

Cervantes, Lope y el teatro áureo

Maria Grazia Profeti
Universidad de Florencia

0. Dos figuras cumbre de la literatura áurea, Cervantes y Lope (que sin embargo parecen ignorarse, menospreciarse o envidiarse), dos perfiles biográficos muy distintos, hasta antitéticos, que por esto mismo nos parecen fascinantes; y más: fundamentales para reconstruir las líneas literarias de su período. Desde el punto de vista de la producción teatral, de un lado vemos al “Fénix de los ingenios,” al prodigio Lope de Vega, con sus casi quinientas piezas que nos ha legado, de las 1.800 que le atribuye su discípulo Juan Pérez de Montalbán (Pérez de Montalbán 31); por otro lado las *Ocho comedias y ocho entremeses* del creador del *Quijote*.

Son reflexiones que he tenido ya la oportunidad de hacer,¹ pero que merece la pena volver a considerar, sobre todo porque el carácter y la calidad del teatro de Cervantes siguen siendo materia de discusión;² podemos en efecto contar con juicios de gran entusiasmo frente a evaluaciones bastante negativas. Una característica de la bibliografía crítica, además, es que a menudo los cervantistas proponen como novedades de don Miguel aspectos absolutamente corrientes en el teatro de los últimos años del siglo XVI y en la primera década del siguiente; a veces se tiene la impresión de que estos apasionados “lectores” (y subrayo la palabra) del autor del *Quijote* no tengan en consideración ni el ambiente ni los textos teatrales contemporáneos. Pero también hay que reconocer que en los últimos años nuestros conocimientos de la vida teatral española, del mundo de la farándula, y de la dependencia del texto literario de los condicionamientos de las compañías, han aumentado mucho.³

Mi propósito en estas notas es pues muy modesto: volver a analizar, de la forma la más objetiva posible, los documentos y los textos de las comedias que nos quedan (los entremeses requieren una reflexión todavía más complicada, y los examinaré sólo episódicamente), y leerlos de forma contrastiva con la praxis teatral y literaria contemporánea.

1. Y empezamos por el regreso de Cervantes después de su cautiverio. Lejano de España de 1569 a 1580, años fundamentales para la historia del teatro español, Cervantes intenta volver a formar parte del ambiente teatral; él dice que con buenos resultados, pero sin precisar la consistencia de su aporte:

Se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*; donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían, mostré, o por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se le ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas.⁴

Como se ve “veinte o treinta” sus comedias, con cifra obviamente hiperbólica, y sólo tres las

¹ Recuerdo mis anteriores intervenciones: Profeti 1999a, 55-75; Profeti 1999c, 423-442; Profeti 2000, 25-37; Profeti 2001, 1051-1061. Ninguna de ellas ha sido recogida en Pedraza Jiménez 2006, lo cual me anima a volver a proponer ahora una puesta al día de la primera de ellas.

² Entre las intervenciones más recientes recuerdo González Maestro, Ruffinatto 2002, Alcalá Galán.

³ Véase una bibliografía en Profeti 1994. Recordaré, entre los varios títulos, Oehrlein 1986; y el resumen en Oehrlein 1989, 17-33.

⁴ Cervantes 1987, *Prólogo*, 9-10. Las citas de piezas teatrales de Cervantes se refieren a esta edición, cuando falte una distinta indicación.

mencionadas directamente; en la *Adjunta al Viaje del Parnaso*, en 1614, Cervantes nos proporciona algunos títulos más; 10 en total:

-Sí -dije yo- muchas; y a no ser más, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran Turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores. (Cervantes 1990, 182-3)

Aquí también (“otras muchas de que no me acuerdo”) nos enfrentamos con una hipérbole: Cervantes no es Lope de Vega, con sus centenares de textos; Cervantes tiene que acordarse de sus pocos títulos. Un undécimo aparece en una escritura efectuada con el “autor de comedias” Gaspar de Porres el 5 de marzo de 1585: Cervantes se compromete a entregar a Porres la *Confusa* “dentro de quince días de la fecha de esta carta” y *El Trato de Constantinopla y muerte de Selim* “para ocho días antes de la Pascua de Flores;” la suma de 40 ducados se repartirá en dos plazos: veinte se le pagan inmediatamente y veinte los recibirá a la entrega de la segunda comedia. Cervantes ¿redactaría esta segunda comedia y obtendría la segunda entrega de dinero? El documento establece que, de no cumplir el escritor con las condiciones, no sólo tendría que devolver los cuarenta ducados, sino pagar al capocómico otros 10 como indemnización.⁵

De los textos mencionados en la *Adjunta* sólo conocemos los dos primeros; y *Los tratos* con un perfil textual muy dudoso (los dos ms. que nos quedan presentan notables diferencias). Además Stefano Arata ha identificado en un manuscrito de Palacio (*La conquista de Jerusalén*) una de las comedias “juveniles” de Cervantes (*La Jerusalén*): la hipótesis es interesante y sugerente, pero las pruebas documentales me parecen todavía insuficientes.⁶

Los títulos nos sugieren una primera época del teatro cervantino cercana al sistema que se había desarrollado hacia la mitad del siglo XVI: argumentos de actualidad, quizás de corte autobiográfico, como los temas “turcos” y el recuerdo de Lepanto, se unen a motivos derivados de Ariosto o Tasso. Cervantes intenta en el *Prólogo* a las *Ocho comedias* exagerar su importancia en el desarrollo del teatro: ha sido demasiado fácil demostrar que tres jornadas presenta ya la *Comedia Florisea*, de F. de Avendaño, impresa en 1552; y que Alonso de la Vega utiliza figuras alegóricas en *La duquesa de la Rosa*, anterior a 1566, como las utiliza el joven Lope.⁷

Los dos textos que nos quedan (*Tratos* y *Numancia*) presentan un tipo de teatro sin acción, declamado, muy lejos de las líneas de desarrollo de las últimas décadas del siglo XVI y de las primeras del sucesivo. Es probable que su suceso fuera escaso, de otra forma Cervantes no hubiera dejado una actividad brillante y remuneradora para dedicarse a la modesta labor de comisario de abastos.⁸ Las únicas comedias que parecen haber tenido éxito son *La confusa*, que en 1627 figuraba todavía en el repertorio de Juan Acacio; y la *Bizarra Arsinda*, que Matos Fragozo sigue recordando en 1637.

En efecto Cervantes alaba repetidamente la primera, no solo en la *Adjunta*, sino en el propio *Viaje*:

Soy por quien *La Confusa*, nada fea,

⁵ El hallazgo del contrato se debe a C. Pérez Pastor, y su publicación a Rodríguez Marín 1913, 291-295.

⁶ Arata 1992, 9-112; después en Arata 2002, 31-139.

⁷ Ynduráin en Cervantes 1962, XIII. Para “salvar” el fragmento se ha dicho que Cervantes se alaba no tanto de haber puesto en escena figuras alegóricas, sino de haber presentado las pasiones secretas del alma: Riley 1971, 623-631.

⁸ “No parece lógico pensar que un escritor tan amante de su quehacer y de todo lo relacionado con el mundo de la farándula, como Cervantes, interrumpiera una carrera teatral sin escollos, si no excesivamente brillante, para dedicarse a una labor muy diferente, mal pagada, ingrata y desagradable”: Sevilla Arroyo y Rey Hazas en Cervantes 1987, XIV. Para *La Confusa* cfr. Ezquerdo Sivera 243-247; para la *Bizarra Arsinda* cfr. Cotarelo y Valledor 1915, 62-63.

pareció en los teatros admirable,
si esto a su fama es justo se le crea. (Cervantes 1990, 102-3)

Arrastrado por sus casos personales, de 1587 a 1591 Cervantes nos confiesa que se aleja del teatro; quizás sus contactos con la farándula se reanudan en 1592,⁹ cuando, el 5 de Septiembre, se empeña con el “autor” Rodrigo Osorio a entregarle “en los tiempos que pudiere” seis comedias. Los términos de la escritura son muy interesantes: “Si aviendo representado cada comedia pareciere que no es una de las mejores que se han representado en España no seais obligado de me pagar por la tal comedia cosa alguna,” disposición como se ve bastante humillante; no se menciona ningún título, ni se da un plazo fijo de tiempo. Parece tratarse de comedias todavía no compuestas, ni sabemos si el contrato llegó nunca a cumplirse (Asensio y Toledo, 26-29).

Cervantes mira extrañado el panorama del teatro español, que le aparece cada vez más revuelto y disparatado. En el *Viaje del Parnaso* dirá:

Adiós, teatros públicos, honrados
por la ignorancia, que ensalzada veo
en cien mil disparates recitados. (Cervantes 1990, 58)

Ya había desaparecido la distinción entre cómico y trágico, que todavía se mantenía en la primera mitad del siglo, y lejana y olvidada era la “sencillez” renacentista de Rueda, que el anciano escritor recrea y se inventa, al dejar espacio a la dimensión del recuerdo:

En el tiempo deste célebre español [Lope de Rueda], todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno; que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás del cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. (Cervantes 1987, 8)

Considero estas alabanzas de un tiempo perdido en gran medida inexactas y parciales, porque hoy sabemos que los espectáculos de Rueda tenían que ser mucho más organizados; como hay que reconocer el halo de amargura que rodea el perfil del “gran” Lope, y la casi incredulidad en subrayar que todas sus comedias “las ha visto representar”:

Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar o oído decir por lo menos que se han representado; y si alguno, que hay muchos, han querido entrar a parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo. (Cervantes 1987, 10)

Muy poco centrado también el florilegio de autores que Cervantes ofrece para representar el teatro contemporáneo, y casi en contraposición con Lope:

⁹ Canavaggio 11-32 reduce el período de tiempo entre el primer grupo de textos cervantinos y las *Ocho comedias*; véase su análisis de la cronología del teatro de Cervantes.

Pero no por esto, pues no lo concede Dios a todos, dejen de tenerse en precio los trabajos del doctor Ramón, que fueron los más después de los del gran Lope; estímense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez; la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación; la discreción e innumerables conceptos del Canónigo Tárrega; la suavidad y dulzura de don Guillén de Castro; la agudeza de Aguilar; el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara, y las que ahora están en jerga del agudo ingenio de don Antonio de Galarza, y las que prometen *Las fullerías de amor*, de Gaspar de Ávila, que todos éstos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope. (Cervantes 1987, 10-11)

El doctor Ramón, Miguel Sánchez, Tárrega, Aguilar, Gaspar de Ávila son para nosotros presencias descoloridas, a menudo cultores de un tipo de comedia casi preloquista; de Antonio de Galarza no tenemos noticias; Mira parece casi opuesto a Lope por la “gravedad” de sus comedias, y el único comediógrafo en la línea del Fénix, Vélez de Guevara, parece mencionado más por sus invenciones escénicas que por su capacidad literaria.

Estas consideraciones, a veces irritadas y amargadas, a veces anticuadas, preceden los textos de un autor de 68 años, que no ha logrado verlos “representados,” mientras que Lope “todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar, o oído decir por lo menos que se han representado.” Proponer su propia obra teatral a través de la imprenta aparece por lo tanto como un intento extremo, una reivindicación contra un injusto y a ojos de Cervantes incomprensible olvido:

No hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada; y si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo y dije entre mí: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos.” 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 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, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece.¹⁰

Es evidente que el número de los textos que Cervantes recoge no se conforma a la praxis, ya que como se sabe las comedias se publicaban “adocenadas,” con excepciones muy significativas, como las ocho comedias de la *Primera parte* de Alarcón, otro autor extravagante y poco prolífico.¹¹

El escaso interés de los capocómicos, que Cervantes insinúa “avasallados y puestos debajo de la jurisdicción” de Lope, hoy no nos maravilla, y no sólo porque Cervantes aparece alejado de los “centros de poder” teatral, de aquella estrecha simbiosis con las compañías que funda la escritura teatral de Lope. El Fénix, como se sabe, podía determinar la fortuna de un grupo teatral;¹² una serie de avisadas estrategias promocionales habían impuesto su nombre a la atención de los

¹⁰ Cervantes 1987, 12. Del mismo tipo las afirmaciones que aparecen en la *Adjunta al Viaje del Parnaso*, a través del *alter ego* Pancracio, al cual los capocómicos rechazan las comedias, y la única que se representa no agrada al público: “la achacaron que era larga en los razonamientos, no muy pura en los versos y desmayada en la invención,” Cervantes 1990, 182.

¹¹ Juan Ruiz de Alarcón reúne ocho comedias en su *Primera parte*, 1628; mientras no se tendrá que tener en cuenta una parte extravagante como las *Cuatro comedias de diversos autores*, Córdoba, F. de Cea, 1613, que reúne tres comedias de Lope con una de Góngora, gloria local: Profeti 1988, 8, nota 23.

¹² Recordaré sólo un episodio, ilustrado por Agustín de la Granja en un artículo apasionante como una novela policiaca, que reconstruye las relaciones entre Antonio de Riquelme y Lope de Vega en los primeros años del siglo (1608-1616): la redacción por parte de Lope de los *autos* del *Corpus* de Madrid de 1608 salva a Riquelme de la cárcel: Granja 1989a, 57-79.

públicos de la península (Profeti 1999b, 11-41); mientras que un ex cautivo de los turcos, hacia finales del siglo XVI, no podía obviamente competir con el “Fénix de los ingenios,” y probablemente tampoco con la serie de autores que él mismo menciona, como Mira y Vélez.

Observemos ahora las *Ocho comedias* para detectar sus posibilidades de montaje en los siglos de oro:¹³ Cervantes no tiene en cuenta las necesidades y hasta la composición de las compañías, proponiendo textos que prevén unos veinte actores en escena (a veces más); aun considerando que los personajes secundarios se podían duplicar o triplicar, como señala el propio Cervantes,¹⁴ en un período en que se procuraba reducir las dimensiones de las compañías, este exceso podía constituir una razón de difidencia y una objetiva dificultad. ¿Y qué decir del hecho que en el reparto de la *Entretenida* figuran dos personajes, Anastasio e Gil, que después no aparecen en la comedia? Igualmente extrañados tenían que quedar los actores frente a la falta de papeles fijos, de las parejas *dama/galán*, *gracioso/criada*. Algunos estudiosos que han alabado la ruptura de los esquemas por parte de Cervantes, como Zimic (19-120), no parecen tener una idea clara de las férreas reglas de producción que atan el comediógrafo de los Siglos de Oro a su “committente” de elección: las compañías. No se tendrían luego que maravillarse por el escaso éxito contemporáneo de textos que no tienen en cuenta la estructura del ambiente teatral del siglo XVII.

Sin embargo no faltan estudiosos que no se resignan a esta lejanía de Cervantes del *tablado* de los *corrales*: Agustín de la Granja supone que algunas acotaciones de la *Casa de los celos* y de los *Baños de Argel* indican “que Cervantes colaboró, de alguna manera, en la dirección escénica de esta comedia” (Granja 1989b, 109 nota). La posibilidad de una presencia de Cervantes durante los ensayos de la pieza queda establecida a partir de acotaciones de este tipo:

- Malgesí, vestido como diré, sale por la boca de la sierpe.
- Sale el Temor vestido como diré, con una tunicela parda, ceñida con culebras.
- Parece Angélica, y va tras ella Roldán; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la Mala Fama, como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras, y cabellera negra.¹⁵

- Aquí ha de salir la boda desta manera: Alima con un velo delante del rostro, en lugar de Zara, llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces con grande regocijo, cantando los cantares que yo daré.¹⁶

Se trata en conclusión de cuatro lugares, que se reducen a dos si consideramos que en la segunda y la tercera acotación de la *Casa de los celos* se da inmediatamente la explicación del vestuario del Temor y de la Mala Fama. Demasiado poco para suponer una intervención del autor en la dirección de escena, práctica de la cual no nos quedaría ninguna otra prueba en este período; este tipo de colaboración se dará a lo mejor más tarde, en el teatro de corte, pero no nos resulta atestiguado en el *corral*.¹⁷

Al estado actual de la documentación, el derroche de técnica de la *Casa de los celos* sólo consigue proyectar nueva luz sobre la sencillez que Cervantes atribuye a los espectáculos de Lope de Rueda: un ulterior intento suyo, creo yo, de ganarse un lugar en el desarrollo del teatro a

¹³ Uno de los pocos que se han ocupado de este aspecto es Varey 1984, 17-28.

¹⁴ Cervantes se da perfectamente cuenta de esto, ya que al final del *Rufián dichoso* una nota subraya “Hase de advertir que todas las figuras de mujer desta comedia las pueden hacer solas dos mujeres”: Cervantes 1987, 371.

¹⁵ *La casa de los celos*, 144 (acotación tras el v. 1260); 144 (acotación tras el v. 1282); 155 (acotación tras el v. 1638).

¹⁶ *Los baños de Argel*, 269, acotación tras el v. 2564.

¹⁷ En efecto Varey 27, subraya que *La casa de los celos* “revela una fuerte influencia de los recibimientos regios, las entradas y los desfiles. Parece ser una comedia destinada a representarse en un teatro palaciego, teatro que todavía no se había creado en la época en que escribía el dramaturgo.” Hoy sabemos que por los años de Cervantes existía ya un tipo de representación análoga, que se desarrollaba más en los palacios de la nobleza que en la propia corte: Ferrer 1991; Ferrer 1993. Lo que no aparece documentado es que Cervantes haya tenido acceso a fiestas nobiliarias.

través de “invenciones noveles” generadoras de maravilla (*Pedro de Urdemalas*, 669, v. 1306)

Pero es sobre todo el tono de las acotaciones lo que es necesario considerar: su minuciosidad (bien lejana de las indicaciones someras de Lope, que confía en la habilidad de las compañías para la realización escénica) demuestra, a mi parecer, justo lo contrario de una participación en la dirección; es decir demuestra que Cervantes intenta orientar en el texto literario el texto espectáculo justo porque no lo puede controlar. Es un aspecto análogo a otra característica de las acotaciones de Cervantes, subrayada por Varey, que señala que el autor “parece confundir el arte del dramaturgo con el del novelista” (24).

Recuérdese este ejemplo significativo del *Gallardo español*:

*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 del purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dice adelante.*¹⁸

Aquí se insertan informaciones inútiles desde un punto de vista técnico, hasta entregarse al recuerdo autobiográfico, o hasta sugerir que algunas explicaciones se darán después; es decir pensando en un destinatario-lector, no por cierto en un espectador, ni en actores. Notaré que respecto a las acotaciones coevas aparecen dicciones extravagantes como “un soldado” (la indicación funcional sería “soldado”); o “la razón por que pedía,” donde nos esperaríamos “pide,” en relación con el *presente* de la representación.¹⁹

En cambio Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini piensan que Cervantes “si dirige sus comedias a los lectores, en tanto posibles co-productores de sentido, lo hace en cuanto busca alcanzar su objetivo sorteando las presiones psicológicas de la recepción pública.”²⁰ En relación a esta interpretación, que prevé que Cervantes *prefiera* publicar sus obras al representarlas, leen las acotaciones “narrativas” del *Rufián dichoso* como “irónicas,” “dirigidas al lector discreto, ... sugiriendo de modo implícito que los episodios sobrenaturales contados por la historia del santo sí pueden resultar verosímiles dentro del esquema verbal del texto escénico,”²¹ pero insinuando dudas sustanciales acerca de las crónicas: “La ironía de Cervantes frente a las crónicas no puede ser más tajante”²². Pero nada en el texto justifica dicha interpretación, o indica que se trate de “referencias burlescas,” como varias veces repiten los estudiosos. Véase:

- *Todo esto es verdad de la historia.*
- *Todo esto desta máscara y visión fue verdad, que así lo cuenta la historia del santo.*
- *Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa.*
- *Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia.*²³

Es útil, en cambio, contextualizar informaciones parecidas, y recordar otras dicciones insólitas en las acotaciones de las *Ocho comedias*, donde al tablado se le llama “teatro” (habitualmente *teatro* es la armazón que se eleva detrás del tablado mismo); o donde en la *Entretenida* se utiliza “entrar” por ‘aparecer en el escenario’ (en lugar de la dicción corriente *salir*).²⁴

Son pequeñas señales de un hecho muy significativo: Cervantes ya no está al día de la

¹⁸ *El gallardo español*, 34. Las distintas interpretaciones aparecen aquí, en nota.

¹⁹ La acotación-tipo de Lope rezaría: “Sale Buitrago, soldado, pobre.” Véanse también algunas acotaciones de los entremeses: “Entra uno vestido a lo médico, y es cirujano” (vs. un hipotético y corriente “Sale el cirujano, de médico”), *El juez de los divorcios*, 729; “Entra uno, como cautivo, con una cadena al hombro, y pónese a mirar a todos muy atento, y todos a él” (nos esperaríamos: “Entra Escamarrán de cautivo”), *El rufián viudo llamado Trampagos*, 745; “Entra un mozo con su caja y roga verde, como estos que piden limosna para alguna imagen,” *La guarda cuidadosa*, 769; “y en el interim sale el galán...,” *El viejo celoso*, 837.

²⁰ *El rufián dichoso*. Pedro de Urdemalas, Talens y Spadaccini eds 1986, 47. Véase sucesivamente Talens y Spadaccini 1993.

²¹ Cervantes, *El rufián dichoso*. Pedro de Urdemalas, Talens y Spadaccini eds 1986, 65-67.

²² Cervantes, *El rufián dichoso*... 65.

²³ *El rufián dichoso*, acotaciones sucesivas a los vv. 1644, 1744, 1759, 2266, en las páginas 337, 340, 341, 355.

²⁴ Lo mismo pasa en el entremés *El rufián viudo llamado Trampagos*, 736, 737, 739, etc.

terminología técnica contemporánea; se angustia porque las compañías no compran sus textos, que sin embargo escribe con un sistema ya viejo, del tiempo que recuerda y añora por boca de don Quijote: “Desde muchacho fui aficionado a la carátula y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula” (Cervantes 2004, II Parte, Cap. XI, 627).

Cervantes, enamorado rechazado del teatro, no logra consolarse, y continúa reflexionando en sus textos sobre la teoría de la representación, con momentos de convergencia con el *Arte nuevo*. Se recordará cómo en *Pedro de Urdemalas* pinta al actor perfecto:

De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.²⁵

Pero si en 1592 Osorio en su escritura con Cervantes parece dudar de los resultados, y si después el rechazo por parte del ambiente teatral aumenta, no queda sino la queja, como dice el cura:

Habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia (Cervantes 2004, I Parte, Cap. XLVIII, 495).

Por fin será necesario que Cervantes se resigne a la manera dominante, y en el *Rufián dichoso* la “Comedia” y la “Curiosidad” discuten en un largo párrafo, donde las reglas “clásicas” aparecen ya como un recuerdo lejano, con sus “Séneca, Terencio y Plauto,” y la nueva forma se ha impuesto:

Ya la comedia es un mapa
donde no un dedo distante
verás a Londres y a Roma,
a Valladolid y a Gante.
Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me pase
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme;
el pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con él doquiera que fuere
sin perderme ni cansarme. (*El rufián dichoso*, 325-6)

Es lo que habían repetido Juan de la Cueva y Lope de Vega. Pero lo habían explicado en poemitas teóricos,²⁶ mientras que Cervantes castiga a sus oyentes (o lectores) con un parlamento de cien versos (vv. 1209-1312); dicho de otra manera, rompe con las leyes teóricas y prácticas del género. Ninguna duda de que los “recitantes” tenían sus razones si no confiaban mucho en las comedias de Cervantes.

2. Puede ser ahora interesante, examinado el aspecto técnico-teórico del teatro de Cervantes, analizar sus textos no para destacar sus eventuales logros estéticos, sino para evaluar los materiales, las fuentes, las relaciones con la manera de Lope. Ya que las *Ocho comedias* presentan una evidente adecuación al teatro del Fénix, que resalta de forma especial si las comparamos con las dos piezas supervivientes del primer periodo.

²⁵ *Pedro de Urdemalas*, 712-713: conviene volver a leer con atención todo el largo fragmento.

²⁶ Muchas son las intervenciones críticas sobre la teoría dramática de Cervantes, y acerca de las evidentes contradicciones entre las afirmaciones del *Don Quijote* y las sucesivas modificaciones en la praxis y la teoría de las *Ocho comedias*: cfr., por ejemplo, Wardropper 1955, 217-221.

Los tratos de Argel, quizás de 1581-1583 (Canavaggio 20-1), propone un tipo de teatro apoyado en la “relación” sea de acontecimientos históricos que de los casos del enredo. Como dice la “Comedia” en el *Rufián dichoso*, se trata de una modalidad teatral primitiva: ‘Ya represento mil cosas / no en relación, como antes, / sino en hecho’ (326). Hay que recordar que la *relación* de sucesos reales, impresa y difundida como literatura de cordel, había sido utilizada ampliamente por Diego Sánchez de Badajoz o Timoneda, entre otros.²⁷

En los *Tratos* adquiere gran relieve la presentación de batallas contra los turcos, o acontecimientos contemporáneos, a través de fragmentos atribuidos a un único personaje: ya la comedia inicia con un monólogo de Aurelio que relata su situación de esclavo por amor; sucesivamente Saavedra, soldado cautivo, y Leonardo, cuentan, bajo forma de diálogo, las novedades de la guerra, en pasajes muy largos; Leonardo introduce su primera intervención con la advertencia: “escucha de la guerra / que el gran Filipino hace nueva cierta” (854); el paso de Saavedra hasta utiliza y cita una *Epístola a Mateo Vázquez* (vv. 396-462), acerca de la guerra contra los turcos, que ha sido atribuida al propio Cervantes²⁸. Aparece un tercer personaje, Sebastián, que cuenta indignado el martirio de un sacerdote de Valencia, fray Miguel de Aranda, y se trata de otros 198 versos declamados sin interrupción. Como sintetiza Sito Alba “en la comedia se alternan estas *relaciones* expuestas por uno de los personajes, con diálogos entre dos o más que cuentan hechos referentes a la trama de la comedia” (348).

A pesar de algunos intentos de revalorizar la pieza,²⁹ el interés de los *Tratos* radica sólo en los elementos que pronostican obras futuras (Sito Alba 349), y en la relación con el material autobiográfico, que sin embargo se tiene que matizar, recordando cómo el ambiente turco estaba ya presente en algunos “soggetti” de la comedia del arte:³⁰ es decir, Cervantes no utiliza sólo recuerdos o experiencias personales, sino que hace referencia a recursos literarios que tenía que haber conocido en Italia, intentando explotar un tema de moda.

Los *Tratos* pueden también servir como piedra de toque para la sucesiva producción de Cervantes, y la comparación se hace obligada en el caso de los *Baños de Argel*, donde vuelve a aparecer el tema del cautiverio, y donde el autor utiliza un núcleo central análogo: una pareja de esclavos enamorados, insidiados por sus dueños. A través del análisis de la métrica, Aldo Ruffinatto llega a resultados muy significativos; en los *Tratos* los monólogos tienen un lugar preeminente, ya que cubren el 43,7% del texto; pero en los *Baños* descienden al 12,9%: Cervantes ha modificado profundamente sus mecanismos de escritura teatral. Será ahora necesario considerar una tercera comedia de cautiverio, debida a Lope, *Los cautivos de Argel*, que utiliza el mismo tema y que se puede fechar hacia 1599 (se alude en ella a las bodas de Felipe III, celebradas en dicho año). Los *Cautivos* presentan un 14% de monólogos: aparece evidente pues de dónde deriva la lección asimilada por Cervantes (Ruffinatto 1971).

Además de los *Tratos*, la producción del primer periodo de Cervantes se cifra en la *Numancia*, a la cual por lo tanto tendré que dedicar algunas palabras, consciente de que se trata de una pieza estudiada con esmero, sea por lo que se refiere a sus fuentes (Hermenegildo); sea por sus significados: como tragedia religiosa (Whitby 205-210), o como épica de la fama y del honor;³¹ “la mejor tragedia española del siglo XVI y una de las más importantes del teatro español” en palabras de Ruiz Ramón (116). Pero ahora sólo quiero subrayar cómo los asedios de

²⁷ Rodríguez Moñino 1969, 43. Posteriormente Cervantes utilizará dicha literatura popular en *Pedro de Urdemalas*.

²⁸ Es dudoso que la *Epístola* sea de Cervantes: Casaldueiro 225, nota 2: “Me parece una falsificación del siglo XIX.” Sin embargo relaciones parecidas tenían gran difusión: dos menciona A. Rodríguez Moñino 1970, nn. 358bis y 276. La *Epístola* se puede leer en Cervantes 1981, 337-346, con una antología de juicios críticos, que como de costumbre aparecen muy dispares entre sí. Para el autoplagio o autocita por parte de Cervantes véase A Valle Arce 418-421: Cervantes inserta en la *Entretenida* dos octavas reelaboradas de *La Galatea*.

²⁹ Casaldueiro 218, define la comedia “una obra de arte.”

³⁰ Sito Alba 344, 346. Sito subraya cómo capturas por los turcos, esclavos enamorados, etc. se repiten, por ejemplo, en los “soggetti” de Flaminio Scala.

³¹ Cfr. el prólogo de Sevilla Arroyo- Rey Hazas, en Cervantes 1987, XXXII-XXXIII.

ciudades eran uno de los temas preferidos por aquellos años: aparecen en Juan de la Cueva, en Tárrega, y en obras juveniles de Lope de Vega como *El cerco de Santa Fe*. Otro tema de moda, por lo tanto, que Cervantes trata con la mirada puesta en un teatro de canon renacentista, es decir un “teatro de la palabra,” que sirve a una visión de gran dignidad heroica.

Las *Ocho comedias* recogen textos muy dispares entre sí: según Canavaggio por lo menos tres serían de 1587-1606, período en el cual los contactos de Cervantes con el mundo teatral existirían, aunque de forma esporádica (como atestigua la escritura con Rodrigo Osorio): *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*, y quizás también *El rufián dichoso*.³² Una hipótesis plausible es que Cervantes escribiera después de 1606, bajo un influjo más evidente de Lope, seis comedias: en 1614, en la *Adjunta*, afirma en efecto “seis tengo, con otros seis entremeses;” y añadiría en el momento de imprimirlas dos de las más antiguas, justo *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*.³³ Las dos comedias presentan en efecto rasgos más “primitivos” y una serie de características comunes, desde su temática misma, que es la de Boiardo y del *Orlando furioso* de Ariosto, hasta el complicado aparato escenográfico subrayado por Varey (26-7).

También en el *Rufián dichoso* el derroche escenográfico es imponente (Varey 25): a este propósito hay que recordar que la comedia *de santos* ya empezaba a atraer a un público interesado en los efectos más deslumbrantes de la tramoya. Varey concluye: “En comparación con las obras más tensas de Lope de Vega, las de Cervantes revelan el énfasis con el boato” (27-8). *El gallardo español* retoma, con *Los baños*, el ambiente y el tema del cautiverio en Argel, y aparecen típicos recursos como la mujer disfrazada de hombre, fiestas espectaculares, procesiones, etc. La tentativa de renovar el esquema de Lope, según las afirmaciones de la *Comedia*, aparece muy evidente, pero igualmente clara la utilización de la pareja *galán-graciosa*, según la fórmula del Fénix.

Para terminar: *La gran Sultana*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas*, de argumento muy distinto, se relacionan por una meditación sobre la representación, sobre la diferencia entre “ser” y “parecer,” que se ha juzgado “muy cervantina,” pero que se puede detectar también en textos como *Lo fingido verdadero* de Lope.

En *La gran Sultana* es el *gracioso* “sui generis” Madrigal el que pone en contacto las dos acciones, la de Catalina de Oviedo con el Gran Turco y la de Lamberto-Celinda con su enamorada Clara; en una evidente función de “teatro en el teatro” baila con Catalina para divertir al Sultán y será el único personaje que podrá dejar Constantinopla para volver a Madrid, y contar la historia de la Gran Sultana, mejor dicho, “representarla”:

¡Oh! ¡Qué de cosas le diré! Y aun pienso,
pues tengo ya el camino medio andado,
siendo poeta, hacerme comediante
y componer la historia desta niña
sin discrepar de la verdad un punto,
representando al mismo personaje
allá que hago aquí. ¿Ya es barro, Andrea,
ver al mosqueterón tan boquiabierto
que trague moscas, y aún avispas trague,
sin echarlo de ver, sólo por verme? (*La gran Sultana*, 454-455)

En la comedia obran fuentes clásicas en la peripecia de novela bizantina, fuentes italianas en la historia de Clara y Lamberto, descripciones folclóricas y costumbristas de la vida en Constantinopla, y el tema del teatro mismo. No todo en la pieza tiene perfecta solución: el

³² La comedia es seguramente posterior a 1596, fecha en la cual se publicó su fuente, la *Historia de la provincia de Santiago de Méjico*, del fraile Agustín Dávila Padilla.

³³ Otra hipótesis es la existencia de tres comedias del así dicho “primer período” refundidas en un segundo momento: *La gran Turquesca* originaría *La gran sultana*, *La confusa* la refundiría en *El laberinto de amor*, y *El bosque amoroso* originaría *La casa de los celos*: Cotarelo y Valledor 1915, 61-77.

problema moral de la relación con otra religión parece poco trabajado, y así Cervantes primero presenta la figura del padre de Catalina, *memento* de la fe y del honor hispánico y después la aparta de la acción; violentas peroratas anti-semitas coexisten con una bondadosa tolerancia; frente a estas ambigüedades los juicios críticos, de costumbre centrados en el contenido, llegan a la esquizofrenia.³⁴

Sólo me limitaré a notar que en *La gran Sultana* a nivel teatral Cervantes trabaja con medios más maduros, pero con rupturas a veces evidentes. Ahora una serie de acontecimientos se desarrolla bajo los ojos de los espectadores, hasta el juego de espejos de la fiesta española preparada para el Gran Turco, pero siguen existiendo algunos momentos en que la acción se estanca, sobre todo al inicio de la comedia, con la descripción de la llegada del Sultán y el resumen de los casos intrincados de Clara y Lamberto. Y una debilidad sustancial se manifiesta en los desenlaces múltiples, a través de los cuales Cervantes soluciona los distintos hilos narrativos: de Clara y Lamberto antes, de Madrigal después, y por fin de la protagonista (*La gran Sultana*, 454, 455, 456). Bien Lope había advertido, en el *Arte Nuevo*: “Pero la solución no la permita / hasta que llegue la postrera escena” (Vega 62).

Otro “fallo,” en relación con los usos corrientes. También en *La entretenida* Cervantes utiliza fuentes clásicas, que se remontan hasta Plauto y Terencio, para efectuar una “willful imitation of Lope’s dramas, an imitation, however, that seeks for the effect of parody” (Avalle Arce 419). Ya que la comedia no se concluye con las bodas, se ha dicho que “La obra... no acaba mal ni bien, adecuándose a la complejidad de la vida, a sus imprevisiones e injusticias, porque no siempre se premia a los buenos ni se castiga a los malos. Discreta réplica, pues, al falaz, por artificioso y convencional, esquema de Lope de Vega.”³⁵ Pero yo creo que el “esquema de Lope” no se puede identificar tan terminantemente: en las comedias que nos quedan aparecen de verdad desenlaces de todos tipos; y de las bodas conclusivas se burlan también los lopistas más observantes, como Vélez de Guevara, por ejemplo.³⁶

Siempre como intento de “insubordinación de Cervantes a la convención dramática” coeva la interpreta Zimic (45), con alguna ingenuidad acerca de las intenciones “realistas” del autor, o su deseo de proporcionar autonomía a los personajes bajos. Un único ejemplo: el *gracioso* Ocaña declama en la comedia un soneto de cabo roto, perfectamente análogo, como Zimic mismo subraya, a los sonetos de cabo roto o de rima extravagante, muy presentes en la comedia lopesca (Profeti 1996, 261-275). Lugar tópico, por lo tanto; y sólo por fuerza de demostración creo se puede concluir que el fragmento revela que “un sentimiento hondo, una pasión intensa puede abrigarse tanto en el corazón humilde e inculto como en el del distinguido” (Zimic 55). Más pertinente es la observación:

Con este desenlace atípico a la vista, la *Entretenida* se configura como una comedia “al uso” en la que se han invertido algunos de sus cánones más habituales. Por ello, toda la intriga gira entorno al engaño como eje motriz... Y así concebida, la comedia se explica perfectamente como novedosa y fecunda - cervantina, íbamos a decir - reelaboración de un motivo que hunde sus raíces en la tradición clásica (piénsese en Plauto o Terencio) para verse frecuentemente aprovechado en la práctica teatral desarrollada por los adictos al arte nuevo. (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, en Cervantes 1987, 543)

Equívocos, imposturas, dobleces son de verdad el tejido de las comedias de capa y espada; no

³⁴ Como ejemplo de “robusta y nunca desmentida fe cristiana” la lee Cotarelo Valledor 1915, 309; análogos los juicios de Casaldueño 144 y García Martín 223; en cambio su ambigüedad ha sido destacada por Combet. Véase sobre todo el trabajo de Jurado, donde se encontrará una bibliografía completa sobre el argumento. Nada añade el más reciente Morrow 379-396.

³⁵ Sevilla Arroyo- Rey Hazas, en Cervantes 1987, XXIII.

³⁶ Profeti 1965, 70. He aquí la despedida de *La Luna de la sierra*: “Y aquí se da fin, señores, / sin tragedia ni desgracia / ni casamiento a la postre / a *La luna de la sierra*”: Vélez de Guevara 1951, 197c. Y la de *A lo que obliga el ser rey*: “Y *A lo que obliga el ser rey* / desta manera se acabe, / sin muerte ni casamiento / que ha sido dicha notable,” Vélez de Guevara 1658, 143rb.

sólo de las de Lope, sino sobre todo de las sucesivas calderonianas. La de Cervantes se distingue no porque el recurso es inesperado o nuevo³⁷, sino por un exceso en su uso, por un triplicarse de los hilos narrativos; por eso nos choca de forma más evidente que al final se dejen abiertos.

Otra duplicación de la representación, según una de las tentaciones de Cervantes, aparece en la puesta en escena de un *entremés*, que los criados ofrecen a sus dueños;³⁸ y aquí también habrá que notar el carácter arcaico que reviste el entremés incrustado en la comedia, a lo Lope de Rueda, por así decirlo. Ya en 1604, en la *Primera parte* de Lope, los entremeses aparecen impresos aparte, mientras tendrán un desarrollo completamente autónomo y ediciones peculiares en años sucesivos; en 1614, en efecto, ya habían adquirido completa autonomía.

También en *Pedro de Urdemalas* coexisten varios elementos: el personaje folclórico y el recurso de la anagnórisis, de derivación clásica, que permite al autor poner en escena uno de sus ambientes preferidos, el gitano.³⁹ La comedia está suspendida entre la descripción de los pequeños maleantes y aventureros de bajo nivel y el mundo improbable de unos reyes de comedia livianos, celosos y crédulos en la artificiosa solución de la peripecia; es decir el tipo de reyes que Lope desaconsejaba: “La autoridad real no debe / andar fingida entre la humilde plebe” (Vega 1999, 58, vv. 163-4). Así que una profunda ambigüedad aparece en la solución final: mientras Belica llega a ser la noble Isabel, Pedro de Urdemalas empleará sus dotes naturales de embrollón en la profesión de actor:

Hay suertes de mil manera,
que, entre donaires y burlas,
hacen señores de burlas,
como señores de veras.
Yo, farsante, seré rey
cuando le haya en la comedia,
y tú, oyente, ya eres media
reina por valor y ley. (*Pedro de Urdemalas*, 716)

Así, a través de la profesión de actor, un personaje folclórico se hace persona, bajando al concreto mundo teatral del tiempo de Cervantes, como nos asegura la referencia a un “autor de comedias” real, Nicolás de los Ríos, famoso por unos problemas que había tenido con la justicia. En cambio Belica, que olvida sus antiguos compañeros y los desprecia, pierde su esfera vital y las relaciones de amistad y de cariño que la unían a los gitanos, para llegar a ser un prototipo literario: la doncella “reconocida” a través de la anagnórisis. La ficción de Pedro se hace realidad, y la realidad de Isabel se cambia en pura apariencia:

Ya ven vuestas mercedes que los reyes
aguardan allá dentro, y no es posible
entrar todos a ver la gran comedia
que mi autor representa, que alabardas
y lancineques y frinfrón impiden
la entrada a toda gente mosquetera.
Mañana, en el teatro, se hará una,
donde por poco precio verán todos
desde principio al fin toda la traza. (*Pedro de Urdemalas*, 719)

El juego de espejos de la representación baraja así constantemente los naipes en la mesa. La producción teatral de Cervantes presenta en su complejo una práctica escénica todavía *in fieri*, experimental, según la definición de Canavaggio; en equilibrio inestable entre referencias

³⁷ Como he intentado demostrar, yo creo que el juego verdad / apariencia se sitúa en los cimientos mismos del teatro barroco: Profeti 1990, 543-555.

³⁸ Díez Borque 113-128; Maldonado de Guevara 317-333.

³⁹ Han sido destacadas en la comedia analogías con las novelas *La gitanilla*, *El coloquio de los perros*, y con los entremeses *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*.

clásicas y aberturas a las novedades, incluso a nivel teórico. Quizás un teatro demasiado *literario*, en el sentido que su destinación fundamental puede ser justamente - y paradójicamente - la lectura; un teatro que - a pesar del gusto por la representación de su autor, a pesar de los juegos de teatro en el teatro que constantemente organiza - necesita la meditación, el volver a releer algunos pasajes; es decir un tipo de fruición más cercana a la del cuento que a la impetuosa y brillante máquina teatral que Lope había organizado. La fisonomía misma de las acotaciones que antes subrayaba, confirma el “uso impropio” del texto teatral; su carácter magmático, que ha producido las acusaciones de escasa cohesión, de conglomerado de episodios a menudo desligados (Cotarelo y Vallador 1915, 49). En tiempos más recientes se ha subrayado la existencia de una doble acción, que no llega a soldarse en una unidad orgánica:

En este sentido Cervantes es todavía un autor del siglo XVI; no ha llegado en *Los baños de Argel* a la altura del dramaturgo que sabe asegurar que todas las líneas dramáticas llevan inexorablemente hacia el centro de la obra: su comedia es más bien centrífuga que centrípeta. (Varey 24)

El embrujo de este teatro quizás hay que verlo justo en su ambigüedad, que ha permitido interpretarlo de las formas más distintas, buscando equilibrios no siempre posibles, entre la aceptación y el alejamiento del *cliché* contemporáneo. No me parece un caso que la crítica se divida entre los entusiastas defensores de la originalidad de Cervantes, y los que subrayan el desarrollo presente en las *Ocho comedias* respecto a los textos anteriores; entre los que destacan la huella de Lope, y los que juzgan convencional la fórmula lopesca y ven en los textos cervantinos su superación. Lope sin embargo está siempre presente, término de parangón para la crítica como, a través de las palabras del *Prólogo*, sabemos que lo fue para el propio Cervantes.

3. No se puede decir que el teatro de Cervantes, sobre todo las comedias, se hayan puesto en escena con gran frecuencia en nuestros tiempos. Sin embargo el gran novelista nacional no puede faltar en las tablas: y recordaré no sólo los entremeses escenificados por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el año 2000, sino la *Numancia* que se montó en los años 1961, 1966, 1998; *Pedro de Urdemalas* en 1969 y 2004; y hasta una versión teatral del *Viaje del Parnaso* preparada para el festival de Almagro en julio de 2005.⁴⁰

Curiosamente, en el momento de trazar un balance de dicha presencia actual en las tablas, el nombre de Lope vuelve a estar presente:⁴¹ no es un caso que Antonio Rey Hazas empiece su análisis del teatro de Cervantes con un párrafo titulado “Lope y Cervantes frente a frente” (Rey Hazas 2005a, 22).

Una puesta en escena que tuvo mucho éxito fue la de *La gran sultana*, con la dirección de Adolfo Marsillac, “adaptación” de Luis Alberto de Cuenca.⁴² Antonio Rey Hazas habla de la “versión modernizada,” subrayando:

En mi opinión, algunos añadidos y modificaciones no hubieran sido necesarios, como la del primer verso del soneto que concluye el primer acto, que en vez de decir, como escribió Cervantes, *A tí me vuelvo, Gran Señor, que alzaste*, dice así: *A ti, Señor, a ti que alzaste*. Por lo demás, entiendo que un poeta tan fino como Luis Alberto de Cuenca quiera aportar algo de su cosecha, aunque sea poco, e incluso desee mejorar algún verso del creador del *Quijote*... Queda una pregunta inquietante en el aire: ¿Habría modificado hoy día Cervantes su obra en el mismo sentido? (Rey Hazas 2005b, 33-4)

La cosa curiosa es que cuando asistí en su momento a la puesta en escena de Marsillac lo que

⁴⁰ Nos ayudan en la reconstrucción de dichas puestas en escena los *Cuadernos de teatro clásico*, nn. 20 y 21, Madrid 2005: véase la documentación fotográfica en el n. 20, 267-275.

⁴¹ Y se da también el caso contrario: Pedraza Jiménez 2005, 4-5, al presentar la puesta en escena del *Castigo sin venganza*, la titula “Lope vs Cervantes. Segundo asalto.”

⁴² Véase el texto impreso por la Compañía Nacional, en la colección “Textos,” n. 12, Madrid 1992. Se estrenó en el teatro Lope de Vega de Sevilla el día 6 de septiembre de 1992 en ocasión de la Exposición Universal allí celebrada.

me llamó la atención fue que los espectadores no se daban cuenta, después de la salida final de la Sultana, que la comedia no había terminado, aplaudían y se levantaban, dispuestos a marcharse; cuando volvían a la escena Madrigal y Andrea se quedaban perplejos y volvían a aplaudir después de su salida, y otra vez aplaudían al terminar la escena entre Salec y Roberto, y poco aliento le quedaba después de la escena final entre Rustán y Mamí. Lo que significa que Cervantes no había reflexionado adecuadamente sobre la importancia de una “solución” de los casos en la “postrera escena,” como había subrayado Lope; y que este desajuste seguía siendo percibido por espectadores “modernos.”

Después leí las reseñas, donde se habla de “quince minutos de aplausos” (Haro Tecglen 2005b, 69); y es más: al verso a veces duro de Cervantes se le presentaba como “un verdadero gozo,” añadiendo “La versificación de Cervantes, tanto en los endecasílabos como en las redondillas, es transparente y fluida” (Villán 2205b, 70). Ninguna de las intervenciones reflexionaba sobre cómo y por qué poner un “clásico” en escena.

El 2005 se propuso en el Teatro Pavón de Madrid *La entretenida*, que según Yolanda Pallín, adaptadora del texto, “es una parodia de la Comedia Nueva tanto como *El Quijote* lo es de los libros de caballería” (Pallín 169). Llegando a afirmar, con una completa desconfianza en las capacidades intelectuales del espectador de hoy:

El caso más llamativo en *La entretenida* nos lo ofrecen los oficios de los personajes humildes. Así, el lacayo Ocaña ha pasado a ser el mecánico Ocaña. Y este cambio ha arrastrado a muchos otros referidos al campo semántico correspondiente. El espectador de hoy no entiende en toda su extensión lo que quiere decir ser “lacayo.” Reconoce la palabra, pero como un resto del pasado sin apenas significados. Eso no funciona teatralmente. (Pallín 172).

Pero así reza la reseña de Javier Villán en *El Mundo*:

El montaje de Helena Pimenta... contribuye a la trivialización de los enredos y a la solemnidad de las pasiones. La conversión de un lacayo, con cierto ringorrango, en un mecánico de mantenimiento y recadero para todo y la de Cardenio, un estudiante boqueras, en un torerillo hambriento de gloria, también. (Villán 2005b, 183).

Y con más decisión Eduardo Haro Tecglen en *El País*

¡Pobre Cervantes! Le han cargado encima una actualización relativa que no pega con su texto ni con la verosimilitud. Lo que él cuenta y enreda no puede suceder en la España contemporánea, en un Madrid imitado con maquetas de edificios célebres y actuales, aunque la aparición de un Seat 600, nos debe retrotraer a unos decenios antes, intempestivos, inadecuados... Pero ¿quién me manda a mí buscar verosimilitud o al menos adecuación entre texto, sucesos y espectáculo? Rara manía. Esta cuestión de maniático se agudiza al verla apadrinada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que quizás podría tener algún reparo en falsificar a los clásicos, aunque lo haya hecho muchas veces; pero, ya que lo hace, podría hacerlo con calidad y arte. (Haro Tecglen 2005b, 183-4)

Y así volvemos a la cuestión fundamental ¿cómo poner en escena un “clásico”? Por ejemplo, un director de hoy ¿cuánto puede alterar a Hamlet? Cierto, puede poner al Príncipe de Dinamarca en paños contemporáneos, como hemos visto varias veces; pero ¿podría quitar el soliloquio del protagonista?

El apasionado del teatro áureo, del cual obviamente el de Cervantes forma parte, una vez más no puede sino reflexionar que es una pena que el gran teatro nacional español se proponga no como una operación “cultural” en su sentido mejor, que llegue a influir en su público, a cambiarle, a mejorarle, sino como una “diversión,” como “entretenimiento,” en todo su sentido peyorativo.

Obras citadas

- Alcalá Galán, M. “Dios te dé salud y a mi paciencia”: teoría del teatro en Cervantes. En J. M. Martín Morán ed. *La media semana del jardincito. Cervantes y la reescritura de los códigos*. Padova: Unipress, 2002. 255-275.
- Arata, S. “La conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580.” *Criticón* 54 (1992): 9-112.
- . *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. F. Antonucci, L. Arata, & M. del V. Ojeda eds. Pisa: ETS, 2002.
- Asensio y Toledo, J. M. *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes*. Sevilla: JM Geofrin, 1864.
- Avalle Arce, J. B. “On *La entretenida* of Cervantes.” *Modern Language Notes* 74 (1959): 418-421
- Canavaggio, J. *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: PUF, 1977.
- Casalduero, J. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Ynduráin, estudio prel. Vol. 156. *Obras dramáticas*. Madrid: BAE, 1962.
- . Vicente Gaos ed. *Poesías completas*. Madrid: Castalia, 1981.
- . J. Talens y N. Spadaccini eds. *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*. Madrid: Cátedra, 1986.
- . F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas eds. *Teatro completo*. Barcelona: Planeta, 1987.
- . Vicente Gaos ed. *Viaje del Parnaso*. En *Poesías completas*, I. Madrid: Castalia, 1990.
- . *La gran sultana*. “Textos,” n. 12. Madrid: Compañía Nacional de teatro clásicos, 1992.
- . Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- Combat, L. *Cervantès ou les incertitudes du désir*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- Cotarelo Valledor, A. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Ed. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- . “Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido.” *Boletín de la Real Academia Española* 27 (1948): 62-63.
- Cuadernos de teatro clásico* 20- 21 (2005).
- Cuatro comedias de diversos autores*. Córdoba: F. de Cea, 1613.
- Díez Borque, J. M. “Teatro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes.” *Anales Cervantinos* 10-11 (1971-72): 113-128.
- Ezquerdo Sivera, V. “Acerca de *La Confusa* de Cervantes.” En M. Criado de Val dir. *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid: Edi6, 1981. 243-247.
- Ferrer, T. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books, 1991.
- . *Nobleza y espectáculo teatral*. Valencia: UNED, 1993.
- García Martín, M. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- González Maestro, J. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana, 2000.
- Granja, A. de la. “Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616.” En AA.VV. *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*. Ottawa: Dovehouse, 1989a. 57-80.
- . “El actor y la elocuencia de lo espectacular.” En AA.VV. *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español*. London: Tamesis Books, 1989b. 99-120.
- Haro Tecglen, E. “Otros quince minutos de aplausos.” *El País* 25-09-1992. *Cuadernos de teatro clásico* 21 (2005a): 60-69.
- . “Pobre Cervantes.” *El País*, 5-02-2005. *Cuadernos de teatro clásico* 21 (2005b): 183-184.

- Hermenegildo, A. *La "Numancia" de Cervantes*. Madrid: Biblioteca de crítica literaria, 1976.
- Jurado, A. *Tolerancia y ambigüedad en "La gran Sultana" de Cervantes*. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Maldonado de Guevara, F. "Entremés de *La entretenida*." *Anales Cervantinos* 7 (1958): 317-333.
- Morrow, C. "Nacionalismo y otredad en *Los baños de Argel* y *La gran Sultana*." En A. González, S. González, A. Mejía, M. T. Miaja de la Peña, L. von der Walde Moheno eds. *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*. México: UAM- El Colegio de México- Aiteno, 2003. 379-396.
- Oehrlein, J. *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de oro*. Frankfurt am Main, K.D. Vervuert, 1986.
- . "El actor del siglo de oro: imagen de la profesión y reputación social." En AA.VV *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. London: Tamesis Books, 1989. 17-33.
- Pallín, Y. "Versión." *Cuadernos de teatro clásico* 21 (2005): 169- 172
- Pedraza Jiménez, F. "Lope vs Cervantes. Segundo asalto." *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* 42 (2005): 4-5.
- . *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros ensayos cervantinos*. Madrid: Octaedro, 2006.
- Pérez de Montalbán, Juan. Enrico Di Pastena ed. *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope de Vega Carpio*. Pisa: ETS, 2001.
- Profeti, M. G. "Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara." *Miscellanea di Studi Ispanici*. Pisa: Università, 1965. 47-174.
- . *La collezione "Diferentes Autores"*. Kassel: Reichenberger, 1988.
- . "Essere vs Apparire nel teatro barocco." *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*. Roma: Bulzoni, 1990. II, 543-555.
- . *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*. Firenze: La casa Usher, 1994.
- . "Un soliloquio he de hacer o he de decir un soneto: declamazione lirica e straniamento comico nella commedia aurea." *Spanische Literatur-Literatur Europas, Wido Hempel zum 65. Geburtstag*. Tübingen: M. Niemeyer, 1996. 261-275.
- . "Escritura, compañías, destinatarios: un teatro de la ambigüedad." En *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo, Actas del Coloquio de Montreal 1997*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999a. 55-75.
- . "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega." En *Nell'Officina di Lope*. Firenze: Alinea, 1999b. 11-44.
- . "Cervantes enjuicia su obra: autodesviaciones lúdico-críticas." En *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*. Actas del primer Convivio Internacional de Locos Amenos (Cala Galdana, octubre de 1997). Salamanca: Universidad, 1999c. 423-442.
- . "Il raccordo politestuale e gli entremeses di Cervantes." En *Sesta Giornata Cervantina* (Padova 1998). Padova: Unipress, 2000. 25-37
- . "Apolo, su Laurel y el Viaje del Parnaso." En *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas* (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000). Palma: Universitat de les Iles Balears, 2001. 1051-1061.
- Rey Hazas, A. "Cervantes y el teatro." *Cuadernos de teatro clásico* 20 (2005)a: 21-89.
- . "La Constantinopla que Cervantes no llegó a conocer." *Cuadernos de teatro clásico* 21 (2005)b: 27-48.
- Riley, E. C. "The pensamientos escondidos and figuras morales of Cervantes." En *Homenaje a W. L. Fichter*. Madrid: Castalia, 1971. 623-631.
- Rodríguez Marín, F. "Contrato." *La Ilustración Española y Americana*. 8 de mayo de 1913. 291-295.

- Rodríguez Moñino, A. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1969.
- . *Diccionario de pliegos sueltos poéticos*. Madrid: Castalia, 1970
- Ruffinatto, A. *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*. Torino: Giappichelli, 1971.
- . *Cervantes*. Roma: Carocci, 2002.
- Ruiz de Alarcón, J. *Primera parte*. Madrid: Alonso Pérez, 1628.
- Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Sito Alba, M. *El teatro en el siglo XVI*. En *Historia del teatro en España*, I. Madrid: Taurus, 1983.
- Talens J., N. Spadaccini. *Through the Shattering Glass. Cervantes and the Self-Made World*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1993.
- Varey, J. "El teatro en la época de Cervantes." En AA.VV. *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1984. 17-28.
- Vega, L. de Profeti, Maria Grazia ed. *Arte nuevo de hacer comedias*. Napoli: Liguori, 1999.
- Vélez de Guevara, Luis. *A lo que obliga el ser rey. Comedias nuevas escogidas*. Parte X. Madrid: En la Imprenta Real. A costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1658.
- . R. Mesonero Romanos. BAE XLV. *La Luna de la sierra. Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. Madrid: BAE, 1951.
- Villán, J. "¡Viva la fiesta!" *El mundo* 25-09-1992. *Cuadernos de teatro clásico* 21 (2005)a: 70.
- . "Un anti Lope de Vega." *El mundo* 5-02-2005. *Cuadernos de teatro clásico* 21 (2005)b: 182-183.
- Wardropper, B. W. "Cervantes Theory of the Drama." *Modern Philology* 52 (1955): 217-221.
- Whitby, W. M. "The Sacrifice Theme in Cervantes' *Numancia*." *Hispania* 45 (1962): 205-210.
- Ynduráin, F. "Estudio preliminar." M. de Cervantes. BAE 156. *Obras dramáticas*. Madrid: BAE, 1962.
- Zimic, S. "Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)." *Anales Cervantinos* 15 (1976): 19-120.