el indiano sufre persecución, pierde sus puntos de referencias y su propia identidad, ya que, don Gabriel se la usurpa, y es víctima de la doblez de éste último, que es, a su vez, el símbolo de esa España cruel, injusta y de quimeras, «el enredador de España» (v. 2444), a la que no consigue adaptarse el despistado criollo por desconocer sus normas de conducta y sus códigos, y de la que será finalmente la presa:

PEDRO. Agudo, ¿aquesta es España?
 ¿Castilla y su corte es esta,
 tan celebrada en las Indias
 en el término y llaneza? (vv. 2288-2291)

No solo traducen estas preguntas retóricas el desfase que existe entre la imagen idealizada que tienen los criollos de la madre patria, celebrada en las Indias, y la dura realidad, sino que hacen hincapié, asimismo, en la desilusión y en la amargura de don Pedro, que termina por ser un indiano burlado por un actor que reviste su máscara: don Gabriel. Las Indias pasan a ser el espejo invertido de la península, la cual queda reducida a una pura invención. En resumidas cuentas, don Gabriel, el caballero liviano, codicioso y embustero, representa, en un esquema contrapuntístico, el doble invertido de don Pedro, que a su vez, viene a ser el modelo invertido del *pater familias* don Gómez, encarnación de una sociedad inmóvil y anquilosada. En eso radica, creo, la originalidad del tratamiento dramático del personaje del indiano en Tirso.

Si es verdad que también alude Tirso al tópico de la travesía difícil, que dura más de tres meses con sus peripecias, tales como la tormenta, no cobra sin embargo el mismo relieve que en Cervantes, ya que no será el naufragio ficticio lo que desencadenará la trepa, sino más bien la maleta y el baúl, dos objetos escénicos eficaces que van a desempeñar un doble papel: primero, funcionan a modo de sinécdoque para aludir al volumen, esto es, al inmenso caudal del criollo, y constituyen, luego, el elemento activador de la trampa, el artilugio sobre el que descansa la trama, ya que será el cambio de maletas lo que facilitará la suplantación de identidad, y al mismo tiempo, la inserción de lo que confiere una sólida coherencia a la comedia: la burla, arte en que compete

Cervantes con Tirso: «Las maletas troqué, señor, por yerro./ Era de noche y mucha la bebida./ Madrugarás tú menos» (vv. 701-703).

El eje del engaño reúne por tanto estas dos comedias. Con todo, podemos observar una diferencia notable en el tratamiento de la burla, que no tiene el mismo alcance en ambas obras: si en Cervantes, responde ésta a uno de los objetivos esenciales de la obra, la diversión que, a su vez, esta al servicio de la intención paródica cervantina (que no significa sin embargo un «enfrentamiento programático» con la comedia nueva [Arellano, 1995: 52]), no se vincula necesariamente con una intriga principal, sino que se halla supeditada a otras acciones o historias periféricas que, a pesar de no obedecer a los mecanismos tradicionales de la comedia nueva, se orientan hacia una misma finalidad: enmarcar la pieza en un marco más verosímil, más «realista», y por tanto, menos convencional, y menos codificado, y en eso radica, creo, la originalidad cervantina. El embuste y el ardid no constituyen por tanto armas mediante las cuales pueden los héroes cervantinos triunfar, porque en realidad, no hay que buscar la victoria en un mundo de apariencias que, al fin y al cabo, no es sino un espejo farsesco y alterado de la vida «real», y en este aspecto, podemos decir que Cervantes «desmiente los imperativos de la teoría preceptista» [González Maestro, 1999: 307].

Tirso, por lo contrario, construye una trama principal sólida en torno al fuerte protagonismo de Violante y de sus lances amorosos, coherentemente y estrechamente conectados con los otros actantes de la comedia, cuyos motores principales son el amor y el honor, corolarios, a su vez, de otros motivos no menos relevantes, tales como el secreto, el juego, la venganza, y el matrimonio clandestino, conformando todos estos heterogéneos componentes, una verdadera unidad artística, en que se funden inextricablemente el *ludus* y la enseñanza moral, la literatura y la vida.

Si bien representa la fortuna uno de los rasgos característicos del indiano tirsiano, no son de desestimar sus numerosas virtudes como la prodigalidad, la tenacidad, la honestidad, la paciencia, y sobre todo la cortesía, que lo definen como a un auténtico galán, un perfecto *corteggiano*, cuyos dotes encantan y atraen tanto a los personajes femeninos como a los masculinos. La mayor virtud del indiano tirsiano es sin duda la discreción, que le posibilitará, en el desenlace, vencer la duplicidad y la hipocresía, alcanzando así su digno objetivo: casarse con doña Serafina. En este sentido, el matrimonio representa el galardón merecido del caballero, que ha sido capaz de superar las pruebas una tras otra: primero, una travesía difícil, y después las artimañas y el disimulo, vicios propios del Madrid del Antiguo Mundo. En tanto que «hombre cuerdo y de buen seso», el indiano encarna, en resumidas cuentas, el ideal humano de perfección

que el Mercedario ha ido esbozando, a lo largo de su trayectoria literaria y personal, según ha subrayado con razón Urtiaga [1981: 451]:

El indiano en sentido estricto, el español que había marchado a América y regresado a España, es el tipo que reúne todas las cualidades sustanciales y complementarias del modelo preconizado por Tirso. El era uno de esos indianos, y en sus obras presenta personajes de ese tipo en los que construye un modelo ideal [...]

Yo me atrevería a añadir que, más allá de la exaltación de un ideal humano, la representación del indiano corresponde a la filosofía moral del mercedario que sublima, a través de don Pedro de Mendoza, las virtudes del justo medio, de ahí sin duda la ponderación de que hace alarde éste en esta comedia: «¿Cómo podré, cuando de seso salgo?;/ Mas siempre, o perdidoso o ofendido,/ uso ser con mujeres comedido» (vv. 751-753).

Es más: el fraile de la Merced pone el énfasis en que es el hombre un ser perfecto que puede, mediante sus actos, enmendarse y mejorarse, con tal de que se forje la propia vida, superando cuantos obstáculos se presenten ante él, y en este aspecto, no se aleja mucho tirso de Cervantes.

La perfección, en todas las creaciones artísticas tirsianas, radica en el hombre dueño de sus acciones que, movido por un afán de medro (sea cual sea la ambición, con tal de que sea noble), se vence a sí mismo, y hasta a la naturaleza, para embellecer y hacer evolucionar el mundo en que le corresponde vivir. A la luz de estas aclaraciones, no nos extraña por tanto la importancia concedida por el mercedario a la experiencia del viaje a tierras extranjeras, y en este caso a América, lo cual constituye una excelente oportunidad de perfeccionamiento de la condición humana, ya que, al entrar en contacto con nuevas tierras y nuevos pueblos, el hombre va enriqueciéndose, y en este sentido, no hay mejor ejemplo que el del indiano que, tras un largo viaje y una estancia en el Nuevo mundo, regresa a su patria con otra visión del mundo y de la vida. El criollo es el modelo del hombre nuevo que aporta al viejo mundo, no solo sus riquezas materiales, sino también su nuevo modo de vivir, de pensar, de portarse, de hablar, y de tratar con la gente. Tirso ve en él el nexo entre el Viejo mundo y el Nuevo, la oportunidad de construir una nueva sociedad capaz de «purificar» al antiguo mundo de sus vicios fuertemente arraigados.

FINAL

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que si bien tanto Cervantes como Tirso escenifican y dramatizan, en sus comedias respectivas, mo-

tivos comunes tales como el engaño, la suplantación de identidad, el trueque, el tópico de la navegación transatlántica, pocas similitudes parecen reunir a ambos textos, en lo que atañe al tratamiento dramático de la figura del indiano. Cada uno de los dramaturgos imprime a su creación artística su sello personal y original, ornándola con todos aquellos elementos que estiman más en consonancia con el desarrollo teatral de la materia dramática.

Tirso no toma a Cervantes como modelo, y construye con aquella libertad que le es habitual, al personaje del indiano, dotándole de las mayores virtudes, convirtiéndole así en un modelo ejemplar de caballeridad y de generosidad, en oposición al imprudente don Gabriel que viene a ser el símbolo de los vicios del Antiguo Mundo. Don Pedro sale victorioso en el desenlace, haciendo así triunfar el mercedario las virtudes de esos nuevos hombres que se forjan la propia vida en las tierras del otro lado del Atlántico. En realidad, la figura del indiano le sirve de pretexto a Tirso para proponer al público joven de los corrales, un esbozo de sociedad ideal a través del criollo, que representa un buen ejemplo de perfección personal, poniendo el énfasis, al mismo tiempo, en los valores ya anticuados del modelo patriarcal peninsular, y en los vicios de la joven nobleza que va traicionando su condición. Frente a ese modelo «decadente», propone Tirso otra alternativa: basta con que el espectador áureo sea receptivo.

Si Tirso «moraliza» la materia «indiana», Cervantes elabora al personaje del peruero desde una perspectiva diferente, al construir una farsa, y al caricaturizar sus rasgos típicos, con el propósito, no solo de desencadenar la risa, sino también, de desmitificar la burla, que constituye uno de los hilos conductores de la obra. El embuste, una de las particularidades de la comedia de enredo, no triunfa finalmente en el desenlace, y no queda impune, ya que, se percibe como «una broma de discutible gusto» [González Maestro, 1999: 311]. El espectador ni siquiera verá a Cardenio triunfar en las tablas, al ver fracasados todos sus actos e intenciones, inventando así Cervantes una obra moderna en que retrata, en un marco más «realista», los fracasos y las mezquindades de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio [1995]: *Historia del teatro español de siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- BRIOSO SANTOS, Héctor [1998]: «La figura del indiano teatral en el siglo de oro español», en M. de los Reyes Peña y C. Reverte Bernal (eds.): *América y el teatro español del siglo de oro*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 423-434.
- CANAVAGGIO, Jean [1977]: *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CERVANTES, Miguel de [1988]: *La entretenida*, ed. Díaz Larios, Barcelona, PPU.

- [2001]: *La entretenida*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- EIROA, Sofía [2004]: «La entretenida y Cervantes», en A. Villar Lecumberri (coord.): *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 2, pp. 1279-1298.
- GONZÁLEZ, Aurelio [1999]: «La propuesta dramática de *La entretenida* de Cervantes», en Ysla Campbell (ed.): *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (3 al 6 de marzo de 1999, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 65-72.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús [1999]: *Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Iberoamericana.
- NOLASCO PÉREZ, Pedro [1949]: «Tirso de Molina pasajero a Indias», en *Tirso de Molina. Ensayos sobre la biografía y la obra del padre maestro fray Gabriel Téllez*, *Revista Estudios*, Madrid, pp. 185-197.
- PALOMO, Pilar [1999]: «La creación dramática de Tirso», en *Estudios tirsistas*, Málaga Universidad, pp. 13-89.
- REICHENBERGER, Kurt [1992]: «América y los indianos en el teatro de los siglos de oro», en I. Arellano (ed.): *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro: homenaje a Jesús Cañedo*, Kassel, pp. 91-105.
- TIRSO DE MOLINA [1916]: *La villana de Vallecas, comedia famosa del maestro Tirso de Molina*, ed. A. Bonilla y San Martín, Madrid, Ruiz Hermanos.
- [2001]: *La villana de Vallecas*, ed. Sofía Eíroa, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- URTIAGA, Alfonso [1981]: «La formulación del ideal humano en Tirso de Molina: el “discreto” indiano», *Homenaje a Tirso*, Madrid, *Revista Estudios*, pp. 447-460.
- ZUGASTI, Miguel [1998]: «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.): *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico Almagro*, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 109-141.

La tragedia de Diego López de Castro y el mito de Cleopatra en el contexto teatral europeo del siglo XVI¹

Elena E. Marcello

UNIVERSITÀ ROMA TRE

Dos factores —uno de carácter arqueológico y otro de tipo filológico— parecen dar origen al rescate de la figura de Cleopatra en el teatro del Renacimiento. Por un lado [*cf.* Morrison, 1974], en 1512 se descubre la estatua de Ariadna dormida, que durante siglos se consideró una representación de Cleopatra; por otro [*cf.* Mussini Sacchi, 2005], la publicación de la *Vita di Cleopatra* de Giulio Landi (1551), de la *editio princeps* latina de las *Vitae* de Plutarco (Venecia, Manuzio, 1591) y de su traducción italiana a cargo de Ludovico Domenichi (1555-1560) promueve el interés por la reina de Egipto (y otras figuras de la Antigüedad, entre ellas Marco Antonio, en cuya *Vida* trata Plutarco de Cleopatra)². A esos factores se suma la afición generalizada del primitivo teatro trágico por la escenificación de conflictos ligados a la próspera y adversa fortuna, al libre albedrío, a la correspondencia entre justicia y culpa, etc., a los que se ajusta bien la biografía de la reina egipcia y del triunviro.

¹ Este trabajo se inserta en el proyecto *Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez II* (FFI2014-54376-C3-1-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² Para la bibliografía relativa a Cleopatra, véase Marcello [2014].

Estas parecen ser las coordenadas literarias e ideológicas en las que enmarcar el experimento trágico de Diego López de Castro, quien podría inspirarse en las fuentes históricas latinas e italianas dedicadas Cleopatra, así como en las españolas, aunque estas últimas resultan más contenidas, pues de las tres traducciones de Plutarco —Juan Fernández de Heredia (*Vidas semblantes*, post 1383), Alfonso Fernández de Palencia (*Parallelae sive Vitae illustrium virorum*, 1491) y Francisco de Encina (*El primero volumen de las vidas de illustres y excellentes varones griegos y romanos pareadas*, 1551)— solamente la primera contiene las vidas de César y Marco Antonio, pero tuvo escasa difusión.

En el panorama teatral europeo del siglo XVI relativo al mito de Cleopatra *La tragedia de Marco Antonio y Cleopatra* de Diego López de Castro (1582) se sitúa entre las manifestaciones italianas y francesas —Giraldi Cinzio (*Cleopatra*, de 1542, pero impresa en 1583), Alessandro Spinello (*Cleopatra*, 1550), Cesare de' Cesari (*Cleopatra*, 1552), Étienne Jodelle (*Cléopâtre captive*, escrita en 1552 y publicada en 1572), Celso Pistorelli (*Marc'Antonio e Cleopatra*, 1576), Robert Garnier (*Marc Antoine*, compuesta en 1574-1575, pero impresa en 1578) y un anónimo de Pavía (*Cleopatra e Marc'Antonio*, segunda mitad del s. XVI)— y las producciones de la década de los 90, principal pero no exclusivamente inglesas —Mary Herbert (1590), Samuel Daniel (1594) y Samuel Brandon (1598)—, que se computan al lado de la *Cleopatra* de Nicolas de Montreux (1595) y de *Los triunfos de Octaviano*, pieza perdida, escrita antes de 1604 por Lope de Vega.

No existe una filiación intertextual manifiesta entre la tragedia española y los antecedentes dramáticos citados, aunque las obras compartan ciertos recursos y el planteamiento trágico. Descartada la pieza de Spinello por su argumento, pues dramatiza la historia de otra reina suicida de la estirpe de los Ptolomeos, las demás tragedias italianas se centran en los avatares de la soberana egipcia después de la muerte de Antonio, relatada, más que escenificada, en el II (Cintio), I (de' Cesari) y IV acto (Pistorelli, pero Antonio pisa el escenario solamente en el primer acto). Similarmente, Jodelle y Garnier (quien se inspira en la tragedia de su predecesor) dramatizan el romance con Antonio después de la batalla de Actium y las reacciones de la soberana tras la muerte del amado. La *Cléopâtre captive* comienza con la aparición de la sombra de Antonio; *Marc Antoine*, en cambio, se abre con un amplio soliloquio del general romano, quien relata sus vicisitudes y sus emociones. Le seguirán, en apertura de acto, las intervenciones de sus deuteragonistas (Antonio es el protagonista del I y III acto; Cleopatra, del II y V; y Octaviano/ Octave, de IV).

Desde la perspectiva dramática, si la *Tragedia de Marco Antonio y Cleopatra* comparte la selección del argumento y el enfoque trágico de las elaboraciones anteriores del

mito —se ciñe, en efecto, a los instantes finales de la relación de Antonio con la reina—, también presenta relevantes novedades, reconducibles a la experimentación trágica autóctona. El dramaturgo español dota el idilio de antecedentes sentimentales y pseudo-históricos que llevan la acción hacia la representación del enajenamiento amoroso y la reprehensión de los efectos del amor, promoviendo un enredo más intricado, pero, debe admitirse, algo mal trabado.

Asimismo, López de Castro reduce el *dramatis personae*; prescinde del uso de los coros (presentes en todas las obras anteriores), atribuyendo su función a los monólogos de algunos personajes; opta por la división cuadripartita, por el uso de la polimetría (redondillas, endecasílabos blancos, octavas, tercetos encadenados y pareados de enlace) y la ruptura de las unidades; y, finalmente, consigna los datos escenográficos al verso, pues faltan las acotaciones explícitas y los propios personajes anuncian las entradas o salidas (práctica usual en el teatro del Quinientos) o proporcionan datos sobre el espacio dramático. Dichas características lo aúnan al modelo propuesto por Juan de la Cueva (accesible impreso, sin embargo, solo a partir de 1588 con la edición de sus *Comedias y tragedias*) y lo colocan en el círculo de los experimentadores españoles.

La obra participa de una idea de lo trágico cuyo eje es la Fortuna, a la cual se acompaña otra culpa clásica, la *hybris*. En ese contexto se pergeñan los efectos negativos del amor, pese a que este factor configure también, de manera más marcada, el rescate de la reina egipcia. Dramatúrgicamente, la acción se construye por medio de secuencias yuxtapuestas con un marcado predominio del monólogo/ soliloquio sobre el diálogo.

Acerca del dramaturgo, los datos escasean. El manuscrito 14.648 de la BNE, autógrafo, que contiene su única pieza conocida, es la fuente principal tanto de su paso por este mundo como de su concepción dramática. Licenciado, de origen salmantino, pero residente en Madrid, quizás pueda identificarse —pero las dudas superan las certezas— con Diego López de Castro Gallo, contertulio de Lobo Laso de la Vega [Weiner, 2005]. El manuscrito, editado a principios del siglo pasado por Rennert [1908], nos lega (f. 10v) la fecha de composición-transcripción de la tragedia, 1582, mientras que los dos papeles de actor (nº 23) en otro manuscrito de la BNE [cfr. Vaccari, 2006: 35-36] nos brindan el testimonio de una puesta en escena.

Para calibrar el valor de la pieza, tanto en el contexto español como en el europeo dedicado a Cleopatra, hace falta centrarse en la configuración de los protagonistas históricos y en la creación del conflicto dramático. La mención en el título de sus nombres debía ser revelador de la acción y del tono de la representación. Sin embargo, Marco Antonio y Cleopatra no tienen el mismo peso en la conformación del drama, empezando por su presencia en el tablado. La figura del general romano domina los

primeros dos actos, mientras que Cleopatra hace su aparición en los dos últimos, como si el binomio del título se reflejara en la disposición de la acción. Aunque existe esa partición, la figura de Cleopatra desempeña un papel protagónico solamente en el final.

La ruptura de las tres unidades contribuye a esa peculiar focalización del idilio. La tragedia se desarrolla entre Roma y Egipto (se mencionan Actium y Alejandría), mientras las escasas indicaciones temporales dan cuenta de la salida de Antonio de la capital del Imperio (primer día–primer acto), del viaje de este y de la partida de Octaviano diez días después (en el segundo acto), del día de la batalla naval (tercer acto) y, algún tiempo después, de la victoria de Octaviano (cuarto día). Por lo que concierne la unidad de acción, su infracción se percibe netamente en el enredo amoroso ficticio (Antonio-Marcela) que se superpone al histórico (Antonio-Cleopatra).

El armazón histórico del drama se ciñe a los figuras principales (Antonio, Octavia, Cleopatra, Octaviano), al episodio bélico de Actium —cuando Marco Antonio abandona la batalla para seguir el navío de Cleopatra en fuga— y, finalmente, a las anécdotas que rodean las muertes de los amantes (el suicidio del siervo del general, la cesta de higos con los áspides, etc.). Sobre estos elementos López de Castro teje la tragedia apoyándose, por un lado, en dos personajes ajenos al relato histórico: Marcela, amante de Antonio y mujer de Fulvinio, y Flaminio, traidor ladino y celoso; y, por otro, en la omnipresencia de un ser, el Amor, mentado por todos los personajes, el cual, si no hace las veces del Hado, es el móvil de los acontecimientos.

La figura de Marcela define a Marco Antonio como un galán libertino *ante Cleopatram*, un mujeriego, cuya conducta provoca los celos de Octavia y la envidia de Flaminio. A partir del segundo acto, sin embargo, la desesperación de la abandonada Marcela da pie al tópico de la locura hasta apagarse en el tercero con el encuentro con el marido ofendido, quien le da muerte.

Coadyuvan esa enfermedad de amor los tejemanejes de Flaminio, quien envenena a Marcela, desacredita a Marco Antonio y hostiga a Octaviano para que castigue el atrevimiento de su cuñado, atribuyéndole el intento de envenenamiento. La presencia de un traidor, además, trastoca el equilibrio relativo a las «culpas» de los protagonistas legitimado por la historiografía.

Considérese que la figura de Cleopatra, reina políglota y hábil estratega, encarna ese Oriente que, después de la batalla de Actium, Octaviano Augusto desbaratará incorporándolo al *Imperium*, al Occidente. Los historiadores filoaugusteos forjaron el mito de una reina que, con el poder de su belleza, había encandilado a un (otro) triunviro romano hasta hacerle perder el sentido del deber y del honor guerrero —una mujer negativa, una bruja, una medusa—, decretando incluso su ineptitud para el gobierno.

El teatro renacentista redime a Cleopatra restaurando su «bondad» y, en parte, también los valores del Oriente que su figura encarnaba. Ese salvamento se cumplió haciendo hincapié en el poder del amor, en virtud del cual la reina se transformó en fiel consorte de Marco Antonio, una mujer dispuesta a perder el reino y la vida con tal de conservar la fidelidad debida a su marido.

Aunque simplificado de manera tan extrema, este cambio de perspectiva se percibe también en la tragedia de López de Castro. La presencia de un traidor que taimadamente difunde infamias, aun cuando a estas acciones lo muevan los celos, no solo desencadena, atenuando las motivaciones políticas, el choque entre Octaviano y Marco Antonio, sino que mitiga, con sus intervenciones, también la culpa de los amantes.

En el diseño dramático de esta pieza, el amor (o su derivación, los celos) embiste a todos los actantes, quienes, en algún momento, lo evocan, lo interpelan o lo condenan. Las premisas amorosas que se declaran en el arranque del drama preparan un desarrollo opuesto, en el cual el amor vence la razón, llevando Marcela a la enajenación, a la pérdida de toda razón:

MARCELA. Vives, Dorista, engañada
 en pensar que ha de tener
 amor mayor el poder
 que la razón bien fundada.
 Amor que vence razón
 es un abuso maldito,
 pues pretende el apetito
 lo que impugna discreción.
 Y aunque gran desasosiego
 causa el amor en quien ama,
 concluye que a su gran llama
 la mata la razón luego.
 [Rennert, 1908: I, vv. 82-93]

También Flaminio participa del engranaje amoroso. Presa del amor, ama indistintamente a tres mujeres: a Marcela, a la criada Dorista y a Octavia. Ninguna corresponde a sus sentimientos y, por eso, su discurso se tiñe de tonos desabridos y mordaces, y el amor se equipara a una ponzoña, a un tóxico tan letal como el veneno que usará para vengarse de todos y todas.

FLAMINIO. ¡Amor, sabroso acíbar, dulce freno,
veneno sabrosísimo ocultado,
pan con zarazas, vuelto fuego helado,
contento triste, mal de bienes lleno!
Si por Marcela y por Dorista peno,
si Octavia el corazón me ha sujetado,
¿cómo consientes, di, rapaz malvado,
que do tú estás esté traidor veneno?
Amor cuyo sustento son traiciones,
no sé quién te produjo ni a dó mores.
[Rennert, 1908: II, vv. 362-372]

A este propósito, deben reseñarse también las intervenciones misóginas de los soldados Torcato y Serbio, no solo porque glosan un célebre verso garcilasiano, sino porque evocan la imagen negativa de Cleopatra, mujer «cruel», «horrendo monstruo» (v. 917) y «bestial hembra» (v. 918), proporcionando otra pauta para medir el grado de rehabilitación llevado a cabo en el final.

TORCATO. Amor, maldito cebo, acá venido
para el mortal sosiego y común daño.
¿cómo, rapaz, se sufre que bibido
ayas donde reside el propio engaño?
Antonio, Antonio, obiera mas balido
que se diera lugar al desengaño.
Mas ya remedio ay, a lo que entiendo,
Salí sin duelo lágrimas corriendo.

SERBIO. Maldito sea el amor y sus placeres,
que al fin son amistades de rapaces,
y mas maldito aquel que por mujeres
oluida onor y ama vicios falaces.
Antonio, Antonio, ¿ansí arruinarte quieres,
y tanto a tu Cleopatr(i)a satisfaces?
Lo que ganas verás, a lo que entiendo,
Salí sin duelo lágrimas corriendo.
[Rennert, 1908: III, vv. 886-901]

Entre los personajes de la tragedia, el consejero del general romano Heros reviste una significación particular. Su figura procede de un anécdota plutarquee —es el siervo

de Antonio Eros (o Erote, en italiano), quien se suicidó por no matar a su señor— y tiene un nombre homófono al del dios de amor. Este último factor (¿otro guiño para el público?) se ajusta al diseño de la tragedia, sin llegar a la alegoría. Como manda la tradición, Heros preconiza la caída de su señor al subrayar la «insolencia, infame y bárbara», la *hybris* de Antonio:

HEROS. ¡Oh, dioses inmortales, qué camino
para la perdición y ruina grande
de Antonio, mi señor, habéis tomado!
Subisle en lo más alto porque caya
con curso más veloz hasta el abismo
de las miserias y trabajos grandes!
El medio es su insolencia, infame y bárbara,
que no mirando la corriente rápida
con que le va Fortuna fluctuando
(pues le ha subido casi de plebeyo
a ser emperador), ¡ay suerte humana!,
aprisa precipitándose va el mísero
y, del pasado estado ya olvidándose,
codicia del mandar, fiera insaciable,
le hace quebrantar con Otaviano
el firme pacto y ceremonia santa
de la ferial costumbre (ansí inviolable
que quien la quebrantase es ya sacríligo),
por se encontrar con el cuñado próspero.
[Rennert, 1908: I, vv. 232-250]

Su discurso da forma al conflicto trágico antes de la aparición de Cleopatra, haciendo hincapié en el temor de que la próspera fortuna de Antonio —ahora encumbrado en lo más alto del poder— se transforme en adversa por desatender las insidias de un traidor y dar muestras de intransigencia y soberbia. Un corolario significativo de la «debilidad» del general por las mujeres, que, se escenifica a través de la estela de mujeres seducidas.

Si Marcela, Flaminio y Heros configuran al personaje de Antonio, las múltiples referencias sobre los efectos del amor desdibujan el contorno histórico relativo a Cleopatra y preparan el terreno al sufrimiento de las amantes: la primera (Marcela) enajenada y la más célebre (Cleopatra) desesperada y, a la vez, estoicamente determinada.

Curiosamente, los papeles de actor «rescatan» dos momentos álgidos de esa tensión amorosa femenina: por un lado, el monólogo de Marcela enloquecida del III acto; y por otro, el diálogo entre Cleopatra y su esclava del IV acto, en el que la reina se apresura al suicidio. En varias ocasiones Vaccari [2006: 35-36, 47-48; 2007: 177-179; y sobre todo, 2012, donde transcribe parcialmente los fragmentos] se centró en ellos, anotando su filiación con el texto de la comedia (se trataría de dos versiones de una misma obra), las variaciones y ampliaciones de las secuencias, y la hipótesis, irresoluta, procedente de una anotación marginal del manuscrito autógrafo³, de una relación aún más estrecha. Compartimos la mayor parte de sus observaciones, aunque nos deja perplejos su consideración reciente de que la carpeta n.º 23 «no constituye un caso de Papeles de actor sino de dos fragmentos copiados en uno de los bifolios contenidos en la carpeta» [Vaccari, 2012: 262, 265].

Partimos del presupuesto de que esos papeles se copiaron (y modificaron) para una efectiva puesta en escena y, siguiendo las conclusiones generales de la hispanista italiana [Vaccari, 2006], al estar escritos en un mismo pliego, servían para un solo actor (o actriz), del que se desconoce el nombre. Además, presentan dos tipos de correcciones: las del copista que rectifica sus errores; y otras, aparentemente de la misma mano, que varían el texto del manuscrito. Nos detenemos, por obvias razones, en el fragmento de Cleopatra⁴, cuyos añadidos afinan la puesta en escena del suicidio y deben leerse en paralelo con el final difundido por las fuentes histórico-literarias.

En la comedia, Cleopatra entabla un diálogo con el cuerpo del difunto Antonio asumiendo el «sacrificio» del inminente cautiverio: se irá a Roma prisionera de Octaviano, mientras su amado, difunto, permanecerá en Egipto. Tras desatender las exhortaciones de Claudia a la venganza, envía una carta a Octaviano y se queda a solas ante el cuerpo de Antonio. De forma algo abrupta y con algunas incoherencias, la tragedia se cierra con el suicidio.

El papel, en cambio, detalla tanto el lugar (un altar con inciensos olorosos y fuego) del mencionado «sacrificio», identificándolo con el ritual fúnebre, como el atuendo de la reina.

³ En el margen del autógrafo, a la altura del v. 1397, se borra el pasaje remitiendo a un medio pliego donde este está «más difuso y concertado», que, por la coincidencia con la división en medio pliego de los papeles, podría, según la hispanista, remitir a la carpeta n.º 23 [cf. Vaccari, 2006: 36].

⁴ Debe reseñarse que el fragmento relativo a Marcela cambia de forma muy marcada los parámetros estilísticos de la secuencia creada por Diego López de Castro. La enajenación de Marcela, quien se ve como cierva perseguida por unos perros parece motivo folclórico-novelístico (ineludible el recuerdo de Boccaccio en *Decamerone*, V, 8ª). Sin embargo, contrariamente a lo que afirma Vaccari [2006: 47], Marcela, una vez recobrada la cordura, no decide seguir al marido en el barco.

- CLEOPATRA. *Arma un altar, Claudia mía,
para que haga el sacrificio
y pague el debido officio
a quien en tan bien le debía.*
- CLAUDIA. *Vesle aquí, señora, puesto.*
- CLEOPATRA. *Anda, ve y déjame sola.
Esa túnica y estola
me da que es traje funesto.
Agora esta mi persona
con conveniente vestido
como siempre le he querido
traisme, Claudia, la corona.*
- CLAUDIA. *Señora, sí.*
- CLEOPATRA. *Dala acá,
que con ella moriré,
y en señal de mi gran fe
por testigo quedará.
La caja que en gran secreto
te di, Claudia, has olvidado.*
- CLAUDIA. *Aquí viene a buen recaudo.*
- CLEOPATRA. *Pues verás della el effecto.
Sirva este oloroso encienso
por víctima y por ofrenda
de Antonio y el fuego prenda
cual en mí el de amor inmenso.
Levanto gozosa llama,
la víctima lo demuestra
para Antonio es grata muestra
y triste para quien le ama.*
- (2) **No esperes más sacrificio,
Antonio, de aquesta mano,*
- (3) *pues voy al pueblo romano,
tú quedas en el exipcio.⁵*

El principio de monólogo sigue de cerca la intervención de Cleopatra ante el sepulcro de Antonio según la versión de Plutarco (que citamos por la versión de Giulio Landi), donde, «di funebre veste coperta» se dirige al amado, «caro consorte e vero sig-

⁵ En cursiva el texto que no aparece en el manuscrito.

nore». Cleopatra (1)⁶ «ora di reina fatta serva e schiava», pero siempre «fedele amica e serva», se apresta a derramar las últimas lágrimas ante la tumba del amado; este no podrá esperar más (2) «sacrifizi, [...] dogliosi pianti», pues, debido a (3) su «eccessivo e cordiale amore», a su inquebrantable «singolarissima benevolenza», la reina tendrá que afrontar el cautiverio, de modo que, afirma, «essendo tu [Antonio] romano resti perpetuamente in Egitto, ed io egiziana non divenga in perpetuo romana». Invoca, entonces, a Antonio para que (4) la acoja en su sepulcro en virtud de su «leale e fervente amore» y disculpe el no haber muerto antes, pues su único pesar es «di essere restata senza te, benché per poco tempo, in vita» [Landi, 1778: 181-184].

Si el texto del manuscrito conserva la sucesión de las secuencias iniciales (1-3) del discurso, los papeles anticipan una redondilla (2-3), puesta a clausurar los preparativos del sacrificio, donde, entre inciensos y olores, Cleopatra le pide a su sierva también una misteriosa caja.

⁶ Los números entre paréntesis ayudan al lector a identificar las secuencias tanto en el texto italiano como en los dos fragmentos en español.

MANUSCRITO	PAPELES
CLEOPATRA. ¡Ay suerte esquivá! ¡Ay dolor terrible y fuerte! (1) ¡Ayer con dichoso suerte, ayer reina y hoy cativa! (2) *No esperes más sacrificio, Antonio, de aquesta mano, (3) pues voy al pueblo romano, tú quedas en el exipcio. Resérvanme, Antonio mío, para testigo y afrenta de tu triumpho y la violenta muerte tuya y vano brío. No pienses, caro señor, que tu Cleopatra querida acabará con tu vida el antiguo y firme amor. (4) No me notarás de ingrata, que yo corresponderé a tu amor y firme fe con equivalencia grata. Y si no lo hice al momento, no tengas de mí despecho, que aun para romper el pecho me ha faltado el instrumento. Aquí se cifró mi suerte después que me vi sin ti, pues huye muerte de mí mientras más sigo la muerte.	CLEOPATRA. ¡Ay suerte esquivá! ¡Ay dolor terrible y fuerte! (1) ¡Ayer con dichosa suerte, ayer reina y hoy cautiva! Resérvanme, Antonio mío, para testigo y afrenta de tu triumpho y la violenta muerte tuya y vano brío. No pienses, claro señor, que tu Cleopatra querida acabará con tu vida el antiguo y firme amor. (4) No me notarás de ingrata, que yo corresponderé a tu amor y firme fe con equivalencia grata. Y si no lo hice al momento, no tengas de mí despecho, que para romper el pecho me ha faltado el instrumento. Aquí se cifró mi suerte después que me vi sin ti, pues huye muerte de mí mientras más sigo la muerte.

Con mayor coherencia los papeles diseminan las claves que pergeñan la decisión final de la reina. El momento de enajenación de Cleopatra, quien ve al cadáver de Antonio avergonzarse y apartar la mirada, representa el punto de inflexión de su discurso y retoma el tópico de la locura. Es también el momento destinado a la ejecución del suicidio (algo amplificado en los papeles, que aquí se transcribe parcialmente) con el cual se fragua la intensidad y fuerza de su amor. Si la «suerte esquivá» pudo arruinar una reina, no logró, sin embargo, hacerla desleal.

La tragedia Marco Antonio y Cleopatra plasma el mito de una Cleopatra redimida, en un contexto dramático tendencialmente moralizador que ilustra los efectos del amor. Sin lugar a dudas, estos resultan en su mayoría negativos, pues hacen desatender al hombre su deber (Antonio), atentan a la razón y al honor (Marcela), provocan acciones indignas (Flaminio) y llevan a la muerte. Sin embargo, en el caso de Cleopatra son pruebas de un sentimiento firme y fiel.

BIBLIOGRAFÍA

- MARCELLO, Elena E. [2014]: «“Non voglio amar, o voglio amar per sempre”. Cleopatra nel teatro barocco europeo», en *Al lume di una luna latitante. Voci dissonanti di donne a teatro*, a cura di Milagro Martín Clavijo, Roma, Aracne, pp. 15-45.
- MORRISON, Mary [1974]: «Some aspects of the Treatment of the Theme of Antony and Cleopatra in Tragedies of the Sixteenth Century», *Journal of European Studies*, 4, pp. 113-125.
- MUSSINI SACCHI, Maria Pia [2005]: «Cleopatra altera Laura. La presenza di Petrarca in un personaggio tragico cinquecentesco», in Cristina Montagnani (a cura di), *I territori del Petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, Roma, Bulzoni, pp. 209-229.
- RENNERT, Hugo A. [1908]: «Marco Antonio y Cleopatra. A Tragedy by Diego López de Castro (1582)», *Revue Hispanique*, IX, pp. 184-237.
- VACCARI, Debora [2006]: *I ‘papeles de actor’ della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea.
- [2007]: «Texto literario/ texto representado: el caso de los papeles de actor», *Anuario Lope de Vega*, XIII, pp. 163-192.
- [2012]: «Un caso peculiar de transmisión textual del teatro áureo: los papeles de actor», en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuecentario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, IV, pp. 258-266.
- WEINER, Jack [2005]: «Gabriel Lobo Lasso de la Vega y sus contertulios», en *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Lasso de la Vega*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 73-91. Disponible online: <http://parnaseo.uv.es/Editorial/Weiner/Texto.pdf>

La comedia de «La entretenida» y los límites genéricos en el origen del teatro español

María Josefa Martínez

[HTTP://ORCID.ORG/0000-0002-6737-4694](http://ORCID.ORG/0000-0002-6737-4694)

UNIVERSIDADE DA CORUÑA

La adscripción genérica de *La entretenida* generalmente admitida incluye esta comedia, descartada la comedia costumbrista [Cotarelo Valledor, 1922: 63], entre las comedias de capa y de espada o en las de enredo. También ha recibido la consideración en una reciente propuesta de tipo temático, de comedia en la que predomina la perspectiva de los pícaros [García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, 2016: 69]. En cualquier caso, suele haber, desde los trabajos de Zimic [1976] y Canavaggio [1977] acuerdo entre la crítica para considerar esta pieza cervantina como una parodia, no sólo del subgénero de la comedia de enredo, sino de modo más amplio como un remedo cómico de las convenciones y de los motivos estéticos y éticos de la comedia nueva que, sabido es, triunfa en el momento en que se redacta la pieza [López Alfonso: 1986]. No obstante, desde el punto de vista genérico, la que comúnmente se denomina «comedia de enredo», suele referirse a la producción cómica que tiene lugar entre los años veinte y cincuenta del siglo XVII, con Calderón como representante máximo de estas comedias en las que prima la complejidad de la intriga, la concatenación vertiginosa de las acciones, la «matemática perfecta» [Iglesias Feijoo, 1998-2016] de una construcción dramática ingeniosa. Esto no quiere decir que antes de Calderón y de los poetas de su escuela no hubiese «un teatro de plenitud lúdica» con Lope y otros dramaturgos contemporáneos suyos, como afirma

Serralta [1988]. Constata este autor que mientras la apelación «de capa y espada», fundamentada históricamente, remite a un criterio sociodramático, «de enredo» remite al mecanismo interno de construcción del drama. Así los «caballeros particulares» de *La entretenida* y la trama que protagonizan se aproximaría efectivamente a la comedia de enredo, si no fuese por la carga paródica que integra.

La entretenida es, pues, un texto dramático que escapa a taxonomías prefijadas [García Aguilar, 2015: 140] y así sea probablemente porque se construye conjuntamente sobre el modelo y la subversión del mismo. La carga paródica se ejerce sobre motivos —el incesto, el amor y la ausencia; los personajes —ridículos y apocados; el lenguaje —adecuado al personaje pero no a la situación; la trama amorosa —inversión de la acción principal y secundaria; la construcción —negación del final armónico. En estos imprecisos límites genéricos, fue sin duda Flechniakoska [1972], quien valoró la impronta del género entremés en la comedia hasta postular que la comedia es entremés. En este sentido, con acierto crítico y otros métodos, abunda Brito Díaz [1998] quien demuestra que Cervantes lee la poética de la comedia a la luz de la del entremés. Se basa, entre otros aspectos, en el desplazamiento que se produce del tono de la comedia al del entremés al dar a los personajes subalternos una complejidad inexistente en el grupo de los amos. Así considerado, el entremés de *La entretenida* sería una de las posibles claves de la lectura de la comedia. La pieza cervantina es, además, una de las que más ahonda en los mecanismos de reflexión y no sólo por la incorporación explícita del entremés [Hermenegildo, 1999: 77-92], sino también por la teatralización de la escritura y de la representación, como explica Brito Díaz. Los mecanismos de reflexión atañen además la inclusión de otros géneros, motivos y técnicas de distintas procedencias que permiten sugerir que, más allá de la parodia del modelo lopesco, *La entretenida* propone un modelo genérico de texto dramático cómico y espectacular propiamente cervantino que obedece a una concepción amplia y versátil del hecho teatral.

El elenco de los personajes que representan el entremés son los criados de la casa y constituyen el grupo de personajes subalternos¹, reunidos a petición de Cristina, la fregona, para celebrar la aparición del falso don Silvestre. Estos personajes pasan de protagonistas de la comedia a protagonistas del entremés representándose a sí mismos, pues no cambian de nombre ni de traje. Sin embargo en las acotaciones que encabezan el inicio de la representación enmarcada, se observan dos modificaciones a tener en cuenta para matizar la anterior afirmación: «Salen Ocaña y Torrente, como lacayos embozados»

¹ A. Bernat Vistarini y P. Trapero Llobera [1990: 561-571] postulan el carácter estanco de los dos grupos sociodramáticos: amos/criados.

y «Salen Dorotea y Cristina como fregonas» (p. 765)². En la jerarquía sociodramática de los subalternos, Torrente no es lacayo ni Dorotea fregona, pero adoptan este estatus mediante la indicación de un cambio en su vestimenta. Dorotea, doncella y confidente de Marcela, se ajusta a la condición de fregona y Torrente, el capigorrón disfrazado de peregrino, cae al estado de lacayo. Sin embargo, los dos tipos —doncella y capigorrón— tendrían perfectamente cabida en el elenco entremesil. ¿Por qué entonces se produce esta precisión? Tres pueden ser las razones: para asimilarlos a los personajes más bajos de la comedia, en consonancia con el código del entremés; para adaptar su lenguaje y su comportamiento al guión trazado con anterioridad por Cristina; y, la tercera, para provocar a risa mostrando la actuación de dos personajes que hacen que hacen de lo que son, queriendo hacer creer que hacen de otros. Los indicios de cambio que suponen estas dos acotaciones no dicen sólo el interés de Cervantes por las condiciones de la representación, apuntan a la observancia del código del entremés y también de la fábula o maraña del mismo, tal como la define Cristina en su conversación con Marcela: «Es lacayuno y pajil/ el entremés, y me admira/ de verle una tiramira/ que tiene de fregonil» (vv. 2073-2076). Lo lacayuno y lo fregonil, —lo pajil no sale—, ocupan efectivamente, las dos primeras secuencias de la pieza enmarcada. En la primera, los lacayos entran borrachos, dramatizando, el gusto de los criados por la bebida que ha caracterizado a Ocaña a lo largo de la obra. Y también le dan sentido a la exclamación de Torrente «vivamos para beber/pues para beber vivimos» (vv. 2141-2142) que no es sólo una declaración de placer hedonista, sino que sella la tregua, ocurrida con anterioridad, entre los dos rivales. El espectador externo percibe la continuidad del comportamiento, —vamos a beber y salen bebidos— y, de no ser por el vestuario y el gesto teatral de ocultamiento por excelencia —van embozados—, no podría situarse entre los dos niveles de ficción —la del entremés y la de la comedia—, a pesar del anuncio de Cristina. Al espectador le sucedería lo mismo que a los dos lacayos que buscan el lugar de la representación³, confundidos por el «calor vinático». Retomemos la escena, todos los espectadores saben que los representantes del entremés son los criados, pero el único al que concierne la posible confusión es al público real ya que el público ficticio ignora el pacto entre los dos pretendientes.

La secuencia fregonil del entremés activa un mecanismo de reflexión de tipo temático y métrico. El romancillo hexasílabo puesto en boca de Cristina en la jornada pri-

² Todas las referencias al texto se hacen a partir de Cervantes [2015].

³ «TORRENTE. Ocaña, ¿es este/ el zaguán de la fiesta? OCAÑA. No diviso;/ que tengo las lumbreras algo turbias/ Adonde oyeras música repara./ TORRENTE. Escucha, que aquí sale Cristina/ y Dorotea. OCAÑA. Cáigome de sueño» (vv. 2244-2249).

mera recoge su queja —a imitación de las de Areusa⁴ y de la de todas sus congéneres—, de ser criada, joven y tener amos déspotas. El romancillo se transforma en el entremés en un diálogo en versos endecasílabos sueltos y pareados entre Dorotea y Cristina. El romancillo es único en toda la comedia y posee una carga lírica innegable, mientras que las quejas del entremés se amoldan a un diálogo de tipo descriptivo, sin enunciación dialéctica. El cambio de metro implica el cambio de tono y de matiz temático, pues el entremés introduce, además de las críticas a los amos, el motivo de las comidas y el de los pretendientes de las fregonas —en particular la referencia al donado que corteja a Lorenza— que no afloran en la manifestación de las quejas de la comedia.

De los bailes dice el Barbero de *La cueva de Salamanca* que se inventaron en el infierno, en donde los diablos son poetas y los poetas son diablos. No podía faltar en la fiesta teatral organizada por los criados este alegre elemento de diversión que dio lugar a tanta controversia sobre la licitud ética de la comedia nueva. De este aspecto se hace eco *La entretenida* en las reiteradas peticiones por parte de los amos de que el baile sea «compuesto» «honesto», «discreto», «sin que haya en él cosa fea» (v. 2060). Estas condiciones las acata Cristina para conseguir el consentimiento de los amos. Sin embargo, apenas afirmada, su obediencia queda desmentida en aparte⁵. Y aunque promete bailar «a fuer de palaciegos» no lo cumplirá. El baile al uso en la comedia será «dulce y apacible» «grave y tierno», «meliflúo y flautado», una adjetivación triple basada en dobletes ornamentales que contrastarán con los excesos que piensan hacer Dorotea y Cristina. En cuanto entran como fregonas de entremés, reiteran su intención de regocijarse⁶, «hacerse rajas», «molerse el alma» y «brincarse hasta reventar». Todas ellas expresiones que transmiten la exageración y la descompostura. El baile de entremés se representa inversamente al de la comedia. Pero esto no acaba aquí, acto seguido son Ocaña y Torrente quienes prestan su voz a los requerimientos de los amos, censurando la excesiva intimidad de los bailarines⁷, de lo que estos se defienden y, en particular el Barbero, músico y amante por antonomasia en el género entremesil. Este desplazamiento de la perspectiva sobre el

⁴ Sobre este romancillo y la similitud con las quejas de Areusa, Casaldueiro [1972: 88-95] y Romo Feito [2007: 39-69].

⁵ «CRISTINA. Haceme tengo rajas esta noche./ D. ANTONIO. El término decente/ de honestidad se guarde, Cristina. CRISTINA. (¡Bueno es eso!)/ Bailaremos a fuer de palaciegos» (vv. 2045-2049).

⁶ «DOROTEA. Aquesta tarde, Cristinica amiga,/ Pienso bailar hasta molerme el alma./ CRISTINA. Y yo, hasta reventar he de brincarme» (vv. 2250-2251).

⁷ «OCAÑA. Ya les he dicho que bailen/ a lo templado y honesto/ que no gusto que se beban/ de las niñas el aliento» (vv. 2337-2340); y TORRENTE. «Tampoco a mí me contentan/ estas vuelta y floreos;/ que se requiebran bailando,/ pues son requiebros los quiebros» (vv. 2355-2358). En otros lugares, por ejemplo en *El Rufián viudo*: «¡Oh, qué desmayar de manos!/ ¡Oh, qué huir y que juntar!/ ¡Oh, qué nuevos laberintos,/ donde hay que salir y entrar» (vv. 376-379).

baile tiene una consecuencia argumental de importancia: provoca el incremento de la tensión y prepara la riña entre los dos rivales. Los bailarines protestan, sube el tono de las intervenciones, Dorotea insulta a Torrente y cierra esta secuencia el elogio de Muñoz a la «matraca»⁸ que él dice cortesana que la doncella-fregona lanza al capigorrón-lacayo, tachándole de «bodegón», de «lacayo» y de «gallego».

Así pues, se representa en el espacio del entremés un baile cantado —un romance primero y una seguilla después [Canavaggio, 1990]—, versión subvertida del baile al uso de comedia y, probablemente, a la vista de la censura de los enemigos del teatro, acorde con la práctica de la representación de la modalidad genérica entremesil. La riña entre Ocaña y Torrente interrumpe bruscamente el baile y se observa que, en paralelo con la comedia, el entremés no adopta ninguno de los tres posibles desenlaces convencionales: no cierra con palos, ni con la cárcel, ni tampoco con un baile, lo que queda explícitamente señalado —«Dorotea: ¿Bailaremos más?; Cristina: Bailemos.; Marcela: No, porque aún no estoy en mí» (vv. 2490-2491). ¿Por qué se subraya la ausencia de ese final? Puede ser porque la ficción de la comedia recobra su predominio y un baile de cierre restaría funcionalidad y eficacia a la acción. En cualquier caso, se hace explícita la asociación del entremés con un cierre bailado y cantado, pero se elude este final convencional del género breve en paralelo con la ausencia de desenlace en la comedia.

La escalada de la agresividad que marca el final del baile desemboca en la última peripecia del entremés, cuando los dos rivales se enzarzan en una riña en la que los dos salen heridos. Ocaña arranca la nariz a Torrente de un puñetazo y este acuchilla a Ocaña que cae como muerto. Esta situación tiene una doble consecuencia: devuelve al espectador externo al plano de la realidad ficticia de la comedia pues conoce la rivalidad entre los dos pretendientes y sabe que la disputa es plausible; y sitúa al público ficticio en el plano de su realidad vivida.⁹ Se trata, además, de un golpe de efecto magistral en el que se afirma la capacidad lúdica de la comedia pero sobre todo del género entremesil. El lance, aunque coge por sorpresa, está referido en prolepsis en sendos parlamentos de Torrente y de Ocaña, que afianzan el carácter de juego genérico entre los dos planos de la ficción. Se trata de dos pasajes situados en la primera jornada y la segunda jornada que aluden a las consecuencias que sufrirá cada personaje en lo que será el momento álgido de la tensión dramática. En el primer caso, Torrente expresa

⁸ «DOROTEA. Bodegón con pies, camine/ que aquí no lo conocemos:/ calle o pase, porque olisca/ a lacayo y a gallego./ MUÑOZ. Estas sí que son matracas,/ que tienen del caballero,/ de lo ilustre y de lo lindo,/ de lo propio y lo risueño» (vv. 2379-2386). Martínez López [1998] para las nociones de matraca, sátira y entremés.

⁹ Esta continuidad entre comedia y entremés ha sido interpretada como la afirmación de que el «arte debe reflejar la vida [...] pero el arte no es ni puede ser la vida misma» [Zimic, 1976: 113 y nota 191].

el deseo de salir bien parado —sin castigo físico y público— del engaño urdido por Cardenio para entrar en casa de Marcela: «De este laberinto, el cielo/ con las narices nos saque» (vv. 493-494); en el segundo, es el lamento de Ocaña por el amor de Cristina que declara en aparte mirando a la amada: «Puesto en aqueste rincón,/ como lacayo sin suerte,/ veré quizá de mi muerte/ alguna resurrección» (vv. 1124-1127). A nadie se le escapa que los versos citados poseen sentido pleno en contexto, pero hay que subrayar que no dejan de tener una función de anticipación y un doble referente. Tanto la imagen del laberinto que metaforiza el embrollo de la usurpación de identidad como el deseo de no perder las narices¹⁰ remiten, además del engaño de Cardenio, a lo intrincado de un entremés [López Alfonso, 1986] en el que se borran los límites de la ilusión cómica. Así mismo la metaforización de la muerte y de la resurrección del amante desdeñado, más allá de los cánones líricos, remite al motivo de la muerte fingida, tratado aquí en su vertiente cómica. Las dos anticipaciones se unen para subrayar que, como dice el Alguacil, esta tragedia es una farsa, la de la pérdida y recuperación de las narices de Torrente y la de la muerte y resurrección de Ocaña. Motivo que sólo podía habitar el ámbito cómico del entremés¹¹.

El Alguacil es quien sentencia la condición cómica del género de la obra que se está representando, no sin cierta ironía. Es el personaje que, en la confusión de lo representado, pone —o pretende poner— orden en la acción de la comedia y en su poética. Acudiendo a una distinción aristotélica manida y elemental —si hay muerte es tragedia, si no la hay, es comedia—, hemos rozado la tragedia, pero todo acaba en comedia. Al hilo de esta réplica, parece que debiésemos leer la pasión incestuosa presente en la comedia. El amor vicioso que Marcela cree percibir por parte de su hermano don Antonio podría rozar la tragedia, pero aquí provoca a risa y no desemboca en llanto ni en ningún suceso luctuoso. Al Alguacil retórico le hacen eco la fregona preceptista y el escudero y el lacayo poetas.

Cristina, como ya se vio, sabe mucho de canon de bailes y de entremeses, y también sabe del lenguaje cortesano y placentero que han de usar los galanes para seducir a las damas. En lo que constituye una verdadera declaración programática, la fregona enuncia las cualidades que han de tener los criados pretendientes de comedias¹². Se

¹⁰ «TORRENTE. ¡Ay, narices derribadas/y tendidas por el suelo!» (vv. 2403-2404).

¹¹ Es obligado recordar aquí el falso suicidio de Basilio en el episodio de las bodas de Camacho [*Quijote* II, XX-XXI]. Este motivo en el entremés de *La entretenida* se desarrolla desde una perspectiva cómica, pero puede adoptar otras fórmulas como las que se dan en el caso de la *difunta pleiteada*.

¹² «Siempre la melancolía/ fue de la muerte parienta,/ y en la vida alegre asienta/ el hablar de argentería./ Motes, cuentos, chistes, dichos,/ pensamientos regalados,/ muy buenos para pensados,/ y mejores para dichos» (vv. 9-15).

refiere tanto a la materia —«motes», «cuentos» «chistes» «dichos» y «pensamientos»— como a su ornato «regalados». El «hablar de argentería» expresa «la vida alegre» mientras que la melancolía, amiga de la muerte, conduce a la maledicencia. Esta declaración informa la gran variedad de motivos literarios de procedencia culta o popular que integra *La entretenida*: las quejas de las fregonas, la cuestión de amor¹³, la matraca de Dorotea y también el conocido motivo folclórico de la muerte fingida. Pero sobre todo informa la perspectiva resueltamente cómica de la pieza. Muñoz, el viejo escudero, también se erige en autor. Así es que se define a sí mismo como «medio autor» del entremés, lo que ha sido notado por la crítica, pero Muñoz también es autor del libreto del engaño de Cardenio. Es él quien pone por escrito de su puño y letra la memoria o lista que le entrega al estudiante con la relación de los datos que debe saber para no ser descubierto. Es un autor minucioso¹⁴, pero no tanto que no dé crédito a la historia del naufragio de Torrente, asegurando que es verdad¹⁵. Al reconocer la capacidad de invención del embaucador, Muñoz exclama en aparte: «¡Válgate Satanás qué bien lo enredas!» (v. 887) y «(Qué bien trazada/ quimera! [...])»¹⁶ (vv. 961-962). Muñoz está apuntando que las memorias y las listas, es decir los saberes, no son nada sin la invención y reconoce en esto la superioridad de Torrente. La crítica a la excesiva erudición es lugar común cervantino, pero está significativamente presente en esta comedia, que no es solo parodia de un género, sino expresión de un quehacer poético. Además, Muñoz es un autor poco autoritario, como autor de comedia y autor de entremés las fábulas que idea escapan de su trazado. Desvela en aparte que el disfraz de Torrente y el relato del naufragio no están en su lista que suministró a los farsantes; y, en el caso del entremés, que él no ha escrito la parte de la burla cruenta¹⁷ de la que responsabiliza a un «primer autor», del que no sabemos nada, al menos que éste sean Ocaña y Torrente conjuntamente, u Ocaña que es «poeta valiente» y «rodado»¹⁸ y que tiene, como todos los poetas, el diablo en el cuerpo.

De lo anteriormente expuesto se puede concluir que *La entretenida* integra el entremés y éste la comedia, no solo en el complejo juego del teatro dentro del teatro —as-

¹³ Sobre las fuentes de este motivo, veáanse Crawford [1933] y Fernández Montesinos [1967].

¹⁴ «Diles la memoria, y diles,/ previniendo mil barruntos,/ de los más sotiles puntos/ las respuestas más sotiles» (vv. 816-819).

¹⁵ «TORRENTE. ¿Qué os parece, Muñoz? MUÑOZ. Que me parece/ que es verdad cuanto ha dicho, y que lo veo./ TORRENTE. ¡Y cómo que es verdad! Sin que le falte/ un átomo, una tilde, una meaja» (vv. 960-966).

¹⁶ Es cierto que la afirmación de Muñoz está motivada, acorde con su caracterización de viejo traidor avaricioso, por el temor de perder la recompensa.

¹⁷ «(¡Válgate el diablo! ¿Qué disfraz es este?/ Esto no puse yo en la lista)» (vv. 827-828); «Dióle. ¡Mal haya la farsa/ y el autor suyo primero!/ Pero yo no di esta traza/ ni escribí tal en mis versos» (vv. 2407-2410).

¹⁸ «CRISTINA. Hale compuesto Torrente/ y Muñoz, y es la maraña/ casi la mitad de Ocaña,/ que es un poeta valiente» (vv. 2061-2064).

pecto perfectamente estudiado—, sino también en la duplicidad de los paralelismos que retoman en resonancia aspectos de los personajes, de los motivos y de los preceptos que afectan los géneros literarios. *La entretenida* es muestra en sí misma de un espectáculo teatral completo en que cada elemento mantiene una vinculación marcada por diversos grados de intensidad y de inversión entre sí y en el conjunto de la comedia¹⁹. Esta trabazón plantea, a nuestro entender, la cuestión de la coherencia poética de la Comedia Nueva como espectáculo. En este sentido, *La entretenida*, ofrece una perspectiva singular y personal que reinventa la poética de la unidad y de la variedad de la fábula dramática aplicada al espectáculo teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE ARCE, Juan Bautista [1959]: «On *La entretenida* of Cervantes», *MLN*, 74, 5, pp. 418-421.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, y Patricia TRAPERO LLOBERA [1993]: «Nuevas aportaciones en la relación Cervantes. Lope: la estructura de *La entretenida*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas Alcalá de Henares 12-16 noviembre 1990*, Barcelona, Anthropos; Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 561-571.
- BRITO DÍAZ, Carlos [1998]: «*De que todo sea comedia, / y no tragedia, me alegro*: la escriptura teatral de Cervantes en *La entretenida*», en A. P. Bernat Vistarini (coord.): *Actas del tercer congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, pp. 559-569.
- CANAVAGGIO, Jean [1977]: *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*. Lille, P.U.F.
- [1990]: «*Madre la mi madre*: textes et contextes», *Bulletin Hispanique*, 92,1, pp. 111-123.
- CASALDUERO, Joaquín [1922]: «Parodia de una cuestión de amor y queja de las fregonas», en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, pp. 88-95.
- CASTRO, Américo [1987]: *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica. 2ª ed.
- CERVANTES, Miguel de [2015] L. Gómez Canseco (coord.): *Comedias y Tragedias*, Madrid, BCRAE, 2 vols.
- COTARELO VALLEDOR, Armando [1915]: *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*, Madrid, Revista de Biblioteca, Archivos y Museos, pp. 431-460.

¹⁹ Para completar esta visión habría que analizar la función del receptor de la comedia y, en particular, la de los mosqueteros, además de otros paralelismos y coincidencias que se incluirán en un próximo trabajo.

- CRAWFORD, J. P. Wickersham [1933]: «Again the *Cuestión de Amor* in the Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 1, 4, pp. 319-322.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José [1967]: *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, pp. 105-108.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, Luis GÓMEZ CANSECO y Adrián SÁEZ [2016]: *El teatro de Cervantes*, Madrid, Visor.
- HERMENEGILDO, Alfredo [1999]: «Mirar en cadena; artificios de la metateatralidad cervantina», en C. Poupney Hart, A. Hermenegildo y C. Oliva (coords.): *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. Actas del coloquio de Montreal 1997*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 77-92.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis [1998-2016]: «*Que hay mujeres tramoyeras. La matemática perfecta de la comedia calderoniana*», en F. Pedraza y R. González Cañal (eds.): *La comedia de enredo. XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 201-236; ahora en, [2016]: *El viaje entretenido. Estudios de literatura española compilados en homenaje a su autor*, M. Santos Zas (coord.), Santiago de Compostela, pp. 295-327.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José [1986]: «*La entretenida*: parodia y teatralidad», *Anales Cervantinos*, 24, pp. 192-205.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José [1998]: «Sátira y entremés en el siglo XVII» en, M.C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.): *Actas IV Congreso AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 1017-1022.
- ROMO FEITO, Fernando [2007]: «Cervantes ante la palabra lírica: el teatro», en H. Brioso Santos (coord.): *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Reichenberger, pp. 39-69.
- SERRALTA, Frédéric [1988]: «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, pp. 125-137.
- ZIMIC, Stanislav [1976]: «Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)», *Anales cervantinos*, 15, pp. 19-119.

Celos y celosos: Tirso de Molina y Cervantes en torno a «El celoso prudente»

Rafael Massanet Rodríguez

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS (UIB)
INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS EN LA MODERNIDAD (IEHM)

PANORAMA GENERAL

Actualmente mi labor investigadora me ha llevado a trabajar la edición crítica de *El celoso prudente* del dramaturgo mercedario Tirso de Molina, una comedia palatina que se encuentra incluida dentro de su miscelánea *Cigarrales de Toledo*¹. Debido a su localización, es posible que haya pasado desapercibida para la mayor parte de los estudiosos a lo largo de la historia de la literatura, pues es complicado encontrar estudios centrados en ella, más allá de unos cuantos que analizan aspectos de la misma en relación a otras obras del autor. La intención de mi trabajo, por tanto, será presentar una edición crítica, cuidada y adecuada a los estudios que actualmente encontramos para ofrecerla al público investigador.

No obstante, algunos estudios que se han venido realizando no son del todo correctos, bajo mi punto de vista. El mayor problema que encontramos en ellos es

¹ *Cigarrales de Toledo* vio la luz en 1621, mientras que la comedia *El celoso prudente* tiene una datación aproximada en torno a 1615, según los últimos estudios basados en la métrica.

que se basan en un primer estudio que se ha ido repitiendo e imitando hasta hoy día, manteniendo una visión que, si se analiza detenidamente, podemos comprobar que no es del todo correcta y que pronto se desmontan tras un análisis crítico. Con todo esto nos referimos a un estudio concreto, el que llevó a cabo doña Blanca de los Ríos para su edición de las *Obras completas*² del mercedario.

En este texto la autora comete, a mi juicio, uno de los mayores estigmas que ha sufrido esta comedia en cuanto al análisis de sus fuentes y motivos: el intento de relacionar y vincular la obra del mercedario con la de Miguel de Cervantes, atendiendo a unas causas o razones, en todo caso, muy circunstanciales.

Ruth Lee Kennedy [1979], en un amplio estudio cuyo título reza «Sobre la relación de Tirso con Cervantes», planteaba ya lo que intentamos llevar a cabo aquí: intentar demostrar la posibilidad de dicha relación o sí, en todo caso, esta puede llegar a ser en alguno de los casos posible. Tenemos que tener en cuenta que ya desde el inicio anuncia que no puede aceptar la tesis de Blanca de los Ríos, la cual se centra en una relación de enemistad, puyas y saetas entre los dos autores, que se vería plasmada en sus letras.

Respecto al trabajo de Ruth Lee Kennedy que ya hemos mencionado, tendríamos que hacer una pequeña puntualización: la obra que nos ocupa, *El celoso prudente*, no está analizada y contrastada, algo que, por tanto, vamos a intentar solventar.

Uno de los mayores problemas que nos encontramos para usar los textos de Blanca de los Ríos como un estudio fiable es la afición de la estudiosa por variar u obviar datos, sobre todo de carácter cronológico, para reforzar y dar valor a las teorías que presenta. Por ese motivo, considero que las referencias que aparecen, según ella, a Miguel de Cervantes o a sus obras son, más bien, forzadas y no completamente ciertas o auténticas, tal como ella se esfuerza en remarcar.

Blanca de los Ríos [Tirso de Molina, 1946: 527] asegura que «Cervantes [...] ni una sola vez, ni de burlas ni de veras, nombra a Tirso». En esto lleva toda la razón pues ni siquiera en *Viaje del Parnaso*, obra de la cual hablaremos más adelante, aparece Tirso de Molina referenciado de manera directa. No obstante, a continuación, añade [Tirso de Molina, 1946: 527]: «Constantemente le alude y acribilla con penetrantes y finos dardos de ironía». ¿Cómo es posible tal cosa? Si no lo nombra, ¿cómo sabe que esas alusiones eran para su persona?

² *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, Madrid, Aguilar, 1946, 1952, 1958. Nosotros hacemos referencia al primero de los volúmenes, publicado en 1946, donde se incluye la obra que estamos estudiando.

El *Viaje del Parnaso* es uno de los pilares en los que la estudiosa de Gabriel Téllez basa dicha animadversión entre los autores, al no aparecer el nombre del mercedario y sí el de muchos otros autores considerados menores en la época.

Hay que señalar que quien sí aparece aludido sin duda alguna en este poema perteneciente a la Orden de la Merced es Alonso Remón.

La enemistad entre ambos compañeros de hábito era conocida en el entorno, llegando ambos dramaturgos a ignorarse mutuamente a lo largo, no tan solo de sus obras literarias, sino incluso dentro de su propia Orden. No podemos dejar de resaltar el hecho que Tirso de Molina, al ser nombrado cronista general en 1632, obvió la *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, que ya había comenzado su predecesor Remón y comenzó su redacción desde el principio, publicando en 1637 su *Historia General de la Orden de la Merced*. Posiblemente la razón que aparezca Remón frente a Tirso era la mayor presencia que tenía el primero en los círculos literarios del momento. Aunque más tarde se retiraría para concentrarse en sus obras humanistas, contrajo una gran amistad con figuras como Lope de Vega, Quevedo o el propio Cervantes, quienes le dedican versos y lo alaban en sus obras:

Un licenciado de un ingenio inmenso
es aquel y aunque en traje mercenario,
como a señor le dan las musas censo.
Ramón se llama: auxilio necesario
con que Delio se esfuerza y ve rendidas
las obstinadas fuerzas del contrario. [Cervantes, 2015:283]

Debemos añadir que en el poema cervantino aparece un fraile misterioso del que no se da nombre, pero destaca su carrera literaria. Blanca de los Ríos se apresura a decir que se trata de Tirso, tal vez por el hecho de aparecer junto a Remón. No obstante, esta identidad no está del todo clara. Rodríguez Marín [1935] ha llegado a plantear dudas acerca de esta identificación y presenta como posibles candidatos al doctor Garay, Marco Antonio de la Vega o el doctor Cámara. Que fuera Tirso sería muy conveniente, sin duda, para su teoría. No obstante, ¿qué no aparezca es razón para una rivalidad firme contra Gabriel Téllez, sin sostenerse en argumentos o razones de mayor envergadura?

Además de este hecho, Blanca de los Ríos señala multitud de referencias al *Quijote* a lo largo de las comedias de Tirso. Al anotarlas se encarga de señalar que son réplicas a esas rencillas varias que se tenían ambos autores. Pero, ¿son como dice doña Blanca

dardos satíricos o, más bien y muy posiblemente, referencias a un fenómeno popular que en poco tiempo alcanzaría una gran difusión?

Para la gran parte de los casos que nos presenta, no parece que necesariamente Tirso hubiera tenido que leer la novela cervantina y bien pudiera ser que la conociera de oídas. Así lo demuestra Ruth Lee Kennedy [1979] en los casos de *Marta la piadosa* y *No le arriendo la ganancia*. Martín Riquer, en su «Introducción» al *Quijote* de 1994, ya señala que, en las fiestas del 10 de junio de 1605, solo unos meses después de la publicación de la novela, aparecieron los personajes de Sancho y Quijote en un desfile. De este modo pudiera conocer a los personajes y usar sus referencias en sus comedias sin necesidad de haber leído ninguna de las dos partes.

De la misma manera, la teoría que sostiene sobre que los personajes de don Quijote y Sancho Panza son un trasunto caricaturesco de Lope de Vega y Tirso de Molina, como su seguidor de menos talento, carece de fundamento alguno. Por un lado, debido a la cronología alterada que maneja doña Blanca. Y por otro, debido a que la amistad entre los dos dramaturgos que intenta señalar no fue tal. Si bien es cierto que el Mercedario fue un gran admirador del Fénix de los ingenios, este ignoró su trabajo durante largo tiempo.

Así pues comprobamos que, desde un panorama general, la tesis que plantea Blanca de los Ríos no se puede sostener. A continuación nos centraremos en lo particular, el análisis respecto a *El celoso prudente* y los elementos de relación que han trascendido hasta ahora entre Cervantes y la comedia.

ENTRE QUIJOTES Y REFRANES

Una de las razones que Blanca de los Ríos esgrime a la hora de achacar la influencia de Cervantes sobre la obra del mercedario es el uso que este hace de los refranes a lo largo de toda su obra. Para ello compara el uso que hace el personaje de Sancho Panza con el que hace Tirso, siguiendo siempre esa idea de que uno es el trasunto del otro.

En primer lugar, este abundante uso no es tal. Ciertamente es que Tirso recurre a lo largo de su obra al uso de refranes, pero, en la mayoría de casos, cuando esto sucede es en boca de los graciosos, los cuales al proceder de un nivel popular es obvio que hagan uso de este recurso. En *El celoso prudente* ni siquiera aparece una gran cantidad. Localizamos tan solo dos refranes en la comedia y, si mientras es cierto que uno sale de boca del gracioso Gascón, el otro lo pronuncia don Sancho de Urrea, el caballero español protagonista del texto. Y es precisamente este caso en el que se centra su defensa a ul-

tranza, cuando, en mi opinión, no es más que una mala interpretación o, en todo caso, un hecho circunstancial que nada tiene que ver en relación con la novela de Cervantes.

Dicho refrán es el siguiente: «Al buen callar llaman Sancho», expresado por, como hemos mencionado, el protagonista como broche final:

El celoso como yo,
calle y averigüe cuerdo.
Sospechas mil veces falsas,
como las mías salieron.
Y si fuesen verdad, cobre
satisfacción con secreto,
que las públicas dan causas
al vulgo siempre parlero.
Don Sancho soy, si he callado
a vuestro gusto, por esto
Al buen callar llaman Sancho.
En mí tenéis el ejemplo. [Tirso de Molina, 1946: 1279]

A continuación, mostraremos el fragmento del *Quijote* donde aparece el refrán en cuestión y que, para Blanca de los Ríos, es una de las razones para encontrar nexos de unión entre ambos autores y, en concreto, entre *El celoso prudente* y la novela cervantina:

Por Dios, señor nuestro amo —replicó Sancho— que vuesa merced se queja de bien poca cosa. ¿A qué diablos se pudre de que yo me sirva de mi hacienda que ninguna otra tengo ni otro caudal alguno, si no refranes y más refranes? Y ahora se me ofrecen cuatro que vendrían aquí pintiparados, o como peras en tabaque, pero no los diré porque «Al buen callar llaman Sancho.»

Ese Sancho no eres tú —dijo don Quijote— porque no solo no eres buen callar, sino mal hablar y mal porfiar. [Cervantes, 2011: 875]

Ante esta comparación podemos comprobar que nada tiene que ver un fragmento con el otro más allá del refrán, pues ni por contexto, ni por el valor que se le da al refrán, ni por el carácter de los personajes, un rústico frente a un noble, se puede encontrar relación alguna. Blanca de los Ríos, ante esto, añade:

Aquí se oye increpar Cervantes, cara a cara, a Tirso. ¿Puede darse un diálogo más coherente y más directo del autor del *Quijote* con su antagonista dramático? [De los Ríos, 1946: 1230]

No sabemos muy bien dónde ve tal increpación, tal referencia. Ante esto hay que tener en cuenta un importante aspecto: ¿conocía Cervantes esta obra del mercedario? Hay que tener en cuenta que la primera publicación de *El celoso prudente* se da en *Ci-garrales de Toledo*, publicado después de la muerte de Cervantes. Se sabe que antes de publicarse había sido representada por Pinedo, tal como atestigua el texto, pero al menos de momento, no disponemos de fecha de representación. No obstante, la fecha en que fue escrita se baraja en torno a 1615 aproximadamente, basándonos en su análisis métrico. Siendo así, ¿no sería entonces, en todo caso, una réplica de Tirso a Cervantes y no al contrario?

No obstante, creo que se está pasando por alto un detalle bastante importante: el refrán al que se refieren como elemento de conexión entre ambas obras. ¿Es invención de alguno de los dos autores? ¿Es un elemento característico que permitiría afirmar sin duda alguna que su uso por parte de uno u otro autor es una clara vinculación entre ellos? Absolutamente no. Se trata de un refrán de uso popular. Como indica Correas [1906: 35], Sancho se usa aquí por santo, sano y bueno. Y añade: «lo usamos mucho para alabar el callar y secreto y encarecer los provechos que tiene y los daños, de lo contrario, de ser parleros». Dicho refrán también se relaciona con el episodio protagonizado por Sancho II, quien guardó silencio durante el reparto del reino de su padre, dejándole el reino de Castilla. La explicación de Correas se adapta perfectamente al sentido que se recoge en la comedia de Tirso, mientras que en el *Quijote* se produce un mal uso del refrán, tal como es característico del personaje de Sancho Panza.

Así mismo, tenemos que hacer mención que Blanca de los Ríos no solo utiliza el refrán como argumento para apoyar su tesis de influencia cervantina, sino que incluso se atreve a usarlo como subtítulo de la obra en su edición, sin existir ningún precedente para ello. Pese a esto, luce bajo el título original sin dar explicación alguna de este motivo. La única edición que varía su título, anterior a la suya, es la de Teresa Guzmán del siglo XVIII: *En el mayor aprieto de los zelos*.

Estudiosas posteriores, como Rosa Tabernero [1993] o Ana Suárez Miramón [2015], se muestran de acuerdo con esta decisión y consideran que debería recuperarse esta adición tardía en las nuevas ediciones, sobre todo por resultar una prueba más de la evocación de la novela cervantina en la obra.

En primer lugar, dicha decisión no debería llevarse a cabo y mucho menos en una edición crítica y de rigor, pues si nuestra intención es ofrecer al lector lo más cercano a la concepción original de la obra. Este subtítulo no es decisión del autor, sino tomada en el s. XX. Por tomar dicha decisión estaríamos faltando al sentido original del texto.

En segundo lugar, leyendo las investigaciones tanto de Blanca de los Ríos como de las filólogas que hemos mencionado, el motivo principal de su recuperación no sería más que una excusa para justificar esa influencia cervantina de la obra. Influencia que, como hemos mostrado al menos en este punto, no es tal. O en todo caso, meramente circunstancial.

El segundo refrán al que hacíamos referencia en párrafos anteriores sí que es pronunciado por el gracioso Gascón. En un divertido diálogo con la criada Carola, dicen lo siguiente:

GASCÓN.	¿Querrásme mucho?	
CAROLA.		Mu... muchísimo.
GASCÓN.	Habló el buey y dijo mu.	
		[Tirso de Molina, 1946: 1262]

Blanca de los Ríos interpreta este refrán como un revés que Tirso lanza hacia Cervantes, al relacionarlo con un verso que Lope escribió contra este: «Hablaste buey, pero dijiste mu». «Mención intencionadísima», según doña Blanca [1946:1232], si bien el sentido aquí es puramente humorístico. La teórica saeta que le devuelve el mercedario no se ve por lado alguno. En cuanto al verso de Lope no hay por qué no descartar que Tirso lo conociera, pero no hay que entender aquí que se apropie del verso y no del refrán, cuyo significado es el siguiente: «Se aplica al necio acostumbrado a callar y que, cuando habla, es para decir algún disparate» [Correas, 1906: 494].

Para acabar en cuanto a refranes se refiere, no hay que olvidar que doña Blanca también ve en el *Quijote* una referencia al futuro destierro que sufrirá Tirso. En el capítulo XLIII le dice el hidalgo de la Mancha a su escudero: «Yo te aseguro que estos refranes te han de llevar un día a la horca» [2011: 875]. A este respecto rescatamos lo ya comentado acerca de la identificación entre Tirso y Sancho Panza. No se le aplicaría al Mercedario la horca pero sí el destierro. Sin embargo, ¿solo por el uso de refranes? Creemos que esta nueva referencia es, nuevamente, circunstancial y que no es suficiente para afirmar dicha idea.

En relación puramente a la novela cervantina tendríamos que señalar un caso más que contempla Blanca de los Ríos como un ataque de Tirso contra Cervantes, cuando en el acto II de la comedia que nos ocupa don Sancho de Urrea responde a su criado lo siguiente:

En España
no se usa hablar los criados
con las doncellas de casa
tan familiarmente. [Tirso de Molina, 1946: 1263]

Y en otra parte del texto replicará el gracioso a su señor:

Porque nunca los señores,
sino en las comedias, hablan
con lacayos, si no entablan
por su medio sus amores. [Tirso de Molina, 1946: 1249]

Quiere ver en esto Blanca de los Ríos una contestación a las censuras teóricas que Cervantes planeó frente a la nueva comedia de Lope en su novela: «Y qué mayor [disparate] que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico y un paje consejero» [2011: 495]. En mi opinión esto no es más que un juego metateatral que pretende buscar la risa y la complicidad con el público. Ante esto tenemos que destacar que el gracioso Gascón es un buen retórico, aspecto usado a su vez con fines burlescos para satirizar a los poetas culteranos, como Góngora, tal como se indica en la comedia:

En mi vida he sido
culto versificador. [Tirso de Molina: 1946: 1235]

Para continuar con un largo parlamento burlón a la manera gongorina. Y al acabar remata con: «Al uso es esto» [Tirso de Molina, 1946: 1235], demostrando la popularidad del estilo.

LA SUPUESTA INFLUENCIA DE LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

Pero no solamente el *Quijote* es el texto en el que se encuentran vinculaciones con la comedia que nos ocupa. Las *Novelas ejemplares* son también materia de comparación.

Ana Suárez Miramón [2015] afirma que el argumento le recuerda a *El curioso impertinente*, debido al tratamiento de los celos y la falta de prudencia que demuestran los maridos, cuando precisamente lo que defiende *El celoso prudente* a lo largo de toda su acción es la prudencia. Si son los celos el motivo del recuerdo, otras obras pueden ser

candidatas, tal como señala, como por ejemplo *El celoso extremeño* y entre los entremeses del mismo *El juez de los divorcios* o *El viejo celoso*.

Todas estas obras son similares en un nivel argumental: un marido de edad avanzada se casa con una mujer joven. Sin embargo, más allá de este planteamiento, la comedia del Mercedario y las obras de Cervantes no tienen más relación.

Los maridos cervantinos son celosos por naturaleza, huraños, cerrados a influencias externas que puedan trastocar el control que poseen sobre sus mujeres. Suárez Miramón [2015] señala: «Sancho, el protagonista celoso de Tirso, vive, como Anselmo, obsesionado por un posible engaño de su mujer». Don Sancho no vive obsesionado como el resto de los maridos presentados. O mejor sería decir que no comienza su matrimonio encelado y temeroso porque su mujer busque un amante más mozo. No es de natural celoso, sino que a partir de pruebas empíricas, no circunstanciales, si no cada vez más claras, que el público conoce falsas, produciendo así el enredo y la comedia, van surgiendo los celos. Estos son siempre dirigidos no al sentimiento amoroso, sino a la preocupación por perder el honor a manos de extranjeros, que no solo deshonorarían a su linaje sino también a España.

Pero también hay una diferencia muy importante que muchas veces se obvia: la mujer. Las casadas de Cervantes, jóvenes, desprecian a sus maridos no solo por los celos de estos, que las mantienen encerradas en su casa aisladas, sino también porque debido a su vejez y achaques han de perder su juventud cuidándolos. Además, algunos celosos como Carrizales, llegan a privarlas incluso de cuadros o tapices por aparecer en ellos figura humana. Incluso Lorenza se queja que del dormitorio hacia dentro no cumple, pese a todas las riquezas que ostenta: «¡Qué malditos sean sus dineros, fuera de las cruces, malditas sus joyas, malditas sus galas y maldito todo cuanto me da y promete! ¿De qué me sirve a mí todo aquesto si en mitad de la riqueza estoy pobre y en medio de la abundancia con hambre?» [Cervantes, 2010: 412].

Este no es el caso de Diana, la dama de la comedia de Tirso. Mientras que no es tan joven como su hermana, su matrimonio con don Sancho le colma de una alegría inesperada. Además, pese a las sospechas que pueda albergar, colma de regalos a su esposa y le muestra su amor cuando le es posible:

Don Sancho es cuerdo marido
y el cuerdo es disimulado.
No solo no me aborrece
sino que aumenta favores
galas y joyas me ofrece

díceme tiernos amores
con el que le tengo crece.
Si pregunto qué ocasión
le tiene tan pensativo
sus brazos respuesta son
en que amorosa recibo
segura satisfacción. [Tirso de Molina, 1946: 1264-1265]

[...] Don Sancho, Lisena, engaña
los años con el buen gusto
la alegre conversación
la apacible condición;
y yo en fin que desto gusto
vivo contenta y segura
sin que me inquieten desvelos. [Tirso de Molina, 1946: 1257]

Es por tanto Diana feliz casada, a diferencia de las de Cervantes. Y cuando escucha, por accidente, a su marido tramar su venganza por celos, corre a arreglar el enredo provocado, impulsada por el amor que le tiene y por respeto a su honor, siempre presente, tal como le indica a su hermana:

Consiento en aqueste engaño,
como no toque al decoro
de don Sancho, que le adoro. [Tirso de Molina, 1946: 1257]

No podemos por tanto encontrar ninguna clase de similitudes, desmontando nuevamente este argumento. En todo caso, el tema de los celos sería el nexo de unión. Sin embargo es un tema que se ha repetido a lo largo de la literatura y autores como Lope de Vega o Calderón de la Barca también hacen uso de él.

La única relación que podemos encontrar, siguiendo nuevamente las tesis de Ana Suárez Miramón, es con el breve relato que precede a la comedia, *Los tres maridos burlados*, que tanto por estructura como por personajes sí que puede recordar a *El juez de los divorcios*. No obstante, no se puede establecer dicha comparación con la comedia. Incluso entre el relato de Tirso y su comedia no se puede establecer una comparación directa más allá de tratar el tema de los celos y servir como precedente en *Cigarrales de Toledo*.

Ruth Lee Kennedy afirma, y nosotros continuamos su idea ampliamente defendida a lo largo de su artículo titulado «Sobre la relación de Tirso con Cervantes», que:

Las *Novelas ejemplares* tuvieron relativamente poca influencia en Tirso, exceptuando el auto *No le arriendo la ganancia* que parte de *El licenciado Vidriera* y *Quien da luego da dos veces*, relacionado con *La señora Cornelia*. [Kennedy, 1979: 285]

Volvamos un momento a la primera novela cervantina de la que hemos empezado a hablar antes de cerrar este punto: *El curioso impertinente*. Blanca de los Ríos menciona que la novela de Cervantes puede recordar a la comedia del mercedario por el uso que hacen ambas de la comparación del honor con el vidrio. Dice *El celoso prudente*:

¿Un poco de viento os quiebra?
¿Una mujer os maltrata?
Mas sois de vidrio, ¿qué mucho
que si os derriba una ingrata
cayendo el vidrio se quiebre
y el honor pedazos se haga? [Tirso de Molina, 1946: 1261]

Y *El curioso impertinente*:

Es de vidrio la mujer
pero no se ha de probar
si se puede o no quebrar
porque todo podría ser. [Cervantes, 2011: 337]

Es obvio que ambos textos usan la imagen del vidrio, pero con términos y propósitos diferentes. Tirso lo aplica al honor y Cervantes, por su parte, a la mujer. Sin embargo, nuevamente, nos encontramos con un elemento circunstancial que no demuestra la relación entre ambos autores. La imagen del vidrio tiene una larga tradición a lo largo de la literatura del Siglo de Oro. El vidrio como elemento de gran valor, de hermosa factura pero, al mismo tiempo, frágil y delicado, es una imagen recurrente para equipararlo a la honra española del momento³. Es cierto que la imagen en estos dos casos puede crear un eco que pueda hacernos recordar una en la otra, sin embargo podríamos encontrar

³ Para estudiar la presencia de la imagen del vidrio en el teatro aurisecular, recomendamos consultar McKendrick [1996]

estas concomitancias en otras obras del momento. Por ese motivo, tal hecho no deja de ser, nuevamente, circunstancial.

CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar la comedia del mercedario que nos ocupa ha sufrido a lo largo de su historia de una mala interpretación de sus fuentes y motivos. Esto ha llevado que desde los años cincuenta del pasado siglo se haya perpetuado una visión e influencia de la misma que para nada son ciertas. Es por ese motivo que los nuevos estudios que se realicen sobre los diversos textos del Siglo de Oro tienen que ser lo suficientemente críticos y acertados para evitar estas interpretaciones que lleven a malinterpretaciones. Cervantes no influyó, de manera directa al menos, sobre la obra de Tirso de Molina. Los distintos casos que aquí presentamos así lo demuestran. Sin embargo, la tendencia a pensar que sí ha llevado a varios estudios que lo han malinterpretado por casualidades aisladas que no han permitido apreciar la comedia en todos sus aspectos, algo que estamos trabajando para solucionar.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel [1935]: *Viaje del Parnaso*, ed. Rodríguez Marín, Madrid, Imprenta de C. Bermejo.
- [1994]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Juventud.
- [2010]: *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Crítica.
- [2011]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Punto de lectura.
- [2015]: *Poesía*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- CORREAS, Gonzalo [1906]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés.
- KENNEDY, Ruth Lee [1979]: «Sobre la relación de Tirso con Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, pp. 225-288.
- MCKENDRICK, Meelvena [1996]: «“Retratos, vidrios y espejos”: Images of Honour, Desire and the Captive Self in the *comedia*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XX, 2, pp. 267-283.
- REMÓN, Alonso [1632]: *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Redención de Cautivos*, Madrid, Imprenta de José Luis Sánchez.

- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana [2015]: «Complejidad de motivos en *El celoso prudente*», en Blanca Oteiza (ed.): *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Madrid/ Pamplona/ New York, Instituto de Estudios Tirsiánicos/ Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 215-230.
- TABERNEIRO, Rosa [1993]: «La supuesta “originalidad” de Tirso de Molina en el tratamiento del tema del honor: *El celoso prudente*», en Manuel García Martín (coord.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 987-992.
- TIRSO DE MOLINA [1946]: *Obras completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.
- [1996]: *Cigarrales de Toledo*, ed. Luís Vázquez, Madrid, Castalia.
- [1973]: *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes: 1568-1639*, ed. Manuel Penedo Rey, Provincia de la Merced de Castilla, Revista Estudios.

El juego de los espejos en «El juez de los divorcios»

Montserrat Mochón Castro

SAINT MARY'S COLLEGE

En *El juez de los divorcios* se muestran jocosamente varios casos de desavenencia matrimonial. La acción dramática está reducida al mínimo: tres parejas y un hombre desfilan ante un tribunal para demandar el divorcio. Al final unos músicos irrumpen en escena proclamando «que vale el peor concierto/ más que el divorcio mejor» [Cervantes, 1959: 22]. Utilizando los recursos del género entremesil, Cervantes convierte una obra, que por definición es de temática burlesca, en una seria reflexión sobre el matrimonio, tema candente en su época.

Con el desfile de la primera pareja, formada por Mariana y el Vejete, Cervantes escenifica un tópico de la literatura universal, el matrimonio del viejo y la joven. El entremés se abre con Mariana, que se queja de «estar contino atenta a curar todas sus enfermedades» [Cervantes, 1959: 11] y de que le tenga «consumidos los días de la vida» [Cervantes, 1959: 11-12]. Se lamenta incluso de los estragos físicos sufridos como consecuencia de tales obligaciones. Cuando el juez le pide que sea específica sobre las razones de su demanda de divorcio, ella las sintetiza con los siguientes eufemismos: «el invierno de mi marido y la primavera de mi edad» [Cervantes, 1959: 12].

Tampoco para el Vejete la vida es un valle de rosas porque, aunque Mariana lo cure, lo hace, según explica al juez, a regañadientes y le da voces y, por eso, él también quiere que los divorcien. De hecho, cuando el juez afirma que no halla causa para descartarlos, él propone que repartan la hacienda y que cada uno se encierre en un monasterio

para vivir en paz. Dicha propuesta provoca la enérgica negativa de Mariana, que dice tener, al contrario que su marido, sus cinco sentidos cabales y vivos y querer «usar dellos a la descubierta» [Cervantes, 1959: 14]. Usando una expresión proveniente del juego de naipes, Mariana reclama la libertad de sus sentidos e instintos, o sea, expresa a las claras su deseo de gozar de su cuerpo. Es de destacar el irónico guiño de Cervantes al haber elegido para su personaje un nombre que evoca cualidades relativas a la Virgen María, no siendo el deseo carnal una de ellas.

La segunda pareja que desfila ante el tribunal es la del Soldado y doña Guiomar. Esta última pide que deshagan su matrimonio porque el hombre con el que se casó ni siquiera merece ese nombre, ya que, si fuera hombre, a decir de ella misma, no procurara descasarse. Lo llama leño, madero, estatua, calificativos que suscitan el siguiente comentario en Mariana: «ésta y yo nos quejamos, sin duda, de un mismo agravio» [Cervantes, 1959: 15], intuyendo que tales apelativos están referidos, como en el caso de su marido, a la falta de vigor sexual. La perorata de doña Guiomar nos descubre que la inactividad de su pareja también se extiende a otros ámbitos, porque «ni busca medios ni trazas para granjear un real con que ayude a sustentar su casa y familia» [Cervantes, 1959: 16]. Sus quejas respecto al Soldado dejan asimismo traslucir una vacua pomposidad y falso sentido del honor que son reminiscentes del hidalgo de *El Lazarillo*, viniendo a ser constatadas por su aderezo físico. La prestancia del traje enfatiza la diferencia entre lo que es y lo que desea ser, y de ahí que su dignidad sea para él justificación de su ociosa vida y falta de oficio. Todo parece apuntar, como señala Zimic [1992: 295], a que su interés por doña Guiomar empezó por la ventaja económica y la categoría social que prometía su título. Las protestas del Soldado revelan que doña Guiomar tampoco está exenta de pretensiones sociales. «Presume sin hacienda, y, como me ve pobre, no me estima en el baile del rey Perico» [Cervantes, 1959: 17] le dice al juez, molesto de que ella lo menosprecie. De hecho, a juzgar por las propias palabras de doña Guiomar, «no es este el hombre con quien yo me casé» [Cervantes, 1959: 15], ella se dejó cautivar por el aderezo del traje soldadesco. Sus pretensiones sociales se confirman además por el hecho de tener una criada, pese a su penuria económica y por la dureza con la que juzga la actividad poética de su marido: «da en ser poeta, como si fuese oficio con quien no estuviese vinculada la necesidad del mundo» [Cervantes, 1959: 16] dice quejándose por ser el de la poesía oficio que no reporta beneficios económicos. La naturaleza de su relación es bien definida por Zimic: «Se atraparon mutuamente en la tela del engaño que han urdido, debiendo ahora contemplarse de continuo en su pequeñez y radical falsedad» [1992: 295].

A continuación, comparecen ante el juez un cirujano y su mujer, Aldonza de Minjaca. Esta vez es el marido el primero en demandar el divorcio. Empieza por orden

a esbozar las razones por las que lo pide, pero sin ser explícito, por lo que en realidad nunca se sabe por qué lo demanda. Su parquedad expresiva es de gran efectividad, puesto que deja al espectador calibrando sobre toda suerte de posibilidades. Por su parte, su mujer afirma sentir gran odio por su marido, el cual parece estar motivado por haberse casado engañada pensando que era médico en lugar de cirujano, que, dice, «va a decir desto a médico la mitad del justo precio» [Cervantes, 1959: 19], lo cual demuestra que buscaba el beneficio económico. El atuendo de médico confirma el engaño del cual confiesa ella haber sido víctima, mostrándose así como expresión exterior de las pretensiones sociales del cirujano. El título que usa para referirse a su mujer, «señora Aldonza de Minjaca» [Cervantes, 1959: 19], no solo aumenta el efecto burlesco de tan ridículo nombre, sino que además hace más patentes las pretensiones sociales de ambos y su mutuo fraude.

Por último, comparece ante el tribunal un ganapán para pedir el divorcio. Su vestimenta aparece como un elemento caracterizador importante, tal como ocurra con el soldado y el cirujano. Teresa Kirschner [1999: 161], señala que viste con el uniforme que llevaban los mozos de carga en tiempos de Cervantes, el cual denotaba su origen racial y religioso; la mayoría de los ganapanes eran moriscos y, por tanto, cristianos nuevos conversos, y de ahí su notoria marginalidad. Por ello, sus primeras palabras, asegurando que es cristiano viejo, resultan irrisorias por su dudosa veracidad. Para colmo, reconoce ser bebedor, hecho que incrementa su estatus de marginado. Pese a ello, parece ser el personaje más digno, ya que asegura que se casó por mantener la promesa que, estando bajo los efectos embriagadores del vino, había hecho a una prostituta¹. Al casarse, la hizo placera y, como, según afirma, tiene tan mal carácter, vive sumido en un puro infierno. El cirujano, que dice conocerla, confirma su maldad, haciendo de esta manera más creíble el testimonio del ganapán, a pesar de su estigma social.

Tras la comparecencia del ganapán, el juez admite que algunos de los casos traen aparejada la sentencia de divorcio, pero, afirma, «es menester que conste por escrito, y que lo digan testigos» [Cervantes, 1959: 21]. Entran entonces dos músicos para invitar al juez a celebrar la reconciliación de una pareja que había pedido el divorcio con anterioridad. En un ambiente de gran festividad, entonan un canto en el que el estribillo reza así: «que vale el peor concierto/ más que el divorcio mejor» [Cervantes, 1959: 22].

Este abrupto final con su celebratorio tono desconcierta mucho a la crítica, ya que, aparte de carecer de un claro desenlace, se contradice con las tempestuosas discordias de las parejas que han desfilado ante el juez. Se celebra el matrimonio a bombo y

¹ Según Teresa Kirschner, el matrimonio no sirve al ganapán para garantizar su legitimización social, sino que aumenta su aislamiento.

platillo, como si las guerras maritales de los que demandan el divorcio fuesen simples desavenencias de enamorados, tal como se colige de los siguientes versos: «las riñas de por San Juan/ son paz para todo el año» [Cervantes, 1959: 22].

Este desenlace, a primera vista, parece defender a todas luces la indisolubilidad absoluta de la unión matrimonial, y así lo sostiene Robert Piluso que, en su estudio sobre el matrimonio en la obra cervantina, afirma que dicho final se ajusta a las premisas establecidas por el Concilio de Trento [1967: 31]. Por el contrario, Zimic sostiene una opinión muy diferente:

En *El juez de los divorcios*, Cervantes representa las profundas, hirientes contradicciones en que se encuentran a menudo la institución sagrada del matrimonio y la autoridad absoluta, sin buena justificación racional, moral o religiosa. [Zimic, 1992: 304]

O sea, esta obra representaría, dirá Zimic [1992: 303], «la abismal dicotomía entre el nombre y el espíritu de lo que [...] se llama oficialmente “matrimonio cristiano”».

Bataillon, por su parte, al referirse no ya al entremés, sino al estado del matrimonio en época de Cervantes, destaca los esfuerzos de sus contemporáneos por dignificarlo, haciendo a nuestro dramaturgo un claro partícipe en dicho movimiento:

La ortodoxia humana del siglo XVI, aquella de la que Cervantes participó con los más representativos de sus contemporáneos, llevó muy alta la dignidad del matrimonio, de la unión monogámica que «sola la muerte puede romper», en una palabra, el matrimonio cristiano. [Bataillon, 1964: 250]

En efecto, con la Modernidad se produce un cambio decisivo en el concepto de matrimonio. Señala Alicia Monguió [2003: 253-254] la Reforma como factor determinante en el nuevo valor concedido a su estatus, ya que se hizo asunto candente para la Iglesia porque Lutero lo había negado como sacramento, y de ahí la necesidad de que la dogmática tridentina insistiese en su dignidad. Por otra parte, la nueva importancia que adquirió la familia en la nueva era conllevó a la revalorización del matrimonio en los escritos éticos y políticos de los tratadistas italianos, los cuales a su vez influyeron en el humanismo cristiano. Dentro de este, asegura Forcione [1982: 98] que fue Erasmo la figura más importante en su rehabilitación². Frente al pensamiento antiguo y patrístico, que consideraba el ma-

² El matrimonio fue una de las piedras angulares de su ambicioso programa de *renovatio* de la comunidad cristiana. Para Erasmo el *bono vivendi* ya no era el de la vida ascética o contemplativa, sino el del Cristiano caritativo, el ciudadano activo, el cabeza de familia responsable y el buen amigo. Era el suyo un programa pensado para la vida activa cuyo gran propósito era la «santificación de la vida laica». Los tratados humanistas promi-

trimonio como estado inferior al celibato, el humanista holandés reconcilió la experiencia erótica sentimental y sexual con los fines religiosos del matrimonio. El propio Forcione es rotundo a la hora de establecer la influencia erasmista en suelo español; el éxito de sus *Colloquia*, explica, «suggests both the continuing presence in Spanish cultural life and, more specifically, the continuing enthusiasm for Erasmus's doctrines concerning marriage» [Forcione, 1982: 110]. Monguió [2003: 257], asimismo, asegura que su influencia sobrevivió, incluso después de que toda su obra fuese puesta en el *Index*, en los escritos de autores como Cervantes. Zimic viene a confirmar la afinidad de Cervantes con el pensamiento de los reformistas cuando afirma: «Cervantes es un exaltador del matrimonio feliz que representa la culminación de un genuino sentimiento amoroso, de una demostrada conducta virtuosa y de una relación armoniosa por parte de los contrayentes» [Zimic, 1992: 299].

Bataillon [1964: 248] afirma que la larga anotación de Erasmo a la *Primera Epístola a los Corintios* abrió el camino a la reforma moderna del matrimonio cristiano, pese a que en su tiempo fue tachada de inquietante. En ella compara la inflexibilidad de la Iglesia a la hora de romper una unión que se ha convertido en insoportable con su ligereza al ignorar las circunstancias bajo las cuales algunos matrimonios se llevaban a cabo. ¿No son las contradicciones que el humanista holandés encontraba en el seno de la Iglesia similares a las reflejadas en el entremés cervantino? Cuando al final se enarbola la indisolubilidad matrimonial, ¿no se ignoran las circunstancias bajo las cuales dichos matrimonios se llevaron a cabo? El testimonio de todos los personajes es la más obvia evidencia de que ninguna unión se produjo por amor, requisito moral del matrimonio, sino que, por el contrario, todos los casamientos estuvieron motivados bien por las ventajas socio-económicas esperadas, o bien por presiones de tipo socio-económico; o sea, en todos los casos primó el interés. Es significativo al respecto que el entremés se abra con esta proclamación de Mariana: «desta vegada tengo de quedar libre de pedido y alcabala, como el gavilán» [Cervantes, 1959: 11], suscitando la siguiente respuesta en su marido: «Por amor de Dios, Mariana, que no almonedeas tanto tu negocio» [Cervantes, 1959: 11]. Las palabras de Mariana, junto con el comentario que suscitan en el Vejete, pueden hacer pensar que comparece ante el juez para resolver algún conflicto de tipo comercial: los términos «pedido», «alcabala», «almodenees» y «negocio», referidos al mundo del comercio, parecen estar incluidos a propósito para hacer pensar en los condicionamientos económicos de muchos de los matrimonios del tiempo. Es muy significativo a este respecto que el entremés principie con la escenificación del matrimonio entre un viejo y una joven, ya que, como es bien sabido, dichos casamientos se

nentes en la rehabilitación del matrimonio son *Christianii Matrimonii Institutio* de Erasmo de Rotterdam, así como *De Sacramento Matrimonii Declamatio* de Cornelio Agrippa y *De Institutione Foeminae* de Juan Luis Vives.

producían por condicionamientos socio-económicos. Un número considerable de escritos cervantinos, tales como el entremés de *El viejo celoso*, su novela ejemplar *El celoso extremeño*, la historia de Arsindo y Maurisa en *La Galatea*, etc. atestiguan que es este un tema por el que el dramaturgo sentía honda preocupación. Se oponía a que los padres, por intereses socio-económicos, concertasen el matrimonio de sus hijas, contraviniendo el orden natural de sus sentimientos y de su libertad personal. Por más que las lamentaciones hiperbólicas de Mariana provoquen la risa, son asimismo y en última instancia testimonio, real y trágico, de las mujeres que se veían forzadas, por el interés de sus padres o por imperativos económicos, a casarse con un hombre que no solo no querían, sino que además era mucho mayor que ellas.

La canción final de los Músicos alude, pues, a realidades que nada tienen que ver con las experiencias de los personajes que han desfilado ante el juez:

Entre casados de honor,
cuando hay pleito descubierto,
más vale el peor concierto
que no el divorcio mejor.
Donde no ciega el engaño
simple, en que algunos están,
las riñas de por San Juan
son paz para todo el año.
Resucita allí el honor,
y el gusto, que estaba muerto,
donde vale el peor concierto
más que el divorcio mejor.
Aunque la rabia de celos
es tan fuerte y rigurosa,
si los pide una hermosa,
no son celos, sino cielos. [Cervantes, 1959: 22]

¿Puede decirse que sean «casados de honor» o que estén cegados por «el engaño simple», o que los celos de doña Guiomar y del cirujano sean «cielos» para el Soldado o para Minjaca? Por último, y aquí Cervantes descarga toda su ironía, se hace referencia al Amor, aun cuando ninguno de los personajes ha mencionado dicho sentimiento: «Tiene esta opinión Amor,/ que es el sabio más experto:/ que vale el peor concierto/ más que el divorcio mejor» [Cervantes, 1959: 22]. Tras presenciarse las tumultuosas relaciones e infelicidad de los litigantes, nuestro dramaturgo de pronto sorprende al espectador con

un final donde se ensalza el amor y el matrimonio, o sea, con un final que recuerda al de la comedia.

El matrimonio feliz de los amantes era final típico de la comedia, incluso en las obras del propio Cervantes. Bataillon [1964: 253] así lo declara: «es corriente en él que el matrimonio sea el remate de amores dichosos, siguiendo en esto una ley de la comedia y la novela». Y es que la literatura fue precursora de lo que después vendría a convertirse en la norma. Si bien el sentimiento amoroso se había enaltecido como fuerza ennoblecedora en la tradición del amor cortés, también lo había desligado, y muy a propósito, del matrimonio; bien sabían aquellos hombres de antaño que, en la vida real, las uniones matrimoniales de los de su clase se fundamentaban en intereses económicos. No será hasta la modernidad cuando el amor aparezca asociado de modo definitivo al lazo conyugal, sobre todo en la literatura. Pese a esta adhesión de Cervantes a la nueva corriente literaria, y pese al hecho de que es común que el entremés finalice con una nota festiva, llama poderosamente la atención que en *El juez de los divorcios* se celebre el matrimonio haciendo alusión al amor, como si no fuese éste sentimiento que brilla por su ausencia entre todos los que comparecen ante el juez.

No tendría sentido pensar que este desenlace, que claramente se contradice con el resto de la obra, sea fortuito. Una de las características del entremés es su subordinación a la comedia, tanto formal como funcional, pues, como Jesús G. Maestro especifica, «la génesis del entremés parece estar determinada por el hecho de ser una pieza breve que debía ser representada en los entreactos de las comedias», y de ahí su dependencia respecto a la comedia [Maestro, 2000: 208]. Teniendo en cuenta dicha subordinación, el final del entremés cervantino cobra nueva luz: solo comparándolo al desenlace típico de la comedia, alcanza su pleno significado; o dicho de otra forma, únicamente teniendo en cuenta el espectáculo teatral en su totalidad, puede advertirse el juego de espejos creado por Cervantes. En consonancia con su idealización del mundo, la comedia concluye con la feliz unión de los enamorados y con la resolución del conflicto que los separaba. Lo sorprendente de *El juez de los divorcios* es que, con su celebración final del amor y el matrimonio, Cervantes parece incorporar un desenlace que se asemeja al de la comedia, a pesar de que ni las parejas que comparecen ante el tribunal son de enamorados ni hay resolución alguna a los conflictos planteados. Si las parejas permanecen unidas es por la negligencia de la justicia o porque desde las instituciones, tanto la judicial como la eclesiástica, no se reconoce la legitimidad de la ruptura de un enlace conyugal que nada tiene que ver con el concepto de matrimonio cristiano, siendo la convivencia entre los esposos un verdadero infierno en el que los dos son víctima del otro. Es precisamente la contraposición entre ese tono y mensaje idealizadores del final, tan típico de la comedia,

y el pesimismo que rezuma el resto del entremés lo que impide la reconciliación entre ambos. Consecuencia de ello es el choque, la tensión entre los dos y, en última instancia, el juego de espejos que fuerza al espectador a reconocer la contradicción implícita entre las vivencias de esos matrimonios y el mensaje festivo del final.

Si Erasmo se había afanado por definir las grandes posibilidades espirituales de la relación conyugal en términos humanos, Cervantes, continuador de esa corriente de rehabilitación del matrimonio, no podía por menos que asestar una, aunque solapada, severa crítica contra las uniones fundamentadas en el interés y contras las instituciones que, so pretexto de defender la sacralidad del matrimonio, las ignoraban, atentando así contra el verdadero matrimonio cristiano. De ahí que, tal como Zimic afirme, en su entremés aparezca representada la dicotomía entre el nombre y lo que oficialmente se llama «matrimonio cristiano». En la ya citada anotación a la *Primera Epístola a los Corintios*, Erasmo [1964: 248] llega incluso a plantear la posibilidad de cortar el lazo que en buen derecho merece cortarse. ¿Defiende Cervantes veladamente una postura similar cuando, al final del entremés, el juez admita que «algunos de los casos traen aparejada la sentencia de divorcio»? Si a lo largo del entremés, entre burlas y veras, se deja al descubierto la angustia de dos seres que, siendo incompatibles, viven atrapados en el infierno de una convivencia que resulta insoportable para ambos. ¿No tendría sentido deducir que, en tales casos, Cervantes abogara por la separación, que fuese ese el mensaje último de su entremés?

Cervantes, no teólogo sino escritor, se valió del teatro para enfrentarse con la problemática del matrimonio. Al utilizar en *El juez de los divorcios* los recursos del género entremesil, tales como la risa, la ironía, el dinamismo y la instantaneidad, la predominancia del diálogo, etc., se ajustó sin duda alguna a las convenciones del género entremesil, pero, al incorporar algunos de los elementos idealizadores de la comedia, crea un juego de espejos cuyo propósito es servir como arma de reflexión para el espectador. Mediante la contraposición entre el idealismo del desenlace, con su tono festivo, y la cruda realidad de las parejas que comparecen ante el juez, se dejan al descubierto las incoherencias tanto del poder estatal como de la Iglesia católica oficial, las cuales parecen más interesadas en defender la indisolubilidad del matrimonio que en el verdadero espíritu cristiano que debe sustentarlo. Se presenta así una imagen del matrimonio que difiere de la idealizada de la comedia, pese al hecho, y aquí radica la genialidad de Cervantes, de que toma de ésta, para insertarlos en su entremés, los elementos idealizadores que finalmente anulan dicha idealización.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÈS, Christian [2007]: «Cervantes y la ‘comedia humana’ en los entremeses (realidades sociológicas y caracterización cómica)», en H. Brioso (coord.): *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 173-196.
- BATAILLON, Marcel [1964]: «Cervantes y el matrimonio cristiano», *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, pp. 238-255.
- CANAVAGGIO, Jean [1986]: «Cervantine Variations on the Theme of the Theater within the Theater», *Critical Essays on Cervantes*, Boston, G.K. Hall & Co., pp. 147-162.
- CARRIÓN, Gabriela [1992]: «Bad Breath, Impotence, and Poetry as Grounds for Divorce in Cervantes's *El juez de los divorcios*», *Staging Marriage in Early Modern Spain. Conjugal Doctrine in Lope, Cervantes, and Calderón*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 55-70.
- CERVANTES, Miguel de [1959]: *Entremeses*, Madrid, Espasa Calpe.
- COLOMBÍ-MOMGUIÓ, Alicia [2003]: *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo. Una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*, Berkeley, Latinoamericana Editores.
- CRUZ, Anne J. [1996]: «Deceit, Desire, and the Limits of Subversion in Cervantes's Interludes», en M. Henry (ed.): *The Signifying Self: Cervantine Drama as Counterperspective Aesthetic*, Barcelona, Alta Fulla.
- FORCIONE, Alban [1982]: *Cervantes and the Humanist Vision: a Study of Four Exemplary Novels*, Pricenton, Pricenton University Press.
- KIRSCHNER, Teresa J. [1999]: «Cervantes, director de sus entremeses», en C. Poupeney Hart, A. Hermenegildo, C. Oliva Olivares (eds.): *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo: Actas del Coloquio de Motreal 1997*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 159-184.
- MAESTRO, Jesús G. [2000]: *La escena imaginaria*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana /Vervuert.
- McKENDRICK, Melveena [2000]: «Writings for the Stage», en A. J. Cascardi (ed.): *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 131-159.
- OKIN, Susan Moller [1979]: *Women in Western Political Thought*, Princeton, Princeton University Press.
- PILUSO, Robert [1967]: *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, Nueva York, Las Americas Publishing Company.

- SÁEZ RAPOSO, Francisco [2007]: «Subversión y heterodoxia en los entremeses cervantinos», en H. Brioso (coord.): *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 197-218.
- SPADACCINI, Nicholas [1986]: «Writing for Reading: Cervantes's Aesthetics of Reception in the Entremeses», *Critical Essays on Cervantes*, Boston, G.K. Hall & Co., pp. 162-175.
- WOODWARD, William H. [1965]: *Studies of Education During the Age of the Renaissance*, Nueva York, Russell & Russell.
- ZIMIC, Stanislav [1992]: «El juez de los divorcios», *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, pp. 291-307.

La otredad femenina en dos comedias genealógicas de tema americano

Jessica Marcela Mora Camarena

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

La comedia genealógica ha sido objeto de estudio, recientemente, con la finalidad de reelaborar la primera propuesta de Menéndez y Pelayo, quien clasificó el género dentro de la comedia histórica. Al respecto, Teresa Ferrer y Oleza Simó redefinieron la comedia genealógica como «obras determinadas a hacer valer unos intereses particulares en una circunstancia determinadas mediante la apología de la historia de los hechos de un linaje o de una figura destacada dentro de ese linaje» [Oleza, 1991: 146].

En esta línea, Ferrer [2001: 13-15] propuso una taxonomía integral que divide el *corpus* a partir de elementos tales como la temática, el esquema del conflicto, el tratamiento de la comicidad, la construcción de los personajes, etc. Sin embargo, dentro del *corpus* encontramos las comedias de tema americano, cuyas singularidades merecen un tratamiento aparte: es decir, un análisis dentro del contexto americano. Así, la construcción de la otredad femenina —la mujer indígena vista desde el imaginario cultural del que surge— es, a mi parecer, uno de esos elementos intrínseco a este subgrupo. Es en ese sentido que he elaborado un breve análisis del personaje femenino en dos obras de tema americano pertenecientes al grupo que Ferrer Valls denomina «dramas de hazañas

militares o de hechos famosos»: *Arauco domado*, de Lope de Vega; y *Algunas de las muchas hazañas del Marqués de Cañete*¹, escrita por nueve ingenios.

En ambas obras, encontramos una construcción de la otredad femenina que por sus características no embona con la propuesta de Ferrer, puesto que en su taxonomía los personajes femeninos se construyen en función de la comicidad: mediante mujeres travestidas o disfrazadas de hombres [Ferrer, 2001: 22-23]. En contraste, en la comedia de tema americano se trata de mujeres guerreras, pero dueñas de una gran belleza seductora.

Dicha construcción, por tanto, se ubica dentro del contexto de la invención de América: el imaginario indígena visto desde la mirada europea. Dicho en otras palabras, el tratamiento del personaje parte de los mitos fundacionales con que los conquistadores, cronistas, poetas y viajeros representaron América, lo que constituye la base intelectual con que describieron lo otro y nominaron lo desconocido. En relación con dicho imaginario, Luis Weckmann explica que se trata de la búsqueda de sirenas, amazonas, gigantes y otros seres fabulosos, lo que obedece a tradiciones de raigambre medieval. De tal modo que estos grandes mitos de la conquista americana «eran la realidad tal como la percibían el espíritu crítico y la imaginación exaltada de los conquistadores, espíritu e imaginación condicionados por el bagaje intelectual que arrastraban consigo» [Weckmann, 1996: 48].

Con base en lo anterior, podemos observar cómo la construcción del personaje de la esposa de Caupolicán parte del mito de las amazonas², mismo que tuvo eco en la campaña del Arauco, pues «Valdivia y otros conquistadores oyeron hablar de ellas en Chile» [Weckmann, 1996: 66]. Lo anterior hace posible que estos ecos estuvieran igualmente presentes tanto en los documentos del Marqués de Cañete como en los que su hijo entregó a los dramaturgos, cuando encargó las obras como parte de su campaña en la Corte. Por ello, en el presente análisis, y siguiendo las ideas Weckmann, enfatizaré en el texto los elementos que definen a las amazonas. De este modo será posible observar la construcción del personaje a través del mito y como éste se edifica a partir de una mirada misógina.

Así, las amazonas aparecen como mujeres guerreras que se caracterizan por tener un pecho cercenado para hacer más eficiente el uso de los arcos; son más blancas que el

¹ A lo largo del trabajo, citaré la obra de los nueve ingenios con este título abreviado, de modo similar a la edición del FCE que utilicé: el v. III de las *Obras completas* de Juan Ruiz de Alarcón. Asimismo, citaré por el apellido de dicho autor.

² Una tercera obra genealógica de tema americano con estas características es justamente *Las Amazonas*, de Tirso de Molina, obra que pertenece a la trilogía de los Pizarro en el Perú.

resto de las mujeres de su alrededor; destacan por su belleza; y en algunos casos también son brujas [Weckmann, 1996: 61-65]. Este último elemento, fuertemente relacionado con la sensualidad.

Lo anterior se pone de relieve en *El Arauco domado* de Lope desde la presentación del personaje: se trata de la escena del baño en la fuente. Allí, al recibir a Fresia, Caupolicán le dice: «Deja el arco y las flechas esposa mía» [Lope, 1988: 110]. Esta intervención se presenta a modo de didascalia, pues refiere tanto la presencia como la imagen física del personaje, así como su acción en la escena. Es decir, la presenta ataviada de arco y flecha en el marco del momento bélico de la Conquista, lo que nos da la primera imagen visual de la amazona. Acto seguido, el héroe invita a la esposa a la fuente:

CAUPOLICÁN. [...] aquí bañarte puedes,
tú, que a sus vidrios en blancura excedes.
Desnuda el cuerpo hermoso,
dando a la luna envidia,
y quejarse el agua por tenerte,
baña el pie caluroso,
si el tiempo te fastidia,
vendrán las flores a enjuagarte y verte. [Lope, 1988: 111]

Como vemos, el marido exalta su blancura como primer elemento de la belleza amazónica. Igualmente, a partir de la serie de prosopopeyas que enuncia, le atribuye una hermosura sin par, misma que despierta envidia a la luna y al agua, así como admiración en las flores. Sin embargo, no se trata únicamente de exaltar la belleza, la escena además sugiere una sensualidad que se volverá parte de los rasgos caracterizadores de Fresia. Por otra parte, el siguiente elemento de importancia será el rango que le da Caupolicán a su esposa, cuando alardea de su valor para enfrentar a los españoles:

CAUPOLICÁN. [...] yo soy el Dios de Arauco, no soy hombre,
Pídeme, Fresia hermosa,
no conchas ni crisoles
de perlas para alfombras, sino dime:
«Caupolicán, en losa
de cascos de españoles
todo este mar que por tragarlos gime;
la fuerte maza esgrime;
hazme reina del mundo». [Lope, 1988: 111]

Es decir, Caupolicán plantea una relación vertical: él es un Dios capaz de hacer reina del mundo a la ya reina del Arauco. Le ofrece, entonces, las victorias bélicas como una forma de rendirle de homenaje. De ahí la marcada soberbia de Fresia, quien se regodea creyendo que con la muerte de Valdivia se acabó la guerra.

Como vemos, la escena contiene los atributos generales con que se edifica la amazona: belleza, sensualidad, naturaleza guerrera y condición regia. Pero si ello no fuese suficiente, Fresia misma se afirma como tal cuando responde al esposo: «No quiero mayor gloria/ que haber rendido un pecho/ a quien se rinde España, coronada/ de la mayor victoria,/ pues cupo en ella el hecho/ por quien las Indias yace conquistada» [Lope, 1988: 112]. En este caso, se puede interpretar que «rendir un pecho», a modo de homenaje, se refiere al característico pecho cercenado de las Amazonas. De este modo, el personaje alude a ello como símbolo de su naturaleza guerrera y así exalta la victoria de Caupolicán. Por ello, su pecho, sinécdoque de valor, lo rinde en homenaje al verdugo de Valdivia.

No obstante, los rasgos caracterizadores arriba expuestos inmediatamente son presentados a partir de una mirada misógina desde el punto de vista de los demás personajes. Así, una vez que los Araucanos han sido prevenidos de la llegada de la campaña del Marqués de Cañete, buscan a Caupolicán para realizar un consejo de guerra urgente, pero éste aún se encuentra en la fuente. Al saberlo, Tucapel responde con asombro e indignación: «¡Bañando cuando abrasando/ de inquietud Arauco véis!» [Lope, 1988: 112]. Es decir, el guerrero descuida las responsabilidades de la guerra para dar cauce a las pasiones, lo que denota frivolidad; pero ésta no se atribuye a Caupolicán sino a Fresia, pues ella es la portadora de la sensualidad que induce al héroe, lo que se pone de relieve cuando los esposos entran a escena:

FRESIA.	¿Dónde vas? ¡Detén el paso!
CAUPOLICÁN.	¡Ay, Fresia, no me detengas!
TUCAPEL.	¿Qué tienes, Caupolicán?
CAUPOLICÁN.	Hame abrasado Pillán
RENGO.	No es mucho que ardiendo vengas. [Lope, 1988: 114]

Pillán es el demonio mayor, quien envió al otro mensajero sobrenatural (Pillalonco) a prevenir al Arauco de la llegada de Don García. Sin embargo, este demonio mayor tiene que avisar directamente a Caupolicán, pues el héroe se encuentra preso de la lujuria. De hecho, el oráculo le reprocha «¡Oh gran capitán,/ que tu heroico nombre infamas!» [Lope, 1998: 114]. Fresia, por su parte, no se percata de nada y entra inten-

tando detenerlo, de modo que se enfatiza la imagen de la reina como una mujer frívola y entregada a la sensualidad. De ahí el diálogo con que Rengo acentúa la mirada misógina sobre Fresia: «No es mucho que ardiendo vengas». A modo de dilogía, el parlamento expresa el doble sentido: que viene ardiendo por las brasas de Pillán, pero también por las artes de la sensualidad con que Fresia lo distrae de la guerra.

Asimismo, se puede afirmar que Lope presenta una construcción de la madre cruel mucho más agresiva que la de la obra escrita por los nueve ingenios, pues en Lope no solo se trata del hijo de brazos, a quien asesina al estrellarlo contra un peñasco en venganza por la afrenta de Caupolicán. Aquí, la crueldad es también en contra del hijo adolescente, Engol. A éste le recrimina el fracaso del padre y lo presiona para ir a pelear al campo de batalla, a pesar de su tierna edad. Esta crueldad se pone de relieve con los ruegos de otra araucana, Millaura:

MILLAURA.	Su vida estima; Detenle, que eres cruel
FRESIA.	Este deshonor me anima; parte, villano, y si vive dile que por qué es infame, y en su cara le apercibe a que mujer no me llame quien tal afrenta recibe. [Lope, 1988: 137]

Más aún, el diálogo de Fresia frente a la derrota: «que mujer no me llame quien tal afrenta recibe», contrasta con la declaración amorosa, cuando creía ganada la guerra. Dicho en otras palabras, a diferencia del verdugo de Valdivia, el capitán derrotado ya no es digno del amor de la amazona. Ello la presenta como esposa convenenciera y poco solidaria, en contraste con las otras araucanas.

En consecuencia, es en esta tesitura que Fresia enfrenta la inminente derrota, momento en que asesina al hijo recién nacido. Además, el bautizo de Caupolicán lo recibe como otra gran afrenta, pues lo hubiera preferido muerto en combate y no vivo y bautizado. Por ello, en el desenlace, frente a la piedad de Caupolicán, Fresia no muestra ningún signo de arrepentimiento ni cesa en su ira. Así, cierra vengativa y amenazante: «Si crece Engol, del aguardo/ la venganza de mi esposo,/ muerto en la flor de sus años» [Lope, 1988: 155].

Ahora bien, en lo que se refiere a *Algunas hazañas de las muchas del Marqués de Cañete*, veremos a continuación cómo con casi los mismos elementos el tratamiento

del personaje es un poco más suavizado, aunque no por ello deja de haber una mirada misógina.

En este caso, la presentación del personaje, aquí llamado Guelva, se da en el marco de una celebración bélica: los araucanos creen que la guerra ha terminado con la muerte de Valdivia. Entonces, la misma Guelva se presenta mediante un discurso exaltado que pone de relieve tanto su condición guerrera como la de las araucanas:

GUELVA. No somos, no, de aquellos
que, sin valor, sin barba y sin cabellos,
vieron otros climas
en los reinos de Méjico y de Lima.
Aquí somos hermosas
competidoras de las blancas rosas
las mujeres, y bellas
como el claro mirar de las estrellas
¿qué mucho que los hombres
el otro polo espanten con sus nombres?
[Ruiz de Alarcón, 1996: 540]

Podemos observar que la exaltación, en contraste con México y Perú, no solo resalta el valor de los guerreros, sino también el de las mujeres. Es decir, refiere que en el Arauco las mujeres entran en batalla. De esta forma, Guelva está describiendo a un pueblo de guerreras Amazonas y a sus valientes hombres. Por otra parte, en el mismo diálogo, encontramos otra vez la relación metonímica entre la blancura, propia de las Amazonas, y su belleza competidora de las rosas y las estrellas. Por tanto, es ella misma quien se describe dentro de los códigos del imaginario de raigambre medieval que arriba expusimos.

Acto seguido, durante el mismo festejo, de modo similar que en *Arauco domado*, Caupolicán desea coronar a Guelva con las victorias de la guerra: «CAUPOLICÁN. Flecha, que el viento lleva/ por flores que coronen a Guelva,/ toma aliento y favores/ de su misma deidad, no de las flores» [Ruiz de Alarcón, 1996: 541]. Es decir, no solo se trata de una metáfora entre la belleza de Guelva expresada en el adjetivo «divinidad» y la belleza de las flores. En realidad, utiliza el término porque sí la diviniza, aspecto que se enfatiza en los coros: «TODOS. ¡Viva Caupolicán!/ COQUÍN. Beba tres veces./ CAUPOLICÁN. Guelva la reciba/ la deidad de Guelva sólo viva» [Ruiz de Alarcón, 1996: 542].

Como se observa, Caupolicán también plantea una relación vertical, pero a la inversa que en Lope, pues esta versión coloca a Guelva arriba en jerarquía: en calidad de

deidad. Ello explica que le rinda las glorias bélicas a manera de culto y explica también por qué Guelva, al describir el valor de los del Arauco, refiere de manera contigua el valor de las mujeres. La razón es que connotativamente lo que está presentando el texto es un pueblo matriarcal —de amazonas— en el que se diviniza a la reina.

En esta línea, a lo largo de la trama, vemos cómo el personaje sigue construyéndose sobre la base del imaginario indígena europeo en relación con su participación en el conflicto bélico. Un ejemplo nítido lo encontramos en la escena del río previa a la batalla. Allí, Guelva va en búsqueda del Marqués de Cañete fingiendo piedad para persuadirlo de rendirse. Una vez que Don García se arroja al río, escucha la voz de Guelva:

GUELVA. (<i>Dentro.</i>)	No te aventuras, detente, joven español valiente, porque escarmientos no des en tu propio precipicio a desengaños ajenos.
MARQUÉS.	Oíd.
GUELVA. (<i>Dentro.</i>)	A mí, por lo menos, debes este nuevo oficio de piedad.
MARQUÉS.	O es ilusión, o voces. [Ruiz de Alarcón, 1996: 585]

El diálogo no solo expresa el falso discurso disfrazado de piedad, sino que muestra el elemento sobrenatural que la caracteriza como una especie de bruja. Guelva está del otro lado del río cuando sin ser vista es escuchada. Es decir, tanto la acotación que marca la espacialidad «*Dentro*» como las marcas didascálicas «oíd» y «O es ilusión, o voces» configuran el espectáculo y su movimiento de modo que parece que la voz se escucha por todo el espacio escénico. Asimismo, cuando Guelva se echa al bravo río, tan temido por los españoles, es el mismo Marqués quien la describe con todos sus elementos de belleza sobrenatural:

MARQUÉS.	Enamora el bizarro hermoso brío, con que las ondas rompiendo, la corriente atropellando, círculos de plata haciendo, bellísima caravela,
----------	---

[...] De la espuma plateada
que ella levanta y deshace,
segunda Venus se nace,
si no es sirena que nada.
Con uno y otro farol
engañando, desafía
por sirte de fuego al día
por escollo de oro al sol. [Ruiz de Alarcón, 1996: 585]

En primera instancia, don García exalta el brío con que nada la bella araucana. Acto seguido se regodea describiendo la hermosura que acompaña a su valor: la metáfora de la carabela y el símil con Venus y con la mítica sirena. Dichos aspectos connotan rasgos etéreos: de su nado y su brazada sale espuma plateada; pero también expresa elementos sensuales asociados a la otra figura del imaginario medieval, la sirena. Es decir, el diálogo nos presenta una imagen hídrica cargada de sensualidad: una amazona-sirena sobrenatural que desbordando brío nada entre espuma de plata. Sin embargo, esta sirena no deja de ser amazona; por ello, justo cuando termina de cruzar el río, el Marqués refiere la clara imagen de la amazona guerrera: «MARQUÉS. Ya que nuestro margen toca,/ sangre muestra en el cabello,/ pendiente el arco del cuello,/ y las flechas en la boca» [Ruiz de Alarcón, 1996: 585, 586]. El parlamento presenta una clara imagen de la amazona y la sangre en el cabello realza su crueldad y su valor.

Sin embargo, no dejemos de lado los elementos de la sirena, pues ello tiene sus consecuencias. Como sabemos, desde *La Odisea* y a lo largo de la tradición viajera clásica y medieval, este ser maravilloso también comporta rasgos negativos, pues las sirenas se caracterizan por engañar. No obstante, con el ingenio de un Ulises, el Marqués no se deja seducir por el canto de esta amazona-sirena y decide ir a la batalla. Entonces, ante la negativa del español, la araucana confirma su condición de engañadora mediante el siguiente aparte: «GUELVA. ¡Oh, heroico español!/ no pude con ardides engañar/ tu valor» [Ruiz de Alarcón, 1996: 592].

Este momento resulta climático, pues antecede al inicio de la batalla final; pero es fundamental también porque prepara al espectador para presenciar la peor caracterización del personaje de Guelva en el desenlace: cuando encarna su faceta de esposa cruel y madre despiadada. Así, al descubrir preso y rendido a Caupolicán lo llama «bárbaro amante» y lo amenaza con la venganza desmedida que le espera en la persona del hijo: «GUELVA. Este, pues, de los dos nudo amoroso,/ indisoluble, desatar pretendo,/ [...] Con su muerte, tu hijo, prodigioso/ ejemplo te será» [Ruiz de Alarcón, 1996: 609].

Vale decir, asesina al hijo en el peñasco para romper el nudo que la une a Caupolicán, no para evitarle la esclavitud y la deshonra como hijo del vencido. Encontramos, por tanto, que Guelva se asemeja a una Medea que venga las afrentas del esposo en el infante. En contraste, el discurso de Caupolicán se presenta adolorido y piadoso, lo que enfatiza la crueldad bárbara de la esposa: «CAUPOLICÁN. ¡Reviento de pesar!/ GUELVA. ¿Qué, ingrato esperas?/ CAUPOLICÁN. ¡Oh, fiera más que las deidades fieras/ Que tal rigor permiten!» [Ruiz de Alarcón, 1996: 613]. En esta misma tesitura, ante el dolor inaudito de Caupolicán por la pérdida del hijo, Guelva le responde inmisericorde: «logré en ti mi venganza» [Ruiz de Alarcón, 1996: 542].

Sin embargo, Caupolicán no se da por vencido, pues él ya ha sido bautizado, por lo que intenta persuadirla; pero al descubrir que el esposo ha aceptado el sacramento, Guelva lleva su ira al límite, pues ello le representa el extremo de la traición: «GUELVA. Yo he de matarte, yo agora/ tu infamia haré menos fea./ Cristianos, dejad que sea/ de su muerte ejecutora» [Ruiz de Alarcón, 1996: 542]. Ante la amenaza, Caupolicán le otorga su perdón y le insiste en que reciba bautismo.

En este sentido, Guelva se configura sí como esposa y madre cruel, pero también como enemiga de la evangelización y de la salvación eterna. Este matiz, en esta obra, se desarrolla con mayor extensión y énfasis que en *El Arauco domado*, aunque con un poco más de suavidad. Es decir, mientras que Fresia cierra amenazando impasible y sin arrepentimientos; en la obra de los nueve ingenios, Guelva cierra confusa y comienza a ceder ante el discurso piadoso del esposo al momento de su muerte. Lo anterior lo observamos cuando las otras araucanas hacen referencia a la sangre derramada de Caupolicán, Guelva dice: «Culpa es suya. Iré a bebellá,/ pues que tan infamemente/ la perdió. Más tiernamente/ me mata, Guacolda, el vella./ Pero en mi naturaleza/ esto cabe: soy yo, yo./ Más ya me venció, y venció/ a la irá la terneza» [Ruiz de Alarcón, 1996: 624].

En resumen, podemos observar que en ambas obras la otredad femenina sigue un trayecto dramático similar: presentación que la configura como amazona; posicionamiento en rango frente al esposo, ya sea regio o divino; su injerencia como instigadora de la guerra; y su configuración como madre cruel y esposa despiadada. Trayectoria que encierra una mirada misógina desde el mito, misma que por supuesto no es casual, pues tanto para el hombre medieval como para el conquistador estos mitos también encarnaron «temores primigenios» [Wekcmann, 1996: 59]. Este fenómeno también lo experimenta, en general, el hombre frente a lo femenino desconocido.

De hecho, muchas de las características de denuesto contra Guelva o Fresia ya se encuentran presentes en la tradición literaria. Al respecto, esta mirada podemos remontarla a las ideas insertas en el debate entre misóginos y profeministas, iniciado en

Francia e Italia en el siglo XV y que tuvo eco en España. Jacob Ornstein explica que las ideas fundacionales del debate presentan una concepción de la mujer como una especie de diablesa: la concreción humana del mal [Ornstein, 1941: 219-220]. Así, en su faceta más suave, el Arcipreste de Talavera critica la vanidad femenina; pero en su ángulo más duro, se achaca a las mujeres características como locuacidad, adulterio, celos, lujuria y hasta homicidio premeditado. Tal es el caso de Lucena, quien además presenta una galería de mujeres famosas, de los tiempos bíblicos, que llevaron a los hombres al pecado, dirigiéndose así contra el erotismo femenino y contra la mujer como principio de pecado [Ornstein, 1941: 226-230].

Sobre esta base se observa la mirada misógina que construye la metáfora de una Eva-amazona instigadora de pecado a través de la sensualidad y la arrogancia; pero a la inversa de la mujer bíblica, esta no provoca la caída del paraíso, sino que la impide al oponerse a la rendición y al bautismo. Es decir, la entrada de los conquistadores y la evangelización representa el paraíso de la vida en la verdadera fe: la salvación. Así, el mito recrea una otredad femenina que mediante sus habilidades como amazona se vale del engaño, la lujuria y sus poderes sobrenaturales para convertirse en perdición de los hombres: de Caupolicán y del Imperio. Además, su crueldad, como concreción del mal, es llevada al extremo con el premeditado infanticidio y con su posición como enemiga de la fe frente al bautismo y la evangelización.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio [1998]: «Algunos aspectos de la relación literatura-nobleza en el Barroco», *Il Confronto Letterario*, XV: 30, pp. 321-253.
- CARTAGENA-CALDERÓN, José R. [2007]: «Masculinidad, imperio y otredad femenina en el *Arauco domado* de Lope de Vega», en P. Civil y F. Crémoux (eds.): *Actas XVI Congreso AIH*, Centro Virtual Cervantes.
- FERRER VALLS, Teresa [1998]: «Lope de Vega y la creación de la comedia genealógica (I)», en J. M. Díez Borque (ed.): *Teatro cortesano en la España de los Austria*, *Cuadernos de teatro clásico*, 10, pp. 215-231.
- [1999]: «Lope de Vega y la dramatización de la comedia genealógica (II): lecturas de la historia», en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.): *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, *Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, Granada, Universidad de Granada, pp. 13-15.

- [2008]: «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa», en A. Egido y J. E. Laplana (eds.): *Mecenazgo y humanidades de Lastanosa, Colección Actas Filología, Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 112-134.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix [1998]: *El Arauco domado*, en *Teatro indiano de los Siglos de Oro*, México, Trillas, pp. 107-156.
- MATA INDURÁIN, Carlos [2013]: «*Algunas hazañas de la muchas de don García Hurtado de Mendoza*, comedia genealógica de nueve ingenios», *Revista Chilena de Literatura*, 85, pp. 203-227.
- [2012]: «El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega», *Taller de Letras NE1*, pp. 229-252.
- OLEZA SIMÓ, Juan, y Teresa FERRER VALLS [1991]: «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en Ch. Davis y A. Deyermond (eds.): *Golden Age Spanish Literature. Studies in honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Londres, Westfield College, pp. 145-154.
- ORNSTEIN, Jacob [1941]: «Misoginia y profeminismo en la literatura castellana», *Revista de Filología Hispánica*, 3, pp. 219-232.
- ORTIZ, Mayra S. [2010]: «Hacia una caracterización de la comedia genealógica a la luz del modelo dramático en evolución de Lope de Vega», *IX Congreso Argentino de Hispanistas: «El Hispanismo Ante el Bicentenario»*, pp. 1-8.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan [1996]: *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, en *Obras completas*, vol. III, México, FCE, pp. 535-628.
- WECKMANN, Luis [1996]: *La herencia medieval de México*, México, FCE.
- ZUGASTI, Miguel [2010]: «Lope de Vega y la comedia genealógica», *Tintas Quaderni di letteraturaiberiche*, 3, pp. 23-44.

El elemento musical en la comedia cervantina

Fernando Pérez Ruano

MUSICÓLOGO Y COMPOSITOR

«El elemento musical en la comedia cervantina», título de esta comunicación, es un estudio basado en todas las referencias, alusiones, menciones y acciones musicales contenidas en las *Ocho comedias* de Cervantes publicadas en 1615¹.

Para la discriminación del elemento musical contenido en la comedia cervantina se han establecido unos bloques temáticos que abordan la organología, el vocabulario musical empleado por Cervantes, las frases o refranes de contenido musical, las acotaciones escénicas de tipo musical, las formas musicales referenciadas así como las alusiones y menciones específicas a la danza y al baile.

El escrutinio organológico realizado nos arroja la siguiente nómina de instrumentos musicales mencionados por Cervantes y que, por orden alfabético, es el siguiente: atabal, atambor, cajas, campana, campana muda, campanilla, cascabel, clarín, chirimía, flauta, gaita zamorana, guitarra, sacabuche, sonajas, tambor, tamboril, trompeta,

¹ Estas comedias son las siguientes: *El gallardo español*, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, *El laberinto del amor*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*. Los criterios metodológicos adoptados para su discriminación han sido similares a los seguidos en otros estudios previos que también tuvieron por objeto ser expuestos como comunicación en Congresos anteriores, como el celebrado en Toledo en 2007 en torno a la figura de Rojas Zorrilla en el cuarto centenario de su nacimiento, el de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería (2009), o el de Olmedo (Valladolid), también en 2009, en torno al cuatrocientos aniversario de la publicación de *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, todas publicadas en sus respectivas actas selectas.

trompeta bastarda, trompetilla de hojalata, trompeta de plata, trompeta triste y la voz humana². La relación de estos instrumentos localizados en cada comedia es la siguiente:

- *El gallardo español*: clarines, trompetas, cajas, atabal, campanas, chirimías y atambores.
- *La casa de los celos*: tambores, guitarra, chirimías, trompeta, trompeta bastarda y voz.
- *Los baños de Argel*: campanas mudas, trompetas, flautas, chirimías y voz.
- *El rufián dichoso*: sacabuche, guitarras, campanilla, sonajas, flautas, chirimías, voz y coro de voces dulces.
- *La gran sultana*: campanas, chirimías, trompeta de plata, trompetilla de hojalata, sonajas, guitarras e instrumentos (sin especificar).
- *El laberinto del amor*: cascabeles, atambores (tristes y roncós), trompetas tristes y voz.
- *La entretenida*: voz.
- *Pedro de Urdemalas*: gaita zamorana, guitarras, cascabeles, sonajas, tamboril y campanas.

La agrupación en familias de estos instrumentos nos muestra la profusión de los de viento y percusión frente a la escasez de instrumentos cordófonos de los cuales solo la guitarra supone la única excepción. Obsérvese también la especial mención a la voz humana, dada su condición de instrumento intérprete de romances, canciones, coplillas y otros géneros de música vocal profana plasmados en las comedias³.

² Debo hacer notar la diferente acepción que Cervantes hace con las «campanas» y «trompetas» en virtud de la sonoridad y los materiales de construcción, respectivamente, de ambos.

³ Véase de manera individualizada cada uno de estos instrumentos con sus respectivas comedias en las que son mencionados por Cervantes: **atabal**: *El gallardo español*; **atambores**: *El gallardo español*, *El laberinto del amor*; **cajas**: *El gallardo español*; **campanas**: *El gallardo español*, *La gran sultana*, *Pedro de Urdemalas*; **campanas mudas**: *Los baños de Argel*; **campanilla**: *El rufián dichoso*; **chirimías**: *El gallardo español*, *La casa de los celos*, *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *La gran sultana*; **clarines**: *El gallardo español*; **cascabeles**: *El laberinto del amor*; **coro de voces dulces**: *El rufián dichoso*; **flautas**: *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*; **gaita zamorana**: *Pedro de Urdemalas*; **guitarra**: *La casa de los celos*, *El rufián dichoso*, *La gran sultana*, *Pedro de Urdemalas*; **instrumentos** (sin especificar): *La gran sultana*; **sacabuche**: *El rufián dichoso*; **sonajas**: *El rufián dichoso*, *La gran sultana*, *Pedro de Urdemalas*; **tambores**: *La casa de los celos*; **tamboril**: *Pedro de Urdemalas*; **trompeta bastarda**: *La casa de los celos*; **trompeta de plata**: *La gran sultana*; **trompetas**: *El gallardo español*, *La casa de los celos*, *Los baños de Argel*; **trompetas tristes**: *El laberinto del amor*; **trompetilla de hojalata**: *La gran sultana*; **voz**: *La casa de los celos*, *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *El laberinto del amor*, *La entretenida*.

El análisis del parámetro denominado «Vocabulario musical» nos muestra un generoso mosaico de expresiones musicales. Véanse a continuación las discriminadas con expresión de las obras y jornadas en las que aparecen: «cantor sutil» y «cantor subido o notable» (*La casa de los celos*, III); «música para nosotros divina es la que profesas» (*Los baños de Argel*, I) y «¿Hay músicos? Y diestros» (*Los baños de Argel*, III); «que ciegos los canten», «el guitarresco son», «Acabada la música, andaremos aquestas canciones» y «¡Músico de mohatra sincopado!» (*El rufián viudo*, I); «coros de voces dulces», «süave música escuchaban», «Música suena: parece que es del Cielo y no lo dudo [...]» (*El rufián viudo*, III); «con divina armonía» y «que se oiga el son del belicoso Marte» (*La gran sultana*, II); «Músicos he buscado cautivos y españoles, que alegres solemnicen la fiesta [...]», «un romance correntío», «cantar a lo loquesca» y «No hay mujer española que no salga del vientre de su madre bailaora» (*La gran sultana*, III); «Pues sabes que soy pastor, entona más bajo el punto», «en letras de canto llano», «¿Así a maitines se toca con vuestra vergüenza poca?» y «¿Así os hacen olvidar del cantar y repicar los picones de una loca?» (*Pedro de Urdemalas*, I).

El siguiente bloque temático, denominado «Frasas o refranes», recoge algunas expresiones musicales que consideramos en cierto modo tipificadas, de ahí que la hayamos concedido la denominación indicada anteriormente: «Como yo soy sacristán, toco el don el din y el dan» (*Los baños de Argel*, I); «Que cantes, porque me encante» (*Los baños de Argel*, II); «tiene grande música y concierto» y «con música concertada la que llaman contrapunto» (*Los baños de Argel*, III); «mas el novicio y corista en el coro y en la escoba sus apetitos adoba [...]» y «*Misericordias tuas, Domine, in aeternum cantabo*» (*El rufián dichoso*, II); «a compás de cualquier son» (*Pedro de Urdemalas*, II).

Ahora bien, uno de los parámetros musicales más abundante contenido en las comedias cervantinas son las acotaciones escénicas de tipo musical. La mayoría de ellas comportan una acción musical directa, en unos casos con percepción visual del espectador, y en otros, de forma oculta a la visión de este. Discriminadas por comedia y jornada en las que aparecen son las siguientes:

- *El gallardo español*, III: «Suena mucha vocería de ‘Li li li’ y atambores; [...]».
- *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, II: «Salen Lauso, pastor, por una parte de la montaña, con su guitarra, y Corinto, por la otra, con otra [...]»; «Canta Clori en la montaña y sale cogiendo flores [...]»; «Suena dentro música triste, como la pasada del padrón [...]»; «Suena la música triste y salen los Celos, como diré, con una tunicela azul, [...]»; «Suena música de chirimías; sale la nube, y en ella el dios Cupido, [...]»; «Mientras cantan, se va el carro de Venus y Cupido en

él; y suenan las chirimías, [...]»; «Aparece Angélica, aparece la Mala Fama, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra [...]»; «Aparece otra vez Angélica y aparece la Buena Fama, vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de colores y una trompeta [...]». Jornada III: «Éntranse todos, y suena una trompeta bastarda, lejos [...]»; «Vuélvese la tramoya con Roldán; salen Bernardo y Marfisa, y suena dentro una trompeta [...]».

- *Los baños de Argel*, I: «Éntranse y salen Azán Bají (...) suenan chirimías y grita de desembarcar [...]». Jornada II: «Cantan este romance».
- *El rufián dichoso*, I: «Entráse Tello, y salen dos músicos con guitarras [...]»; «Tocan»; «Suenan como que hacen pasteles, y canta Uno dentro lo siguiente: [...]». Jornada II: «Sale un corista llamado Fray Ángel [...]»; «Cantan dentro»; «Suenan desde dentro guitarras y sonajas y vocería de regocijo [...]»; «Entran a este instante [...] y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza [...]»; «Cantan». Jornada III: «Traen al santo tendido en una tabla, [...] suena lejos música de flauta y chirimías [...]».
- *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, II: «Parece el gran turco [...] mientras esto se hace pueden sonar chirimías [...]». Jornada III: «Éntrase, y la Sultana se ha de vestir a lo cristiano [...] Madrigal traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras»; «Levántase la Sultana a bailar, y ensáyase este baile bien. Cantan los músicos»; «Éntranse, y suenan las chirimías».
- *El laberinto del amor*, III: «Suenan trompetas tristes [...]»; «Sale Porcia cubierta con el manto [...] los atambores delante sonando triste y ronco [...]»; «Sale Atanasio, y Cornelio [...] vienen con sus atambores [...]».
- *La entretenida*, III: «Entran los músicos y el barbero danzando al son de este romance».
- *Pedro de Urdemalas*, I: «Suenan dentro todo género de música y su gaita zamorana. Salen todos los que pudieren, principalmente Clemente, y los músicos entran cantando esto: [...]»; «Éntranse cantando, y salen Inés y Belica». Jornada II: «Vuelve Tarugo, y trae consigo Mostrenco [...] y sus polainas con cascabeles [...] y aunque toque el tamboril, no se ha de mover de un lugar [...]». Jornada III: «Suenan las guitarras»; «Entran los músicos cantando este romance».

En cuanto a las formas musicales analizadas, estas son de tipo vocal profano y son las siguientes: villancico⁴, romance⁵, canción⁶, jácara⁷ y seguidilla⁸. El primero lo encontramos en la Jornada II de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*; el romance se referencia en la Jornada II de *Los baños de Argel* y en la Jornada III de *La gran sultana*, *Pedro de Urdemalas*, *La entretenida* y *El laberinto del amor*; la jácara y la canción, por su parte, en la Jornada I de *El rufián dichoso*. Por último, la seguidilla, en la Jornada III de *La entretenida* y en la Jornada III también de *El laberinto del amor*.

Un nuevo parámetro, que podríamos denominar como «vocabulario musical», constituye una nueva discriminación del elemento musical contenido en la comedia cervantina. Su análisis muestra un acertado y correcto uso de términos musicales concretos empleados por Cervantes y, aunque en un contexto coloquial, nos revela una cierta familiaridad con el lenguaje musical. Véanse a continuación la discriminación de este vocabulario musical realizada de manera similar a los parámetros anteriormente expuestos: «sonada» y «rústicas voces» en *La casa de los celos*, II; «cántico», «cantor sutil», «cantor subido o notable», «ni contralto ni tenor», «¿con qué voz quieres quedar: tiple, contralto o tenor?» y «cantor» en la Jornada III de la misma comedia; «un guitarresco son» y «¡Músico de mohatra sincopado!» en *El rufián dichoso*, I; «tenor», «templando», «cantar y tañer», «tañer» y «cantar, tañer [...] hacen su danza» en la Jornada II; «Coro

⁴ El villancico fue, sin duda, la forma de música vocal profana predominante de esta época junto con el romance. Solía constar de dos elementos: estribillo y copla. En realidad, se trataba de una canción profana escrita de una a cuatro voces con o sin acompañamiento musical.

⁵ Cuando se pretende definir el romance, tan solo resulta sencilla la parte formal que se refiere a un número indeterminado de versos octosílabos cuya rima asonante se repite constantemente en los versos pares. Podemos decir que el vehículo más antiguo y tradicional de la propagación de los romances fue la música, la cual iba siempre unida a este e incluso en aquellos denominados «cultos» o «largos». Tuvieron su origen en los antiguos *cantares de gesta* y han llegado hasta nosotros a través de cancioneros manuscritos, antologías impresas, romanceros, pliegos sueltos y por la tradición oral. En cuanto a su estructura musical, estos constaban generalmente del mismo número de notas musicales que de sílabas por estrofas.

⁶ La canción es una forma de expresión musical en la que la voz humana desempeña el papel principal y tiene encomendado un texto que suele servir de poema estrófico con versos de una extensión breve y uniforme, rima sencilla y a menudo con algún tipo de estribillo siendo su temática muy variada, aunque el amor y los sentimientos humanos son los más habituales.

⁷ «Jácara» es un término polisémico con muchas acepciones. Las jácaras vocales *profanas* y *a lo divino* poseen estos sobrenombres por la naturaleza y uso de sus textos. Las características musicales de la jácara denominada «estándar» son: tonalidad menor, mayoritariamente re menor; frases musicales de cuatro compases, con los dos primeros en armonía de tónica y los dos segundos de dominante; utilización en ocasiones del tetracordo descendente de tónica a dominante, compás ternario y ausencia de una melodía característica.

⁸ «Seguidilla» es también un término polisémico en tanto en cuanto hace referencia a una determinada métrica literaria, a una danza y/o a una forma musical que, generalmente, se desarrolla en ritmo ternario y modo mayor sobre todo en aquellas que van ligadas a la danza y tienen un carácter airoso, alegre, ligero y festivo.

de voces dulces» en la III; «tañer» en *Los baños de Argel*, I; «danzar, cantar y tañer» en la Jornada II; «con música concertada la que llaman contrapunto» y «tiene grande música y concierto» en la III; «tiemplan» en *La entretenida*, III; «el son belicoso de Marte» en *La gran sultana*, I; «romance correntío», «tañer» y «cantar a la loquesca» en la III; «canto llano», «a maitines se toca» y «floreo» en *Pedro de Urdemalas*, I; «a compás de cualquier son» y «guardad compás» en la II; «petral de cascabeles» en *El laberinto del amor*, I; y, finalmente, «entonar» en la III.

No se olvidó Cervantes, por otra parte, de hacer referencia a la danza y al baile, elemento musical contemplado en la presente discriminación, dado el soporte sonoro-musical que le es inherente a cualquier expresión de danza o baile, pero hemos de destacar cómo estas tienen un marcado denominador común que no es otro que el hecho de ser de tipo popular⁹. Las danzas y bailes mencionados por Cervantes son los siguientes: «zarabanda», «zambapalo», «chacona», «pésame dello» y «folía» en *La gran sultana*, III y «danza de las espadas» en *Pedro de Urdemalas*, II.

Ahora bien, un nuevo parámetro de considerable importancia supone la contextualización y ubicación de la anterior discriminación musical realizada en el contexto de cada obra y en la realización de las acciones musicales por los personajes de las mismas:

- *El gallardo español*: 27 personajes más acompañamiento; no hay músicos en el reparto. Moros, criados, cautivos, ancianos, doncellas, renegados y otros personajes indefinidos, 13 personajes principales.
- *La casa de los celos y selvas de Ardenia*: 28 personajes; no hay músicos en el reparto. 4 pastores, 2 personajes indefinidos, 9 alegóricos y 13 principales.
- *Los baños de Argel*: 31 personajes; no hay músicos en el reparto. Moros, viejo, hijos, cristianos, cautivos, arcabuceros, renegados, indio, pastor, sacristán (9 moros, 2 renegados, 1 indio, 10 indefinidos), 9 personajes principales.
- *El rufián dichoso*: 36 personajes (dos son músicos). Alguaciles, estudiantes, rufianes, corchetes, muchachos, ciudadanos, criados, frailes, clérigos, demonios y personajes indefinidos, 6 personajes principales.
- *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*: 27 personajes más dos músicos. Renegados, pajes, castrados (eunucos), etnia, cautivos, espías, judíos, moros, ancianos y músicos, 5 personajes principales.

⁹ Las danzas populares solían tener como características principales ser movidas, de elevación la mayoría de ellas y algo atrevidas y alocadas en sus movimientos. Tenían esta denominación, entre otras, las siguientes: *zarabanda*, *escarramán*, *polvillo*, *villano*, *seguidilla*, *zambapalo*, *folía* y *chacona*.

- *El laberinto del amor*: 21 personajes; no hay músicos en el reparto, pero sí músicos intervinientes que, junto a un barbero, cantan y bailan un romance en la Jornada III de la comedia. Ciudadanos, criados, pajes, carceleros, verdugos, correos y personajes indefinidos, 5 personajes principales.
- *La entretenida*: 19 personajes más músicos. Lacayos, fregonas, criados, escuderos, pajes, barberos, alguaciles, corchetes, carreteros y músicos, 7 personajes principales.
- *Pedro de Urdemalas*: 32 personajes más músicos. Gitanos, sacristanes, ciegos, criados, alguaciles, labradores, actores, zagales y personajes indefinidos, 9 personajes principales.

Una nueva discriminación de personajes nos llevaría al interrogante de ¿quiénes de estos cantan o tienen alguna acción musical en las comedias cervantinas?

- *El gallardo español*: ningún personaje tiene una acción musical determinada. Las breves referencias musicales de esta comedia solo suponen meras referencias al elemento musical.
- *La casa de los celos y selvas de Ardenia*: Lauso (pastor), Corinto (pastor), Clori (pastora), Rústico (pastor), el cual manifiesta su gusto por el canto lo que parece ser inalcanzable para él.
- *Los baños de Argel*: las referencias musicales encontradas en esta obra son meras alusiones textuales sin identidad social ni acción musical, tan solo es destacable la asimilación de la chirimía con el personaje Azan Bají, rey de Argel.
- *El rufián dichoso*: músicos con guitarra y en el resto de alusiones o referencias musicales no queda definido quién o quiénes las interpretan. Es destacable que la figura del santo transportado encima de una tabla es acompañado de sonos de flautas y chirimías.
- *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*: aquí destacaremos la asimilación orgánica con el perfil del personaje. Así pues, el Gran turco es acompañado de sonos de chirimías; Madrigal, personaje cautivo, se le emparenta con trompetillas de hojalata y de otros materiales y, la Sultana, cuando se viste a lo cristiano, «suenan sonajas y guitarras».
- *El laberinto del amor*: Atanasio, duque, y su criado Cornelio están emparentados con el sonido de tambores.
- *La entretenida*: Ocaña (lacayo), músicos y un barbero cantan y bailan un romance.

- *Pedro de Urdemalas*: Clemente (zagal/pastor), Clemente y músicos, Inés y Belica (gitanas), músicos y Benita (zagala).

Una última catalogación podría realizarse en relación con los textos interpretados musicalmente que contienen una acción musical directa. Estos serían los siguientes:

LOS BAÑOS DE ARGEL

Jornada II:

AMBROSIO. Y tiene aquel tono triste
con que alegrarnos solemos

Cantan este romance.

A las orillas del mar
con su lengua y sus aguas,
ya manso, ya airado, llega [...] *[...]*
con desmayados acentos
esto lloran y esto cantan:
¡Cuán cara eres de haber, oh dulce España! [...]

FRANCISCO. Padre, hágasle cantar
aquel cantar que mi madre
cantaba en nuestro lugar.
¿Qué dice? ¿No quiere padre?

VIEJO. ¿Cómo decía el cantar?

FRANCISCO. Ando enamorado,
no diré de quién;
allá miran ojos
donde quieren bien [...]

Jornada III:

VIVANCO. [...] *[...]*
La música ha sido hereje;
si el coloquio así sucede,
antes que la rueda ruede,
se rompa el timón y el eje.

EL RUFÍAN DICHOSO

Jornada I:

LUGO. [...]
Acabada la música, andaremos
aquestas canciones. Vaya agora
el guitarresco son y el aquelindo

Tocan.
Escucha, la que viniste
a la jerezana tierra a hacer a Sevilla guerra
en cueros, como valiente; [...]

Suena como que hacen pasteles y canta uno dentro lo siguiente.

¡Afuera, consejos vanos
que despertáis mi dolor!
no me toquen vuestras manos;
que en los consejos de amor,
los que matan son los sanos.

Jornada II:

DOÑA ANA. Sea quienquiera,
escuchad, que va cantando [...]

Cantan dentro.

Muerte y vida me dan pena;
no sé qué remedio escoja
que si la vida enoja,
tampoco la muerte es buena [...]

Suenan desde dentro guitarras y sonajas y vocería de regocijo [...]

Pero, ¿qué música es esta?
¿Qué guitarras y sonajas,
pues los frailes se hacen rajas?

¿Mañana es alguna fiesta?
Aunque música a tal hora
no es decente en el convento [...]
¡Padre nuestro, despierte,
que se hunde el mundo todo
de música! No hallo modo
bueno alguno con que acierte.
La música no es divina
porque, según voy notando,
al modo viene cantando
rufo y de jacarandina [...]

Entre a este instante [...] y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza [...]

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 [...]

LA ENTRETENIDA

Jornada III:

Entran los músicos y el barbero danzando al son de este romance.

MÚSICOS.	De los danzantes las prima es este barbero nuestro, en el compás acertado y en las mudanzas ligero.
OCAÑA.	Toquen unas seguidillas y entendámonos; y advierto [...]
MÚSICOS.	Dicen que está escrito y con gran razón

que es la privación
causa de apetito [...]
Es de tal manera
la fuerza amorosa,
que a la más hermosa
vuelve en quimera [...]
OCAÑA. Musiquillo de mohatra,
canta y calla
que queremos
estar aquí, a tu pesar [...]
MÚSICOS. Está bien dicho; cantemos:
Que tiene costumbre
de ser amorosa
como mariposa
Se va tras la lumbre.

PEDRO DE URDEMALAS

Jornada I:

Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana. Salen todos los que pudieren, principalmente Clemente y los músicos entran cantando esto.

MÚSICOS. Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierte que viene
tu polido amor.
Noche de San Juan,
el gran percusor
que tuvo la mano
más que de reloj,
pues su dedo santo
también señaló,
que nos mostró el día
que no anocheció [...]

CLEMENTE. Cántase y vamos, que se viene el día.

A la puerta puestos
de mis amores,
espinas y zarzas
se vuelve flores [...]

Jornada III:

Entran los músicos cantando este romance:

Bailan las gitanas;
míralas el rey;
la reina, con celos,
mándalas prender [...]

CONCLUSIONES

Como puede verse, tras el análisis realizado del elemento musical contenido en la comedia cervantina, este ha resultado plural, abultado y generoso en vocabulario, referencias y alusiones musicales. Podemos considerar que ha quedado suficientemente puesto de manifiesto el extenso elemento musical contenido en las comedias, a nuestro entender anticipándose de manera brillante y precoz a lo que, pasados unos años, sería un *leitmotiv* en el hacer dramático de nuestros más ilustres dramaturgos: la incursión del elemento musical en el discurso dramático y escénico de sus obras. Entendemos, pues, a tenor de lo expuesto anteriormente, que Cervantes fue también un precursor de la utilización del elemento musical en la literatura dramática del Siglo de Oro.

La tipología organológica plasmada en las comedias cervantinas nos ofrece una clara visión de su funcionalidad en el contexto en el que se localizan y la tipología de los personajes que la llevan a cabo otorga una clara conexión entre el hecho musical propiamente dicho y la estamentación social que le es inherente. No son estos los únicos ejemplos que Cervantes nos traslada de esta cuestión siendo aún más acusada y evidente la jerarquía instrumental y social plasmada en la segunda parte del *Quijote*. No obstante, como hemos podido observar, los instrumentos musicales referenciados en las comedias cervantinas contienen cierta conexión con los estamentos sociales bajos de la España de la época ya que son los músicos, lacayos, pastores, barberos, zagalas y gitanos los artífices de su interpretación, así como otro grupo de ejecutantes sin identidad definida. En cuanto a los instrumentos propiamente dichos, solo la chirimía con

su sonido majestuoso y penetrante está asociada con personajes principales como el rey Azán Bají o el Gran Turco; el resto, como acabamos de indicar, se encuentran relacionados siempre con el colectivo social medio/bajo plasmado en cada comedia. Sobre las terminologías organológicas, nos parece, cuando menos, caprichosa la diferenciación lingüística que Cervantes nos hace de instrumentos como la «campana», «campanilla» o «campana muda» cuya especificidad semántica conlleva una simple diferenciación de una y otra en virtud de su tamaño y sonoridad. Algo parecido sucede con los siguientes instrumentos de percusión: «tambor», «tamboril», «atambor» y «atabal», en los que, además de la diferenciación semántica, hay implícita una acción musical tipificada tanto en los ámbitos castrenses como en los civiles, razón por la cual también pudiera parecer que asistimos a un mosaico de instrumentos mayor del que en realidad supone la escasa diferenciación de estos instrumentos de percusión mencionados. No menos curiosa resulta también la aparente versatilidad de las «trompetas», mencionadas por Cervantes en virtud del material al que le atribuye su construcción o su sonoridad y entendemos que trata de significar la importancia o mediocridad de este instrumento en base a su material de construcción.

Una vez más, Cervantes en sus comedias nos muestra un buen conocimiento del hecho musical y de la música de su tiempo, pero, sin embargo, esta no trasciende del ámbito de lo popular sea cual sea el perfil de la comedia e ignora —deliberadamente suponemos— cualquier expresión de música que pudiéramos considerar «cult» o, al menos, más cercana al mundo de la creación artística.

Los dos tipos de vocabulario musical discriminados anteriormente nos ofrecen una correcta utilización del lenguaje musical y las expresiones musicales más comunes de la época aunque estas se inscriban en el ámbito de lo coloquial y no pueda, por lo tanto y de manera aislada por el contenido musical de cada comedia, llegar a concluir en parámetros más definidos a este respecto; ahora bien, obviando la singularidad de cada obra cuya discriminación hemos expuesto anteriormente, parece evidente el acertado y correcto empleo de una terminología musical que, observada de manera global, es claramente meritoria y digna de mención. En similares términos hemos de pronunciarnos con respecto a las frases o refranes discriminados, aunque cuantitativamente no supongan una de las más significativas expresiones del elemento musical de las comedias.

Un verdadero mosaico de acciones musicales directas lo encontramos en las acotaciones escénicas. Ahora bien, aunque por familiaridad con este tipo de intervenciones y acciones musicales en la literatura dramática del Siglo de Oro pudiera parecernos poco relevante, habida cuenta de las intervenciones musicales a las que estas acotaciones dan

lugar, extraordinariamente significativas resultan si tenemos en cuenta la precocidad de su utilización en la comedia de la época.

Las formas de música vocal profana referenciadas nos dan muestra de un buen conocimiento de Cervantes de este tipo de música. Obsérvese cómo el *romance* supone la expresión de música vocal más profusa en las comedias llegando a ser referenciado y utilizado por Cervantes hasta en cinco de sus ocho comedias. La *seguidilla*, forma musical y estructura métrica muy apropiada para la expresión de música popular y textos de directo contenido que empleará en *La entretenida* y en *El laberinto del amor*, es la segunda forma musical más aludida. La escueta mención al resto de música vocal discriminada (*villancico*, *canción* y *jácara*) no nos permite pronunciarnos en una dimensión más profunda de aquella que simplemente nos muestra el conocimiento de las mismas por parte de nuestro ilustre escritor.

El mundo de la danza también comporta unas connotaciones sociales emparentadas con la organología y las músicas expresadas anteriormente ya que las danzas mencionadas por Cervantes son todas de las denominadas «populares» y no puede decirse que estas tengan una importante presencia en la comedia cervantina puesto que solo en dos de ellas fueron plasmadas: *La gran sultana* y *Pedro de Urdemalas*.

Con diferente perfil literario Cervantes nos ha mostrado en sus *Ocho comedias*, publicadas en 1615, un amplio mosaico de expresiones y referencias musicales, un vocabulario musical y danzable acertado y generoso, una nómina organológica extensa y plural a pesar de que como instrumentos cordófonos solo menciona la «guitarra», una abundante acción musical mayoritariamente expresada por medio de las acotaciones escénicas y, en definitiva, un numeroso empleo del elemento musical en sus comedias aunque, como ha quedado reflejado, este no tuviera la misma presencia en todas ellas. Todo ello nos evidencia un buen conocimiento del hecho musical en general y de la importancia que este conlleva en el desarrollo escénico y dramático de las comedias poniendo igualmente de manifiesto la importancia de la música en la sociedad de la España de comienzos del siglo XVII en cualquier estamento social.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, R. [1987]: «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», *Revista de Musicología*, nº 1, pp. 67-95.

- ANDRÉS, R. [2009]: *Diccionario de instrumentos musicales: de la antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, Península.
- ARELLANO, I. [1999]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- [1999]: «Cervantes y Calderón», *Anales cervantinos*, 35, pp. 9-35.
- Cancionero Musical de Palacio* (ca. 1502-1520). E-Mp, Ms II-1335
- Ed. Francisco Asenjo Barbieri [1890]: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Ed. Higinio Anglés [1947]: *Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*, en *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. II. Polifonía profana, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, vol. 1.
- Ed. Higinio Anglés [1951]: *Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*, en *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. III. Polifonía profana, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, vol. 2.
- Cancionero de romances impreso en Amberes sin año* [1945], ed. facs. con una introducción por R. Menéndez Pidal de la ed. de: En Enveres: en casa de Martin Nucio, ca. 1547-1548, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CERONE, P. [1613]: *El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica*, Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.
- COLOMBATI, C. [2007]: «Don Chisciotte e le leggende dei cavalieri erranti: simboli tra poesia e musica», en Begoña Lolo (ed.): *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 39-60.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de [1984]: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, ed. facs. de la ed. de: Madrid: por la Viuda de Alonso Martín, 1615, Madrid, Real Academia Española.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. [1988]: *El folklore musical*, en: Pedro López de Osaba (dir.): *Historia de la música española*, Madrid, Alianza, vol. VII.
- FERNÁNDEZ-SHAW, G. [1961]: «Lo musical en nuestro teatro clásico», *Ábside*, vol. XXV, nº 2, pp. 180-200.
- FORD, T. [2000]: *Lista de instrumentos occidentales de música notada desde un punto de vista iconográfico*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical.
- GARCÍA MARTÍN, M. [1980]: *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GARCÍA MATOS, M. [1971]: *Danzas populares en España*, Madrid, [s.n.].
- GRIFFITHS, J. [1988]: «La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español», *Nasarre. Revista aragonesa de Musicología*, nº 4, pp. 59-78.

- LAMBEA, M., L. JOSA y F. A. VALDIVIA [2011]: *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada (NIPeM)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- LAMBEA, M., y L. JOSA (eds.) [2004]: *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* [Música notada], Madrid, Sociedad Española de Musicología, vol. I.
- LÓPEZ CALO, J. [1988]: *Siglo XVII*, en Pedro López de Osaba (dir.): *Historia de la música española*, Madrid, Alianza, vol. III.
- MARTÍN MORENO, A. [1997]: «La música teatral del siglo XVII español», en Emilio Casares Rodicio (dir.): *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad, pp. 125-146.
- MORÍNIGO MARCOS, A. [1956]: «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, 2.1, pp. 41-61.
- PANIAGUA, E. [2003]: *Músicas del mundo: colección de instrumentos de música*, Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Dirección General de Promoción Cultural.
- PASTOR COMÍN, J. J. [2004]: *Música y literatura. La senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes* (Tesis doctoral inédita), Facultad de Letras de Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- [2007]: *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., y R. GONZÁLEZ CAÑAL (coords.) [1994]: *Los albores del teatro español: actas de la XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Ciudad Real.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. [2005]: «Lope, Cervantes y la creación de la comedia española», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, nº 42, p. 5.
- [2006]: «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», en Anthony Close (ed.) y Sandra M^a Fernández Vales (colaboradora): *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Madrid, AISO, pp. 77-88.
- PEDRELL, F. (rec.) [1922]: *Cancionero popular musical español* [Música notada], Valls, Eduardo Castells, 4 vol.
- PÉREZ RUANO, F. [2008]: «La música en la obra de Rojas Zorrilla: concepción musical del autor dramático», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 737-752.
- [2016]: *Organología y música en el Quijote*, Madrid, Fundación SGAE-Cimapress.
- QUEROL, M. [1948]: *La música en tiempos de Cervantes*, Barcelona, Comtalia.

- (transcrip.) [1971]: *La música en las obras de Cervantes* [Música notada]: *romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces para canto y piano*, Madrid, Unión Musical Española.
- REY, P. [1997]: «Nominalia: instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)», en *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI: Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, pp. 41-100.
- SALAZAR, A. [1948]: «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, pp. 21-56 y III, pp. 118-173.
- [1951]: «Sobre algunos instrumentos de música mencionados por Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V, pp. 71-73.
- [1961]: *La música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid, Ograma.
- TRANCHEFORT, F. R. [2002]: *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., y R. GONZÁLEZ CAÑAL (eds.) [2007]: *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15-17 de julio de 2005*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

La frustración de expectativas en «La entretenida»

Michael K. Predmore

HUNTER COLLEGE OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK (CUNY)

La entretenida es quizá la obra dramática cervantina que ha tenido la gama más amplia de valoraciones críticas. Maldonado Ruiz [1947: 87] la ha calificado como una de las comedias «más perfectas de Cervantes», y sin embargo para Robert Marrast [1957: 23], es de «intérêt assez faible» y escrita demasiado laboriosamente. Otros estudiosos incluso han sugerido que la obra representa un esfuerzo fracasado de emular la comedia de enredos de Lope¹. En la época contemporánea, la mayoría de críticos está de acuerdo con que *La entretenida* representa, entre otras cosas, un ataque abierto frente a la fuerza avasalladora de la *comedia nueva* de Lope mediante una parodia extensa del género dramático². El punto más claro de esta parodia gira en torno al final novedoso, que acaba, como sabemos, sin matrimonio alguno, como tan claramente lo expresa el lacayo Ocaña en los versos finales frecuentemente citados:

¹ «Cervantes quiso emular a Lope en la comedia de enredo, y fue entonces cuando se extravió por lo confuso de la trama y lo ficticio de las situaciones» [Rojas, 1935: 223].

² El punto de vista de la intención paródica de Cervantes es compartido en mayor o menor grado por Cotarelo Valledor [1915: 431-460]; Casaldueño [1966: 164-174]; Canavaggio [1971: 63] & [1977: 164-74]; Marrast [1957: 23]; Avallé-Arce [1959: 418-421], Flecniakoska [1972: 17-32], Friedman [1981: 103-119], Zimic [1992: 221-262] y Walthaus [1994: 447-462]. Según Cotarelo Valledor [1915: 98], fue Nasarre el primero en sugerir la intención paródica en el siglo XVIII. Zimic [1992: 221] hace un excelente resumen de la historia de la crítica en el siglo veinte acerca de este texto, sobre el cual he basado en gran parte mi resumen aquí.

OCAÑA.

(Esto en este cuento pasa:
los unos por no querer,
los otros por no poder,
al fin ninguno se casa.

De esta verdad conocida
pido me den testimonio:
que acaba sin matrimonio
la comedia *Entretenida*.) (III, 3083-3090)³

Este final sin casamientos representa una innovación tanto temática como estructural. Cervantes juega con las expectativas creadas por el género, y rechaza la artificiosidad del típico «final feliz» esperado. Como ya ha observado Jean Canavaggio, este final, en contraste con algunos de los desenlaces de los *Entremeses* cervantinos, no representa una resolución sin conclusión, o un final abierto. Más bien, se trata de una negación y un rechazo intencional del final convencionalmente anticipado⁴. Sin embargo, no se ha discutido mucho el hecho de que Cervantes empleará esta misma técnica a lo largo de toda la comedia. El autor frustra las expectativas del público para sorprender, para entretener, y finalmente para despertarnos a la artificiosidad de las convenciones del género. Esta técnica representa un patrón recurrente a lo largo de la obra en la presentación del argumento. Pretendo demostrar que es precisamente este principio de interrumpir o negar lo esperado o convencional con la introducción de elementos «fuera de lugar» en torno al cual la obra entera está construida. No es solo el final sin matrimonio, sino la frustración y negación intencional de muchas convenciones del género dramático que Cervantes emplea de una forma magistral para revelar la artificiosidad de las comedias de capa y espada, y al mismo tiempo, presentar un nuevo tipo de enredos jamás visto antes en la comedia española. Sugiero que de ahí procede también en parte el título de la obra, que además de entretener, y de mostrar la dilación de lo esperado (en este caso, el matrimonio), también divierte precisamente por esta negación intencional de lo lógicamente esperado debido a las convenciones dramáticas de la época.

Ya casi desde el comienzo, se le advierte al público que lo que van a presenciar no es una comedia típica de capa y espada. El diálogo inicial entre los sirvientes muestra un grado mucho mayor de protagonismo e independencia de estos personajes de lo que típicamente se esperarían en este género teatral, como ya se ha comentado mucho. Sin embargo, la crítica en general no ha logrado explicar del todo el por qué Cervantes

³ Cito siempre de la edición más reciente elaborado para la RAE [Cervantes Saavedra, 2015], dirigida por Luis Gómez Canseco.

⁴ Canavaggio [1977: 268].

decide dotar a estos personajes con una voz más destacada. ¿Se trata de un esfuerzo de representar al mundo de los criados del momento con un grado mayor de verosimilitud, o de dignificar su presencia como figuras dramáticas, como han sugerido algunos críticos⁵? ¿O se trata sencillamente de una inversión burlesca de planos de relevancia y de valores⁶? Sugiero que se trata, más bien, del esfuerzo cervantino por instruir, deleitar, y sorprender a su público simultáneamente, mediante la introducción de lo inesperado. Como bien sabemos, en la comedia lopesca prototípica, los criados eran meros reflejos burlescos de sus amos, que, como era de esperar, se solían casar también al final de la obra para completar el ciclo de la acción dramática. En esta obra, sin embargo, los criados no se muestran subordinados a las esperanzas, deseos y caprichos de sus señores. Es más: en momentos determinados, vemos el resentimiento de algunos de estos personajes frente a su posición subordinada, sentimiento que expresará Cristina sobre todo al comienzo del segundo acto (II, 991-1063). No se trata de ninguna postura que podríamos denominar como radical, sino que, más bien, corresponde al tema central de la obra: la incapacidad de los personajes de encontrar un matrimonio adecuado debido a sus propias flaquezas humanas, y su plena falta de autoconocimiento.

A partir del primer intercambio entre Cristina y Ocaña, notamos las características más pertinentes de estos personajes. Cristina se muestra ingeniosa, coqueta, esquiva, y nada poco preparada para dispensar reproches e insultos en contra de los avances impertinentes de Ocaña. Pero a pesar de su astucia verbal y su naturaleza salerosa, Cristina tiene un defecto serio: su desprecio frente a aquellas personas que siente inferiores a su persona, y su deseo de ser más de lo que realmente es. Al responder a las súplicas de Ocaña, Cristina le reprocha, «¿Soy, por ventura, mujer/ que he de avasallarme a un paje?! ¿O vengo yo de linaje/ de tan bajo proceder?» (I, 53-6), lo cual demuestra su pleno desprecio frente a la condición de lacayo de Ocaña. Cristina, como sabemos, prefiere a Quiñones, el paje, ya que, a pesar de ser también sirviente, es un sirviente de categoría más elevada que Ocaña. Quiñones, por su parte, quiere a Cristina, pero, a fin de cuentas, acaba desprestigiándola y rechazándola, debido a sus propios celos desbordados,

⁵ Zimic, por ejemplo, indica sobre el desarrollo de estos personajes en *La entretenida*, «En el mundo vulgar del personaje humilde, Cervantes encuentra una gama amplia y honda de preocupaciones, sentimientos, emociones, muy dignos de atención. Al incorporarlos en *La entretenida*, haciendo que aquél sienta, piense y actúe «como si fuera alguien», Cervantes lo dignifica como protagonista dramático» [1992: 240].

⁶ Flečniakoska [1972: 31] identifica en los criados de esta obra una naturaleza entremesil. Aunque acuerdo completamente que estos personajes comparten muchas características con los personajes cervantinos de los *Entremeses*, habría que advertir que también eran bastante más complejos y atípicos en comparación con los personajes de otros dramaturgos entremesiles del momento, cuyos personajes solían corresponder más con un patrón establecido de «tipos» determinados.

y a la naturaleza coqueta de ella. Esta aparente estratificación de clases incluso dentro del reparto de los sirvientes se ha visto en general como un esfuerzo de introducir un grado mayor de verosimilitud. A pesar de que la búsqueda de la verosimilitud es una constante a lo largo de la obra cervantina, sugiero otra posibilidad para entender el comportamiento de estos personajes, que se vincula más con el tema barroco del engaño que vemos a lo largo de la obra. A pesar de que Cristina rechaza los avances de Ocaña, ambos personajes se caracterizan por el mismo fallo humano: el de presumir ser lo que no son. Cristina tiene una opinión excesivamente elevada de sí misma y resulta que sucede lo mismo con Ocaña, aunque esta tendencia se manifiesta de forma distinta en ambos personajes.

Ocaña comenta «que hay muy poca diferencia/ entre un lacayo y un paje» (I, 143-4), observación sin duda cierta. En un principio, Ocaña parece ser verdaderamente inteligente, caracterizado por la misma intensidad emocional que sus amos. A lo largo de la obra, Ocaña se jacta de ser «lacayo discreto», término que no resulta contradictorio para el lector moderno, pero que, para el público áureo, seguramente suponía un oxímoron de índole cervantino de especie semejante a los títulos *La ilustre fregona*, *La española inglesa*, y *El amante liberal* de sus *Novelas ejemplares*. A pesar de su larga defensa de su condición de «discreto» donde insiste, «Lacayo soy, Dios mediante;/ pero lacayo discreto,/ y, a pocos lances, prometo/ ser para marqués bastante» (I, 653-6), sus palabras no representan verdaderamente ningún planteamiento por parte de Cervantes de la honra como condición interna, independiente del nacimiento y estatus de uno. Aunque este tema sí es frecuente en el corpus cervantino, a mi parecer, aquí sucede algo distinto. Dentro del contexto de la obra, las palabras de Ocaña no sirven para elevarle a él a un estatus superior por medio de su intelecto, sino, más bien, para mostrar lo vacío y falso que vienen a ser muchas expresiones vinculadas con el concepto del amor cortés. Para el público de la época, no podría dejar de ser risible la afirmación de Ocaña de «ser para marqués bastante», no obstante su agudeza mental y destreza con la palabra. Si dudamos de que esto sea así, solamente hace falta fijarnos en el soneto que da fin al segundo acto, pronunciado también por este «ilustre» personaje.

El empleo de los sonetos amorosos de índole petrarquista sería lo esperado en el género de comedia de capa y espada. Sin embargo, la disposición y el uso de los sonetos en esta obra es otra forma con la que Cervantes niega las expectativas del público. Juan Bautista Avallé-Arce [1959: 418-21], Joaquín Casaldueiro [1966: 169], y Stanislav Zimic [1992: 231] ya han comentado la preponderancia de sonetos en el texto (hay seis

en total), y sobre algunos de los empleos cómicos de ellos⁷. Lo que no se ha discutido mucho es el efecto acumulativo de los sonetos, y en particular, del soneto pronunciado por Ocaña que termina el segundo acto, que es seguido a principios del próximo acto por uno articulado por don Antonio. Observa Casaldueiro [1966: 169]:

La jornada termina con un tercer soneto, en boca de Ocaña, en cabo roto, al medio y al final del verso, y también sobre la fuerza del amor; no hay que advertir que es cómico. Después de tanta fuerza del amor, en la última jornada, vuelve Antonio con otro soneto, encareciendo la fuerza de los celos y dicho seriamente.

Efectivamente, el soneto de Ocaña resalta de los demás de la obra, ya que es el más plenamente burlesco y paródico. Sigue el patrón de los sonetos elaborados por el poeta hampesco Alonso Álvarez de Soria (1573-1603)⁸, salvo que aquí también se omite la sílaba final de la mitad de cada verso. A pesar de que Ocaña se jacta de ser «discreto», aquí muestra lo contrario. El lenguaje que emplea es deliberadamente burdo y burlesco, correspondiente al registro de inframundo. Es más, llega al punto de insultar a Cristina no ya con el típico lenguaje del amante desesperado, sino claramente llamándole una «helada pu-» (II, 1812), sin llegar a terminar el insulto debido a la forma del soneto paródico. El hecho de que el soneto de Ocaña ocurre justo antes del soneto de Antonio sirve para subrayar la diferencia entre ellos, y también las semejanzas. Mientras que el de Ocaña muestra su rencor frente a Cristina y los celos que se están apoderando de él, el soneto serio, más convencional de Antonio resalta el efecto de los celos. Mediante esta yuxtaposición intencional, Cervantes es capaz de transmitir a su público la idea de que detrás de todo el lenguaje trillado, manido y tópico del amor cortés, no hay nada más que los celos, rencores, y la lujuria de la vida cotidiana. Pese al lenguaje florido empleado para expresar la frustración de los pretendientes, su comportamiento demuestra las auténticas ansiedades detrás de sus palabras, es decir, la frustración de sus deseos amorosos. Esta yuxtaposición ingeniosa sirve, una vez más, para sorprender al público, negando sus expectativas, y despertándoles a la artificiosidad del lenguaje cortesano típico de este género de comedia de capa y espada.

⁷ Zimic nota acertadamente, «[S]olo un análisis estilístico muy detenido podría... especificar la intención satírica particular de cada ocasión en que se utilizan [los sonetos]» [1992: 231, n. 29]. Conuerdo con su intuición que cada uno de estos usos representa una forma distinta de parodiar o satirizar los usos del lenguaje cortesano en este género dramático.

⁸ Sobre este poeta satírico, véase también la anotación de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas en Cervantes [1996: *DQI*, preliminares, p. 25, n. 67].

Pasando ahora a los personajes de los amos, vemos también varias tendencias que llaman la atención, o que parecerían fuera de lugar en este género. Empezando con las dos Marcelas, Marcela Almendárez y Marcela Osorio, Cervantes crea otro tipo de enredos escasas veces visto en este género. Existe una confusión, un desdoblamiento de identidades de otro tipo del que normalmente se da en la comedia de enredos. Lo típico sería la confusión y el enredo logrado mediante el proceso de asumir identidades falsas, que también se da en esta comedia con Cardenio y su intento de fingir ser don Silvestre, primo procedente del Nuevo Mundo y prometido de Marcela Almendárez. Pero Cervantes no se contenta con este enredo típico de las comedias de capa y espada, y lo complica mediante la confusión creada por tener a dos mujeres amadas, ambas llamadas Marcela. Como si no fuera bastante, Marcela Osorio nunca aparece en el escenario, y solo nos enteramos de sus sentimientos amorosos mediante su declaración escrita a favor de don Ambrosio, voluntad que no concuerda con los deseos de su padre, que sí aparece en escena, y que se convierte en gran obstáculo a este matrimonio que nunca se hace realidad. Don Ambrosio mismo confunde inicialmente a las dos Marcelas, hasta que don Antonio, también en búsqueda del matrimonio con Marcela Osorio, le aclara el asunto. Pero sin duda el enredo más gracioso y al mismo tiempo más inquietante que se crea a través de la confusión entre las dos Marcelas es la creencia errónea de Marcela Almendárez que su hermano Antonio tiene un deseo incestuoso hacia ella.

Pienso que la insinuación incestuosa, a pesar de ser básicamente cómica, efectivamente es un poco alarmante al comienzo de la obra. Tal vez sea, en parte debido a este fenómeno, la razón por la cual Américo Castro calificó a esta dimensión de la comedia como «brumosa e inquietante»⁹. Como público, no sabemos de inmediato que don Antonio efectivamente no está enamorado de su hermana, debido a su uso ambiguo del lenguaje. Estamos en la misma situación de incertidumbre y duda que ella, solo que, muy poco después, con la entrada de don Francisco y la salida de Marcela Almendárez, se aclara la situación. Sucede que, como público, nos enteramos mucho antes que Marcela que su hermano está enamorado de Marcela Osorio, dato que convierte inmediatamente la confusión de Marcela Almendárez en un acontecimiento cómico. Es la manipulación de la ironía dramática por parte de Cervantes la que convierte una situación que podría ser turbadora en algo meramente risible, una mera confusión, una sospecha sin mérito. Pero al no aclarar este acontecimiento de inmediato, la situación dramática sería otra completamente distinta, que causaría la irrupción de la situación lúdica y graciosa de la obra y la colocaría en un plano de in-

⁹ Castro [1987: 50].

certidumbre bastante más inquietante. En este momento del drama, no estamos conscientes de la manipulación del clima emotivo por parte del autor mediante la ironía dramática. Sin embargo, en el tercer acto de la comedia, Cervantes crea una situación distinta, donde nos obliga como espectadores a reflexionar sobre la naturaleza de la actuación, y de cómo el autor es capaz de manipular a su público.

En el tercer acto, se representa una especie de entremés dentro de la obra, elaborado por los criados. Esta breve obra teatral es llamativa por varios motivos. Como ya observó Ignacio García Aguilar¹⁰, «los criados se representan a sí mismos frente a sus señores», de modo que el teatro dentro del teatro resulta ser un reflejo demasiado literal de la «realidad». Mediante el artificio de la pequeña farsa, los sirvientes son capaces de criticar y ridiculizar a sus amos, sin repercusiones más hondas. Además, los límites de dónde empieza y dónde termina el entremés intercalado son inevitablemente nublosos dado este desdoblamiento intencional de la representación. Se pregunta Zimic [1992: 253]:

Por otra parte, ¿hay entremés en absoluto en la obra? Específicamente, ¿dónde empieza, cuándo acaba? ¿De qué modo se distinguen sus elementos de los de la comedia? ¿No se trataría más bien de un intento de representación, frustrado por las improvisaciones de Ocaña y Torrente?

También hay otra dimensión del «entremés» intercalado, que es la de la parodia del duelo obligatorio sin repercusiones en las comedias de capa y espada. Cuando Torrente y Ocaña fingen pelear, y Torrente parece apuñalar a Ocaña, se crea una situación aparentemente trágica, fundamentalmente inesperada. Como sabemos, las peleas físicas entre rivales amorosos de las comedias de capa y espada no resultaban en la muerte, o en heridas graves. Tampoco ocurre aquí, ya que pronto nos enteramos de que todo ha sido un ingenioso embuste para vengarse de los caprichos de Cristina que Torrente y Ocaña habían tramado, y que la «sangre» no era nada más que vino derramado de una bota oculta en la ropa de Ocaña. Sin embargo, el público verdadero está en la misma situación de ignorancia de este acontecimiento que el público ficticio dentro de la obra, y no nos enteramos de la verdad hasta que el resto de los personajes se enteren también. En este sentido, se ha producido una situación de ironía dramática a la inversa, donde Ocaña y Torrente saben más de la auténtica situación dramática que los propios espectadores. Propongo que la función de este acontecimiento se debe precisamente a lo que Cervantes quería revelar con esta comedia: esto es, no sólo las convenciones trilladas y

¹⁰ En su introducción a la comedia en el volumen complementario de Cervantes Saavedra [2015: 144].

manidas de las comedias de capa y espada, sino la capacidad del autor para manipular el clima emocional de la trama y la reacción de su público mediante leves cambios repentinos e inesperados al argumento convencional. Cuando dos personajes lidian en una comedia de enredos, no esperamos un final trágico, de forma que la aparente muerte de Ocaña nos sorprende como público, creando una situación potencialmente trágica. Al ver que todo ha sido un embuste, el clima emocional cambia en seguida, y se vuelve a un ambiente de celebración y regocijo. El propio alguacil comenta este acontecimiento, «De que todo sea comedia,/ y no tragedia, me alegro» (III, 2499-2500). De esta forma, comenta explícitamente este cambio de entorno emotivo. Una vez más, Cervantes juega con las expectativas de los espectadores no solamente para sorprender y deleitar, sino también para revelar cómo el autor es capaz de manipular a su público con leves desviaciones de las convenciones esperadas del género dramático.

En resumen, la ingeniosidad de esta comedia radica en su capacidad de presentar un drama complicado, intrincado, y entretenido que proporciona al público varios conflictos y resoluciones aparentes, pero que acaba con un final intencionalmente insatisfactorio y banal para negar las expectativas del público, y crear un nuevo tipo de comicidad mediante la frustración. En mi estimación la obra fundamentalmente se trata de dos asuntos: primero, de la imposibilidad del matrimonio idealizado, bajo los patrones del amor cortés, en el «mundo real». Y segundo, de la habilidad del autor para manipular las expectativas de su público y de alterar el clima emocional de la obra con una mera escena. En este caso, el autor logra este efecto mediante el manejo de la cantidad de información que tienen los personajes y el público de la situación dramática en su integridad. Esta es una de las pocas obras del momento donde los espectadores frecuentemente tienen acceso sólo a información parcial, creando una situación de ironía dramática a la inversa, en la cual algunos personajes de la obra, por un tiempo breve, saben más que el público. Como hemos comentado, pensamos al principio (aunque muy brevemente) con Marcela Almendárez que su hermano tal vez tenga un deseo incestuoso por ella. Pero muy pronto, nos enteramos de la confusión, lo cual convierte lo que podría ser una situación trágica en un acontecimiento sumamente gracioso. Más adelante, cuando Ocaña y Torrente fingen una pelea sangrienta en el entremés dentro de la obra, nosotros como público pasamos por un momento de choque, de alta tensión dramática, ya que no estamos enterados del embuste todavía. Los espectadores, es decir, el público real del drama, están en la misma condición de ignorancia que el público ficticio dentro de la obra, lo cual nos obliga a considerar, aunque muy brevemente, un final potencialmente trágico. Pero una vez más, la situación cambia en seguida con la revelación de la verdad, y se produce un efecto jocoso. Cuando don Pedro Osorio le concede permiso

finalmente a don Antonio para casarse con su hija, nosotros como público pensamos que seguramente se llevará a cabo este matrimonio, sin estar conscientes de lo que don Ambrosio ya sabe: que él ya ha ganado el favor de Marcela, y que esta situación producirá un conflicto que termina sin que ninguno de los dos pretendientes se case con ella. Más adelante, aunque sabemos que Cardenio va a ser desenmascarado con la llegada del auténtico don Silvestre, pensamos que el sumo pontífice dará la dispensación necesaria para que el verdadero don Silvestre se pueda casar con Marcela Almendárez. Pero esto no ocurre así, y resulta que a Marcela Almendárez, tampoco le interesa mucho casarse con su primo del Nuevo Mundo. Finalmente, el hecho de que Cristina al mismo tiempo rechaza y es rechazada por sus pretendientes también sorprende y despista al público.

La estructura completa de la comedia gira en torno a crear expectativas, de acuerdo con los patrones de la comedia de capa y espada, y después, quebrantarlas, dejándonos con una conclusión brillantemente contradictoria. Es, a la vez, completamente insatisfactoria y extremadamente gratificante, debido a este fenómeno de que nada de lo que esperaba el público se ha cumplido. Al contrario, se nos presenta una escena final en la cual las maquinaciones de todos los personajes se deshacen por completo. Espero haber demostrado cómo esta técnica cervantina de crear expectativas y frustrarlas intencionalmente a lo largo de la obra conduce inevitablemente a este final satisfactoriamente insatisfactorio.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista [1959]: «On *La entretenida* of Cervantes», *Modern Language Notes*, LXXXIV, pp. 418-421.
- CANAVAGGIO, Jean [1972]: «Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre», *Revue des Sciences humaines*, XXXVII, pp. 53-68.
- [1977]: *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CASALDUERO, Joaquín [1966]: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- CASTRO, Américo [1987]: *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de [2015]: *Comedias y tragedias, y Volumen Complementario*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE.
- [1998]: *La entretenida; Pedro de Urdemalas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.

- [1996]: *Don Quijote de la Mancha I*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.
- [1996]: *Don Quijote de la Mancha II*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.
- COTARELO VALLEDOR, Armando [1915]: *El teatro de cervantes. Estudio crítico*, Madrid, Revista de Archivos, Madrid, Bibliotecas y Museos.
- FLECNIAKOSKA, Jean Louis [1972]: «Quelques propos sur la *Comedia famosa de la Entretenida*», *Anales Cervantinos*, XI, pp. 17-32.
- FRIEDMAN, Edward H. [1981]: *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*, South Carolina, Spanish Literature Publications Company.
- MALDONADO RUIZ, Antonio [1947]: *Cervantes, su vida y sus obras*, Barcelona, Labor.
- MARRAST, Robert [1957]: *Miguel de Cervantès dramaturge*, Paris, L'Arche.
- ROJAS, Ricardo [1935]: *Cervantes*, Buenos Aires, Losada.
- WALTHAUS, Rina [1994]: «Contrapunto, distancia, aislamiento: *La entretenida* de Cervantes como drama barroco», en K. Reichenberger (ed.): *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Edición Reichenberger, pp. 447-462.
- ZIMIC, Stanislav [1992]: *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

Cervantes, Góngora y el «Entremés de los Romances»

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

UNIVERSIDAD DE A CORUÑA

Voy a empezar mi intervención haciéndome eco de unas líneas de un investigador que ha estudiado minuciosamente el problema de la autoría del romance «Ensíllenme el potro rucio», que solía atribuirse a Lope. Dice José Luis Pérez López: «La determinación de la autoría de un texto es la primera labor de carácter filológico que hay que acometer en los estudios literarios. Si no se hace así, se corre el riesgo de trabajar en el vacío, atribuyendo a un autor lo que pertenecería a otro» [Pérez López, 2012: 101].

En el caso de las obras de teatro, la costumbre de los editores de publicar a nombre de Lope, de Tirso o de Calderón, obras que estos autores nunca incluyeron en sus *Partes* de comedias, ha llevado a atribuirles obras que, en el caso de *El infanzón de Illescas* ha llegado al punto óptimo del desconcierto, al haberse editado la obra a nombre de todos ellos, frente a los dos manuscritos que coinciden en indicar que la obra es de Andrés de Claramonte. Para dirimir los problemas de atribución en comedias disponemos de textos amplios, en torno a tres mil versos, y de distintas metodologías de análisis; sin embargo, en los romances tenemos que conformarnos con un número de versos reducido y a veces muy escueto. Tal y como ha demostrado exhaustivamente Pérez López, el romance del potro rucio, tan malignamente parodiado por Góngora, es obra de Pedro Liñán de Ríaza, amigo y colaborador de Lope en algún ciclo de romances. En todo caso Góngora con ‘asno rucio’ parodia un texto de Liñán, ‘solo o en compañía de otro’. Y este romance gongorino del asno rucio es uno de los romances que se usan en

el entremés atribuido, entre dudas y timideces, a Cervantes. Atribución negada y dene-gada, sin argumentación ninguna, por Alfredo Baras Escolá [Baras, 2012: 200] en su reciente edición de los *Entremeses* cervantinos. Afirmar Baras perentoriamente que «de cualquier modo ya nadie es partidario de la autoría de Cervantes». Vamos a revisar esta afirmación.

El *Entremés de los romances* consta de 480 versos. Más de la mitad son citas aje-nas, o centón de romances, inservibles para elaborar un modelo de análisis que permita arrojar alguna luz sobre el problema de su atribución (o no) a Cervantes. En realidad, el índice más llamativo no es de carácter léxico, sino métrico, pero no ha podido ser verificado en ningún autor. Me refiero al comienzo en quintillas y al tipo y extensión de esas quintillas: la obra empieza con una secuencia de seis quintillas de tipo *aabba*, lo que corresponde a la segunda quintilla de una copla real o de una décima. Se trata de un mo-delado de quintilla con doble pareado, es decir, el modelo opuesto a la quintilla cruzada *ababa*, la de uso más frecuente, en la que no hay ningún pareado interno, o a la quin-tilla tipo *abbab*, en donde solo hay un pareado. Hasta ahora no he podido encontrar a ningún autor que use este tipo de quintilla más allá de una secuencia de 3 quintillas seguidas. Ni Cervantes, ni ningún otro. Parece claro que, si el autor de este entremés no es el propio Cervantes, habría que indagar en los usos polimétricos de autores de segun-do orden, como el licenciado Grajal o cualquier otro dramaturgo activo en el primer decenio del siglo XVII. A la espera de ese tipo de indagación, parece razonable empezar por asumir lo que los estudios de Luis Andrés Murillo [Murillo, 1983: 353-360] prime-ro, y Azcune y Fernández Nieto [Azcune y Fernández Nieto, 2004: 103-113] después, han evidenciado: que el entremés NO es anterior a la publicación de la primera parte del *Quijote*, sino seguramente inmediatamente posterior, al abrigo de su popularidad. Lo que elimina el enojoso problema de proponer esta curiosa e interesante obrilla como germen de la obra maestra cervantina. Pero no elimina, ni mucho menos, la posibilidad de que el propio Cervantes escribiera este entremés cantado para acompañar alguna de sus últimas comedias, por ejemplo, *La entretenida* o *Pedro de Urdemalas*.

El análisis meramente lexical ofrece buenos asideros para defender la atribución a Cervantes como primer paso para enfocar el problema sin la algarabía emocional que han exhibido algunos estudiosos en una curiosa almoneda de indignaciones, gestos heroicos y perfiles ofendidos con los que se ha venido evitando enfocar el problema en términos objetivos.

Vamos los posibles índices que esas seis primeras quintillas permiten proponer.

- 1) 'no lo digo por tanto'. Es una frase hecha, pero es significativa en una obra con un personaje al que se da el nombre de Pero Tanto. Si acotamos el período 1600-1616 en el CORDE solo aparecen 6 registros: 2 de Cervantes, 2 de Diego Alfonso Velázquez, uno de Góngora (en *Las firmezas de Isabela*) y otro de San Juan Bautista de la Concepción. Estamos en un posible índice autoral que selecciona a 3 autores, Cervantes, Velázquez de Velasco y Góngora, en un período de 17 años.
- 2) 'a pocos lances'. En la obra «y entiendo que, a pocos lances,/ será loco verdadero», frase con cierto tono quijotesco. En ese período usan la expresión no muchos autores, pero llama la atención el que Cervantes la utilice en 5 veces en 4 obras distintas: *La entretenida*, *El coloquio de los perros* (2 veces), la segunda parte del *Quijote* y *El licenciado Vidriera*. Quien más la usa es Luque Fajardo (9 veces) y también aparece, una vez, en Mateo Alemán y dos en fray Juan Márquez, predicador real. Que aparezca en 4 obras distintas de Cervantes parece llamativo.
- 3) 'tan fuera de sí'. Otra frase hecha, pero que unos autores usan y otros no. En el mismo período 1600-1616 se registran 10 casos, y el único autor que usa por dos veces la fórmula es Cervantes. Excluimos a los predicadores y el resto de autores posibles son: Vélez de Guevara, Mateo Alemán, López de Úbeda y Duque de Estrada. Un total de 10 autores, pero sólo 5 candidatos. Si ampliamos la búsqueda al período 1585-1616, encontramos que Cervantes usa 7 veces la expresión y que, de hecho, es el único autor que la usa más de una vez. En ese período la expresión se registra 19 veces en 11 autores. Lope o Vélez de Guevara la usan una sola vez y Cervantes, siete veces. Parece bastante significativo.
- 4) 'mi velado/su velado'. El texto habla de «Bartolo, mi velado», que sólo tiene un registro, de Diego Alfonso Velázquez. Si admitimos que 'su velado' es la misma construcción, alternando el posesivo, encontramos un total de 6, de los que tres corresponden a Cervantes en *El celoso extremeño*. En plural, 'velados' lo usa también Góngora.
- 5) 'mal casada'. Dice Teresa: «¡Ay, mal casada de mí!». El vocablo lo usa Cervantes en la segunda parte del *Quijote*. Y tan solo hay 5 registros más en ese período de 17 años en el CORDE, ninguno de ellos de un dramaturgo conocido, salvo en el terreno de los *autos sacramentales*: López de Úbeda, Jerónimo de Heredia, Diego Mejía y José de Valdivielso.
- 6) 'con la priesa que'. Después de la escena inicial en quintillas y de la primera sarta de romances, nos encontramos con una breve escena en redondillas: 12

versos con el monólogo de Bandurrio. Lo primero que dice Bandurrio en este pasaje es: «Con la priesa que salimos/ Bartola y yo del lugar». Bien, la expresión ‘con la priesa que’ aparece 11 veces, una de ellas anónima. En Cervantes está en la novela ejemplar *La señora Cornelia*. La usan varios predicadores, Cabrera de Córdoba y, entre quienes se han dedicado al teatro, Quevedo.

- 7) ‘cabizbajo y pensativo’. En la primera parte del *Quijote* nos encontramos la secuencia ‘cabizbajo y pensativo’ aplicada al jumento de Sancho. Lo cierto es que Cervantes usa con mucha frecuencia ambos adjetivos, pero lo que aquí importa es la asociación de ambos en ese orden, porque corresponde a un octosílabo que está en un romance y que se reutiliza aquí como tercer verso de una redondilla. Esta secuencia sólo aparece en dos autores: Cervantes y fray Diego de Hojeda, en la *Cristiada* (1611). El romance empieza: «Cabizbajo y pensativo/ puesto en el peñasco el codo», y en el «Entremés de los romances» el autor reorganiza estos dos versos como versos finales de la redondilla: «Pero ya descubro y todo/ un pastor, si bien percibo,/ cabizbajo y pensativo,/ puesto en el peñasco el codo». Hay que admitir un ingenio bastante agudo para llevar a cabo esta transformación paródica usando dos giros lingüísticos, uno popular como ‘y todo’ y otro culto como ‘si bien percibo’. Esto encaja muy bien con Cervantes y tiene el respaldo de su uso de la fórmula en la primera parte del *Quijote*.
- 8) ‘Apenas puedo moverme’. Esta secuencia tan sólo aparece 3 veces en todo ese período, y las tres en Cervantes. Estamos, en el “Entremés de los romances” es un Bartolo descalabrado ante las arremetidas de Simocho, cual don Quijote en su aventura con los yangüeses. La escena del entremés es notablemente cómica porque Bartolo está apostrofando a la ‘Cruel Fortuna proterva’, y tras explicarle que ‘apenas puedo moverme’, la recrimina quejumbrosamente: «¡Contenta estarás de verme/ tendido sobre esta yerba!». Parece indudable el tono festivo e irónico.
- 9) ‘sin espuelas’. En el mismo parlamento quejumbroso de Bartolo, además de las menciones quijotescas a Valdovinos y a Carloto, tenemos un sintagma interesante: «Mal hubiese el caballero/ que sin espuelas cabalga!». Sin espuelas, en efecto, el jinete queda a merced de las cabriolas de su montura. Entre 1600 y 1616 se registran sólo 5 ejemplos de uso de ‘sin espuelas’, dos de ellos en un libro de jinetería de Vargas Machuca. Además de Cervantes, que en la segunda parte hace decir a Sancho «y sin espuelas hace correr la hacanea como una ce-

bra», tan solo aparece en un romance en *fabla*, publicado en la *Segunda parte del Romancero general*, de 1605. Lo que es un *terminus a quo* del entremés.

El resultado cuantitativo es que de los 9 índices que forman el elenco, todos ellos aparecen en Cervantes. Le siguen Mateo Alemán y el autor de *La pícara Justina* con 3 cada uno, y Luis Vélez de Guevara, Góngora y Diego Alfonso Velázquez, con 2. Un índice, de los nueve, presentan Quevedo, Valdivielso, Fray Diego de Hojeda y otros escritores. Hemos excluido del cómputo a predicadores como San Juan Bautista de la Concepción, fray Juan Márquez o fray Prudencio de Sandoval. Y hemos eliminado algunos posibles índices que no tienen valor por aparecer en más de diez autores de la época. Es decir, hemos aplicado un filtro de número de autores.

Tenemos, pues, un repertorio de 9 elementos objetivos, que no provienen de las opiniones personales ni de los juicios o prejuicios de valor, con lo que podemos asumir que la hipótesis en principio más consistente sobre la atribución de este entremés sitúa su redacción en los albores del quinquenio 1605-1610 y, a falta de que esos índices se puedan encontrar en otro autor, hay que asumir que la atribución cervantina es consistente, ya que se basa en elementos objetivos y no en apreciaciones subjetivas, en juicios de valor personales o, simplemente, como es el caso de la reciente edición entremesil de Baras Escolá, en la falta de interés por abordar el problema de la atribución.

Tal vez asumiendo esta hipótesis se pueda analizar el entremés conforme a principios críticos generales y podamos dejar de lado las opiniones emitidas por Dámaso Alonso, que, sin duda han contribuido a la comprensión insuficiente y desviada de las cualidades del entremés. Afirmaba don Dámaso en su prólogo, con cierto carácter perentorio, que «se puede asegurar, casi con certeza absoluta, que Cervantes imitó este pobre entremés» [Alonso, 1936: 17]. Dámaso Alonso no basa tan audaz aserto en su reconocido talento crítico, sino en el principio de autoridad: «La opinión más justa es, sin duda, la de Menéndez Pidal: para nuestro gran crítico, el entremés, anterior a la obra de Cervantes, ha sido el modelo indudable de esos capítulos del *Don Quijote*» (*ibidem*). ¿En qué se basa ‘nuestro gran crítico’ para proponer una conjetura ‘ad hoc’ como un axioma? En una conjetura derivada sin ningún apoyo documental: «Si el entremés fuera posterior al *Quijote*, algo de la genial grandeza del héroe cervantino habría pasado a la imitación, con algunas de las otras características de su tipo» (*ibidem*). Don Ramón reconoció, entre el centón de romances usados, varios que habían aparecido en la compilación de 1593 y dedujo que el entremés era cercano a esa fecha. Pero no llegó a ver que había romances publicados en el *Romancero general* de 1600 y al menos un romance publicado en 1605.

En realidad, Dámaso Alonso combina su devoción acrítica por don Ramón Menéndez Pidal, devoción, sin duda, muy justificada en general, pero no en el particular de este caso, con las pocas ganas de aceptar la hipótesis alternativa por proceder de quien procede: de Adolfo de Castro, cuya sola mención levanta ronchas entre muchos eruditos debido a su maligno invento del *Buscapié*. No se han analizado los elementos críticos que sustentan las dos hipótesis: se ha admitido el principio de autoridad emanado de la figura de Menéndez Pidal y se le ha contrapuesto el resquemor que suscita la figura Adolfo de Castro a causa de su celebrada tendencia al gamberrismo crítico.

Pero el análisis de las hipótesis no puede depender de los prejuicios, las opiniones y los juicios de valor amparados por el principio de autoridad. Veamos, según esto, qué elementos críticos podemos encontrar en este entremés, del que Dámaso Alonso dice: «Sin embargo no faltó ingenio a su incógnito autor para enhebrar en una acción teatral seguida letrillas y (sobre todo) romances de la más distinta procedencia» [Alonso, 1936: 15]. En efecto, al autor no le faltó ingenio, ya que la construcción teatral del entremés revela, además del evidente ingenio paródico, un fino ingenio satírico.

Lo curioso es que ese ingenio que no le faltó a su autor sí le ha faltado a Dámaso Alonso a la hora de analizar el entremés como pieza de teatro breve. Fiel a la crítica de fuentes, Alonso pasa por alto la estructura de la obra, especialmente lo que es su eje central; pasa por alto también los detalles técnicos de dramaturgia, algunos muy notables, y se concentra en resaltar lo que es obvio: «El parecido con los capítulos IV, V y (a través del VI) VII de la primera parte del *Quijote* es innegable» [Alonso, 1936: 16].

La estructura de una obra de teatro, también de los entremeses, consta de dos planos distintos y complementarios, uno formal y otro semántico. El formal tiene que ver con cómo se organizan los personajes en las escenas y cómo se producen los cambios de circunstancias de una escena a otra. Algunos teóricos del teatro, como Marcus y Dinu, han apuntado el concepto de sílaba dramática cuando de una configuración de personajes se pasa a otra en la que ningún personaje se mantiene en escena. Y la escena inicial, como es lógico, condiciona la tensión y el ritmo de la primera sílaba dramática. La escena inicial de este entremés nos muestra a 4 personajes ‘vestidos de labradores’, según marca la acotación: Mari Crespa, Teresa, Perico y Pero Tanto. Pero Tanto y Mari Crespa son los padres de Teresa y Perico y el primer cruce de réplicas nos sitúa en el eje del conflicto: Mari Crespa, incrédula, no sale de su asombro: «Diga, señor Pero Tanto/ ¿eso es verdad?», a lo que Pero, un poco enfadado, se ve obligado a insistir: «Más me espanto,/ Mari Crespa, que dudéis/ mi verdad». Mari Crespa, su legítima, lo acepta: «No os enojéis/ que no lo digo por tanto». No podemos descartar que haya aquí un malicioso juego de palabras entre la réplica de Mari Crespa y el apellido de Pero Tanto. El

resumen del problema, el conflicto, lo resume el personaje Pero Tanto en una quintilla: «Tanto por tanto, yo os digo/ que vuestro yerno y amigo/ quiere partirse a la guerra/ y dejar su esposa y tierra; que lo consultó conmigo». La noticia causa conmoción y Teresa, la esposa, clama al cielo: «¡Ay, mal casada de mí:/ que Bartola, mi velado,/ se me quiere hacer soldado!/ Madre, ¿con quién me casó?»

Se trata de un conflicto familiar, no ya conyugal: la candidata a ‘mal casada’ culpa a su madre de la situación y en un momento de ayes y lamentos de Perico y Teresa. Aparece de sopetón el mentado marido, Bartolo, ‘de labrador’, acompañado de su criado, Bandurrio, con lo que la escena acumula y seis personajes, dos que se lamentan a grito pelado, dos que están compungidos y dos que irrumpen con alboroto: Bartolo, que entona un romance descriptivo y desiderativo ordenando a Bandurrio lo siguiente: «Ensíllenme el potro rucio/ de mi padre Antón Llorente,/ denme el tapador de corcho/ y el gabán de paño verde,/ el lanzón, en cuyo hierro/ se han orinado los meses,/ el casco de calabaza/ y el vizcaíno machete;/ y para mi caperuza/ las plumas del tordo denme,/ que, por ser Martín el tordo,/servirán de martinetes./ Pondrásle el orillo azul/ que me dio para ponerme/ Teresa, la del Villar,/ mi mujer, que está presente./ Pártete luego, Bandurrio,/ y haz que todo se aderece». El primer verso es el del romance de Liñán, no el de la parodia gongorina del ‘asno rucio’, pero el resto de los versos son los del propio Góngora, que introduce a Teresa, la del Villar, como personaje en su romance. La misma Teresa que aquí está como personaje del entremés. Luego veremos que no es el único personaje que ha transmigrado de los romances al entremés. Personajes, no versos aislados.

Bandurrio, muy en su papel, contesta con dos versos que respetan la asonancia e-e: «Listo voy, que los soldados/ hemos de ser diligentes». Y sale de escena, aunque no por mucho tiempo, a cumplir su encomienda o cometido. Bartolo, vestido aún de labrador, pero a quien imaginamos ya en traje de faena, con tapador de corcho, gabán verde, herrumbroso lanzón, airosa calabaza por casco, feroz machete vasco y plumas de tordo en la caperuza, realizado todo ello con el orillo azul de su dama. Es el atrezzo que tiene que traer el futuro soldado Bandurrio. Durante aproximadamente un minuto (24 versos en romance) se producen las quejas de Mari Crespa, Pero Tanto, Perico y Teresa, los cuatro por turno, ante un impávido Bartolo, que se despide con un parlamento de 12 versos, procedente de Góngora y ciertamente digno de Muñoz Seca:

Teresa de mis entrañas,
no te gazmies ni jaqueques,
que no faltarán zarazas

para los perros que muerden:
aunque es largo mi negocio,
la vuelta será muy breve:
el día de San Ciruelo
o la semana sin viernes.
Acuérdate de mis ojos,
que están, cuando estás ausente,
encima de la nariz
y debajo de la frente.

Es un parlamento que debería desatar la hilaridad del público, ya que si la vuelta se anuncia para el día de San Ciruelo o la semana sin viernes, cuán largo nos lo fiáis. La precisión mostrenca de que los ojos del héroe están encima de la nariz y debajo de la frente, al menos cuando su dama está ausente, propone, sin duda, gran jolgorio popular. En esas vuelve a escena Bandurrio, que, en la misma tónica pero-grullesca observa que hay que apresurarse a salir porque 'para sesenta leguas nos faltan tres veces veinte'. La obra está escrita y representada entre 1605 y 1610, pero está adelantando el tipo de comedias burlescas que se harán populares treinta años después. Bartolo se despide ceremoniosamente de los cuatro familiares, cerrando el pasaje de romance en *e-e*: «Pues queda con Dios, Teresa./ Señores, con Dios se queden;/adiós, hermano Perico,/ adiós, Pero Tanto». Volvemos, pues, a encontrarnos con los cuatro compungidos personajes de la escena inicial, que deliberan sobre lo que conviene hacer y deciden partir en busca del padre de Bartolo para que le haga entrar en razón y devolverlo a la aldea, aunque sea atado. Perico decide quedarse, y, en efecto se queda en escena solo el tiempo justo de su réplica: «¡Que, de leer romances/ Bartolo está tal/ que se haga soldado/ y vaya a embarcar!».

Parece que a Dámaso Alonso no le ha llamado la atención el que la primera secuencia escénica termine en un breve soliloquio de un personaje aparentemente secundario, Perico, el hermano de Teresa y cuñado de Bartolo. Sin embargo, este es precisamente el personaje que da comienzo a la complicación de la trama, por escueta que sea la trama y resultará ser el verdadero beneficiario del arrebato heroico de Bartolo. Entra ahora en escena Dorotea (un nombre que no puede dejar de evocar a la Dorotea de la primera parte del *Quijote*, la de la historia de Fernando y Dorotea). Dorotea, cuñada de Perico, en tanto que hermana de Bartolo, entra abordando paródicamente un malicioso romance de Góngora, que cuyo resultado el espectador conoce sobradamente: en vez de «Hermana Marica/ mañana que es fiesta», Dorotea comienza «Hermano Perico,/ que estás a la puerta/ con camisa limpia/ y montera nueva...» y le explica que su hermano

Bartolo se va a Ingalaterra y que de allí, cuando vuelva, le va a traer ‘un luteranico’ y a su abuela ‘una luterana’. Se supone que como personal de servicio. Perico, ante la aparición de su cuñada y recordando, sin duda, el final del romance de Góngora, le propone a la recién llegada que se vayan ambos a la azotea para poder ver, desde allí «valles, tierras, montes y prados». Dorotea asiente de buena gana y precisa que ella tiene «un poco de miel y manteca» y, dado que Perico dispone de turrón del dulce y ‘una piña nueva’, parece claro que se va a cumplir el plan de Dorotea de hacer ‘cochiboda’ «Haremos de todos/ cochiboda y buena». No está prohibido interpretar en clave erótica todas estas alusiones a la piña, a la miel y a la manteca, como en su día ya hicieron ver Jammes, Lissorgues y Alzieu. O, según se expresa en los últimos versos del diálogo que cierra esta sílaba dramática: «DOROTEA: Dormiremos juntos/ en cama de seda. PERICO: Y haremos un niño que vaya a la escuela». Una vez anunciando el plan y propósito de esta coyunda, Perico y Dorotea hacen mutis y aparece Bandurrio, el criado de Bartolo. Cambio de sílaba dramática. Un análisis de esta primera sílaba deja muy claro que el personaje principal de la primera parte del entremés es Perico, y no Bartolo. Perico es el único personaje que se mantiene en escena a lo largo de esta primera unidad y es también el que más versos dice: 50, mientras que Bartolo solo dice 35; es también el único que dispone de un monólogo, aunque sea muy breve. Y será, conforme al desenlace, el que cumpla exitosamente su propósito: hacerle a Dorotea un niño que vaya a la escuela, gracias a los sabios consejos del romance de Góngora. Veamos ahora algunos elementos de construcción que apuntan a don Luis de Góngora como autor.

El uso de los fragmentos del romance del asno rucio, en la réplica «Teresa de mis entrañas» está condensado y resumido en la réplica de Bartolo. Corresponde a lo siguiente:

Teresa de mis entrañas,
no te gazmies ni ajaqueques,
que no faltarán zarazas
para los perros que muerden.
Aunque es largo mi negocio
la vuelta será muy breve:
el día de San Ciruelo
o la semana sin viernes.
Acuérdate de mis ojos,
que están, cuando estás ausente,
encima de la nariz
y debajo de la frente.

Esta réplica de Bartolo en 12 versos es en realidad una condensación o readaptación del romance original de Góngora, en un pasaje de 32 versos, de los que se suprimen 20 para encajar el texto en el entremés. Creo que vale la pena recordar cómo es este pasaje para recordar también que don Luis, antes de escribir las *Soledades* y la *Fábula*, era sobre todo un maestro de la sátira, la zumba y el desparpajo. El fragmento completo es este:

Teresa de mis entrañas,
no te gazmies ni ajaqueques,
que no faltarán zarazas
para los perros que muerden.
Aunque es largo mi negocio,
La vuelta será muy breve:
el día san Ciruelo
o la semana sin viernes.
No te parezcas a Venus,
ya que en beldad te pareces
en hacer de tantos huevos
tantas frutas de sartenes;
cuando sola te imagines,
para que de mí te acuerdes,
ponle a un pantufllo aguileño
un reverendo bonete.
Si creciese la tristeza
una lonja cortar puedes
de un jamón, que bien sabrá
tornarte, de triste, alegre:
¡Oh, cómo sabe una lonja
más que todos cuantos leen,
y rabos de puercos más
que lenguas de bachilleres!
Mira, amiga, tu pantufllo,
porque verás, si lo vieres,
que se parece a mi cara,
como una leche a otra leche.
Acuérdate de mis ojos,
que están, cuando estás ausente,
encima de la nariz
y debajo de la frente.

Para la edición de este entremés conviene tomar en consideración una hipótesis que encaja bien los usos editoriales y con las prácticas de las compañías teatrales: la posibilidad de que en el texto original estuviera este pasaje íntegro, con los 20 versos amputados y, en consecuencia, editar esos versos en cursiva con nota a pie de página, no solo para la variante ‘jaqueques’/ ‘ajaqueques’. Se puede editar entre paréntesis cuadrados o en cursiva y anotar a pie de página esta subhipótesis sobre la transmisión. En cualquier caso, la broma que Bartolo está desarrollando, con algo más que un malicioso y afilado salero andaluz, resulta ser una divertida burla sobre los bachilleres y sus pompas y sus glorias, a partir de la colusión de la forma verbal ‘sabe’ relacionada tanto con el sabor como con el saber. La proximidad de ‘rabos de puercos’ con lenguas de bachilleres (no digamos ya con ‘rabos’) permite todo tipo de malicias, habituales en los romances de Góngora. En todo caso, sean 12 o sean 32 los versos integrados en el romance, si aplicamos a todo el texto el rastreo de coincidencias tendríamos que el autor de la obra es inequívocamente Góngora. O bien un minucioso devoto y conocedor de su obra, capaz de integrarla en la construcción de un entremés mucho más ingenioso de lo que la erudición hispánica ha decidido y perfectamente al tanto de las alusiones a Liñán y a Lope.

Veamos, más en detalle, este problema crítico de las coincidencias o estilemas entre el texto del entremés sin los romances, que apunta a Cervantes como autor, o el texto con los romances, que apunta descaradamente a Góngora.

El que haya nueve elementos objetivos que permitan sostener la atribución a Cervantes, y que uno de estos nueve elementos sea específico del alcalaíno, no demuestra que la atribución a Cervantes sea certera e indudable, pero sí demuestra que hay que tomarla en consideración y que se debe cotejar con otras hipótesis consistentes. En principio la atribución a Cervantes es más probable que su descarte como posible autor y la indagación del problema requiere afinar los métodos y los argumentos.

En principio solo se me ocurre proponer a Góngora como posible alternativa; y entiendo que Dámaso Alonso lo ha descartado de forma apresurada, priorizando al Góngora de las *Soledades* y la *Fábula*, frente al Góngora de los romances. Don Luis, por esas fechas, estaba ya interesado en escribir teatro y debemos asumir la posibilidad de que sus dos comedias fuesen acompañadas de entremeses. En este entremés de los romances, la mayor parte de los romances son suyos, pero no son suyos de forma casual, sino de forma muy coherente con la idea cómica, festiva y burlesca del entremés: este romance de Teresa permite articular la situación inicial con el desenlace final, obtenido por medio de un pastiche de otro de sus más conocidos romances burlescos: «Hermana Marica». Sin ese romance, la situación entremesil del alocado personaje y su escudero

no habría derivado en el juego burlesco sobre los quehaceres eróticos entre su hermana y su cuñado. Ambos son esenciales para entender la obra.

Según esta interpretación la intención paródica de este entremés apunta a la burla de los romances de pastores y moriscos a través de Bartolo, que ha enloquecido de tanto recitarlos, a la manera de don Quijote; y el triunfo real, escénico, de los romances burlescos y festivos, integrando 'Hermana Marica' en el desenlace de la obra: mientras Bartolo y Bandurrio alteran y estropician el mundo real, interfiriendo en los amoríos del pastor Simocho y alardean de erudición romanceril (¡Azarque vive en Ocaña!), Perico y Dorotea, reviven la festividad erótica de los personajes del romance «Hermana Marica». Esto apunta a la autoría del propio Luis de Góngora, que no estaría autoparodiándose, sino rescatando sus artes paródicas ya demostradas para levantar una parodia teatral con los mismos elementos.

¿Qué elementos objetivos pueden apoyar, además del uso de los romances gongorinos con intención festiva y burlesca, esta alternativa crítica? En primer lugar, hay que tener en cuenta que el corpus cuantitativo de Góngora, entre romances, letrillas, sonetos *Fábulas* y *Soledades* es mucho más reducido que el de Cervantes, con las dos partes del Quijote, las novelas ejemplares, el *Persiles*, la *Galatea*, las *Ocho comedias* y *ocho entremeses* y toda la obra poética. Para un repertorio de nueve índices, la presencia de dos en Góngora es equivalente a las nueve de Cervantes, aplicando la corrección de la muestra. Pero hay al menos un ejemplo en que el uso de dos vocablos, los verbos 'gazmiar' y 'jaquecar/ajaquecar', en este entremés es muy llamativo, porque esos dos vocablos son casi privativos de Góngora. Entre 1580 y 1613, la búsqueda de 'gazm*' en el CORDE, solo proporciona 2 casos, uno de Góngora y otro de Gabriel Lobo Lasso de la Vega; la búsqueda de 'jaquequ*' o 'ajaquequ*', solo da 3 casos, los tres en Góngora. Si el autor del 'Entremés de los romances' no es Góngora, es alguien que usa un léxico específicamente gongorino y que entiende muy bien el propósito burlesco del cordobés.

Cervantes, admirador de Góngora y experto usuario de su léxico, nos valdría, pero el hecho es que él no vuelve a usar esos dos verbos en toda su obra. Hay algunos autores que sí usan esporádicamente 'gazmio': Vélez, Lope, Tirso y Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Todos ellos una sola vez dentro del marco temporal 1600-1644.

Voy a resumir: el establecimiento de índices objetivos para atribuir este entremés apunta a Cervantes; el filtro de esos índices a partir de criterios más precisos aconseja no descartar a Góngora. En todo caso, ni Menéndez Pidal, ni Dámaso Alonso resultan ser criterio de autoridad aquí, no porque ellos mismos no sean excelentes autoridades en un sentido general, sino porque cuando emiten opiniones, y esas opiniones se basan en prejuicios críticos y en indagaciones parciales y erróneas, sus opiniones no pueden

esgrimirse frente a la aportación de índices objetivos. Desde el punto de vista teórico, analítico, el autor más probable de este entremés es Cervantes. Si incorporamos análisis subjetivos, no medibles, teóricos, hay que tomar muy en consideración la posible atribución a Góngora. Y, en cualquier caso, admitir que el entremés es muy ingenioso y eficaz teatralmente y no se merece el desdén con que ha sido despachado hasta ahora.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso [1936]: *El Hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Madrid, Signo.
- AZCUNE, Valentín, y Manuel FERNÁNDEZ NIETO [2004]: «Cervantes no imitó el *Entremés de los Romances*», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 29, pp.103-118.
- CERVANTES, Miguel de [2012]: *Entremeses*, edición, estudio y notas de Alfredo Baras Escolá, Madrid, RAE.
- MURILLO, Luis Andrés [1983]: «Cervantes y el *Entremés de los Romances*», en A. David Kossoff *et al.* (eds.): *Actas el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, II, pp. 353-357.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis [2012]: «El romance morisco “Ensíllenme el potro rucio” atribuido a Liñán, y su parodia», *Revista de Filología Española*, 92, 1, pp. 101-116.
- STAGG, Geoffrey, y Daniel EISENBERG, ed. [2002]: «*Entremés de los Romances*», *Cervantes*, 22.2, pp. 151-174.

*Hacia una poética de los espacios liminales
en la comedia cervantina.
El caso de «El gallardo español»*

Isabelle Rouane Soupault

C.A.E.R.

UNIVERSIDAD DE AIX MARSEILLE

La comedia *El gallardo español* dramatiza el ataque turco-berberisco a los presidios de Orán y Mazalquivir en 1563 y la épica resistencia de los defensores del enclave español. Con Cervantes es fácil deslizarse de los espacios ficticios a los biográficos y, por cierto, Orán cobra una dimensión peculiar en su geografía afectiva ya que además de haber sido la meta de dos intentos de evasión durante su cautiverio en 1576 y 1578 [Canavaggio, 1986: 98-99], fue también poco después el destino de una misión secreta, en 1581, en la que se entrevistó con don Martín de Córdoba, héroe de los combates en Mazalquivir y personaje de su comedia. De hecho, se dijo que esta ciudad argelina, constituía una puerta hacia la libertad, símbolo de las esperanzas y de las tensiones [Moner, 2008]. Esta ambivalencia propia de los espacios liminales, de los umbrales, es lo que quisiera analizar hoy en esta comedia.

Además del uso preciso de una toponimia auténtica: se citan los pueblos fáciles de identificar de Canastel, Tremecén, Mostagán o Mazalquivir [Abi Ayad, 2008] que designan los sitios en los que se ubicaron los acontecimientos históricos del argumento, surgen otros lugares, anónimos estos, designados por su función en la

acción dramática, la muralla y el aduar. Este desdoblamiento del espacio escénico, -aduar/muralla-, como lo puso de manifiesto Aurelio González, es muy eficiente para figurar el antagonismo los dos bandos opuestos en la dominación de los presidios de la costa argelina [González, 1992]. A partir de esta dualidad escénica o mimética, el discurso deja descubrir otros espacios dramáticos o diegéticos que constituyen *umbrales* sea por su función en la dramaturgia sea por su alcance en la ideología. Quisiera puntualizar el impacto del concepto de liminalidad en esta comedia y para ello recordaré como lo decía Arnold Van Gennep que «Cruzar los umbrales equivale a sumarse a un mundo nuevo.» [Van Gennep, 1909: 27] Bien es cierto que traspasar umbrales forma parte de los actos rituales, ritos de entrada, de salida, de espera, ritos de paso hacia otro espacio. Observaré primero brevemente que la comedia se vale de dos elementos de la topografía real, la puerta y la muralla, para luego analizar el impacto peculiar de dos espacios umbrales, el monte y sobre todo, la marina. En fin, en el tercer y último apartado, acudiré a las teorías de Dominique Maingueneau para esbozar una poética de estos espacios umbrales vistos como *paratopías* creadoras vinculando el concepto de liminalidad con el manejo tan cervantino de la reversibilidad [Maingueneau, 2004].

1. DOS UMBRALES DE LA TOPOGRAFÍA REAL: LA PUERTA Y LA MURALLA

Orán es un enclave costero en una zona cuya orografía peculiar hace alternar los llanos y las cumbres con un terreno más bien montañoso. La alcazaba está edificada junto a un barranco profundo que condiciona las edificaciones que se hicieron en la ciudad para su defensa. Cervantes supo aprovecharse de la topografía accidentada de la zona que él conocía muy bien para darle un complejo significado simbólico que no carecía del anclaje en la topografía real imprescindible a la hora de «mezclar verdades/ con fabulosos intentos»¹.

El uso de una toponimia real resulta muy eficaz para este propósito. La Puerta de Canastel cumple con esta función de referente desde el principio de la comedia. Ahí es donde Alimuzel aguarda a don Fernando después de desafiarlo: «Aquí junto a Canastel/ solo te estaré esperando/ hasta que mañana el sol/ llegue al poniente su carro»². Esta Puerta de Canastel es un hito emblemático de la ciudad que aquí cumple una función

¹ En adelante citaré la obra por la edición de Luis Gómez Canseco: Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 20-131. La cita *El gallardo español*, p. 131, vv. 3133-3134.

² *El gallardo español*, p. 29, vv. 219-222.

de umbral entre la fortaleza y el aduar. Numerosos documentos que permiten rastrear las huellas de la presencia española en Orán coinciden en ello [Abi Ayad, 2004 y 2008; Alonso Acero 2000: 16-19].

Para acceder a la ciudad a través de esta muralla existían en el período que analizamos dos puertas: la de Canastel y la de Tremecén [...] Una vez atravesada la muralla a través de una de estas puertas; el núcleo de la ciudad en su vertiente militar, lo constituía la alcazaba. El recinto de la alcazaba que se hallaba a su vez separado del resto de la ciudad por un muro, se convertía en el centro neurálgico de la vida oficial de Orán y Mazalquivir.

Este muro históricamente auténtico constituye el principal espacio escénico de la comedia: fue reforzado y convertido en muralla, en tiempos del conde de Alcaudete, en los años centrales del siglo y tras el sitio de 1563, por los ingenieros Antonelli y luego por Jacomo Pelearo, apodado el Fratrín y personaje de la comedia cervantina. El muro se convierte en algo como la sinécdoque de Orán en la pieza.

De hecho, en los diálogos y las didascalias, encontramos hasta diecisiete ocurrencias de *muralla* a las cuales se añaden otras dieciséis de la voz *muro* lo cual señala su función mimética esencial en la espacialidad de la pieza. El uso recurrente de este término intensifica la dramatización de esta frontera en la que se fragua el enfrentamiento. Las idas y venidas en los alrededores inmediatos de la muralla como las conversaciones en sus torres, reflejan la tensión que va subiendo: el clímax que se produce en la Jornada Tercera tal y como lo sugiere la didascalia:

*Embisten; anda la grita; lleva Muzel una escala; sube por ella y otro moro por otra; desciende al moro Buitrago y don Fernando ase a Muzel y derribale; pelea con otros y mátalos. Todos han de caer dentro del vestuario....*³

Los términos *escala*, *subir*, *descender*, *derribar*, *caer*... hacen hincapié en esa verticalidad asociada al límite que remata también el diálogo que sigue poco después en el que Azán pregunta: «¿Quién es aquel que derriba/ a cuántos suben arriba?»⁴ De hecho, el muro materializa la violencia del cerco y se vuelve un resorte esencial de la dramaturgia.

³ *El gallardo español*, p. 118.

⁴ *El gallardo español*, p. 119, vv. 2793-2794.

DON FERNANDO. Yo que escalé estas murallas
aunque no para huir dellas
he de morir al pie dellas
y con la vida amparallas.⁵

El contexto obsidional se fragua en este espacio que encierra la disyuntiva expresada claramente por don Fernando y hace de la muralla el umbral patético entre la vida y la muerte.

2. DOS UMBRALES DIEGÉTICOS: LA MONTAÑA Y LA MARINA

El esquema espacial binario –aduar/muralla– funciona muy bien al principio, pero la acción se enreda después entre el conflicto militar y la trama amorosa, y como lo constata Jean Canavaggio [1977: 214]: «À mesure que surgissent les péripéties et que les intrigues interfèrent les unes avec les autres, une mise en perspective s'opère qui marque progressivement l'apparition d'une troisième dimension de l'espace extra-scénique.» Comprobamos que esta tercera dimensión surge de inmediato con los espacios umbrales que como la figura mitológica de Jano tienen dos caras y abren dos perspectivas, hacia dentro o hacia fuera. La muralla protege tanto como permite observar, se convierte en atalaya, como lo escribe A. González [1992]. La vista desde la muralla amplifica el espacio escénico como parece sugerirlo al lector espectador la réplica siguiente:

CONDE. No hay para qué, si todo el campo *cubre*
del Cuco y Alabez la gente fiera
tanta que hace horizonte lo que *encubre*
y los que van poblando la ladera
de aquel cerro empinado que *descubre*
y mira extenso nuestros prados secos
son los moros de Fez y de Marruecos.⁶

¿Cómo no reparar en el políptoton a la rima: cubre/encubre/descubre? El lenguaje parece sustituir e intensificar aquí el viejo recurso de la cortina que descubre una escena interior. La función del muro como espacio-umbral parece determinada desde el principio:

⁵ *El gallardo español*, p. 121, vv. 2848-2851.

⁶ *El gallardo español*, p. 105, vv. 2407-2413. Las cursivas son mías.

UN SOLDADO. Señor, con ademán bravo y airoso
picando un alazán, un moro viene
y a la ciudad se acerca presuroso.
[...]
Puedes, si gustas, verle desde el muro.
DON ALONSO. Bien de aquí *se descubre*: ya le veo.⁷

Comprobamos el impacto del verbo descubrir asociado al presente del verbo ver: si nos fijamos en la literalidad del discurso, todo parece funcionar como una cortina que se corre para dejar ver otro decorado más allá de la muralla y, por consiguiente, fuera del escenario. Precisamente, en la segunda escena, Fratín, el ingeniero encargado de reforzar la defensa, charla con el conde de Alcaudete se vale oportunamente de la palabra *cortina*, aunque con el sentido propio del léxico militar, para designar un lienzo de muralla:

FRATÍN. Hase de alzar señor esta cortina
a peso de aquel cubo, que responde
a este que *descubre* la marina.⁸

La cortina que descubre la marina podría ser una acotación metateatral: sugiere una perspectiva pluridimensional y propia de los umbrales que acrecienta el efecto de movilidad logrado por la dramaturgia cervantina y consigue crear un espacio itinerante según la definición de Javier Rubiera [Rubiera, 2005: 99-124]. La unidad espacial se mantiene dentro del marco general del presidio oranés sin impedir los movimientos entre varios polos lo que supone un planteamiento teórico a medio camino entre la preceptiva aristotélica y la pauta del *Arte Nuevo*. Cervantes parece instalar un juego imaginativo estimulado, además de los recursos tradicionales de la comedia, por el papel de estos espacios-umbrales. El discurso dibuja una entre los dos ámbitos, aduar y muralla, una relación de simetría invertida: ambos a la vez cercados, víctimas del asedio y abiertos hacia otro espacio.

Así el aduar de Arlaja es definido por las tiendas que marcan su límite en forma de círculo según la tradición berberisca, pero también se señala su apertura hacia la montaña. He aquí como Nacor rinde cuenta de esta ambivalencia:

⁷ *El gallardo español*, p. 24, vv. 134-144.

⁸ *El gallardo español*, p. 25, vv. 101-103.

NACOR. Cerca, pues, por lo menos esta parte,
que responde derecha a una montaña
que está cerca de aquí donde, sin duda,
harán designio de acogerse cuantos
sobresaltados fueren esta noche.⁹

El dramaturgo subraya sutilmente en el discurso la ambivalencia del lugar con el juego entre el verbo *cercar* y el adverbio *cerca*. Este mismo espacio también es evocado por Arlaja como vía de escape posible:

ARLAJA. Mientras pelean
aquestos dos, podrá ser escaparme
si acaso acierto de tomar la parte
que lleva a la montaña.¹⁰

Este doble enfoque se desprende también de la muralla, en el polo simétrico opuesto, que se abre hacia la marina como lo apunta el último verso de la primera jornada renovando así la potencialidad dramática de este lugar abierto:

UNO. Señor, la guarda ha descubierto ahora
un bajel por la banda de Poniente.
DON MARTÍN. ¿Qué vela trae?
UNO. Entiendo que latina.
CONDE. Vamos a recibirle a la marina.¹¹

La palabra *marina* sirve de bisagra entre las dos jornadas de la obra permite aquí crear la tercera dimensión evocada por Canavaggio. La marina o ribera es, además, un barrio conocido de Orán al lado del puerto, entre la alcazaba y el cabo que lleva a Mazalquivir. La zona evoca por tanto la imagen de extremidad, de confines, verdadero umbral hacia lo desconocido que suscita el sueño y estimula la imaginación. En el caso preciso de Orán, la marina se abre sobre un espacio codiciado, entre dos continentes, dos imperios y dos culturas. Este brazo de mar, entre Orán y Cartagena, es de hecho, la nueva frontera por la que luchan los enemigos enfrentados en la comedia. El discurso

⁹ *El gallardo español*, p. 79, vv. 1675-1679.

¹⁰ *El gallardo español*, p. 81, vv. 1726-1729.

¹¹ *El gallardo español*, p. 59, vv. 1095-1098.

dramático evidencia estas dos visiones opuestas que refleja la marina. Las dos réplicas siguientes dejan asomar la angustiosa incertidumbre ante la amenaza:

- BAIRÁN. Digo, señor, que la venida es cierta
y que este mar verás y esta ribera
él de bajeles lleno, ella cubierta
de gente innumerable y vocinglera.¹²
- BITRAGO. ¡Arma, arma, señor, con toda prisa
porque en el charco azul columbro y veo
pintados leños de una armada gruesa
hacer un medio círculo y rodeo!
El viento el remo impele, el lienzo atesa;
el mar tranquilo ayuda a su deseo.
Arma, pues, que en un vuelo se avcina,
y viene a tomar tierra a la marina.¹³

La tensión va creciendo alrededor de la marina cuya posesión representa la materialización de la victoria. Lo demuestra Azán que se imagina ya victorioso en Orán con el ademán simbólico del conquistador tan conforme a los ritos de entrada al exclamar: «Su arena piso ya»¹⁴.

Hasta el feliz desenlace con la llegada de don Francisco de Mendoza, la marina es el espacio en el que coinciden y se mezclan todas las esperanzas y todos los peligros, el umbral entre la ciudad y el mar, y, tal vez, hacia la patria.

- GUZMÁN. Las proas endereza nuestra armada
al puerto, y ya de Orán el conde insigne
ha salido también.
- DON MARTÍN. A la marina,
que el bravo don Francisco de Mendoza
no tardará en llegar.¹⁵

La imagen del litoral y su apertura abarca un fecundo simbolismo como fue demostrado por Alain Corbin [Corbin, 1990: 192]: la playa, como la marina o más

¹² *El gallardo español*, p. 86, vv. 1875-1878.

¹³ *El gallardo español*, p. 104, vv. 2390-2397.

¹⁴ *El gallardo español*, p. 106, v. 2438.

¹⁵ *El gallardo español*, p. 125, vv. 2947-2952.

ampliamente, la orilla, se integra a los fantasmas de los lindes por los cuales surgen tantos los peligros como los encantos. La marina de Orán, se caracteriza también por esta reversibilidad ya inscrita en su ambivalencia elemental: es tierra y agua. Jean Rousset ha demostrado que los reflejos móviles sobre el agua, las imágenes invertidas y los desdoblamientos engañosos coinciden con la representación barroca del universo [Rousset, 1995: 147]. La marina es un límite equívoco y por tanto, un elemento relevante en una poética que encaja perfectamente con la estética barroca, la superficie del mar siendo propicie a todos los espejismos. Precisamente, como la inversión, la reversibilidad es una figura recurrente en la obra cervantina: en la comedia que estudiamos hoy, los espacios umbrales sirven para comprobarlo y, como se verá a continuación, también ocurre con otros motivos vinculados a la liminalidad.

3. LIMINALIDAD Y REVERSIBILIDAD: LA ORILLA COMO PARATOPÍA CREADORA.

Como se ha dicho ya, la pieza juega con los motivos de simetría invertida: los combates en el aduar asaltado por los españoles en la Jornada Segunda anuncian de antemano el asalto final al presidio español por los ejércitos turco-berberiscos. El carácter original de las relaciones entre musulmanes y cristianos es patente y a menudo sugerido por las ambigüedades de los protagonistas que manifiestan una identidad problemática [Canavaggio, 1977: 199]. Basta con recordar aquí los numerosos juegos de disfraces, por cierto en conformidad con la dramaturgia de la comedia nueva. Pero don Fernando y Margarita no solo mudan de trajes sino que también ostentan nuevos nombres, Lozano y Fátima. De hecho, la onomástica también *cubre y encubre*, como lo diría el dramaturgo, las identidades de los personajes.

La postura ambivalente de Fernando de Saavedra asoma en la desesperada y asombrada réplica de Alimuzel en la Jornada Tercera:

Poco puedo, poco valgo
con este amigo enemigo.
¿Por qué contra mí Lozano
esgrimes el fuerte acero?¹⁶

Semejante oxímoron, «amigo enemigo», hace hincapié en la reversibilidad del personaje y sobre todo en su naturaleza híbrida. Más que una oposición dual y definiti-

¹⁶ *El gallardo español*, p. 118, vv. 2778-2781.

va, las idas y vueltas entre los distintos lugares de la acción reflejan interpenetraciones, a veces logradas, otras veces fallidas, entre estas dos culturas que más allá del antagonismo brindan una imagen híbrida del mundo muy bien representada por su protagonista Fernando de Saavedra. Si *El gallardo español*, era un hombre de frontera [Carrasco Urgoiti, 1997], entre el enclave español de Orán y el aduar en el que habita la bella mora Arlaja, entre los cuales se movía en unos márgenes abiertos a la cultura del otro, tal vez lo mismo se pueda decir de Cervantes por aquellos años. Fue hacia 1581 cuando añadió este apellido, Saavedra, luego ofrecido a varios de sus personajes. María Antonia Garcès considera que «[...]el apellido Saavedra señala tanto el umbral entre la vida y la muerte como los avatares de la creación» [Garcès, 2003: 357-358]. El apellido puede ser otro umbral, y el de Fernando *de Saavedra*¹⁷ se puede vincular con el proceso de crisis que sufrió Cervantes al volver de su cautiverio argelino. Si el apellido Saavedra es conocido como de asentado linaje cristiano viejo, fue reivindicado por Cervantes como una huella de su experiencia dolorosa en tierras moras que, como lo dice la estudiosa citada, «simultáneamente delinea una firma, una geografía, un cuerpo y una cicatriz que sangra» [Garcès, 2005: 49]. Pero cabe notar una vez más que con Cervantes todo muda, todo cambia y esta firma geográfica también podría cobrar otro significado: me refiero a lo que José Manuel Lucía Megías llama un nombre «baciyélmico», o sea reversible y polisémico [Lucía Megías, 2016: 244-246]. Se basa sobre la en la proximidad fónica entre Saavedra y Saybad-dira, palabra árabe pronunciada «shaibedraa» en el dialecto magrebí, que significa «brazo defectuoso». El apellido sería una referencia implícita a esta herida tan estimada por Cervantes. Su uso hábil de la vuelta de tuerca hizo que este nombre lleno de desprestigio viniese a cobrar la dimensión gloriosa de su nueva identidad, elaborada sobre una agudeza bilingüe. Como el dramaturgo, el personaje de Saavedra revela el palimpsesto íntimo del autor en una construcción muy barroca en la que la especularidad y la reversibilidad son reveladores de los mecanismos de creación como lo sugiere Juan Goytisolo en las *Crónicas sarracinas*, «La *summa* cervantina, concebida desde la otra orilla, —la de lo excluido y rechazado por España—» [Goytisolo, 1982:60].

En este sentido, podemos contemplar la marina de Orán, umbral de España, como un meta-espacio y sobre todo como una de las más fecundas *paratopías* cervantinas. El significado de este concepto, supone algo que se sitúa al lado, al margen, o como lo escribe Dominique Maingueneau al definir su teoría de la enunciación del discurso literario, la *paratopía* es una ubicación borrosa desde donde empieza el proceso creador que implica un distanciamiento con los lugares comunes, tantos espaciales co-

¹⁷ El subrayado es mío.

mo discursivos: «Víctima y agente de su propia *paratopía*, el escritor no tiene entonces otra salida que la huída hacia adelante dentro del movimiento creador» [Maingueneau, 2004: 52-53]. Hay un efecto de reciprocidad en este proceso circular entre el creador y el texto creado al que la *paratopía*, como espacio paradójico profundamente asociado a la vivencia más íntima, sirve de «embrague discursivo» para valerme de la terminología empleada por Roman Jakobson.

De modo parecido, los juegos de simetría y de reversibilidad en los espacios de *El gallardo español*, y en otras comedias de cautiverios, dibujan un mapa que deslinda una geografía afectiva marcada por una topología de la reciprocidad. En el centro de la escena, el dramaturgo coloca un espacio que simboliza los lazos que unen estos dos mundos a la vez penetrados y compenetrados por una idéntica realidad mediante un juego de interpolación de micro-espacios españoles en tierra mora: el presidio de Orán es el mayor y mejor ejemplo del anclaje de la hispanidad en la alteridad mora. Y al revés, el aduar de Arlaja es un microcosmos moro en una zona española.

Pero en esta comedia, todo nos lleva hacia la marina, hacia la orilla de este mar de Alborán entre Orán y Almería o Granada, que separa y une a la vez los dos mundos cristiano y musulmán. Cervantes supo medir la dimensión desgarradora de este espacio peculiar, para decirlo con palabras de Michel Moner, este espacio entre dos orillas en el que los hijos del Mediterráneo, arrastrados por la Historia, no acaban de llorar sus paraísos perdidos... [Moner, 2008]. Además, la figura híbrida de don Fernando, meta de los deseos convergentes de Arlaja y Margarita, podría ser entonces una alegoría de la ciudad de Orán, codiciada por musulmanes y cristianos, bisagra entre Argel y España, crisol de las ansias y las esperanzas tanto como de las tensiones. Dentro de esta topología especular entre las dos orillas del Mar Mediterráneo, Orán, asediada por los turcos y los moros parece ser, un siglo más tarde el reflejo invertido de la Granada nazarí cercada por los ejércitos de Isabel y Fernando.

En conclusión, es obvio que el anclaje geográfico de la comedia cervantina trasciende la referencia explícita. En esta materia, los espacios umbrales definen algo como una geopoética, entre los cuales destaca la marina por su dimensión afectiva que hace de ella una paratopía fecunda. Cervantes, marcado a la vez por la traumática experiencia del cautiverio y el prolongado contacto con la alteridad, logra superar la disyuntiva de la preceptiva dramática para infundir un alcance ideológico a la comedia. El uso poético del umbral permite borrar los contornos rígidos del antagonismo histórico y político, y al cuestionarlo, induce a matizarlo y a contemplar el mundo con un enfoque perspectivista que revitaliza los valores del humanismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABI AYAD, Ahmed [2004]: «Oran, l'Espagne et Cervantes», *Insaniyat*, 23-24/, pp. 223-232.
- [2008]: «Le siège de Mers-el-Kébir sous le siège de 1563 et la dimension spatio-temporelle dans *El Gallardo español* de Cervantès», *Insaniyat*, 39-40, pp. 83-90.
- ALONSO ACERO, Beatriz [2000]: *Orán-Mazalquivir 1599-1639: Una sociedad española en la frontera de la Berbería*, Madrid, CSIC, Biblioteca de historia.
- CANAVAGGIO, Jean [1977]: *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- [1986]: *Cervantès*, Paris, Mazarine.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad [1997]: «*El gallardo español* como héroe fronterizo», en A. P. Bernat Vistarini (coord.): *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Menorca, Universitat de las Illes Balears. http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_55.pdf
- CORBIN, Alain [1988]: *Le territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage. (1750-1840)*, Paris, Aubier.
- GARCÉS, Maria Antonia [2003]: «Los avatares de un nombre: Saavedra y Cervantes», *Rlit*, LXV, 130, (2003), pp. 351-374.
- [2005]: *Cervantes en Argel, historia de un cautivo*, Madrid, Gredos.
- GONZÁLEZ, Aurelio, [1992]: «Doble espacio teatral en la comedia *El Gallardo español*», en Y. Campbell (ed): *El escritor y la escena, Actas del I Congreso de la AITENSO*, Ciudad Juárez, Universidad de Guanajuato, pp. 95-103.
- GOYTISOLO, Juan [1982]: *Crónicas sarracinas*, Barcelona, Ruedo Ibérico.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel [2016]: *La juventud de Cervantes, una vida en construcción*, Parte I, Madrid, Edaf.
- MAINGUENEAU, Dominique [2004]: *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MONER, Michel [2008]: «Les paradis perdus de la mémoire: le périple algérien de Cervantès», en *Colloque Emmanuel Roblès et l'hispanité en Oranie, Oran, novembre 2008*, en ligne: www.biu-montpellier.fr/Les_paradis_perdus.pdf
- ROUSSET, Jean [1995]: *La littérature à l'âge baroque en France*, Paris, Corti.
- RUBIERA, Javier [2005]: *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco Libros.
- VAN GENNEP, Arnold [1909]: *Les rites de passage*, Paris, E. Nourry.

Cervantes y la censura teatral

Héctor Urzáiz

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Muy al final de la Primera Parte del *Quijote* (capítulo 48) tiene lugar una escena en la que se habla mucho de literatura en general y de teatro en particular. En todo el primer *Quijote* se expone mucha teoría literaria, empezando por el escrutinio de la biblioteca de don Quijote (cap. 6), que sirve para repasar los libros de caballerías, los *romances* pastoriles y otras obras de poesía, épica y lírica; siguiendo por las opiniones del cura y el ventero sobre los libros de caballerías, a mediados de la novela (cap. 32); y terminando por una extraordinaria profundización en diferentes problemas literarios a través de los diálogos del canónigo de Toledo con el cura sobre los libros caballerescos y las comedias, y del canónigo con don Quijote otra vez sobre aquellos (caps. 47-50).

Son páginas muy citadas, debido sobre todo a sus jugosas críticas a contemporáneos como Lope de Vega, al elogio de algunas obras propias y a los zarpazos que lanza a diestro y siniestro a otras ajenas. El cura reconoce que la perorata del canónigo contra los libros de caballerías le ha despertado «un antiguo rancor [...] con las comedias que ahora se usan». Efectivamente, las palabras del Cura traslucen un tremendo rencor de Cervantes, que verdaderamente se despacha a gusto con el teatro de su época (no parece haber dudas de que es él quien habla): «El canónigo de Toledo y el cura ponen de vuelta y media las comedias de este tiempo» [Gómez Canseco, 2015: II, 9].

Siendo todo esto bien conocido, nos queremos detener en un párrafo cuyo sentido ha generado ciertas dudas interpretativas, ya que en este caso no está del todo claro si

las afirmaciones se filian con la tan traída y llevada ironía cervantina o si encierran una propuesta seria de actuación. El Cura, tras pintar un panorama un tanto apocalíptico de la escena teatral española de la época, dice:

Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros muchos más que no digo, con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen (no sólo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España), sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna; y desta manera los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la Corte, y con seguridad podrían representallas, y aquellos que las componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende; y desta manera se harían buenas comedias y se conseguiría felicísimamente lo que en ellas se pretende: así el entretenimiento del pueblo como la opinión de los ingenios de España, el interés y seguridad de los recitantes y el ahorro del cuidado de castigallos. [Cervantes, *Quijote*, I, 48]

Parecerían, en principio, palabras sin doblez, fáciles de entender y muy directas: para evitar tantas tropelías, se propone que una persona idónea («inteligente y discreta») y que «entienda» la materia, examine rigurosamente todas las obras que se representen en España. ¿Hay aquí ironía? Al decir de la mayor parte de los estudiosos (hagamos algunas calas en lo que se ha opinado sobre este asunto), se entiende que es Cervantes quien propone el establecimiento de esa censura por boca del Cura. Así, por ejemplo, ya Américo Castro [1925: 53] interpretó el pasaje en términos de «política pedagógica», incluso de propuesta de «artilugio político» por parte de Cervantes, sin olvidar algún otro influyente matiz de tipo literario o incluso personal: «Las teorías sobre el teatro no podrán atribuirse en adelante a motivos ocasionales de rivalidad con Lope de Vega, sin que yo niegue, empero, que esta circunstancia pudiese avivar su espíritu reglamentista» [Castro, 1925: 66]. Edward Riley, por su parte, manifestaba la siguiente opinión:

También es verdad que el Cura propone la censura con el fin de evitar la producción de comedias que constituyan una ofensa personal. Pero esa «persona inteligente y discreta» de que nos habla no se limitaría a cerciorarse de que esto no ocurra; procuraría también «así el entretenimiento del pueblo como la opinión de los ingenios de España» [...] pero la concepción que el Cura tenía del oficio [de censor] está lejos de la idea del Pinciano de crear un cargo, claramente inquisitorial, de «comisario», para examinar las obras teatrales. [Riley, 1966: 184-185]

Stephen Gilman afirmaba que en la crítica al teatro de su tiempo Cervantes muestra una desazón estética pero también

una clara preocupación sociológica, es decir una preocupación por los efectos de la literatura en la sociedad. Y a tal punto, que al final del discurso del Canónigo se propone nada menos que una censura nacional. He aquí una proposición opuesta a la irónica pero decidida defensa de los libros contra sus inquisidores que observamos en el escrutinio. [Gilman, 1970: 11]

La tesis de Gilman se podría resumir en que, cuando Cervantes dice que su único deseo con el *Quijote* había sido «poner en aborrecimiento de los hombres» los libros de caballerías, «debemos aceptar esta declaración cervantina al pie de la letra, en su sentido más literal» [Gilman, 1970: 3]. Pero con respecto al pasaje que nos ocupa, hace Gilman el siguiente matiz:

[Cervantes] termina abogando [por] una censura nacional [...] Al proponer este arbitrio no exento de ironía, Cervantes seguramente no estaba pensando en ningún inquisidor para el puesto. Él mismo sería quizá el mejor candidato. [1970: 13]

Gilman asume, pues, que es directamente Cervantes quien está apostando por esa censura, pero también sugiere que no propone a ningún inquisidor, sino que se está postulando él mismo (habrá que hacer después una precisión sobre la identificación que hace de esa figura de censor con el Santo Oficio).

En términos muy parecidos a estos últimos se expresa Ana Roig en su artículo «Sobre el teatro de Cervantes», donde afirma lo siguiente:

Finalmente Cervantes nos propone la creación de un comisario teatral que seleccione qué obras pueden ser representadas en los teatros de España, y sin cuya autorización no se pueda representar.

Esta idea puede ser tomada como una propuesta seria, o bien como una ironía cervantina, pues Cervantes era el primer defensor de la libertad creadora del dramaturgo y del escritor en general.

Aun así, es curioso el comprobar que esta idea resurgiría en épocas posteriores en autores como Jovellanos e incluso en Latinoamérica a principios del s. XIX. [Roig, 2003]

Nos recuerda esta comparación con la censura ilustrada de las comedias que hace Roig con la de Darío Villanueva en su comentario o «Lectura del capítulo XLVIII» en

la web del Instituto Cervantes: «El cura propone que existan en la corte “censores de comedias” como los que Jovellanos, junto a otros ilustrados, demandará en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1796), en parte para erradicar los últimos vestigios dieciochescos de la comedia lopesca» [s.a.]. Si Gilman mezclaba la censura teatral con la Inquisición, Darío Villanueva hace una discutible traslación a la reforma ilustrada del teatro, con un salto temporal de casi dos siglos en su comparación para irse a la memoria de Jovellanos (finales del XVIII).

Otro ejemplo de comentario ilustrativo acerca de este pasaje del *Quijote* puede leerse en la edición del Instituto Cervantes publicada por la Real Academia Española, dirigida por Francisco Rico, aunque es una nota bien escueta: «La censura propuesta por Cervantes ha de ser *inteligente y discreta*, y se ejercerá desde propósitos artísticos y de educación popular, también para evitar la ofensa o los desórdenes» [Rico, 2015: 608, n. 35]. En el volumen complementario a esta edición se amplía la nota con alguna referencia bibliográfica sobre este asunto, que se resume como «la censura de las comedias propuesta por el cura». Esto es, el editor entiende también que quien propone esa censura, por boca del personaje del cura, es el propio Cervantes.

Es más, dada la cronología del sistema de censura teatral en España, hay incluso quien ha visto casi una relación causal entre la petición de censura por parte (supuestamente) de Cervantes y el establecimiento de la misma en forma de Reglamento: las llamadas «Ordenanzas Primeras del Teatro», una normativa teatral que estuvo vigente a partir de 1608 (solo tres años después del *Quijote*). Así, Antonio Roldán, historiador de la censura teatral española y especialista en temas de Inquisición y teatro, comenta el pasaje del *Quijote* que estamos analizando y sentencia: «Este deseo del autor del *Quijote* se realizaría tres años después, en 1608, con las Ordenanzas Primeras del Teatro» [Roldán Pérez, 1991: 69].

Este Reglamento de 1608 hacía recaer en el Consejo de Castilla la censura previa de las comedias, y no sería hasta 1725 cuando saliera de la jurisdicción civil del Consejo y fuera a parar oficialmente a la Inquisición, en virtud de una Real Cédula promulgada por Felipe V que ordenaba que las comedias debían ser «primero vistas, leídas, examinadas y aprobadas por el Ordinario, para que así se eviten y no se representen las que tuviesen alguna cosa contraria a la decencia y modestia cristiana» [Cotarelo, 1904: 640].

Esta reglamentación de 1608 se aplicaba fundamentalmente en las grandes ciudades, pero el teatro se representaba en toda la Península y en algunos lugares habría tal vez menos vigilancia y mayor laxitud, abriéndose así la posibilidad de llevar a escena un teatro más espontáneo, puede que en ocasiones incluso improvisado, al margen de cier-

tas convenciones. Pero no se llegaba, en ningún caso, demasiado lejos, ya que el brazo de la censura era muy largo; así lo cree, por ejemplo, José María Díez Borque:

Sí es cierto que hubo cómicos de la legua y que no toda España era Madrid, pero nos falta un estudio documentado sobre las diferencias de control en proporción a la distancia de la Corte, aunque mecanismos había para ello, indudablemente [...] ancha era España y muchas sus villas, ciudades y ocasiones de representación, lo que pudo dar lugar a transgresiones, pero autoridades locales había, «política de presencia» y, en todo caso, excepción sería, cabe pensar. [Díez Borque, 2002: 23]

En todo caso, con el Reglamento de 1608 se instituye la figura del Juez Protector de Teatros, encargado de mandar ver, examinar y dar licencia antes de entregar a los actores la copia de la comedia para su representación. Marco Presotto, que ha estudiado bien estos asuntos, detalla así las diferencias de la censura en Madrid con otras ciudades:

El sistema de obtención de la licencia, por lo menos al principio, era más complejo en Madrid que en las otras ciudades. En la corte tenía que ocuparse de ello un miembro del Consejo de Castilla, nombrado por el mismo *Protector de los Hospitales* o por un delegado suyo, que firmaba simplemente con una rúbrica la «orden de censura» con la que se hacía efectivo el nombramiento del censor. Este último, debajo de la rúbrica, escribía la «aprobación» a la que seguía la verdadera «licencia» con la misma rúbrica que aparecía en la precedente «orden de censura». Este procedimiento, que implicaba algunos pasajes de mano, se producía normalmente en un espacio de tiempo muy limitado, entre uno y tres días. Con los años, las «órdenes de censura» se redujeron cada vez más hasta omitir la fecha, así como la licencia que seguía a la aprobación que se redujo a una simple rúbrica.

En otras ciudades, en cambio, parece que la censura se limitaba a un solo momento, a una sola mano que intervenía en el manuscrito para otorgar el permiso. En algunos lugares, y particularmente antes de 1615, la licencia aparece firmada ante un notario [...] En algunos manuscritos, la licencia se limitaba a comprobar la presencia de aprobaciones concedidas en Madrid por ilustres censores y confirmaba sin más la autorización anterior; así aparece en comedias que se representaron en Lisboa. [Presotto, 2007: 142-143]

Volviendo al texto cervantino que estamos comentando, recordemos que una de las ventajas que veía el Cura (o Cervantes) en la creación de esa censura teatral era que «desta manera los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la Corte».

Un decreto de 1615 fijó el procedimiento para la censura teatral previa y delegó en el Consejo de Castilla (con jurisdicción nacional, no limitada a la Corte) la obligación de asistir a una representación particular antes de dar licencia, ya que se consideraba insuficiente la simple lectura del texto teatral para evaluar sus peligros potenciales:

Que las comedias, entremeses, bailes, danzas y cantares que se hobieren de representar, antes que las den los tales autores a los representantes para que las tomen de memoria, las traigan o envíen a la persona que el Consejo tuviere nombrada para esto, el cual las censure, y con su censura dé licencia firmada de su nombre para que se puedan hacer y representar; y sin esta licencia no se representen ni se hagan, el cual las censurará, no permitiendo cosa lasciva ni deshonestas, ni malsonante, ni en daño de otros, ni de materia que no convenga que salga en público. [Cotarelo, 1904: 627]

Medio siglo después, en 1666, otro documento del Consejo de Castilla (un informe originado por la petición de Madrid a la regente Mariana de Austria de que levantase la suspensión decretada en 1665) insistía en que no bastaba la lectura de los textos:

Y de esta forma son las [comedias] de estos tiempos, y quando se llegan a representar, los autores la han primero representado ante uno del Consejo, que por celo y comisión particular, es Protector de las Comedias, y con jurisdicción privativa y por su mano se remiten al censor que tienen nombrado, que las registra y pasa, y quita de ellas los versos que hay indecentes, y los pasos que no son para representados los hace borrar, y hasta que están quitados no se da licencia para representarlas; y el primer día de la comedia nueva asiste el censor y fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado [...] y no se dan licencias para hacerse en casas particulares sin preceder dar cuenta al Presidente del Consejo; y si algunas se dan, no son para comunidades ni a casas de señores solteros; y con estas prevenciones se aseguran cualesquier inconvenientes que puedan ofrecer. [Cotarelo, 1904: 174a]

Volvamos a escuchar a Cervantes, pues que nos dejó algunos otros preciosos testimonios literarios sobre este aspecto del mundo teatral de su época. En el capítulo dedicado a «su viaje por España» de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* se cuentan los preparativos de una representación en casa del corregidor de Badajoz, para que viera y autorizara una comedia:

Desta manera, acomodándose a sufrir el trabajo de hasta dos o tres leguas de camino cada día, llegaron a Badajoz, donde ya tenía el Corregidor castellano nuevas de Lisboa: cómo por allí habían de pasar los nuevos peregrinos, los cuales, entrando en

la ciudad, acertaron a alojarse en un mesón do se alojaba una compañía de famosos recitantes, los cuales aquella misma noche habían de dar la muestra para alcanzar la licencia de representar en público, en casa del Corregidor [...] Aquella noche fueron a dar la muestra en casa del Corregidor, el cual, como hubiese sabido que la hermosa junta peregrina estaba en la ciudad, los envió a buscar y a convidar viniesen a su casa a ver la comedia, y a recebir en ella muestras del deseo que tenía de servirles, por las que de su valor le habían escrito de Lisboa. [Cervantes, *Persiles*, III, 2]

Parece, pues, que entre el primer *Quijote* (1605) y el *Persiles* (póstumo, 1617) algo había cambiado, o eso dejan traslucir las obras de Cervantes: lo que en el primer caso aparece como proyecto o propuesta de actuación, doce años después era una realidad asumida y estable.

A propósito del asunto de la presencia inquisitorial en la censura teatral sugerida por Gilman, se preguntaba este estudioso hasta qué punto se puede identificar realmente a Cervantes con el Canónigo:

¿Cervantes de verdad quería una censura pasiva (en manos de un crítico «inteligente y discreto» que prohibiría comedias y novelas antes de que llegasen al público) o activa (en manos de un inquisidor que quemaría implacablemente libros ya publicados)? A esta pregunta, yo diría que no. Cervantes, siendo quien era, tenía que saber que tales proyectos eran algo quijotesco. Sin embargo, sí creo que el retorno al lenguaje inquisitorial al final de la primera parte puede interpretarse como una insinuación muy subversiva. Ya que tenemos que soportar una institución represiva como la del Santo Oficio –Cervantes sugiere a sus lectores– que intente por lo menos una reforma literaria. [Gilman, 1970: 23]

Conviene recordar que la Inquisición no estaba entonces en el sistema de censura teatral (al menos no oficialmente), y ya queda dicho que no lo estaría hasta el siglo XVIII. Pero es una asociación de ideas lógica, ya que sí lo estaba oficiosamente, como hemos tratado de evidenciar en otros trabajos [Urzáiz, 2009 y 2015].

Tras las pullas de Cervantes contra Lope de Vega en el *Quijote*, hubo réplica por parte de los partidarios de Lope (o de él mismo) en la falsa continuación firmada por Avellaneda, y si Cervantes se había quedado a gusto despotricando contra el arte teatral de Lope y su flaqueza frente al gusto del vulgo, el tal Avellaneda también se despachó a conciencia, incluyendo una reivindicación del *populismo* de Lope y su condición de familiar de la Inquisición como garantía de rigor y limpieza; es decir, que también entonces el comodín de la Inquisición se sacaba en cuanto se podía:

...en los medios diferenciamos, pues [Cervantes] tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras y la nuestra debe tanto [Lope de Vega], 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. [Avellaneda, prólogo al *Quijote* apócrifo]

En cuanto a la propuesta de reforma literaria que Gilman observa en las palabras de Cervantes, nos parece (como a otros varios estudiosos) un argumento bastante asumible. Insistía este crítico en que

la propuesta de Cervantes es tácita e irónica. Al Santo Oficio (bien lo sabía él como hemos dicho) no sólo le era imposible cumplir con tales funciones sino que también le traían sin cuidado los peligros que preocupaban a Cervantes. Incluso si los miembros del Consejo Supremo decidieran enjuiciar la literatura con criterios estéticos y sociales (como quería hacer el aquijotado Jeronimo Zurita) seguramente procederían con el fanatismo del eclesiástico de la corte ducal y no con la discreción ni con la inteligencia que aquel delicado cargo exigía. Así, aunque una conclusión rotunda sea imposible, yo diría que Cervantes vuelve a la crítica inquisitorial no porque realmente quisiera suprimir la literatura corruptora sino porque quería expresar de una manera vívida su honda y creciente preocupación por la correlación entre literatura y sociedad. Emplea la irritación desmesurada del Canónigo para señalar una zona de peligro para los valores españoles ignorada por los que se preocupaban obsesivamente con la religiosa. [Gilman, 1970: 24]

Creemos que tal vez la ironía cervantina tiende, en el párrafo del *Quijote* que venimos comentando, a confundir al lector poco atento, y es improbable que en realidad estuviera pidiendo más vigilancia teatral a través de una censura civil previa a la representación. Más bien da casi la impresión de que Cervantes se estuviera postulando para un inexistente puesto de censor mayor del Reino; insistimos en que, casualidad o no, poco después llegaría una figura parecida, la del juez protector de las comedias, de la mano del reglamento teatral de 1608.

Ese puesto lo ocupaba de facto el redactor del reglamento, a la sazón el licenciado Juan de Tejada (oidor del Consejo Real), que en la pequeña intrahistoria del teatro español del Siglo de Oro ha quedado ligado al título de una comedia (casualmente) de Lope de Vega, *El blasón de los Chaves de Villalba*, una de las primeras con las que se reanudó la actividad teatral en Madrid tras algunos años de cierre de los corrales por la muerte

de Felipe II. Lope firmó su comedia «en Chinchón a 20 de agosto de 1599», pero no fue aprobada por la censura hasta el 2 de enero de 1601. El censor era, por cierto, un muy buen amigo de Lope, el vallisoletano Tomás Gracián Dantisco (un culto hombre de letras), quien dejó constancia de que Lope tuvo que hacer algunas modificaciones en su comedia y que «el señor licenciado Tejada mandó que se diese la muestra de ella en su casa, la cual se representó el sábado en la noche 30 de diciembre de 1600 en presencia de dicho señor y de los señores Pedro de Tapia, don Juan Ocón del Consejo de Su Majestad, y otros consejeros, con el doctor Terrones, predicador de Su Majestad» (BNE, Ms. 14.835, f. 98r). Echando mano de las frases de Cervantes, ¿serían todos estos señores, así como el protector Tejada y el censor Dantisco, personas suficientemente inteligentes y discretas? ¿Entenderían de la materia de la que se trataba?

Ironías al margen, Cervantes está demandando, con ánimo de reivindicar sus comedias frente al triunfante modelo rival, un puesto con un perfil cercano a los programadores de los festivales e instituciones teatrales actuales, esa suerte de jueces de comedias de nuestro tiempo. Y creemos que habla, en este sentido, muy en serio. Tanto como lo hizo unos años después, cuando publicó sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, donde hablaba de su teatro con una gran falta de modestia y, sobre todo, protestaba con bastante energía contra aquellos *autores de comedias* (o sea, los empresarios teatrales) que le habían obligado a meter en un cajón sus obras por malas: «Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos [ni tener] necedades patentes y descubiertas». Cifraba sus esperanzas don Miguel en que, aparte de «aquel [su] maledicente *autor*», hubiera otros «menos escrupulosos y más entendidos». De nuevo, como en el *Quijote* de 1605, la palabra clave: *entendidos*.

En relación con el léxico empleado por Cervantes al hablar de estas cuestiones («necedades», «personas inteligentes», que «entienden la materia»), concluyamos con unas recientes consideraciones de Luis Gómez Canseco (expresadas en el mismo tono informal de otras suyas que citábamos al principio de este trabajo): «Por más que escribiera para las tablas, Cervantes es siempre Cervantes, no el gemelo tonto de quien firmó el *Quijote*» [Gómez Canseco, 2015: X]. Efectivamente, Cervantes no era tonto, aunque en cuestiones teatrales tampoco demostró ser el más listo de la clase. Pero sí parece que quiso al menos que no lo tomaran por idiota a la hora de competir en el mercado de las comedias.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, Américo [1925]: *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1904]: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos [ed. José Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997].
- DÍEZ BORQUE, José María [2002]: *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto.
- GILMAN, Stephen [1970]: «Los inquisidores literarios de Cervantes», en C. Magis (coord.): *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México D.F., AIH-Colegio de México, pp. 3-26.
- GÓMEZ CANSECO, Luis [2015]: ed. Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, volumen complementario, Madrid, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.
- PRESOTTO, Marco [2007]: «Licencias teatrales del Siglo de Oro», en A. Serrano (coord.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII. 2004, 2005 y 2006 (Almería)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 137-147.
- RICO, Francisco (ed.) [2015]: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española.
- ROIG, Ana [2003]: «Sobre el teatro de Cervantes», en *Ars Theatrica-Estudios e Investigación*, pp. 1-31. [<http://parnaseo.uv.es>]
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio [1991]: «Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación», *Revista de la Inquisición*, 1, pp. 63-103.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor [2009]: «No hay burlas con el censor: teatro áureo, poder e Inquisición», en J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago, A. Madroñal y C. Menéndez (eds.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, pp. 727-746.
- [2015]: «Hagiografía y censura en el teatro clásico», *Revista de Literatura*, 153, pp. 47-73.
- VILLANUEVA, Darío [s.a.]: «Lectura del capítulo XLVIII», en *Centro Virtual Cervantes. Clásicos Hispánicos. Don Quijote* [Consultado el 21 de febrero de 2017] [http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap48/nota_cap_48.htm]

A vueltas con «El viejo celoso». El camino de una puesta

Marta Villarino

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

El año 2015, con motivo del cuarto centenario de la publicación del *Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* y de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, la cátedra dictó el seminario *Cervantes: novela moderna y dramaturgia en la intersección del cuarto centenario*. Durante ese cuatrimestre se estudiaron aspectos fundacionales de la novela moderna, pero también algunas comedias y los entremeses; sin embargo, junto al trabajo crítico y filológico, casi de inmediato surgió el deseo de preparar la puesta en escena de un entremés¹, tarea que se concretó con el estreno el 7 de diciembre, en el contexto de la *11ª Feria del Libro: Mar del Plata, puerto de lectura 2015*.

Esta comunicación se propone exponer el proceso de preparación, montaje y la puesta resultante de una labor de cuatro meses, desde la lectura inicial de los textos dramáticos breves. Para ello se analizarán los sistemas de signos espectaculares relativos al actor y los externos al mismo, la construcción de los personajes, la preparación de la expresión musical, cantada y coreografiada, hasta la confección del vestuario y la utilización del espacio teatral.

¹ Todos los estudiantes que participaron del seminario intervinieron en varias sesiones de lectura del *Quijote* ofrecidas en diferentes ámbitos y para todo público. La actividad fue coordinada por la Dra. Mayra Ortiz Rodríguez.

Aunque sea una verdad de Perogrullo, llevar a escena un texto dramático clásico es un auténtico desafío, ya que solo hay dos vías posibles para realizar el montaje: una, plasmar la reconstrucción arqueológica ideal y la otra, formalizar una versión respetuosa y a la vez comprensible por el público actual. La primera es imposible desde todos los puntos de vista, ya que existen escasos registros —en este caso ninguno— de los elementos fundamentales para la representación, como la fonética de la época, los modos de decir un texto, la música original de los versos que cantan los músicos, tanto como los patrones del vestuario o los eventuales datos planimétricos para la escenografía. Las dificultades son muchas, pero la mayor reside en destinar el espectáculo a un público cuyo horizonte de expectativas es tan diferente de aquel para quien se escribió la obra; sin embargo, las obras breves otorgan al director una libertad en la que la imaginación tiene un rol primordial. Analizadas esas opciones, buscando la viabilidad y el efecto de recepción, nuestra opción fue la segunda.

Elegimos *El viejo celoso* tanto por la temática que asegura la comicidad reflexiva, como por el desafío que debe resolver el director, la complejidad textual y la virtualidad espectacular subyacente, ya que es uno de los entremeses con menos didascalias explícitas. Los problemas que plantea esta pieza para ser llevada a la práctica teatral se manifestaron en diversos niveles que afectaban tanto a los actores, no profesionales, como a la dirección que debía respetar la obra original sin cambiar su significado y de resolver todas las instancias de la puesta en escena.

Los estudiantes que participaban del seminario habían cursado *Literatura y cultura española I* de modo que todos conocían el contexto socio-histórico en que vivió Cervantes, tenían familiaridad con la lengua de los siglos XVI y XVII, habían estudiado las características y evolución de la comedia y habían trabajado un corpus de textos dramáticos diferentes², por eso mismo, las primeras lecturas nos permitieron comprobar que era posible construir un texto espectacular que guardara la esencia de la pieza cervantina. Ese acercamiento inicial dio como resultado la necesidad de modernizar el texto dramático³, sustituyendo los arcaísmos y términos en desuso por palabras y expresiones que contribuyeran a esclarecer situaciones o conceptos. Gran parte de los diálogos, sino la totalidad, hubieran resultado opacos para los espectadores argentinos, poco habituados a la frecuentación lectora de obras españolas aурiseculares, así como al teatro clásico;

² Obras de lectura obligatoria: *El perro del hortelano* de Lope de Vega; *Marta la piadosa* de Tirso de Molina; *La fiera, el rayo y la piedra* de Pedro Calderón de la Barca; obras de lectura complementaria: *La dama boba*, *El vergonzoso en palacio* y *La vida es sueño*.

³ Se cotejaron las ediciones de Eugenio Asensio y de Nicholas Spadaccini, pero se utilizó: *El viejo celoso*, Miguel de Cervantes Saavedra; edición de Florencio Sevilla Arroyo. www.cervantesvirtual.com/obra/el-viejo-celoso--0/

esta tarea fue realizada por los participantes del curso bajo la supervisión de la profesora Graciela Fiadino. Comprendimos asimismo, que la música tiene un valor fundamental en el cuadro final del texto y que el espacio teatral y el espacio dramático debían subsumirse, lejos del corral, en la caja negra de la pequeña sala asignada por los organizadores de la Feria, allí donde actores y público estarían muy cercanos durante la representación.

Se buscó otorgar un carácter lúdico al espectáculo, recreando con la mirada de hoy la fiesta del corral y el entremés fue precedido por una loa, la que consideramos más adecuada para la *captatio benevolentiae*⁴, ya que enumera las fórmulas de cortesía con que los actores se dirigían al público. Stefano Arata [Antonucci-Arata, 1995: 28] menciona que la pragmática real del 8 de octubre de 1586 regulaba el uso de los tratamientos; esta loa con la clara alusión al mandato de Felipe II funciona además como noticiero para el respetable. En la práctica escénica cobran sentido pleno los conceptos definitorios del crítico italiano que no solo destacó «la naturaleza efímera» de este género breve razón, sino —y esto se aplica a nuestro montaje— que la loa estaba «sujeta a los vaivenes de la oralidad y de las refundiciones. Cualquier autor de comedias se sentía en condiciones de remozar una loa oída por ahí, cambiar en todo la aplicación y adaptarla al público y a las circunstancias del momento».

El texto de esta obra breve se utilizó sin efectuar un trabajo de adaptación; el juego lingüístico que proponen los tratamientos dio lugar a la incorporación de carteles que desplegaban la bisemia de algunos términos o ilustraban a la manera del comic. Las doce redondillas fueron repartidas entre tres actrices, cuyo vestuario siguió una estética diferente de la del entremés, más ligada a un universo fantástico y a la vez actual: mallas de danza coloridas y faldas vaporosas en tonos contrastantes dos de las jóvenes, malla negra y telas amplias desde los hombros a la manera de alas, la otra. Se estableció una coreografía que en fila hacia el foro intercambiaban sus lugares o realizaban movimientos en espejo, creando un mecanismo proxémico a partir del cual había una conexión mayor con el público. Cada forma de tratamiento se representó con diferentes saludos y reverencias.

El texto dramático del entremés que se utilizó finalmente, fue el resultado de tres reescrituras, en cada una de las que el grupo de trabajo ajustaba aquellos términos desusados y alusiones a costumbres de la vida cotidiana (como los relacionados con síntomas médicos), reemplazándolos por otros más cercanos al público; del mismo modo, se incorporaron algunas expresiones propias de las circunstancias que vivíamos durante esos meses como un guiño al espectador que reiría tanto por la situación dramática co-

⁴ Loa (1), Biblioteca de Palacio. *Vid.* Anexo.

mo por las referencias al culebrón de mayor éxito entre los adolescentes⁵, así el frailecico se convirtió en un «curita» y luego en «mi Mariano Martínez».

El viejo celoso apenas tiene diecisiete didascalias explícitas, catorce de las cuales denotan entrada o salida de los personajes; las tres restantes son indicaciones precisas para el autor de comedias respecto de accesorios de gran significación en la trama; esto da cuenta de la virtualidad del texto espectacular, cuya concreción quedó librada al planteamiento estético y luego, a las posibilidades de la compañía. Las acotaciones apuntan a tres grupos de sistemas de signos: accesorios (guadamecí, bacía), la existencia de otro espacio dramático —extensivo anexo como lo denomina Aurelio González [2015]— desde el que se oye la voz de Lorenza y la presencia de la música (instrumental, cantada y bailada). El texto informado alude a la necesidad de realizar tareas escénicas, movimientos que se realizan en los espacios dramáticos, accesorios del vestuario y finalmente, gestos e indicaciones proxémicas.

Concluida la versión del texto cervantino, se definió una puesta para la que se requería un diseño de indumentaria cercano a la época de producción, la utilización de accesorios diferenciales de personajes como signos semióticos y la inclusión de música original de la época. Dado que el tiempo disponible para la representación era solo una hora, estuvimos condicionados para no incluir otra especie dramática breve y se optó por otorgar un desarrollo más destacado al final de la obra de Cervantes.

Con la nueva dramaturgia todo el grupo procedió a la lectura del texto, primero en torno de la mesa de trabajo para lograr que los personajes nacieran desde la voz y que cada actor/lector hallara su propio ritmo, color e intención. Luego, ya seleccionadas las personas que actuarían y dos reemplazantes, se comenzó a definir la composición de los roles incorporando movimientos, gestos y desplazamientos en un espacio despojado de elementos. Las *dramatis personae* fueron representadas casi en su totalidad por estudiantes avanzados de la carrera de grado que cursaban el seminario, un maestrando y alumnos de la Tecnicatura en Escenografía⁶. Se buscó que los actores (entre los veinte y los treinta años, no profesionales) reunieran no solo las condiciones vocales y ductilidad de movimientos, sino también los rasgos propios *du physique du rol*.

Los ensayos, al principio fueron una práctica de teatro semi montado, salvo para aquellos que ya habían memorizado su papel; ante el temor de que alguien olvidara los

⁵ Durante ese año triunfó en televisión y luego en un importante teatro de la avenida Corrientes, el melodrama musical *Esperanza mía*, protagonizada por la cantante Lali Espósito y el galán Mariano Martínez. El actor representaba a un joven sacerdote.

⁶ El proyecto requirió la participación de tres instituciones: la Universidad Nacional de Mar del Plata, la Escuela Superior de Artes Visuales «Martín A. Malharro» y del Instituto del Profesorado de Arte.

parlamentos, se agregaron dos apuntadoras que seguían los diálogos y proporcionaban el pie; una de ellas sería eventual remplazo de Lorenza y la otra, al final del entremés se incorporó con la función de Músico entre los que ingresan a la casa de Cañizares.

El vestuario para el entremés fue proyectado con la antelación suficiente para ser evaluados y aceptados tanto por seguir los usos de la indumentaria del siglo XVII como porque cada atuendo era significativo: caracterizaba a los personajes, marcaba su edad y el lugar que ocupaba en el universo social de la pieza⁷. La mayor parte del vestuario fue confeccionada por la diseñadora y sus estudiantes, que se encargaron de las pruebas y ajustes; algunas prendas y accesorios (capas, sombreros, máscara, pantalones) fueron aportados por los actores y el equipo docente. Ante la variedad de trajes se decidió que hubiera algo que unificara a todo el elenco y se recurrió a elementos que todos pudieran aportar, como el calzado y las medias de color negro. En cuanto al vestuario para la loa y el final musical, se decidió proponer una estética diferente, temporalmente neutra y más ligada a la fantasía.

Se intervino sobre el maquillaje habitual de las actrices, conservando el aspecto natural pero acentuando algunos rasgos; los peinados se destacaron con flores delicadas en el caso de Lorenza, tocados para Cristinita y Ortigosa, diademas con grandes flores para las músicas. El joven que interpretó a Cañizares fue caracterizado mediante un maquillaje que marcaba arrugas, envejeciéndolo, en tanto que cejas y cabello ocultaban su color oscuro bajo falsas canas. La construcción de este personaje fue surgiendo en forma paulatina, primero los gestos, luego la voz (que no cambió sustancialmente, salvo la entonación), por último la manera de caminar y de moverse; el uso de un bastón casi desde el comienzo de los ensayos fue determinante, porque así pudo adoptar la postura corporal adecuada, evitar daños en la espalda al permanecer encorvado, al caer, realizar movimientos ridículos en el suelo hasta poder reincorporarse y exagerar el andar achacoso. Las tres actrices llevaban abanico, que en el caso de Lorenza mostraba los estados de ánimo del personaje y hacía más verosímiles los apartes con Cristinita y en el de Ortigosa —dotada de una gran expresividad y gracia—, servía para amonestar y persuadir.

El texto dramático incluye un tono que cantan los músicos, un villancico cuyos versos abren el campo semántico de las disputas entre casados al conciliador mes de mayo, mes de amores y promesas de paz. Ante la dificultad de encontrar una partitura de la época que se adaptara al metro y pudiera ser interpretada por músicos y cantantes, se pensó —pese al anacronismo— en una obra conocida por actores y público cuya accesibilidad invitara a los actores con condiciones musicales a cantarla también; la búsqueda

⁷ Los bocetos fueron por la Diseñadora industrial Laura Martínez, profesora de Historia del traje en la carrera de Escenografía.

concluyó con la pieza de Juan de la Encina, «Hoy comamos y vivamos...», no solo por ser un villancico de carácter festivo y alegre, sino también porque tiene la forma de danza⁸; los instrumentos fueron guitarra acústica, flauta dulce y percusión (pandereta y djembé). El vestuario de tres de los músicos consistía en una calza negra y blusas claras; las flores en el cabello, más grandes que las de otros personajes, tenían la función de unificar todos los atuendos, así como sucedía con el calzado, pero también diferencial de los roles. Una de las percussionistas conservó el traje que vistió al representar la loa.

Mientras sonaba la composición de Juan de la Encina, los actores se movían al ritmo de la música, pero intervinieron dos bailarinas con una coreografía creada para la puesta. El texto de Cervantes no alude a ninguna danza en particular, aunque el maestro Querol [2005] afirma que bailan *El villano*. Se pensó en el *Canario*, por ser relativamente sencillo de ejecutar, pero dado que no había varones que bailaran, se optó por una creación libre que siguiera el ritmo y aportara la mirada actual al tratamiento de situaciones universales. Las bailarinas⁹, concibieron un vestuario muy neto: malla negra y túnica de color, además de las flores en el cabello.

El Centro Cultural «Osvaldo Soriano» cedió para la función una de los dos espacios preparadas para espectáculos; la sala B tiene un aforo para cien espectadores y dispone de planta de luces y sonido. El escenario (6 m de embocadura, 3,70 m de profundidad y 2,40 m de altura) es una caja negra y los hombros dan, a la izquierda, hacia el camerino al que se puede acceder desde el tablado o desde una puerta que se abre a la sala. Asimismo, desde el hombro derecho se sale a la puerta de acceso al patio de butacas. El espacio teatral permitía que el espacio escénico se expandiera casi hasta el público, para dar entrada a Cañizares y el Compadre dialogando desde la calle, mientras subían por la escalerilla hasta llegar a la puerta de la casa.

Las luces quedaron a cargo de los técnicos de planta permanente del teatro, que propusieron una iluminación estándar pero que, a pesar de la poca profundidad de la caja, despejaba las figuras del fondo, dándoles mayor relieve.

La puesta, tanto por la cámara negra del espacio escénico como por la ausencia de didascalias trató de recrear el espacio del corral; aprovechando la escasa necesidad de decorados, se sugirió el interior de la casa solo con cuatro elementos de utilería: una silla para Lorenza, dos almohadones, el guadamecí y la bacía. La silla era parte del mobiliario del teatro —por fortuna de madera oscura, de un vago estilo español—, pero los dos últimos accesorios se confeccionaron. Aunque el texto cervantino describe con minucio-

⁸ Los arreglos y la dirección musical fueron realizados por la profesora Ana Paula González quien coordinó los ensayos con tres estudiantes de Escenografía y de Canto

⁹ Estudiantes de Danza contemporánea, carrera que se dicta en Instituto del Profesorado de Arte.

sidad las figuras que adornan el tapiz, la importancia que da Cañizares a Rodamonte «el señor rebozadito», se pintó¹⁰ en una tela azul claro y sobre un fondo de estrellas doradas, una figura en grises y negro, semejante al galán que se desliza hacia el aposento, primera imagen del personaje que se vería en movimiento al ingresar al aposento de Lorenza y luego cuando huyera de la casa. La bacía, realizada en *carta pesta* por la artista plástica Silvia Dartazzhau, se inscribe en la misma estética estilizada del vestuario; al no poder utilizar agua en la escena se emplearon tiras delgadas de material plateado que sirvieron para «cegar» al viejo celoso.

El espacio dramático se había pensado desde los primeros ensayos, pero en cuanto se visitó la sala quedó resuelto, tras algunos ajustes, en forma definitiva. El escenario tiene tres telares a cada lado por donde pueden entrar o salir los actores; el foro está formado por dos telones con abertura central. El tablado constituyó la calle y la sala de la casa; el aposento donde se encuentran los amantes es un espacio dramático extendido tras el foro. Se aprovecharon las telas para que el galán asomara una mano, se sugiriera el encuentro amoroso con movimientos ocultos en el foro y se oyera la voz de Lorencita narrando a Cañizares lo que hace tras la puerta. El material, fácilmente maniobrable, dio lugar al juego con la bacía y la simultaneidad de la salida del galán con parte de su atuendo en la mano, su regreso mientras el viejo se limpia el rostro y el último saludo a la dama, enviándole besos. El alguacil, Ortigosa y los músicos ingresaron desde el espacio extendido de la calle, utilizando la entrada al camerino; las bailarinas, en cambio, luego de retirar las tiras plateadas, salieron a escena desde el foro.

La escena final reunió a todo el elenco que organizó el espacio dramático según la relación de los personajes: Cañizares y Lorenza unidos frente a quienes invadían la clausura y Cristinica permitiendo el ingreso de la justicia, del otro lado; luego hacían su entrada los músicos que ocupaban un lugar privilegiado, casi en el proscenio; Ortigosa, el galán, vecinas [ya habían actuado en la loa] y por último las bailarinas, ocupando todo el espacio disponible restante. El trío familiar se adelantaba para dirigir el irónico saludo al público, con la vecina tramoyera en un segundo plano.

Algunos espectadores que asisten regularmente a los teatros y con conocimiento de obras clásicas se sorprendieron por la osadía de la obra y la intencionalidad con que algunos comediantes resolvían las situaciones escabrosas (el tratamiento de la impotencia del viejo y la escena oculta del adulterio). Maria Grazia Profeti [1992] al analizar la escena erótica en las obras dramáticas del Siglo de Oro, postula que la más sugestiva de

¹⁰ Sirvió de modelo el diseño del guadamecí propuesto por Joan J. Guillén para *Cervantes de maravillas*, dirigido por Joan Font para la CNTC en la temporada 2000. Nos interesó ver el poder de síntesis de una sola figura masculina y el recurso cómico que generaba en relación con el actor que representaba al Galán.

todas es la que se escamotea al espectador, tal como sucede en el entremés: no la relata un testigo, sino la misma protagonista; la escena que no se ve pero se oye y que concluye con el escarnio al marido celoso confirma que hay obras donde no hay espacio para un erotismo sutil y delicado, sino para la sexualidad más directa, sugerida por la voz que desata la imaginación.

Creemos que se logró el sentido de la fiesta, ya que el público celebró los diálogos y el engaño al viejo celoso, descubriendo el placer de un texto intemporal. En un escenario de hoy, quisimos mostrar desde nuestra propia mirada una visión del mundo; siguiendo las postulaciones de Alberto González Vergel [2003: 154], a quien parafraseo, establecimos un código de equivalencias entre nuestra experiencia humana y nuestra formación humanística de donde surgió un compromiso ético y estético con el espectáculo que promovimos.

El universo del entremés, con la profundidad simbólica de los seres desmesurados y esquemáticos que lo pueblan —aun con una puesta en la que conviven elementos epocales estilizados con otros contemporáneos— conserva una vigencia universal y sigue siendo motivo de disfrute.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, y Stefano ARATA [1995]: «*La enjambre mala soy, el dulce panal mi obra*». *Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, Valencia, UNED.
- ASENSIO, Eugenio (ed.) [1979]: Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ VERGEL, Alberto [2004]: «La puesta en escena de los autores clásicos», en Navarro, Olivia, y Antonio Serrano (eds.) [2003]: *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Diputación de Almería, Instituto de estudios almerienses, pp. 153-162.
- NIEVA, Francisco [2000]: *Tratado de escenografía*, 2ª edición, Madrid, Fundamentos.
- PROFETI, Maria Grazia [1992]: «La escena erótica de los siglos áureos-poesía, novela, teatro», Myriam Díaz Diocaretz, Iris M. Zavala (eds.): *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular-siglos XI al XX*, Madrid, Tuero, pp. 57-89.
- REY HAZAS, Antonio, y Florencio SEVILLA ARROYO [1989]: «Miguel de Cervantes Saavedra. El arte del entremés», *Anthropos* 98/99, pp. 70-72.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros [2000]: *Maravillas de Cervantes*, Madrid, Cuadernos pedagógicos 1, CNTC.

SEVILLA ARROYO, Florencio (ed.) [2001]: *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5k1>

SPADACCINI, Nicholas (ed.) [1983]: Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Cátedra.

ANEXO

Loa

Senado ilustre... ¿qué digo?
Hanme de llevar la pena,
porque hay nueva ley que ordena
que dislustra al más amigo.

Señor senado... Tampoco
os pueda llamar «Señor».
Yo no sé por qué tenor
os hable, por qué me apoco.

A Vuestra Merced suplico...
¡Qué desvariado voy!
Yo pretendo de hacer hoy
algún denunciador rico.

Háseos quitado el «Ilustre»,
la «Merced» y «Señoría»,
que como azúcar servía
de dar al roscón el lustre.

Quiero entrar con abstinencia:
Muy Reverendo senado...
Mas también seré penado
en llamaros «Reverencia».

¡Ved qué modos tan extraños!
Aprendamos a hablar,
pues quiere la ley quitar
la costumbre de mil años.

¿Tú o vos? Descomedimiento
es que «tú» ni «vos» os diga,
pero la ley me castiga
si tengo comedimiento.

Si le llamas «Señor» pecas,
lengua, pues, ¿cómo dirás?
¿Sabes lo que hacer podrás?
Llámele «Senado» a secas.

Senado aquí soy venido
a pedirlos que calléis
y suplicaros no habléis
sino que nos deis oído.

Oblígueos a estar callando
ver que los que están oyendo
de continuo están diciendo:
«¡Qué necio es el que está hablando!»

Y si el descomedimiento
fue parte para estorbaros
el que puede no obligaros
me quita el comedimiento;
y si en esto reparáis
yo os volveré vuestro «Ilustre»,
«Señor», «Merced», «Muy ilustre»:
todo lo sois si calláis.

«*El retablo de las maravillas*» de Cervantes: construcción metateatral y principio de realidad

Lillian von der Walde Moheno

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, IZTAPALAPA

El sentido más restringido de la metateatralidad hace referencia a una representación inserta en otra, que quizá le dio origen, tal como sucede en el *Entremés del retablo de las maravillas* en el que el contenido del «marco» da lugar a la «puesta en escena», la cual contiene notables particularidades a las que daré tratamiento en las líneas que siguen.

Para entender con corrección el fenómeno metateatral, juzgo que es básico considerar la perspectiva de quien lo descodifica; esto es, la del receptor «externo», quien ve o lee el entremés y ríe con lo observado o leído en la «pieza insertada». Y con esta focalización, salta a la vista la drástica diferenciación entre el público real del entremés y los ficticios espectadores del retablo; unos, se divierten con éste, mientras que los otros son movidos por emociones muy distintas a la risa cuando «actúan». Aquí estamos ante una singularidad del entremés de Cervantes: los espectadores ficcionales de la obra insertada son a la vez los actores de la misma, de tal suerte que hay un empalme entre las funciones de «mirados» y «mirantes» en los personajes¹, como bien lo entiende el receptor externo. También, el dramaturgo hace que Chanfalla y Chirinos, autores del espectáculo,

¹ Aprovecho terminología empleada por A. Hermenegildo [1999: 81]. Los personajes se encargarán en parte, también, de la concepción y de la dirección, que es asunto al que posteriormente daré tratamiento.

asimismo participen directamente en la representación mediante la palabra; de hecho, Chanfalla, en su papel de Montiel (propuesto en el mismo marco)², protagoniza un cuadro inicial que puede considerarse como el que abre la obra insertada, o quizá más precisamente, como una representación separada —liminar como, por ejemplo, lo eran las loas—, cuyo fin es dar lugar a dicha obra, de manera que se tendría que hablar de construcción metateatral en *mise en abyme*. El cuadro indicado está constituido por una adornada invocación a Tontonello:

[...] te conjuro, apremio y mando que luego incontinentemente muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno! [Cervantes, 2012: 95]³

Al principio, la triple repetición sinonímica, puesto que se asocia con tópicas invocaciones al diablo, subraya el carácter maravilloso y negativo del inventor del retablo, y otorga al de la voz caracterización de hechicero⁴. Igualmente, mediante la *traductio* «maravillosas maravillas», se resalta el extremo y sucesivo extrañamiento que habrá para supuesto placer de los espectadores. Desde luego, los otros espectadores, los reales, interpretan el conjuro de manera muy diferente, de lo que se deriva su carácter risible. Sí es malicioso el retablo, pero no por motivo del diablo, sino por asuntos que se le asemejan (las demostraciones del linaje sin tacha); efectivamente hay maravillas, pues «se hace» como que tiene realidad lo que todo mundo sabe que no existe⁵, y eso inexistente obliga a determinadas respuestas, e irónicamente causa en los actores-espectadores lo contrario de los señalados regocijo y placer, además de mucho «escándalo». Chanfalla resulta cómico «hechicero», pues mediante su voz y con el empleo de los prejuicios

² El nombre, junto con los prejuicios, según se verá, son elementos que estrechan la directa relación marco-obra insertada.

³ Todas mis citas al texto provienen de esta edición de A. Baras Escolá [Cervantes, 2012].

⁴ Cervantes también otorga características de falsa magia a Maese Pedro (capítulos xxv al xxvii de la segunda parte del *Quijote*). Todos estos empresarios teatrales son gente de la mala vida, y aquí debo recordar las multitudinarias palabras del *Licenciado Vidriera*: «De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas [...] y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo [...]» [1982: 133], como sucede en el *Retablo de las maravillas*.

⁵ Como es evidente, me distancio de opiniones como la de Varey [1957: 207] o la de Casaldueño [1966: 207] o la de Asensio [2010: 36-37], o la de Rey Hazas [2002: 16, 119, 120-123], Spadaccini [1982: 38], entre varios más, quienes creen que los villanos efectivamente perciben los sucesos del retablo, y ello por los poderes de Chanfalla y de Chirinos que logran, como dice Asensio [2010: 37], hacerles «ver visiones hijas de su deseo de ser cristianos viejos y de su temor de no serlo. Los alcaldes villanos y sus familias, acuciados por la obsesión, empiezan anhelando ver y terminan viendo». Entonces, en el genial entremés se anulan «las fronteras que existen entre realidad y ficción» [Rey Hazas, 2002: 122].

de los villanos —que son elementos tratados en el marco—, los «hechiza», esto es, los convence de presentar y de observar el retablo, y los deja forzados a actuar en la representación.

Bien entienden, pues, los receptores externos que los ficcionales empresarios y público del retablo intervienen directamente en la puesta del mismo; entonces, no puede decirse que el retablo carece de representación; por el contrario, la hay con diálogo y con actuación —esta, no pocas veces extrema—. No hay duda, pues, que se está ante un fenómeno metateatral.

Uno de los recursos fundamentales para representar la pieza insertada es la palabra, la expresión oral en voces de los empresarios y en la de los otros «actores». Las intervenciones de Chirinos y de Chanfalla cumplen funciones diversas; por ejemplo la de dotar de contenido y de acción a cada una de las partes del retablo que presentan:

- 1) Sansón «abrazado con las colunas del templo» [95].
- 2) Un toro embravecido que antes había matado a un ganapán [95-96].
- 3) Una manada de diferentes ratones, que descienden «por línea recta» de los del arca de Noé [96].
- 4) Lluvia de mágicos efectos, cuya fuente de origen es el río Jordán [97].
- 5) Veinticuatro animales peligrosos: leones y osos [98].
- 6) Herodías bella, quien baila [98].

Se trata, pues, de narraciones que describen vívidamente sucesos impresionantes, lo que provoca un efecto teatral: ver con la imaginación esos extraordinarios contenidos que se conocen, pues son referencias bíblicas o animales que dan para mayores juegos interpretativos. Además de la *hypotyposis* de la *narratio* informativa o referencial, las palabras cumplen una función principalmente apelativa, que puede descubrirse en la misma *narratio* o en los muy teatrales enunciados «en diálogo» en los que se deja el discurso indirecto por el uso manifiesto de la segunda persona; éstos también son mecanismos importantes con los que Cervantes hace que los empresarios brinden instrucciones de réplica y/o de actuación a sus actores: los villanos. Veamos el funcionamiento de este tipo de enunciados. En el cuadro concerniente a Sansón se exclama en voz de Chanfalla, por ejemplo, «¡[...] no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente [...]!» [95]. Esta *apagóresis*⁶ obliga a un comentario conforme a tal contenido, como el de Benito Repollo: «¡[...] quedásemos aquí hechos plasta! ¡Téngase, señor Sansón [...]!» [95]. En

⁶ Exposición de las consecuencias de un acto con propósitos disuasivos.

la siguiente parte del retablo, la que tiene que ver con el toro, son expresas las instrucciones de *actio*; en voz de Chirinos, «¡Échate, hombre; échate, hombre! ¡Dios te libre, Dios te libre!» [95], y con la misma construcción de repeticiones geminadas, se hace gritar a Chanfalla «¡Échense todos, échense todos! ¡Hucho ho!, ¡hucho ho!, ¡hucho ho!» [96]. Con tal lenguaje perlocutorio, de hecho no sería necesaria la didascalia explícita que sigue: «*Échanse todos y alborótanse*» [96]. En las partes que tratan de los ratones y de la mágica agua que cae, la función apelativa que obliga a la *actio* se logra con la sola *narratio*; vuelve a emplearse discurso directo con tal fin cuando, después de la narración de la aparición de Herodías, Cervantes pone en voz de Chirinos esta suerte de apelación al público ficticio: «Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas» [98].

Las réplicas de los otros «actores» de la pieza insertada, esto es, las de los espectadores-villanos, se adecuan a la información brindada, como ésta de Benito Repollo ante la supuesta salida del toro: «El diablo lleva en el cuerpo el torillo» [96]. Frente a los animales salvajes, Cervantes hace que Juan Castrado exprese «Ea, señor autor, ¡cuerpo de nos! ¿Y ahora nos quiere llenar la casa de osos y de leones?» [98]. Pero no sólo hay correspondencia entre el contenido de la «maravilla» expuesta y los afectos movidos, sino que son los propios villanos quienes completan las particularidades del hecho maravilloso, lo hacen «visible». El toro «sus partes tiene de hosco y de bragado» [96], en la continuación de la cita anterior en voz de Benito; y «sus cuernos [...] los tiene agudos como una lesna» [96], a decir de la Castrada. Ella misma indica que los ratones «pasan de milenta» [96] y Repollo que Herodías «¡[...] es —por fin— figura hermosa, apacible y reluciente» [98].

Así, pues, mediante la *pronuntiatio* de los personajes se determina «visualmente» cada una de las maravillas; además, la voz establece también elementos «escenográficos» («[...] me arrojaré por aquella *ventana*!» [96], «¡[...] que te arroje este *banco*!» [97]) o musicales («¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!» [98]) o de vestuario («Aun bien que tengo *greguescos* [...]» [97]) o de propios rasgos físicos («[...] me alcanzó un poco en los *bigotes*» [97]). A todo esto hay igualmente que agregar lo que se expresa mediante la *actio*, que es un elemento completamente teatral que igualmente hace visible cada maravilla y los efectos que causa. Para decirlo de breve manera: mediante *hypotyposis* por *pronuntiatio* y *actio*, se está ante hechos escénicos.

Pero veamos más a fondo la *actio*. Hay una sola didascalia explícita de índole motriz, que es la antes citada, por lo que la actuación resulta del diálogo mismo. Puede hablarse de una *actio* dirigida por los empresarios, pero Cervantes hace que sean los villanos quienes no sólo completen los contenidos, sino que los encarnen, de tal suerte que es posible decir que tales ejecutantes otorgan realidad a los cuadros del retablo,

hacen perceptible los efectos de las maravillas. Mediante didascalias implícitas, tanto descriptivas como exhortativas, en las voces de los villanos, el dramaturgo ordena la elocuencia corporal: «Si no me tiendo, me lleva de vuelo [el toro]» [96]; «Amiga, apriétate las faldas» [96]; «Descubre el rostro» [97]; «Cúbrase, padre, no se moje» [97]; «Todos nos cubrimos, hija» [97]; «Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala [...]»; «Que me place, tío [...]» [98]. Todas estas locuciones marcan específicos *corporis motus* y *gesticulatio*, que igualmente exteriorizan los supuestos movimientos del alma, el ser interior.

Con lo que he venido señalando, salta a la vista que «los actores» no sólo son «mirados» y «mirantes», sino que también se convierten en un empalme más, en «conceptores» y «directores» escénicos⁷. Al espectador del entremés, por otra parte, no le queda la menor duda de que está ante una representación particular y de índole burlesca, pues los personajes se mueven en virtud de lo inexistente⁸, al que llenan de forma y de contenido. Hay ironía dramática, ciertamente, y es esta la que permite al público o a los lectores del entremés comprender la caracterización ridícula de los villanos en la puesta, pues su afectivo y patético *movere* es absolutamente falso y motivo de risa. La teatralidad de los villanos, que Cervantes hace intencionalmente intensificadora por la desmesura de la voz y de la *actio*, es estéticamente grotesca y, por lo mismo, risible; tiene, además, una dimensión ética. A los «títeres» no los mueve lo que observan ni lo que les pasa, pues nada ven ni nada sucede; tampoco los mueve el convencimiento por eficacia persuasiva de los autores Chanfalla y Chirinos a la hora de la representación. Es un asunto del marco el que los obliga a aparentar y, en este sentido, a actuar⁹; me refiero, claro está, a los prejuicios en relación con su honorable procedencia (cuestionada también con otros recursos, como los nombres)¹⁰. Puede decirse que hay una equivalencia entre los prejuicios y la mayoría de las «maravillas» que promueven: son terribles, aunque causen risa a los receptores del entremés. Por tanto, la posición autoral es crítica hacia la importancia concedida a sendos asuntos, la limpieza de sangre y la no bastardía. Por otra parte, des-

⁷ Vuelvo a aprovechar los conceptos de Hermenegildo cuando explica que «Uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir la función de conceptor o director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo [...], el vestuario [...], los gestos y las relaciones espaciales [...]» [82].

⁸ El famoso motivo del objeto invisible juanmanuelino, al que Cervantes brinda tratamiento especial (ya que los afectados no creen a los timadores, sino que fingen «ver maravillas»). Véase el «Exemplo 32»: «De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño» [Juan Manuel, 1985: 214-219]. Comentarios críticos sobre los cuentos e investigadores que los han aducido en A. Baras Escolá [2012: 454-457].

⁹ Subrayo la diferencia con la irrupción de don Quijote en la representación del *Retablo de la libertad de Melisendra*, pues el personaje no aparenta ni actúa, sino que Cervantes hace que éste —movido por la locura— otorgue realidad a los sucesos expuestos [2015: 929-930].

¹⁰ Sobre éstos véase análisis de Molho [1976: 176-187].

taco al paso, como característica de la construcción metateatral, la dependencia que hay de la puesta en escena del retablo con el marco, lo que otorga fuerte unidad al entremés.

Como irónicas marcas de ridiculización de los villanos, Cervantes evidencia para los receptores reales la absoluta inexistencia de los hechos que «aparecen» y mentirosamente afectan al público ficcional. Para ello, se sirve de los dos personajes caracterizados como los más cultos o preparados: el Gobernador y el escribano Capacho. En voz del primero se expresa en ese mecanismo metateatral que es el aparte, «Basta. Que todos *ven* lo que yo no *veo*. Pero al fin habré de decir que lo *veo*, por la *negra honrilla*» [96; énfasis míos]. El enunciado no tiene desperdicio. Mediante juego de repeticiones, la *traductio* con el verbo *ver*, se subraya lo que el espectador real sabe que los villanos hacen: aparentar que observan sucesos maravillosos que los afectan (y así, colaborar con sus burladores). El porqué del fingimiento se explica con la palabra «honrilla», que en cuanto reducción irónica del valor de la honra, resalta su verdadera importancia. Esta *meiosis* se encuentra, además, precedida de un calificativo negativo, que es recurso con el que se revela el peso terrible que el concepto tiene en la colectividad.

Si bien el dramaturgo establece que todos los villanos se mueven por resortes similares («la *negra honrilla*», para utilizar el sintagma dicho por el «licenciado Gomecillos» [92]), aplica un tratamiento singular: los más bobos son los mejores actores de la obra insertada, pues de inmediato fingen ver las inexistentes maravillas y participan en las fábulas de las mismas, a las que completan; por el contrario, los más aguzados en la historia-marco se ven inquietados por las actuaciones de los otros y dudan de la propia procedencia personal, de la calidad de su linaje, como puede apreciarse en este aparte del Gobernador: «¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?» [97]. De este modo, los letrados resultan —a los ojos del receptor externo— más ingenuos o torpes que los «pícaros» otros, quienes de manera alguna son tan tontos como la crítica los ha querido ver¹¹, sino obligadamente ridículos en virtud de los prejuicios. Esta inversión de algunos de los tipos cómicos es ciertamente funcional en la posterior secuencia que trata del Furrier, quien irrumpe en la representación del retablo mediante anuncio muy teatral por teicosaundia: «*Suena una trompeta o corneta dentro [...]*» [99].

La aparición del Furrier es una de las más logradas singularidades del entremés, pues a diferencia del cuento juanmanuelino y otros con motivo similar, implica un intencional empalme de los dos planos, el del marco y el de la obra insertada, para incorporar originales juegos literarios que aparecen como si los realizasen los villanos «a conveniencia»¹². El primer recurso «villanesco» que proyecta Cervantes es una delibera-

¹¹ Por ejemplo, Molho [1976: 134-135].

¹² No pienso que se confundan realidad y ficción, como defiende Gobat [1997: 91].

da ficcionalización de un hecho real como mecanismo para librarse de sus consecuencias¹³. El dramaturgo hace que sea el alcalde quien inicialmente aproveche la puesta en escena de las que sabe falsas maravillas, con el fin de evitar que la gente de la villa tenga que hospedar y atender a los soldados: «Digo que los envía Tontonelo, como ha enviado otras sabandijas que yo he visto» [99]¹⁴. No es necesario subrayar que tramposamente otorga realidad al inventado «sabio», y que convierte la presencia de los soldados en una parte más del retablo, equivalente a otras antes expuestas, ciertamente repulsivas: «sabandijas». Para el receptor real es evidente que el personaje lleva a efecto una treta, pues está al tanto de que Repollo, al igual que los otros «espectadores», nada ha visto; se trata, pues, de un caso más de ironía dramática.

El trazo del personaje, como se aprecia, incumple también aquí el del tipo: lejos de ser bobo, es claramente aguzado. El dramaturgo, incluso, determina que Benito Repollo aproveche la llegada del Furrier para cobrar venganza por su forzada participación en la representación del retablo; así, lo lleva a insultar a seres efectivamente reales: el músico y, sobre todo, el «autor de humos y de embelecocos» [100], expresión esta última que evidencia tanto la conciencia de la falsedad del retablo de las maravillas, como la necesidad de aparentar su existencia por haber sido enredados por Chanfalla con los asuntos del linaje. Hay que indicar que el escribano mantiene su función de compinche del alcalde, pues bien entiende la treta, mientras que el Gobernador, de nueva cuenta, es sutilmente caracterizado como bobo en cuanto que no entiende el juego tramposo de Benito Repollo. Expresa: «Yo para mí tengo que verdaderamente estos hombres de armas no deben de ser de *burlas*» [100, énfasis mío].

Hasta aquí hemos visto que el Furrier, situado en una zona fronteriza entre dos planos que empalman, es incluido en el plano metateatral de la representación del retablo; se le convierte, pues, en ente de ficción, en abominable «maravilla». El segundo movimiento que Cervantes inventa como estratagema de los villanos para librarse de los soldados es enviar al Furrier al marco, mientras que ellos (y los miembros de la «compañía») permanecen en la obra insertada. Nuevamente se invierte una caracterización del marco, ya que es Juan Castrado quien se muestra muy hábil¹⁵: «[...] Por vida del autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías, porque vea este señor lo que nunca ha visto. Quizá con esto lo cohecharemos para que se vaya presto del lugar» [100]. Es un guiño irónico, como lo entiende el público real, la instrucción del regidor a sus com-

¹³ A partir de aquí, la dirección de las acciones ya no reposará en los autores.

¹⁴ Es claro que mi interpretación es opuesta, por ejemplo, a la de A. Baras Escolá [2012: 453].

¹⁵ El muy agudo M. Molho pasa por alto las inversiones señaladas; para él, Benito Repollo, el regidor Juan Castrado y Pedro Capacho, «no son sino variantes cervantinas del personaje del alcalde grotesco» [1976: 133].

pañeros villanos: el Furrier no podrá ver lo inexistente, porque no posee las claves para hacer como que ve. Es claro que tendrán elementos para censurarlo y, así, lograr que su ejército no permanezca en el poblado.

Para la burla, el dramaturgo hace que haya cooperación del «autor de humos y de emblecos», y se aplican los recursos que antes he analizado: descripción de la maravilla, instrucción para la *actio* («CHANFALLA: [...] veísla aquí a do vuelve, y hace de señas a su bailador a que de nuevo la ayude» [100]), y réplica que otorga realidad a lo fingido, a la vez que lo completa y amplifica («¡Cánsala, cánsala, vueltas y más vueltas! ¡Vive Dios, que es un azogue la muchacha! [...]», dice el avisado Repollo [100]).

En síntesis, el segundo —y definitivo— movimiento que Cervantes inventa como estrategia de los villanos puede definirse como la expulsión del plano metateatral de la figura incómoda: el Furrier. No hay variación en la concepción del retablo; al igual que antes, los villanos por conveniencia transforman las falsedades en sucesos verdaderos, y para alcanzar la «expulsión», el dramaturgo hace que todos los personajes villanos masculinos implícitamente acuerden volver «confeso» y/o «bastardo» [101] al Furrier mediante la repetición de la frase latina testamentaria «*ex ill[is] es*», o bien, de la expresión «¡Dellos es, dellos el señor furrier, dellos es!»; de esta suerte, se hace que el personaje no forme parte del público ficcional de la obra insertada. La acostumbrada actuación mentirosa de los villanos en su función de espectadores, tiene un fin muy concreto, eminentemente práctico: el denuesto del oponente en el *plano de la representación* del retablo, para librarse en el *marco* de la muy molesta presencia de él y de su grupo.

Puede decirse que la puesta del retablo resulta en éxito en virtud de su utilidad para los «actores», que demuestran y reafirman la limpieza de su procedencia ancestral¹⁶, como para los empresarios que ofrecieron maravillas y las obtuvieron. La obra insertada está imbricada con el marco en una relación de dependencia que explica lo que en ésta se observa, como bien sabe el receptor del entremés, cuya perspectiva racional se rige por el principio de realidad, que es el que posibilita el juicio crítico y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

ASENSIO, Eugenio [2010]: «Introducción crítica», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed., introd. y notas de E. Asensio, 1ª ed. en e.book, Madrid, Castalia, pp. 14-70.

¹⁶ No en balde piensa Zimic que en este entremés principalmente se dramatiza «[...] el intento por completo consciente de los aldeanos —el público del retablo— de proclamar como verdad lo que todos ellos, en su intimidad, reconocen como patente mentira» [1992: 366].

- BARAS ESCOLÁ, Alfredo [2012]: «Notas complementarias [a *Entremés del retablo de las maravillas*]», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed., est. y notas de Alfredo Baras Escolá, Biblioteca Clásica de la RAE 45, Madrid, Real Academia Española, pp. 452-498.
- CASALDUERO MARTÍ, Joaquín [1966]: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Biblioteca románica hispánica II, Estudios y ensayos 95, Madrid, Gredos.
- CERVANTES, Miguel de [1982]: *Novela del licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, t. II, Clásicos Castalia 121, Madrid, Castalia, pp. 101-144.
- [2012]: *Entremés del retablo de las maravillas*. *Entremeses*, ed., est. y notas de Alfredo Baras Escolá, Biblioteca Clásica de la RAE 45, Madrid, Real Academia Española, pp. 87-103.
- [2015]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dir. por Francisco Rico con la colab. de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2 ts., Madrid, Real Academia Española.
- GOBAT, Laurent [1997], «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en I. Andrés-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas (eds.): *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, pp. 73-97.
- HERMENEGILDO, Alfredo [1999]: «Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina», en C. Poupene Hart, A. Hermenegildo y C. Oliva (coords.): *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 77-92.
- JUAN MANUEL [1985]: *Libro de los enxiemplos del conde Lucanor e de Patronio*, ed. Alfonso I. Sotelo, 10ª ed. Letras Hispánicas 53, Madrid, Cátedra.
- MOLHO, Mauricio [1976]: *Cervantes: raíces folklóricas*, BRH II 243, Madrid, Gredos.
- REY HAZAS, Antonio [2002]: *Teatro breve del Siglo de Oro*, El libro de bolsillo 5057, Madrid, Alianza, pp. 7-19.
- SPADACCINI, Nicholas [1982]: «Introducción». Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed., introd. y notas de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, pp. 13-74.
- VAREY, J. E. [1957]: *Historia de los títeres en España. (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- ZIMIC, Stanislav [1992], *El teatro de Cervantes*, Literatura y sociedad 53, Madrid, Castalia.

Rasgos erasmistas en «La guarda cuidadosa»: Alabanza de sí y autoengaño como recursos satíricos de caracterización

Miguel Ángel Zamorano Heras

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RIO DE JANEIRO

Cimentar la caracterización de personajes en una idea fija conduce a varios tipos teatrales desarrollados por Cervantes en vena satírica: uno de ellos sería el personaje del soldado, del entremés *La guarda cuidadosa*. La primera concomitancia con la *Moria* la encontramos cuando describe uno de sus tipos: aquel que se complace en creer y apasionarse con su propio engaño. Pero antes veamos como Erasmo da voz a la locura para distinguir clases y grados de estulticia, dice:

No afirmo que sea lícito dar el nombre de locura a todo desorden o error de los sentidos o de la mente. Tampoco se puede considerar como loco aquel que debido a tener telarañas en los ojos confunda un mulo con un asno, o al que admite como doctísima una poesía indocta. Sí lo será verdaderamente, quien no tanto por falta de sentido como por mengua de juicio, vaya más allá de lo corriente y acostumbrado, ya que a este su locura le hará tomar un asno por un mulo, que es el mismo caso del que oyendo rebuznar un asno, creyera escuchar una admirable sinfonía, o del infeliz que, habiendo nacido en una miserable cuna, creyera ser Crespo, rey de los Lidios. [Erasmo, 1999: XXXVIII]

Al catalogar formas de locura, la *Moria* admite que no todo engaño de los sentidos, como el que confunde una calabaza con una mujer, deriva de un trastorno inducido por ella. En cambio, se responsabiliza por desvíos de la razón, como la mengua de juicio que, sin poder llamarse propiamente locura, pueden conducir a ella o a un comportamiento semejante, como: «el que cree y declara que su esposa, que tiene en aparcería con otros muchos, aventaja a Penélope en grado sumo» [Erasmus, 1999: XXXIX]. Pasaje que recuerda las palabras de Pancracio a su compadre sobre Leonarda en *La cueva de Salamanca*: «No hay Lucrecia que se le llegue, ni Porcia que se le iguale: la honestidad y el recogimiento han hecho en ella su morada» [Cervantes, 1992: 244].

Según la *Moria*, conciencia magnánima que alivia al mundo del peligroso exceso de gravedad, existen dos clases de locura: una, y que no procede de ella, que las Furias engendran en el infierno y despiertan en los mortales un conjunto de pasiones negativas; y otra, que sí la causa y todos la apetecen: «consistente en un alegre extravío de la razón que libera al alma de sus angustiosas preocupaciones y devuelve el perfume de múltiples deleites» [Erasmus, 1999: XXXVIII]. Sobre esta idea central gravita el *Elogio de la locura*, al contraponer el fardo agobiante y mostrenco de la existencia, con su carga de pesadumbres y preocupaciones, a ese dulce extravío, referido por Cicerón como «un supremo don de los dioses que otorgan a algunos hombres para que pudieran perder la conciencia de sus numerosas adversidades» [Erasmus, 1999: XXXVIII]. Por ello, cuando evalúa su contribución al mundo, la *Moria* concluye que nadie afectado por ella lo considera un mal. Su intervención resulta imprescindible, pues apacigua los efectos de toda clase de manías, obsesiones, fobias y rarezas.

Propongo que el soldado en *La guarda cuidadosa* reviste un estado parcial de estulticia, consecuencia del florecimiento de dos rasgos presentes en el tratado de Erasmo: el autoelogio o alabanza de sí y el autoengaño. Estas dos características implican una elaboración discursiva en primera persona y el efecto, más mental que real en el personaje, de evadirse de una realidad social desfavorable. Ambas contribuyen decisivamente en la formación de un tipo literario que fabrica, cree y divulga una imagen de sí chocante e impropia, inaceptable y rechazada por todos. Además, retomando palabras de la *Moria*, nos encontramos ante un personaje que, al estar tocado por ella, iría «más allá de lo corriente y acostumbrado», por lo que a su caracterización añadimos los adjetivos de extravagante y limítrofe, circunstancia que podrá servir de base para fundamentar posteriormente su estatuto de figura.

La guarda cuidadosa presenta una trama con un sota-sacristán y un soldado farrón rivalizando por el amor de una bonita fregona. Fieles a las convenciones del género entremesil, los protagonistas ni son caballeros ni damas sino tipos de condición

inferior esforzados por emular la ética cortesana y la sofisticada elegancia del discreto, provocando, como se espera, un contrario efecto humorístico. De este modo, el ideal caballeresco, asumido por estos dos galanes de medio pelo, al parodiarse se precipita por la pendiente cómica evocando una suave burla que, sin llegar a escarnio, origina un contraste con la comedia, donde sí cabe esta conducta.

Pueden advertirse también elementos de contacto con don Quijote. Tanto el soldado cuanto don Quijote creen sus propias fantasías, padecen el efecto narcótico de su sugestión como un impulso a sus vidas y se convierten así en monomaníacas personalidades literarias enfrentadas al mundo. Cada uno a su manera, y adecuando sus energías a las exigencias del proyecto literario en que participan, defienden con empeño sus excéntricas convicciones ignorando los obstáculos con orgullo y arrogante prepotencia. Críticos como Ian Watt destacaron en esta tendencia de la literatura el surgimiento de rasgos determinantes del individualismo contemporáneo [1999: 133].

Además de este triángulo y de su trama principal, las interacciones entre el soldado y el resto de personajes estructuran una significativa división dicotómica. Esto es, los personajes revistados que encara el soldado de manera desafiadora anulan sus diferencias ante la común función opositora que ejercen sobre este. De modo que constatar la enferma fijación por una fregoncilla que lo desprecia, los cohesiona como grupo representativo de la norma y del código de conducta establecido. El idéntico sentir que desaprueba la extravagancia del soldado, expresa también la prevalencia de lo colectivo ante los impulsos individualistas encarnados por la figura estrambótica.

La primera muestra de la extraña fijación surge cuando el sacristán al interrogarlo sobre cómo le corresponde Cristina, con el irónico «la infinidad de tantos servicios como le ha hecho», el soldado le responde interpretando el punto de vista de la amada sobre sí mismo:

Con no verme, con no hablarme, con maldecirme cuando me encuentra por la calle, con derramar sobre mí las lavazas cuando jabona, y el agua de fregar cuando friega; y esto es cada día, porque todos los días estoy en esta calle y a su puerta; porque soy su guarda cuidadosa. [Cervantes, 1992: 174]

El modo como retoma las apreciaciones sobre su persona recuerda el desdén con que las damas idealizadas tiranizaban a sus víctimas y desencadenaban en sus amantes amarga fijación y un duradero desconsuelo rayano en lo patológico. Claro que ese pathos de abnegación y sufrimiento, sincero y puro, de tradición petrarquista y garcilasiana, con este soldado se distorsiona hasta la deformación risible. Parece obvio que

Cervantes retoma el fosilizado ideal del amor cortés para parodiarlo, desbaratando con exageradas solicitudes la fórmula de la completa sumisión del enamorado a la amada.

A este soldado se le podrían aplicar las palabras con que Antonio Vilanova captó en el *Lazarillo*, pensando también en la *Stultitiae Laus*, la moral del pícaro pregonero como: «pretensión infatuada y petulante de entonar su propia apología» [Vilanova, 1991: 185]. Solo que al tratarse en este caso, en lugar de un acto de defensa, de uno de promoción y candidatura, habría que matizar que este soldado posee una infatuada y petulante pretensión de entonar su propio mérito y valor. No presenciamos otro gesto que el de un alarde de «desvergüenza, necedad y presunción» que en el *Lazarillo de Tormes* conduce a su protagonista a:

[...] divulgar por escrito la historia de su infamia y su deshonor, y el grado increíble de estolidez, inconsciencia y cinismo, con que después de confesar la verdad, pretende desmentir su vergonzosa situación de marido engañado y consentido. [Vilanova, 1991: 185]

Para Vilanova esta conducta representa una auténtica encarnación del estulto erasmiano, actitud a la que el soldado recuerda. El primer intento por definir su imagen lo lleva a identificarse con la expresión «por la fuerza de mi desgracia» a lo que el sacristán le responde con socarronería: «por la fuerza de mi dicha» [1992: 171]. Este acto exhortativo inicia ya un procedimiento de presentación de figura extravagante. Lo sostiene la fuerza de su desgracia, al sacristán lo mueve la fuerza de su dicha. Dos actitudes contrarias que simbolizan la dispar fortuna de estas identidades sociales: el bajo clero asalariado y el soldado sin empleo. Este último deambula por la urbe, como señaló Nicholas Spadaccini, «en la que escasea el trabajo productivo y la industria, al mismo tiempo que se percibe un incremento del consumo» [1991: 49-50], sin más capital que el de su orgullo autoexaltado. Pero el primer alarde de pretensión infatuada surge con el relato de la dádiva del billete amoroso entregado a Cristina y escrito en un revés de un memorial que entregó a su majestad, significándole sus numerosos servicios y acompañando el relato de toda suerte de detalles que comienzan a probar su propensión impúdica al autoelogio. El segundo momento, cuando presenta al Amo sus credenciales para lograr la mano de la joven que sirve en su casa y le dice:

Lléguese vuestra merced a esta parte y tome este envoltorio de papeles; y advierta que ahí van las informaciones de mis servicios, con veinte y dos fees de veinte y dos generales debajo de cuyos estandartes he servido, amén de otras treinta y cuatro de

otros tantos maestros de campo que se han dignado hónrame con ellas. [Cervantes, 1992: 183]

El contrapunto humorístico surge al mostrar el soldado su infatuada pretensión de ser algo distinto de lo que comprueban los otros personajes y con ellos el lector: un soldado pobre, «con muy mala banda y un antojo» [Cervantes, 1992: 171]. Este esfuerzo por presentarse ante los demás de una manera (la identidad fantaseada) choca con la homogénea concepción que el grupo posee de él (la identidad atribuida)¹, originando una risible y conflictiva brecha entre carácter y caracterización. Muestra de este conflicto de pretensiones y percepciones, reivindicaciones y atribuciones, lo evidencia el amo ante el soldado al verse impedido de entrar en su casa, cuando le contesta: «Vuesa merced lo ha de los cascos» [Cervantes, 1992: 184], que Correas define como «notando a uno de poco juicio».

Las interacciones con Cristinica son elocuentes y sirven para mostrar su idolatrada sumisión. Tan extremada expresión de afecto, en el entremés y con estos personajes, conduce al humorismo de una impostada e hiperbólica tragicidad. «Enfadoso animal» le dirá antes de cerrar destempladamente la ventana. A lo que el Soldado replicará: «Encubrióse y púsose el sol detrás de las nubes» [Cervantes, 1992: 178]. Idealizando a quien lo desprecia ignora el rechazo refugiándose en una improbable esperanza. Pero lo hace con la dudosa elegancia de una actitud poética que contrasta con su desarrapada apariencia y con los mimbres de realismo costumbrista que rodean la escena. Esta actitud evasiva, que el soldado sostiene con una mortificante entereza de ánimo, sintoniza con el modo desviado de la razón que Erasmo satiriza en su encomio de la estulticia.

Que Cristina no tome en serio al soldado expresa el punto de vista del buen juicio y lo normativo. Implica rechazar lo que representa su infatuada fantasía de apropiaciones: el apego a inmateriales valores nobiliarios, a cuyo estamento social no pertenece; rechazo a una épica del combate, de cuyo testimonio se nos dan relatos de sus hazañas únicamente en primera persona; e indiferencia ante una vena poética que desencadena el chocarrero lirismo de *Chinelas de mis entrañas*. Esta delirante acumulación de cualidades convierte al soldado poeta enamorado en pomposa figura del engreimiento, en la órbita inequívoca del estulto erasmiano. Tal circunstancia, en principio, no debe aparejar la superposición de una visión moral, la del grupo, sobre otra, la del soldado, o la identificación autoral con una de las dos perspectivas sobre las que, como fue

¹ Sobre cómo percibe el personaje del teatro áureo su identidad y se posiciona ante esa circunstancia puede consultarse la comunicación «Dinámicas y tensiones del sujeto en la comedia barroca: persistencia y movilidad» que presenté en el XVII Congreso de la Aitenso.

propuesto, oscila la acción dramática de este entremés. Conviene matizar esto porque se trata de entender el juego del que Cervantes se vale para mostrar las tensiones que atraviesan la condición de sus personajes y la vehemencia con que alguno, embebido de la solemne importancia de su propia tarea, cargo o profesión, se afirma en ello logrando que su ridículo nos haga pensar también en sus causas y no sólo nos provoque la risa con sus defectos.

Existe una plausible interpretación de ver en este personaje un falso loco, adulator histriónico o simplemente un pícaro, defendida por Zimic [1992: 339], quien apunta:

De las simulaciones propiamente picarescas de este individuo se nos advierte ya en la acotación inicial: «sale un soldado a lo pícaro», que no interpretamos sólo como referencia a su atavío exterior.

La cuestión estriba en decidir si el personaje finge o cree sus palabras y en valorar si entre ambas posiciones existe un ambiguo espacio intermedio, de modo que no sería propiamente un pícaro, tampoco un burlador y menos aún un completo estulto. Este asunto importa para adoptar la estrategia interpretativa del actor. La hipótesis del autoengaño, sobre las reales aspiraciones de conquistar a Cristina, defiende que este carácter ignora sobre sí lo que para los demás resulta evidente. Puede apoyarse esta interpretación en los usos de los soliloquios. Pícaros y burladores disimulan, fingen a conveniencia su identidad social, ocultan sus intenciones ante los otros y sobreactúan. Farsantes que necesitan una víctima también son actores dentro de la ficción. Pero cuando hablan sin testigos no necesitan actuar y la máscara del fingimiento cae. El soliloquio expresa de este modo la conciencia cuando no se siente observada. Dualismo de una identidad, como consecuencia entre lo que se es y lo que se simula, y el contraste entre lo sincero y lo impostado, se escenifican en apartes y soliloquios revelando al público lo auténtico y fingido de un carácter. El Soldado de *La guarda cuidadosa* mantiene inalterable su registro de habla tanto si se encuentra solo en la escena cuanto acompañado. Y parece que únicamente quien no es un impostor o quien creyó su impostura hasta el punto de olvidarla actuaría así, lo cual lo situaría de nuevo en el campo de acción de la *Moria*.

Otra concomitancia con el estulto erasmiano sería el habla rebuscada con la presunción de darse importancia, lo que ahondaría el tópico cultivado por Erasmo de la sátira antipedantesca. Como muestra este pasaje donde el zapatero antes de salir, exclama: «¡Oh, celos, celos, cuán mejor os llamarán duelos, duelos!» [Cervantes, 1992: 182]. Y estando solo en escena, el soldado replica: «No, sino no seáis guarda, y guarda cuidadosa,

y veréis como se os entran mosquitos en la cueva donde está el licor de vuestro contento» [Cervantes, 1992: 182]. «Mosquitos en la cueva donde está el licor de vuestro contento» contiene un componente de burla de la literatura conceptuosa. Otra andanada al engreimiento y a la vanidad retórica puede apreciarse cuando el soldado parodia el momento convencional de la queja del amante:

¡Oídos que tal oyen! Sin duda el sacristán debe ser el brinco de su alma. Oh, platera la más limpia que tiene, tuvo o tendrá el calendario de las fregonas! ¿Por qué, así como limpias esa loza talaveril que traes entre las manos, y la vuelves en bruñida y tersa plata, no limpias esa alma de pensamientos bajos y sota-sacristaniles? [Cervantes, 1992: 182]

Tanto la asociación del sacristán con el brinco del alma de Cristina, la adulación a las virtudes de gran limpiadora y primera figura del calendario de las fregonas, cuanto el modo de referirse a la loza talaveril o a los pensamientos sota-sacristaniles, convierten este paquete fraseológico en un conjunto idiomático de rebuscada factura. Si no expresa directamente una burla al pedantismo barato, sí cuestiona al menos la actitud de regodeo de quien sin freno ni medida se lanza a modelar pensamientos con cuestionable talento y alma descarnada de poeta. No hay razón para pensar que tras esta actitud se oculte un cínico o un pícaro, sino un «sujeto ridículo o estrafalario», o sea, una figura o figurón, que era el uso, según Eugenio Asensio [1971: 80], que este vocablo tenía en torno a 1600.

Lo risible surge del conflicto entre aquello que el soldado niega de sí y la fantasía autoproyectada, que choca con el tangible muro de los otros. Se aprecia esta tensión de confrontar lo que afirma ser con la actitud de los demás personajes. El deseo del soldado incorpora una identidad fantaseada mediante un *ethos* que no le corresponde ni por estado ni por nacimiento, apropiándose valores y un código de conducta que se adquiere solo en la cuna y con la buena crianza. Esta divergencia entre el destino apetecido por las figuraciones del yo y las determinaciones objetivadas por su origen social (que el amo con su autoridad refuerza), se expone en las exaltadas representaciones discursivas del soldado sobre sí mismo. La desaprobación manifestada por los individuos normativizados señala la corrección de ese impulso e indirectamente el asunto de la movilidad social desde un doble plano: subjetivo (el soldado) e interpersonal (la comunidad centrada).

En *Elogio a la locura* encontramos pasajes que satirizan las ansias por medrar sugiriendo en esta inclinación la fuente de una permanente desdicha y signos de la estulticia. También revelaría la adhesión a una concepción de la sociedad en la cual el nacimiento

determina la posición y condiciona el destino. En un fragmento, que contiene resonancias lucianescas, podemos leer:

Si metéis un pájaro en una jaula y lo enseñáis a remedar la voz humana, perderá su canto la gracia natural. Hasta ese punto es siempre más hermoso lo que produce la naturaleza que lo que finge el arte. Por ese motivo nunca ensalzaré bastante al famoso gallo Pitágoras, que habiéndolo sido todo, filósofo, hombre, mujer, rey, particular, pez, caballo, rana, y creo que incluso esponja, a ningún animal reputó más infortunado que al hombre porque todos los demás se contienen dentro de los límites de su condición, y sólo el hombre se esfuerza por franquear los que se le han impuesto a la suya [Erasmus, 1999: XXXIV].

Este fragmento considera negativamente transgredir los límites impuestos por el nacimiento al individuo. Al mismo tiempo, la *Moria*, en otros pasajes, justifica el lado terapéutico que acompaña al verdadero estulto, ayudándolo a sortear, mediante un leve extravío la forma como se le impone lo real ocasionando «la felicidad de los locos». Esta solución evasiva no parece, sin embargo, exenta de riesgos, pues aboca al agente que la padece a un permanente conflicto, cuando no lo condena a toda suerte de potenciales engaños. El soldado, figura estafalaria y quimérica que adultera su estatus social, se asemeja al juicio del gallo Pitágoras sobre el animal humano por sucumbir al impulso que lo empuja a franquear imaginariamente los límites impuestos a su condición y, al mismo tiempo, como afirma Vilanova del Lazarillo: «a vivir engañado y feliz acerca de sí mismo, contento y satisfecho de ser lo que es» [1991: 186].

La sátira, que según Hodgart, a diferencia de la comedia que acepta las reglas del juego social, «no es una protesta contra esas reglas como contra los jugadores y es mucho más profundamente subversiva que lo que la comedia puede permitirse» [1969:189], actúa para corregir lo excesivo y desacostumbrado, y lo satirizado, en este caso el autoelogio desmedido y la ilusión acerca de lo que somos, nos muestra simultáneamente el fracaso de esta estrategia y al mismo tiempo la necesidad del individuo de sortear su calamitosa existencia, que deriva y es consecuencia de una coyuntura estructural mayor: el deterioro lento pero seguro de un proyecto político de nación que contempla el derumbe de su ideal, esto es, también su fantasía autoproyectada y su papel en la historia.

Vivir ilusoria y fantasiosamente Cervantes no debió considerarlo un medio legítimo de ascensión y reconocimiento, pero a la vez parece mostrarse comprensivo con ese mecanismo de respuesta individual a las agresiones del entorno. En este punto podrían contenerse algunas de las implicaciones del erasmismo, por un lado la exaltación del individuo y de su autonomía espiritual, lo que supondría la conexión con el tema de la

libertad humana como valor supremo y eje de la personalidad [Abellán, 1972: 144], por otro, la ponderación que Cervantes parece hacer ante las consecuencias de ese anhelo que, encarado como proyecto maximalista, parece inasumible por el cuerpo social que trataría, por medio de una tolerante y cristiana razonabilidad, encauzar los brotes más eufóricos y disonantes del yo hacia el redil normativo y el medio término.

La sátira, entendida como una actitud ante el discurso, que cada autor emplea con fines específicos, en el caso de Cervantes parece distanciarse del más acostumbrado de sus procedimientos, devaluar su objeto para, mediante una burla destructora, evitar la repetición de lo que causa su estado. Implícitamente el uso satírico promueve una división patente entre objeto y sujeto, siendo que éste se atribuye una autoridad desde la cual legitima su crítica. No parece que Cervantes asuma esa posición, como convicto de una verdad, sino que, desde ese lugar de duda epistémica, también de indulgencia para con las debilidades ajenas, la sátira cervantina parece cuestionar la unilateralidad desde la que formular el ataque, ocasionando una rica ambivalencia en la percepción del objeto satirizado, que no será solo portador de un error o de un vicio moral, sino síntoma de contradicciones estructurales encarnadas en su persona. Ese sentimiento, de solidaridad y comprensión, extraño al procedimiento satírico, resulta afín y distintivo del uso que Cervantes hace de él. A la postre, un clérigo pragmático y materialista, a quién el soldado le recuerda que «el hábito no hace al monje» [Cervantes, 1992: 175], expresión equivalente al «*Monachatus non est pietas*», con que Erasmo denuncia la falsa religiosidad de las ceremonias cristianas y reivindica la auténtica vida religiosa como «una actitud espiritual, que define íntegramente a la persona» [Abellán, 1992: 124], conquista la preferencia de una bonita fregona, venciendo en la disputa a un «soldado roto», orgulloso y petulante. La demoledora crítica a la ramplona mediocridad y habilidad adaptativa del clérigo, no se da por entero en la figura del soldado, pues la visión que sobre él se proyecta nos invita a indagar la razón o razones que causaron su situación, haciendo que lo risible, en su juego de identificaciones, comporte una dimensión reflexiva añadida a la lúdica. Ello implica que el lector, al liberar su risa también advierta la diversidad de su contenido, esto es, que al cuestionarse sobre lo que se ríe halle la naturaleza política de su respuesta y defina su posición como lector que actualiza el texto.

Se puede objetar que tal vez sea insuficiente tan poco bagaje para tildar este entremés de resonancias erasmistas pues, como indicó Eugenio Asensio, las fuentes literarias se remontan hasta «Elena y María donde se debaten las ventajas de amar un clérigo o un caballero» [Asensio, citado por Spadaccini, 1992: 49]. Pero también es cierto que Erasmo fue uno de los principales catalizadores y renovadores de esas fuentes en el Renacimiento europeo, con la importante penetración de sus ideas en la cultura española

del XVI. Con esta lectura, por tanto, no pretendí demostrar una influencia ni mucho menos la dependencia de una fuente, sino tal solo señalar plausibles concomitancias intertextuales que saltan a la vista y se sugieren con la lectura de *El elogio de la locura* y *La guarda cuidadosa*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis [1982]: *El erasmismo español*, Madrid, Austral.
- ASENSIO, Eugenio [1971]: *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- BATAILLON, Marcel [2007]: *Erasmus y España*, México, FCE.
- [2000]: «Un problema de la influencia de Erasmo en España. El *Elogio de la Locura*», *Erasmus y el Erasmismo*, Barcelona, Crítica, pp. 327-347.
- CERVANTES, Miguel de [1992]: *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra.
- ERASMO DE ROTTERDAM [1999]: *Elogio de la locura*, traducción de Teresa Suero, Madrid, Unidad Editorial.
- HODGART, Matthew [1969]: *La sátira*, Madrid, Guadarrama.
- SPADACCINI, Nicholas, ed. [1992]: Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Cátedra.
- VILANOVA, Antonio [1989]: *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen.
- [1988]: «Erasmus, Sancho Panza y su amigo Don Quijote», *Bulletin of the Cervantes Society of America*. Disponible en:
<http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/csa/articw88/vilanova.htm> Acceso en 13 de julio de 2016.
- [1991]: «Lázaro, pregonero de su deshonra», *Historia y crítica de la Literatura Española. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer Suplemento*, ed. Francisco Rico y Francisco López Estrada, Barcelona, Crítica, pp. 183-187.
- WATT, Ian [1999]: *Mitos del individualismo moderno*, Cambridge University Press, España.
- ZIMIC, Stanislav [1992]: *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

Coloquio

Cervantes en la escena actual

Milagros Rodríguez Cáceres

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

En esta última sesión, CÉSAR OLIVA, que actúa como moderador de la mesa, presenta a sus tres componentes, a los que elogia por haber dado muestras suficientes de rigor en el trabajo realizado sobre las tablas. Añade un comentario sobre el enriquecimiento que aporta a nuestros congresos este tipo de intervenciones, que suponen un pequeño cambio de tercio respecto a las ponencias filológicas, para situarnos en la perspectiva del escenario. Tras los agradecimientos al comité organizador y el saludo a los miembros de la AITENSO, anuncia que, como él tiene por costumbre, los invitados tomarán la palabra siguiendo el orden alfabético. Antes hará una brevísima presentación de cada uno, a pesar de que son sobradamente conocidos.

Le corresponde, pues, empezar al argentino YAYO CÁCERES, «mentor y animador» del grupo que dirige: Ron Lalá. Cursó estudios en Buenos Aires en el Conservatorio Manuel de Falla y en el Teatro San Martín. Junto a su trayectoria dramática hay que destacar su faceta de músico. Figuran entre sus creaciones excelentes bandas sonoras de películas.

Antes de nada, YAYO quiere manifestar que el teatro es una profesión de fe mutua: los actores deben tener fe en el director, y el director en los actores y en todos los que conforman las distintas disciplinas que se aúnan en un montaje. Por fortuna, el equipo de Ron Lalá viene manteniéndola a lo largo de quince o dieciséis años. Su relación con Cervantes se inició cuando en 2013 Helena Pimenta les encargó una versión del *Quijote*

para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Casi se murieron del susto, según nos cuenta, porque suponía enfrentarse a un gigante con el que estaba perdida la pelea de antemano. Luego les dio cierta tranquilidad pensar que disponían de los actores adecuados (Íñigo y Dani) para encarnar a los protagonistas, de modo que ya tenían un primer boceto del elenco. Además, recordó una cita de *La esfera de Pascal* de Borges que habla de esa esfera intelectual cuyo centro es lo que llamamos Dios, que está en cada una de sus criaturas, pero ninguna de ellas lo limita. Inmediatamente pensó en Cervantes como creador de sus personajes: constituyen también una esfera (lo que él viene llamando «la esfera de Cervantes»), una forma perfecta en que todos equidistan del centro, pero no lo limitan.

Tanto en el espectáculo que se tituló *En un lugar del «Quijote»* como en el segundo que prepararon para la Compañía Nacional en 2016 (*Cervantina*), a partir de las *Novelas ejemplares*, los entremeses y el *Viaje del Parnaso*, comprobaron que, efectivamente, las obras de nuestro autor constituyen una esfera que circula hacia todos los lados con igual fluidez: se pueden mezclar sus personajes y sus historias sin que se resientan en nada. Esto les permitió situarse ante su figura con respeto pero sin reverencia; tratarlo de igual a igual, mirándolo a los ojos y aguantando la mirada. Se pusieron a jugar con sus textos, y todo era posible: quitar, poner, cambiar, agrandar, achicar, musicalizar...

El desafío consistía en cómo ser actuales sin ser modernos, entendiendo el concepto de modernidad como contraposición a lo clásico, a lo antiguo. La respuesta se la dio el propio Cervantes. Se trataba simplemente de leerlo y tomar conciencia de la actualidad de su discurso después de tantos siglos. A la vez, se propusieron ir a la esencia del teatro (que, como dice Albert Boadella, consiste en intentar hacer, con lo mínimo, lo máximo), iniciando al espectador en el viaje de la imaginación, para que en todo momento complete la metáfora que se le sugiere desde el escenario. La escritura de Cervantes es la de un espíritu libre y, por tanto, una invitación a situarse ante ella en el único lugar posible en el arte: el de la libertad. A partir de ahí, pensaron que no había mucho más que hacer que dejarse llevar, en busca de un montaje que fuera una fiesta, una especie de gran poema cervantino, porque él es el primero que traspasa los límites del pensamiento lógico: unos perros que hablan, un personaje que se cree de vidrio...

Puntualiza YAYO CÁCERES que trabajar con el *Quijote* resultaba *a priori* más claro que con las otras obras, por lo icónico del personaje; pero, al mismo tiempo, había que huir de las imágenes tópicas. Encontraron dos puertas de entrada: montar la escena de los molinos con un ventilador viejo, y reproducir el galope de las caballerías con unas bandas elásticas atadas a las piernas. Pusieron a cabalgar a don Quijote y Sancho cada uno de una manera diferente, uno por delante y otro por detrás, con una música bas-

tante contrahecha desde el punto de vista rítmico (tararea la melodía). Así se lanzaron a un juego en que todo se cambia y nada es lo que parece. Surgió la idea de que la acción trascurriera en una gran biblioteca donde el autor estaba escribiendo su obra. Primero no pasa nada, pero pone la tinta todavía húmeda delante del ventilador y de repente aparecen los protagonistas. La novela cobra vida ante él, en una biblioteca flotante en que los libros se mueven como en un sueño. A propósito de esto, recuerda la frase de Chéjov de que el teatro es la vida, pero como la vemos en nuestros sueños.

El MODERADOR cede la palabra a FRANCISCO NEGRO. Se formó en Oxford, siguió cursos en Varsovia... Ha trabajado en Méjico, Estados Unidos... Tiene en su haber una veintena de montajes. Le agrada particularmente el teatro burlesco. En 2003 fundó el grupo «Morfeo», que ha ofrecido diversas producciones. Participa en esta mesa por su *Coloquio de los perros* y, sobre todo, por *El retablo de las maravillas* que pudimos ver el miércoles 9 de noviembre en el Teatro de Rojas.

Empieza explicando que eligió trabajar con *El coloquio de los perros* porque lo leyó cuando tenía diecisiete años como si fuera una fábula de Esopo, y le encantó. Lo guardó en su recámara personal hasta un día en que se animó a emprender el montaje. Se había tomado su tiempo: casi treinta años. Hizo bien, porque entonces lo veía de una manera muy diferente, no solo como un estupendo libro de aventuras.

Considera que en esta novela Cervantes trata primordialmente de la fraternidad. No es algo explícito en todo momento; pero, al poner a hablar a estos dos perros que se comportan como hombres, da una lección no solo sobre la España de su época, sino también sobre el corazón universal de las personas: cómo se frustran, cómo se engrandecen. A modo de síntesis, el autor se centra en la humillación que ejercen los amos. No es que esté criticándolos constantemente, pero sirve para que el agonista, el que sufre, muestre sus sentimientos. Hay que tener en cuenta que, aunque en el Siglo de Oro los sentimientos humanos eran los mismos de ahora, se manifestaban de otra manera; gracias a la psiquiatría (mira entre sonrisas al compañero argentino), se ha avanzado mucho en el modo de explicarlos. Cervantes hace que una fábula se convierta en un retrato realista de su sociedad, del sentir de los personajes de los distintos estratos.

Para no caer en el peluche, en su puesta en escena el grupo Morfeo optó por que, cumpliendo la profecía de la bruja Cañizares sobre el cambio de la fortuna, los perros se trasformaran en hombres. Cipión no acude a la noche siguiente a la cita con Berganza, pero se reencuentran treinta años más tarde con figura humana y rememoran las historias del pasado. De esta manera pueden interpretarlos dos actores y prescindir de la difícil caracterización a que obliga su condición de animales. FRANCISCO NEGRO

concluye estas explicaciones afirmando que él percibe en *El coloquio* el pesimismo más optimista de Cervantes.

En cuanto a la decisión de montar *El retablo de las maravillas*, señala que se vio anticipada «por culpa de Quevedo». Primero estrenó, bajo el título de *La escuela de los vicios*, una adaptación libérrima de los discursos políticos quevedescos (espera que don Francisco se lo perdone algún día), para reflexionar, con los tonos más ácidos, sobre la visión de España. Después quiso hacer lo mismo con Cervantes, y para eso eligió tres entremeses (obras menores, pero no por su importancia): *El retablo de las maravillas*, *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*. Le pareció que los personajes básicos del primero eran fácilmente asimilables a los de los otros dos, y que se podían fundir en una única historia. Consiguió hilarlo todo, de forma respetuosa con el autor, en un montaje vivaz y divertido, en el que se ponen de manifiesto las apariencias y falsedades de la sociedad española. Estas piezas le sirvieron para su propósito, porque en ellas Cervantes reparte a diestro y siniestro, no solo a los gobernantes sino también a la propia ciudadanía.

Antes de pasar a la última intervención, CÉSAR OLIVA hace hincapié en que los entremeses cervantinos no son, ni mucho menos, teatro menor. Bien puede decirlo la Escuela de Arte de Moscú, que durante mucho tiempo ha utilizado para sus ejercicios *La cueva de Salamanca*.

Le llega el turno a EDUARDO VASCO, en quien la función de director escénico se une a la de investigador (se le felicita por su reciente doctorado). Fue primero alumno de la RESAD, y luego profesor de dirección y vicedirector de esta escuela. Estuvo durante ocho años al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Sin poder imaginar que un día ocuparía su puesto, se consideraba discípulo implícito de Adolfo Marsillach. Desde sus comienzos hasta el presente, la mayor parte de su intensa actividad la ha desarrollado con el grupo Noviembre.

Antes de hablar de sus montajes, alude a un reciente artículo de su compañero de la RESAD Fernando Doménech, que se ocupa de ver qué ha pasado con Cervantes en el siglo XX; empieza en los años cincuenta. Asegura VASCO que, si nos preguntamos qué pasa con él hasta ese momento, la respuesta es rotunda: «No pasa nada». Antes de la guerra no se representa ni una sola comedia suya. Después tenemos algo, pero es necesaria una reflexión: «¿Qué es lo que hacemos los cómicos con Cervantes? Inventos. Hacemos inventos alrededor de Cervantes». ¿Por qué? Porque no sabemos por dónde coger su teatro.

Trae a colación la puesta en escena de la *Numancia* por Alberti en plena guerra, difícil de valorar en medio de unas circunstancias y un público tan concretos. Recuerda

también la de Miguel Narros de la misma tragedia o la de *Los baños de Argel* de Francisco Nieva. Pero lo cierto es —añade— que no se ha empezado de verdad a llevar a Cervantes a la escena hasta que se ha convertido en un tótem icónico, y la gente de teatro lo va adaptando a los patrones que impone el mercado. Las propuestas que nos llegan vienen exigidas por un programador, que a menudo opta por llenar la sala recurriendo a un formato con apariencia de cultura. A los profesionales no les queda mucho margen. Si deciden apostar por algo que tenga coartada cultural, tendrán bastante más suerte; pero si suben el listón de su discurso escénico, corren el riesgo de quedar fuera de juego. Como viven de esto, habitualmente su única opción será adaptarse. De lo dicho concluye VASCO: «Nosotros lo que hacemos es mercadear con Cervantes, básicamente; nos apropiamos un poco de la marca» (también se hace con otros autores, como por ejemplo, Shakespeare), «aprovechamos su figura».

No duda en calificar el centenario de 2016 como «un desastre absoluto». Ha sido imposible unir todas las voces institucionales para darle fuerza y sentido. Y cree que eso ha ocurrido «porque nadie lee a Cervantes». Los que dirigen ahora la cultura se han formado no leyendo a Cervantes y, por tanto, «no pueden amarlo»; y como no lo aman, no le dan importancia. Tampoco el espectador ha reclamado. «Se va a acabar el año, y no habrá pasado nada».

Después de estas desoladoras consideraciones, EDUARDO VASCO pasa a comentar sus experiencias cervantinas en el escenario. Cuando dirigía la Compañía, no montó ninguna de sus comedias. Quiso que se representara una de ellas (*La entretenida*) y se la encargó a Helena Pimenta, que lo hizo estupendamente, de una manera muy provocativa. Él eligió el *Viaje del Parnaso*, porque era lo que le apetecía. Le encantaba el poema, y su tono melancólico; lo que más le interesaba era la obsesión del autor por la posteridad. El verso no es bello, pero lo considera divertido, juguetón; suficientemente profundo para generar un espectáculo dramático. Funcionó muy bien «con toda aquella parafernalia de muñecos». A los profesionales les pareció estupendo. Los políticos lo encontraron muy raro. No faltó quien, al saber que iba a trabajar con este texto, le dijera que estaba como una cabra.

En el año del centenario él quería hacer algo sobre Cervantes. Pensó que lo más adecuado era entrar de forma tangencial. Recurrió a *La ruta del «Quijote»* de Azorín, un libro al que llevaba mucho tiempo dando vueltas. Le pareció una bonita manera de rendirle homenaje, aun sabiendo, como empresario teatral, que probablemente «se lo tendría que comer con patatas». Podía asumirlo porque contaba con un Shakespeare (*Ricardo III*) en gira por toda España, y eso fue lo que ocurrió: Shakespeare ha acabado financiando a Cervantes. Su montaje no ha recibido ninguna ayuda pública. Solo ha

interesado a Paco Plaza (el director del Teatro de Rojas de Toledo) y a algunos otros héroes de la programación cultural.

Piensa que, si se quieren montar las comedias de Cervantes, los profesionales tienen que apostar fuerte y buscarle las vueltas a un teatro que «no sabemos cómo hacer». Reconoce que él no lo sabe, y que la única manera de lograrlo es potenciando los talentos creativos que existen (como sus dos compañeros de mesa). Hay que probar, equivocarse, volver a probar... Pero esto no va a ocurrir porque «no somos lo suficientemente valientes». Una reflexión final: «No amamos suficientemente a Cervantes».

CÉSAR OLIVA matiza: «No amamos suficientemente a nuestra cultura», no solo a Cervantes. Tras agradecer el rigor de los tres invitados, se dirige al público animándole a que intervenga.

Puntualiza FELIPE PEDRAZA que no es completamente cierto que no se haya representado a Cervantes. Él ha visto casi todo su teatro mayor (le falta algo, pero sabe que se ha hecho). Lo que ocurre es que no ha tenido eco en el público, como sí lo tienen otro tipo de espectáculos a partir de otras obras suyas. En muchas de ellas hay unas potencialidades escénicas enormes; pero la mayoría de las que escribió para la escena tienen una serie de defectos técnicos que las hacen menos viables. En cualquier caso —dice—, hay que reconocer que, si no amamos suficientemente a Cervantes, al menos es al que menos odiamos. Hablamos despectivamente de Lope, de Calderón, de Quevedo, de Pérez Galdós, de Unamuno, de Valle-Inclán... En realidad, solo hay dos figuras a las que dejamos de odiar: Cervantes y Velázquez.

CÉSAR OLIVA quiere insistir en una idea fundamental que ha sobrevolado en esta mesa, a la que EDUARDO VASCO ha dado forma: lo que la gente de teatro hace con Cervantes son inventos.

UNA DE LAS ASISTENTES pregunta al director del *Retablo* por la escenografía, en la que aparecen imágenes pertenecientes al *Guernika*. ¿Por qué Picasso? FRANCISCO NEGRO responde sonriendo: «Sabía yo que iba a llegar esto». Explica que en sus montajes le gusta inspirarse en la pintura universal; a ser posible, en la española. Necesitaba un cuarto en casa del concejal que sirviera de amparo escenográfico a los personajes, y pensó en el del cuadro de Picasso. Además, en él hay una puerta negra que le venía muy bien para que se abriera por primera vez y entrara por ella Cervantes para hacernos oír su voz. Aunque era osado, se arriesgó a juntar en su espectáculo a estos dos genios, porque hay algo que los une: si el autor del *Quijote* inventó la novela moderna, Picasso con el cubismo reinventó el concepto del arte.

OTRA DE LAS ASISTENTES comenta al director de *En un lugar del «Quijote»* que le pareció muy original la forma en que representaron la escena de la cueva de Montesinos.

YAYO CÁCERES nos lo explica a todos, por si alguien no lo vio. Intentaron varias posibilidades, pero no había manera. Entonces se le ocurrió otra mucho más sencilla. En la biblioteca en que se desarrolla la acción, el barbero estrella un tintero contra la pared, y se forma una mancha. Cervantes arranca este trozo, que le sirve para fabricar la cueva de Montesinos. Don Quijote se quita la bacía y vemos cómo el propio actor la va metiendo en la cueva atada con un cordel. Muchas veces, las buenas ideas nacen de las limitaciones a las que hay que enfrentarse.

HÉCTOR URZAIZ señala a Eduardo Vasco que en sus reflexiones sobre el centenario ha percibido cierto aire de fatalismo, y una tendencia a la autoflagelación. Le pregunta si cree que lo que se hizo en 2005 estuvo en consonancia con lo de ahora. Responde VASCO que él piensa que en este país alguien tiene que decir algo que no suene a «¡Viva la fiesta!». El centenario anterior se cogió con más ganas; también había más presupuesto. Pero, justo en este momento en que disponemos de menos recursos, no es razonable que haya quinientas exposiciones sobre Cervantes en todos los pueblos de España. Hubiera sido mejor aunar los esfuerzos para hacer una sola grande, realmente memorable. Se plantea una serie de preguntas, que podrían prolongarse hasta el infinito: ¿Los responsables culturales no lo han intentado porque no se hablan, porque no tienen capacidad, porque no saben cómo hacerlo...? ¿Por qué no se han reeditado algunas de las publicaciones del autor que ya no se encuentran y que son esenciales para conocer su obra? ¿Por qué no se han hecho montajes de tres, cuatro o cinco comedias o de entremeses canónicos que sirvan de piedra de toque para el futuro?, etc. etc. En 2005 se disfrazó mejor porque había más dinero. Lo de 2016 «ha sido casi un insulto».

ANTONIO ABDO se suma a esas críticas. Afirma que lo único que hay en el teatro son programadores al servicio de los políticos, que quieren llenar sus teatros porque tienen al concejal empujándolos detrás. Son los censores de nuestros días. Respecto al centenario, opina que se ha celebrado bastante bien en el terreno académico. Pero ¿cuántos españoles han leído a Cervantes y pueden interesarse por él? Le interrumpe YAYO CÁCERES para apostillar que, en última instancia, el estado es el responsable de esas deficiencias. ANTONIO ABDO lo admite, y añade que mientras los que tienen a su cargo el teatro se rijan por el número de espectadores y no por la calidad, vamos mal.

Se cierra el coloquio con las palabras de la mejicana SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO invitando a que nos apoyemos unos países a otros para dar vida a los grandes clásicos. Es responsabilidad de todos.

ÍNDICE

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ	
<i>Palabras preliminares</i>	7

PROGRAMA	12
----------	----

Ponencias plenarias

Aurelio GONZÁLEZ	
<i>Caracterización de los personajes masculinos en el teatro cervantino</i>	21

Luis GÓMEZ CANSECO	
<i>«A ver la boda venía». Conflictos dramáticos y soluciones escénicas en torno al matrimonio en el teatro cervantino</i>	43

Rosa NAVARRO DURÁN	
<i>Desenlaces con riesgo y secuencias probadas en el teatro de Cervantes</i>	65

Javier HUERTA CALVO	
<i>«Numancia» siglo XXI: reflexiones sobre la tragedia y algunas lecturas escénicas contemporáneas</i>	81

Comunicaciones

Aroa ALGABA GRANERO	
<i>«Kijote Kathakali»: una mirada al «Quijote» desde la tradición india.....</i>	103

Julio ALONSO ASENJO	
<i>La cuarta égloga al Concilio Mexicano III. Presentación.....</i>	115
María Rosa ÁLVAREZ SELLERS	
<i>Cervantes y la configuración del canon trágico renacentista.....</i>	129
Karima BOUALLAL	
<i>«Los baños de Argel» de Miguel de Cervantes.....</i>	141
Javier BRAVO	
<i>Teatralidad y literariedad como tendencias de la dramaturgia cervantina y paradigmas de la etapa de formación de la comedia española de los Siglos de Oro</i>	149
Héctor BRIOSO	
<i>Del entremés de ladrones al cuadro carcelario: Cervantes ante la literatura del hampa.....</i>	161
Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ	
<i>La influencia de las comedias bizantinas en el teatro de Cervantes</i>	171
María Jesús FRAMIÑÁN	
<i>Danzas descritas en el «Quijote», danzas representadas en los entremeses cervantinos.....</i>	181
Óscar GARCÍA FERNÁNDEZ	
<i>La figura de Carlos V en el teatro en tiempos de Cervantes.....</i>	191
Laura HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
<i>El personaje del estudiante en los inicios de la «comedia nueva»: el caso del teatro cervantino</i>	203
Naima LAMARI	
<i>La figura del indiano de «La entretenida» de Cervantes a «La villana de Vallecas» de Tirso de Molina.....</i>	213

Elena E. MARCELLO	
<i>La tragedia de Diego López de Castro y el mito de Cleopatra en el contexto teatral europeo del siglo XVI.....</i>	223
María Josefa MARTÍNEZ LÓPEZ	
<i>La comedia de «La entretenida» y los límites genéricos en el origen del teatro español</i>	235
Rafael MASSANET RODRÍGUEZ	
<i>Celos y celosos: Tirso de Molina y Cervantes en torno a «El celoso prudente».....</i>	245
Montserrat MOCHÓN CASTRO	
<i>El juego de los espejos en «El juez de los divorcios»</i>	259
Marcela MORA	
<i>La otredad femenina en dos comedias genealógicas de tema americano.....</i>	269
Fernando PÉREZ RUANO	
<i>El elemento musical en la comedia cervantina.....</i>	281
Michael K. PREDMORE	
<i>La frustración de expectativas en «La entretenida»</i>	299
Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ	
<i>Cervantes, Góngora y el «Entremés de los Romances».....</i>	309
Isabelle ROUANE	
<i>Hacia una poética de los espacios liminales en la comedia cervantina. El caso de «El gallardo español»</i>	323
Héctor URZÁIZ	
<i>Cervantes y la censura teatral.....</i>	335
Marta VILLARINO	
<i>A vueltas con «El viejo celoso». El camino de una puesta.....</i>	345

Lillian VON DER WALDE MOHENO	
<i>«El retablo de las maravillas» de Cervantes: construcción metateatral y principio de realidad</i>	355

Miguel Ángel ZAMORANO	
<i>Rasgos erasmianos en «La guarda cuidadosa»: Alabanza de sí y autoengaño como recursos satíricos de caracterización</i>	365

Coloquio

Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES	
<i>Crónica del coloquio «Cervantes en la escena actual».....</i>	377



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
