

**Cervantes frente a la comedia nueva:
El retablo de las maravillas y las maravillas del nuevo teatro**

Héctor Brioso Santos
(Universidad de Alcalá)

¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras! Todo se lo halla hecho, todo fácil, todo llano, y esto de manera que las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta (...) (*Persiles y Sigismunda*, III, ii, 443).

La buena *metaliteratura* permite siempre intuir una acumulación de estratos de sentido, ironías, bromas de género literario y hasta gremiales. Para poner un ejemplo expresivo, aunque banal, cuando Graham Greene perfeccionó en 1950 la escena de *The Third Man* en la que el imaginario y mediocre novelista Rollo Martins imparte una conferencia en una asociación cultural de la Viena de la inmediata posguerra mundial –aunque él cree que acude a un interrogatorio en una comisaría– ese episodio le permite a Green disparar a discreción contra la literatura inglesa –James Joyce, Virginia Woolf, Zane Grey...- por boca de un mediocre autor de *westerns*, al que los presentes confunden con un tal Benjamin Dexter, bajo cuyo nombre termina firmando un rimero de ejemplares. De la parodia de la presentación de libros, la conferencia y la dedicatoria pasamos ahí a la confusión intencionada de escritores y géneros, literatura e infraliteratura, al desdoblamiento de Greene en Martins y Dexter, y a la mixtificación del público consumidor y del escritor mismo, hasta el punto de que Rollo acaba por preguntarse si tan ridícula situación forma realmente parte del oficio de escritor...

Cervantes, además de disentir de Lope de Vega, quiso seguramente desafiarlo en el terreno de la comedia y utilizó todos los géneros para ello: la novela corta y larga entre 1605 y 1616, el prólogo teatral de 1615 a modo de manifiesto, naturalmente el teatro en sus dos vertientes, *menor* y *mayor*, y hasta el metateatro. Pérez de León sostiene que en todos los entremeses cervantinos hay implícitas “opiniones sobre la literatura contemporánea”, que revelan un “desacuerdo con diferentes aspectos de un entorno literario concreto” (2008, 148 y n. 6). Y ese desacuerdo llega al colmo en materia dramática, un terreno en el cual Cervantes, como es bien sabido, tenía la piel especialmente fina. Como aclara el personaje del cura en el capítulo 48 del primer *Quijote*:

—En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo —dijo a esta sazón el cura—, que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque 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. (...) No tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran y saben estremadamente lo que deben hacer, pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y, así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide (553-555).

En un largo y conocido discurso donde no regatea ambiguos y quizá irónicos elogios al gran Lope de Vega, aunque sin nombrarlo:

Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren. Otros las componen tan sin mirar lo que hacen, que después de representadas tienen necesidad los recitantes de huirse y ausentarse, temerosos de ser castigados, como lo han sido muchas veces, por haber representado cosas en perjuicio de algunos reyes y en deshonor de algunos linajes (*Quijote*, I, 48; 555-556)¹.

Esa crítica cervantina al teatro era especialmente incisiva cuando se trataba del monopolio lopiano, como aclara el análisis de Spadaccini:

La actitud de Cervantes frente a la nueva práctica teatral fomentada por Lope de Vega desemboca en una expresión de reserva que, más allá de referencias rutinarias a preceptivas o normas poéticas, se dirige hacia un planteamiento problemático sobre la función social del arte y del creador de ficciones. De ahí que frente a una práctica teatral que considera alienante, Cervantes reclama la prioridad del texto poético. Si Lope de Vega somete sus comedias a las exigencias de un público (Lope había dicho en su *Arte nuevo* “Que quien con arte ahora las escribe / muere sin fama y galardón”), Cervantes orienta su teatro hacia una función desmitificadora (57).

Es natural entonces que una de las piezas cortas, además del prólogo mismo del tomo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), se dedique justamente a esa tarea metateatral, desmitificadora y problemática, valiéndose precisamente de una reveladora técnica de encuadres y espejos sucesivos, de *entremés-marco* (el *Retablo de las maravillas* en mayúscula), de *meta-entremés* interno (el *retablo de las maravillas*, en minúscula) e incluso de pseudo-prólogo metateatral protagonizado por el gobernador Gomecillos².

La profesora Rodríguez Cuadros ha anotado en su edición del *Arte nuevo* lopesco:

En la fantástica metáfora metateatral de *El retablo de las maravillas*, Cervantes insistirá en esta desconfianza cuando un público (zafio y rural, peto también aupado a la supuesta condición de labradores honrados que había mitificado la comedia nueva) esté dispuesto a ver lo invisible y sublimar como *cosas nuevas y desusadas*, todo tipo de mitos o represiones colectivas, desde los animales de cartón-piedra de las tramoyas hasta el erotismo de una pseudo-Salomé bailando la zarabanda, pasando por la prueba del algodón de la legitimidad del nacimiento. Chanfalla y Chirinos lo tienen claro: el ensayo ante ignorantes villanos ricos o ante ese gobernador que usa el alias de “Licenciado Gomecillos” en sus devaneos de poeta cómico, asegura el éxito cuando el retablo “se muestre al pueblo” (60).

¹ Sobre esta cita hay, al menos, dos interpretaciones críticas, que pueden resumirse en los comentarios de la edición dirigida por F. Rico: la nota al pie (555.32) reza “Se refiere a Lope de Vega; los levisimos reparos que aquí se le ponen son menores que los que se hace el propio Lope en su *Arte nuevo*”; mientras la “Lectura” de Villanueva sigue la tradición de una crítica antilopiana acerva, una “bien patente” “enemiga del autor hacia Lope” (II, 106).

² Para el comentario de ese brevísimo pasaje, véase mi trabajo reciente (2016).

Por otra parte, es evidente que ni la piececilla que nos ocupa es una comedia –la palabra sólo la usa Gomecillos para mencionar la veintena que ha compuesto– ni la compañía una verdadera compañía de título. Más bien, los tres oportunistas de nuestro entremés forman una reducida junta de esas que había descrito unos años antes, en 1603, Agustín de Rojas como una *gangarilla*:

SOLANO.- Gangarilla es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de *La oveja perdida*, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados.

RÍOS.- ¿Por qué razón?

SOLANO.- Porque jamás cae capa sobre sus hombros (I, 153).

Al margen, conviene tomar nota, por ahora, de los magros beneficios del trío y de la *talega* en los que los echan, de su incesante caminar y del auto y los dos viejos *entremeses de bobo* que *hacen* en las aldeas y cortijadas, aquí oportunamente sustituidos por el mágico engañosos del retablo. Y el muchacho de Rojas es, *mutatis mutandis*, el Rabelín, músico del trío de marras.

Un aspecto de esa censura de Cervantes –antes de que se instaure la oficial, según él espera– es el de la crítica a la poesía y al teatro de Lope como mera apariencia y fachada. En palabras del zapatero pretendiente Juan Juncos de *La guarda cuidadosa*: “A mí poco se me entiende de trovas; pero éstas me han sonado tan bien, que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas” (943), recalcando el verbo *parecer*, como si la fama del Fénix fuese una simple pantalla, una sugestión o incluso una ilusión colectiva de los consumidores³, unos receptores que, a pesar de no saber nada de versos ni de comedias, pregonaban a cada paso y acriticamente las bondades del *Fénix de los Ingenios* como poeta y dramaturgo. José Pellicer de Tovar, nada menos que en su *Urna sacra erigida a las inmortales cenizas de Frey Lope de Vega Carpio*, sentenciaría: “Después que el estudio se ha pasado a comercio, todo es apariencia, nada realidad”, sin reparar en que el mismo Fénix había sido precisamente el gran artífice de ese cambio en el teatro del XVII⁴.

La misma idea de las apariencias –castizas, raciales, sociales, literarias...– preside *El retablo de las maravillas*, hasta un grado que en esa pieza maestra no precisa comentarios ni ejemplos, pues es más que evidente en su sentido general. Sin embargo, sí importa subrayarla ahora en cuanto posible censura teatral⁵: para empezar, los embelecadores Chanfalla y Chirinos prometen a su público aldeano un falso retablo

³ Cf. el análisis de ese pasaje por Márquez Villanueva (104-108). La propaganda lopiana comenzó por el propio Fénix, como ha analizado Sánchez Jiménez en su libro de 2006, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Téngase en cuenta que Lope sin duda personificaba un teatro nuevo que seguramente no inventó, pero sí perfeccionó con la contribución de otros dramaturgos, y parece encarnar por ello una crítica cervantina a medias gremial y teatral y a medias personal, específicamente antilopiana. Para estos matices, véase el artículo de Canavaggio de 1995.

⁴ Reproduzco la cita a partir del mencionado García Reidy, que la comenta oportunamente (25).

⁵ Pérez de León ha discutido que los dos entremeses de tema rústico, nuestro *Retablo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, puedan leerse “como una respuesta al teatro de Lope de Vega” (2005, 21, y también 175, con interesantes argumentos a favor de una escritura temprana del *Retablo*, y por lo tanto ajena a la comedia nueva).

mágico en el que ni siquiera aparecerán las prometidas maravillas, pues éstas son tan imposibles como el traje nuevo de la historieta folclórica en la que se funda el entremés; tan imposibles teatralmente como Sansón derribando el templo, el toro de Salamanca en plena carrera, los ratones del Arca de Noé, la lluvia salutífera del Jordán, osos, leones y el baile lascivo de Herodías (quizás lo único hacedero de la lista).

Por si el lector –porque de un lector se trata, al igual que en el *Quijote* de 1605– tuviese alguna duda de las intenciones cervantinas, los mismos protagonistas hablarán del teatro comercial de la corte antes de la maravillosa e ilusoria representación ante los lugareños. En ese tan breve como revelador pasaje, el gobernador del pueblo pregunta a la Chirinos por el panorama del teatro madrileño: “¿Qué poetas se usan ahora en la corte, de fama y rumbo, especialmente de los llamados cómicos?”⁶. Y ella responde, con un dejo de desprecio, que “(...) hay tantos, que quitan el sol; y todos piensan que son famosos”, en alusión a los poetillas a secas. Y añade, sobre los dramaturgos, lo que parece ser un dardo contra Lope: “Los poetas cómicos son los ordinarios y que siempre se usan, y así no hay para qué nombrarlos” (id.).

De modo que entiendo que *El retablo* podría encerrar una lección metateatral de cierto calado: la pieza interna, el retablillo ambulante, es un cúmulo de falsedades y engaños, un simulacro urdido por tres oportunistas que excitan los temores racistas y de paternidad de los pueblerinos, pero acaso también –me atrevo a proponer– una maliciosa sátira de la comedia nueva, de la industria teatral y de sus *destajistas* y *obreros*: los dramaturgos y los actores. Y el entremés mismo, al mostrar el *modus operandi* de los cómicos, el ambiente de la representación, la burla contra su decorado verbal y la reacción del público, redondea y completa esa sátira⁷.

No deja de ser revelador que Gerli haya subrayado el parecido entre la descripción del nuevo teatro por el Canónigo en el primer *Quijote* (I, 48) y el timo de Chanfalla y Chirinos. Éstos son “masters of a mercenary art whose essence is lying for financial gain” (98) y que su embeleco es “one prolonged dramatic vacuum –literally a non-play” (100), pues está cortada sobre las mismas hechuras de las piezas de Lope, esto es, con arbitrarios saltos de espacio y tiempo, la habitual irrealidad social y el caos incongruente y disparatado de motivos, temas y épocas –el toro de Salamanca, los ratones del Arca de Noé, el agua del río Jordán, osos, leones y el baile procaz de Herodías/Salomé confundidas entre sí– y todo ello verbal y oral más bien que visible o real⁸, que solían exhibir las comedias y los dramas al uso (106)⁹. El *vacío* o la *no-comedia* serían

⁶ *Ocho comedias*, 978. En lo que sigue, las citas del teatro cervantino procederán siempre de ese tomo.

⁷ Mi lectura del *Retablo* presupone una cronología tardía de esa genial obrita contra el parecer de dos estudiosos, que han argumentado fechas desde 1587 (Granja 1998; Pérez de León 2005). Recordemos que Buchanan dató todas las piezas en 1610-12 (39) y *El retablo* cerca de 1615; que Cotarelo Valledor lo fechó en 1604 (73) y que Schevill y Bonilla fijaron 1598 como la data más temprana por sus alusiones históricas (154-155). A su vez, Ynduráin apuntó una fecha posterior a 1610 (lvi), que Asensio la retrasó a 1610-14 (1970, 172; 1971, 102-106), tesis que a su vez siguió Marrast (1073, n. 2), en tanto que Spadaccini argumentó el año 1612 (60, n. 71). Zamora Vicente habló de un lapso entre 1605 y 1615 (10) y Gerli concluyó lógicamente que debía ser posterior al *Arte nuevo* de 1609 (109). En cualquier caso, hay un resumen de las distintas hipótesis cronológicas en la edición reciente de Baras Escolá (170-172). La gran mayoría de los estudiosos insisten, como puede observarse, en una datación tardía entre los dos *Quijotes*, en la etapa de mayor madurez y espíritu crítico de su autor y cerca de la publicación de las *Ocho comedias*; de otro modo, sería difícil explicarse la complejidad del *Retablo*.

⁸ Véase, sobre este caos aparente, la interesante lectura de Brown (288).

⁹ Sansón era tan socorrido que, en una loa temprana como la XII de *El viaje entretenido* de Rojas, una actriz que exhibe su versatilidad dramática hará sucesivamente y sin disfraces los papeles de ángel, de Sansón, de dama, de mujer vestida de hombre, de valentón y de viejo (I, 200-202). Lope lo sacará a relucir en *Porfiar hasta morir* (c. 1620-21), vv. 323 y 399.

justamente el ardid de representar lo que en realidad no existe. Y la plenitud ilusoria, en el extremo contrario, sería la capacidad lopiana para rellenar con *nada* centenares de piezas, mediante mecanismos tan *chanfallescos* como el decorado verbal, la condensación espacio-temporal y la inacabable variedad de asuntos: “en dos horas / hasta el Final Juicio desde el Génesis” (*Arte nuevo*, vv. 207-208).

Para colmo, el retablo de marras es definido por Chanfalla como un “nuevo embuste” al comienzo del entremés (973), en una frase que podría apuntar otra vez a la novísima comedia nueva, un verdadero embeleco teatral de incesante producción y estreno en los corrales por entonces. Porque mediaba poco de ese *embuste* a la “vil quimera” y al “monstruo cómico” que Lope propugnaba en su *Arte nuevo*, pues, en ambos casos, retablo nuevo y comedia nueva, estamos ante “La representación o imaginación de alguna o muchas cosas juntas que en realidad son imposibles, y que se le proponen al entendimiento como posibles o verdaderas” (*Autoridades*, s. v. *quimera*).

Ahora bien: ¿qué sería lo opuesto a la peligrosa y quimérica libertad creativa de Lope y de los tramposos del retablillo ambulante, que llegan a improvisar en función del momento? Justamente, lo ideal sería el sistema, ya impracticable, del *otro Lope*, Lope de Rueda, *autor-actor* en absoluta plenitud, dueño y portavoz de sus obras. Pero, desaparecidos el cordobés y su mundo, queda el último proyecto teatral cervantino de controlar a los escritores –mediante la censura propuesta en el *Quijote*–, a los directores teatrales, a las compañías y a los actores –con sesudas acotaciones– y al público mismo, en definitiva. Porque no otra es su intención cuando explica en tantos lugares su visión del teatro y cuando publica sus obras, según él, limpias de las excrecencias de la industria, intactas y prístinas a los ojos de los lectores¹⁰.

Volviendo al *Retablo*, preside ese entremés el ágil retrato inicial, entre dos estafas encadenadas, de Chanfalla, la Chirinos o Cherinos¹¹ y el citado Rabelín: el primero, un experto timador que acaba de perpetrar en otro pueblo el engaño del *llovista*¹², más interesado en hacer sagaces *advertimientos* a su compañera de timo que en ensayar o en preparar las presuntas representaciones; la segunda, una actriz con nombre masculinizado y casi de moza del partido cervantina; y por último, el Rabelín, que se asemeja onomásticamente no poco al Silbatillo de *Rinconete y Cortadillo* (192), siendo ambos dos instrumentos musicales humanizados y estilizados, y por lo tanto animados, agudos y astutos¹³. Todos ellos, a base de sutiles diminutivos –Tontonelo y Gomecillos incluidos– manifiestan los dudosos entresijos de un negocio teatral nada ético. No insistiré demasiado en la onomasiología de los personajes del *Retablo*, pues ya fue analizada con precisión y agudeza por Molho (171-175)¹⁴; sólo añadiré un elemento de juicio más: Chanfalla es un hombre con nombre femenino y la Chirinos una mujer con nombre masculino, acaso para destacar también, entre otras cosas, la artificiosidad, desnaturalización y falsedad de los papeles cómicos del teatro a la moderna, en el que las mujeres se vestían de hombre y los papeles y los géneros se confundían a cada paso en una teatralidad tan quimérica como monstruosa¹⁵.

¹⁰ Para la función de la imprenta en la difusión del teatro cervantino, véase Johnson (1981).

¹¹ Los dos editores de referencia en estas páginas, Sevilla y Rey Hazas, insisten en preferir la lección *Cherinos* o incluso *Cherrinos* (973, n. 1, y 987).

¹² Véanse Molho (170) y Chevalier, que adujo otra fuente folclórica para ese embuste en otro artículo del mismo año.

¹³ Véase, para este personajillo, Zimic (1992: 372-374).

¹⁴ Y posteriormente por Marrast, en sus detalladas notas al entremés (1983), y por Pérez de León, que ha aportado algunos otros matices (2005, 202-203, con bibliografía en notas).

¹⁵ Aunque Molho habló de estos tres peculiares seres como una perversa *antifamilia* (175), no me atrevo a aventurar la hipótesis de que, además de caricaturizar a las grandes compañías, el trío pueda ser un remedo grotesco de la familia feliz –matrimonio e hijos en lontananza– a la que tienden las comedias de enredo.

Recordemos que Cervantes acusó a los actores de colaborar en la magna empresa de Lope y los suyos, por ejemplo cuando afirmó que los *farsantes* de su época, “(...) de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que [es decir: ‘aunque’] tal vez se engañan”, en su envenenada e irónica aclaración del prólogo-dedicatoria “Al lector” de las *Ocho comedias* que antecede a nuestro entremés (29). Es decir, en lo que nos importa: los *farsantes discretos* también *se engañan*, sugestionados como están por la imparable industria teatral y por sus fáciles ganancias. E inferimos que si los entendidos se dejaban sugestionar y convencer, ¿qué no harían los necios e ignorantes del patio del corral o de la cazuela, que entregaban su escaso peculio a la entrada de los corrales a cambio de una fugaz promesa de felicidad? ¿Cómo no acordarse también del citado gobernador Gomecillos, que en sus ratos libres compone comedias para intentar venderlas, a buen seguro infructuosamente, a unas compañías monopolizadas por el monstruo Lope de Vega y ocupadas *en obras grandes y de graves autores*? En el mismo prólogo a las *Ocho comedias* resumió Cervantes ese oligopolio teatral en una frase archiconocida: “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 (...)” (26)¹⁶.

En el *Retablo* también queda de manifiesto que el objetivo de la compañía de la legua que visita el pueblo no está en el placer, en el arte o en la moral, sino en las ganancias de la empresa, en los “adelantados media docena de ducados”¹⁷ que tan fácilmente suelta el regidor Juan Castrado en nuestro entremés, sin haber visto prueba alguna del desempeño de la ligerísima y paupérrima *troupe* o *gangarilla* de Chanfalla (977). Y se remacha la misma idea algo más abajo:

CHANFALLA: Señores, vuestras mercedes vengan, que todo está a punto, y no falta más que comenzar.

CHIRINOS: ¿Está ya el dinero *in corbona*?

CHANFALLA: Y aun entre las telas del corazón (979).

La reveladora frase del timador (*todo está a punto*) parece aludir a esa totalidad tramposa de las comedias de moda, que ofrecían un tan convincente como engañoso paquete comercial y espectacular (la fiesta), pero no un verdadero producto artístico original, eso que sí pretendió hacer Cervantes, por ejemplo. El *todo* da idea de sistema cerrado, de ese “diseño, perfectamente calculado, de estímulo-respuesta” y de ese “perfecto mecanismo de recepción, con un diseño calculadísimo” que preside la teatralidad lopiana, según Díez Borque (11-12, respectivamente). Finalmente, *todo está a punto*, pero nada está a punto, salvo las ganancias, por anticipado y ya atesoradas en la faltriquera, en la talega, a buen

¹⁶ Véanse los comentarios de García Reidy a ese pasaje (2013, 104-105) y su minuciosa reconstrucción del *modus operandi* lopiano con las compañías, como *freelancer* o como proveedor preferente y centro de una red de, al menos, una treintena larga de clientes, entre 1583 y 1616 (2013, 102-124).

¹⁷ Exactamente 66 reales o 2250 maravedíes, cuando el salario de un jornalero por cuenta ajena podían ser dos ducados y el de un barbero unos 50 (véase Ortega Dato). Según los cálculos de García Reidy (2013, 176-177), basados a su vez en el libro de Earl Hamilton, el ingreso mensual de un trabajador no cualificado eran 16 reales y el salario de un artesano o maestro superaban los 240, y unos 5-10 reales por casa o 1-2 ducados por persona eran los ingresos diarios del 50% de la población del Reino de Valencia. Más dudosa parece la equivalencia propuesta por ese mismo crítico para el ducado y el euro (aproximadamente, 1 ducado=200 euros, en 176), según la cual el astuto Chanfalla se embolsaría unos 1200 euros actuales por la función. ¿Pretendería Cervantes sugerir que la abusiva magia del retablo lo vuelve más caro? ¿Cabe comparar los seis ducados cobrados por el retablo inexistente con los 45 ducados o los 500 reales que venía a ganar el mismísimo Lope de Vega por cada comedia? Si acudimos de nuevo al trabajo citado de García Reidy, veremos que 300 reales le permitieron a Lope alquilar una buena casa en el centro de Toledo por un año y que 550 reales costeaban un alquiler anual en la Corte (179-180).

recaudo o *in corbona*, en la burlona expresión bíblica de Chanfalla. Esa monetarización es también una alienación, que es el tema de fondo de todo el *Retablo* y, en realidad, del prólogo dramático de 1615 y de otros pasajes sobre el teatro intercalados en otras obras¹⁸.

Elocuentemente también, el verbo *usar* se repite en el entremés, en dos parlamentos sucesivos, por el Gobernador-poeta y por la Chirinos, justamente para hablar de las modas teatrales del momento:

Señora Autora, ¿qué poetas *se usan* ahora en la corte, de fama y rumbo, especialmente de los llamados cómicos?

[...] A lo que vuestra merced, señor Gobernador, me pregunta de los poetas, no le sabré responder; porque hay tantos, que quitan el sol; y todos piensan que son famosos. Los poetas cómicos son los ordinarios y que siempre *se usan*, y así no hay para qué nombrarlos (978, cursivas mías).

Esa palabra da idea de hábito, incluso de cansancio, de reiteración molesta, lo que nos devuelve al irritante Lope de Vega, demasiado *usado*, al uso, usual y de moda hacia 1600-1610. En cualquier caso, ese uso o abuso también señala críticamente un panorama práctico, utilitario y consumista, que es el de la comedia nueva como un teatro oportunista y comercial. La idea está implícita, por ejemplo, en el mismo capítulo 48 del *Quijote* de 1605, cuando el propio canónigo emplea por dos veces esa misma voz en su arenga contra las comedias modernas: primero menciona “estas que ahora se usan” (551) y después aludirá a “un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan” (553). Y no mucho menos expresivo es otro pasaje famoso del *Retablo* en el que se describen la mancha de judaísmo y de ilegitimidad nada menos que como dos “usadas enfermedades” (976). Aparte de lo usual y corriente, el verbo y su participio denotan también un uso comercial y práctico: “Ropa usada, la que está ya traída”, escribe Covarrubias (*s. v. usar*). Y recordemos que las comedias también se desgastaban rápido y se vendían pronto a otras compañías más pobres, hasta parar, dos o tres décadas después, en manos de cómicos de la legua poco mejores que el trío del *Retablo*.

¿Sugiere entonces el Manco que todos, Lope, sus discípulos, los ambulantes como Chanfalla y los suyos y hasta el infeliz Gomecillos *usan* (esto es: ‘producen, venden, estrenan’) fábulas insustanciales –Gerli habló de “wholly insubstantial craft” para el retablo de Chanfalla (99)–, cuyo éxito se funda en una alucinación o una mentira colectivas, en un pacto social al estilo del embuste del *llovista* y del *Retablo de las maravillas*, no siendo todo ello sino un negocio tan pingüe como dudoso? ¿La *mercadería vendible* lopesca del *Quijote* (I, 48) es también la del *autor* Chanfalla, que tanto insiste en cobrar por anticipado y en que el pueblo llano no entre en la función *particular* de los regidores del pueblo y sus familias para celebrar la boda de la hija de Castrado?¹⁹ ¿El precio pagado por esos personajes a cambio de una quimera no equivale entonces al dinero contante que un Lope y sus amigos *autores* se embolsaban a cambio de otra quimera teatral?²⁰ Y, en definitiva, ¿cabe alguna alternativa, según Cervantes, a esa grave

¹⁸ Johnson dedicó páginas interesantes a esta cuestión, sobre todo en relación con el nuevo teatro a la lopesca y con el “control artístico de la producción”, tan característico de Cervantes (252-253).

¹⁹ Se aclara esa circunstancia en 976. Comp. Molho (149). Suárez de Figueroa acusaría poco después en su *Pasajero* a su odiado Lope de haber puesto de moda “cierto género de farsa menos culta que gananciosa” (I, 214). Los *Diálogos de las comedias* de 1620 fustigarán igualmente ese negocio: “en habiendo quien compre, hay quien venda; y viendo que se gasta esta mercadería, habría muchos que tuviesen tienda de ella, pues la codicia ha hecho camino por los mares (...)” (Cotarelo y Mori 1997, 226).

²⁰ Véanse los cálculos sobre los ingresos de Lope en García Reidy (2013, 26).

alienación operada sobre el autor por la industria y la moda teatrales? Johnson respondió a esa pregunta en 1981: atar corto a los *autores* con sus acotaciones, comunicarse directamente con su público, escribir el prólogo de 1615 y otros alegatos y, desde luego, publicar su teatro para protegerlo de tan perniciosos mecanismos enajenantes (253-255).

Lógicamente, ese espíritu comercial iba aparejado a una multiplicación de las obras, producidas en serie o en cadena, y por lo tanto, devaluadas, bastardeadas y adocenadas. Algo después de nuestro entremés, Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El pasajero*, recomendará a Lope y sus seguidores: “Sean los escritos hidalgos, esto es, de más calidad que cantidad; que no consiste la opinión de sabio en lo mucho, sino en lo bueno” (I, 216). Y el mismo Fénix hablaba en una de sus cartas de sus Musas como *rameras*, en un pasaje largamente glosado por García Reidy en su libro reciente (2013). Esa *prostitución* señalada por Lope apunta a la mal asumida profesionalización del escritor en el Siglo de Oro, pero también es visible, con tintes aún más groseros y cínicos, en la microsociedad delictiva o la banda de Chanfalla, que no invoca en vano a la doncella Salomé, aquí mal llamada Herodías.

Porque la quimera teatral lopiana debía ser más que evidente para Cervantes y para otros contemporáneos. Si en un principio los timadores prometen a bulto a los regidores del pueblo “las maravillosas cosas que en él [retablo] se enseñan y muestran” (875), luego la Chirinos, metida ya en harina, no tendrá reparos en invocar o pregonar uno por uno los conocidos disparates bíblicos y mágicos, acaso en una graciosa parodia del *decorado verbal* o de la escasa escenografía de la comedia nueva. El vacío o la *no-comedia* de Gerli podría equivaler, *mutatis mutandis*, a ese decorado oral, a ese paisaje dicho de las piezas modernas de Lope y sus secuaces, y su mera enumeración, con la consiguiente alucinación colectiva, se parece a los catálogos o panoramas poéticos lopescos, como lopesco se nos antoja el anacronismo y el *totum revolutum* de animales y personajes bíblicos. El entreacto alegórico de *El rufián dichoso* es más ponderado, pues en él oímos decir a la Comedia:

Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho; y así, es fuerza
que haya de mudar lugares;
que como acontecen ellas
en muy diferentes partes,
voime allí donde acontecen,
disculpa del disparate (...).
El pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con él doquiera que fuere,
sin perderme ni cansarse (vv. 1245-1264; p. 410)²¹.

Frente a sus propias comedias, que Cervantes presenta como carentes de “necedades patentes y descubiertas” en el prólogo del tomo (28), el *Retablo* de Tontonelo rezuma precisamente esas *necedades*, ofrecidas a carga cerrada, sin orden ni concierto y de forma tan ficticia como engañosa a un público aún más necio. Esas *tontoneladas* y *chanfallerías*, por así llamarlas, parecen ser una caricatura de los “espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia” o de los “patentes errores” que el

²¹ En varios lugares de ese intermedio metateatral se alude de pasada a las constantes licencias de las comedias y del mismo *Rufián dichoso*: “Mal pudiera yo traer, / a estar atendida al arte, / tanto oyente por las ventas / y por tanto mar sin naves” (vv. 1298-1300; p. 411).

Canónigo quijotesco veía en la comedia nueva, profana y divina²², una vez excluidas las pocas comedias no disparatadas y conformes a las reglas firmadas por Lupercio Leonardo de Argensola, el mismo Lope, Gaspar de Aguilar y el propio Cervantes (553)²³. Y todo ello sin olvidar la exigencia de constantes novedades que presidía la nueva moda teatral y su caricatura cervantina del *Retablo*, resumida en el “cada día se ven en el mundo cosas nuevas” de Benito Repollo (976) y en el agudísimo “todo lo nuevo aplice” que espeta Teresa Castrada a su padre (984). Novedad, variedad y admiración son tres factores que preocuparon a Cervantes y que Riley analizó en su libro clásico de 1962, donde señaló que el alcaláino se percataba de los riesgos de una admiración y una novedad mal entendidas, sobre todo en el teatro de la época, y pensaba que “No era una virtud especial dejar con la boca abierta de asombro a unos ignorantes mosqueteros” (1981, 151).

En otra línea de razonamiento, creo que hay que introducir algún matiz a lo escrito por el mismo Riley, cuando definió al Lope dramaturgo como “autor y defensor de la comedia que elevaba los derechos de la *naturaleza* por encima de los del *arte* y que ofrecía al vulgo lo que éste solicitaba” (1990, 46). En parte era así, pero es lógico apuntar, al margen, que el teatro lopiano no siempre representaba a la *naturaleza* en el sentido de ‘la realidad’, sino en el de un arte sin reglas y, por así decirlo, libre de preceptos y, por tanto, casi natural o silvestre²⁴. Y esa libertad desatada y desarreglada fue criticada por Cervantes y puede estar detrás del caótico desfile de animales y personajes bíblicos o folclóricos del *Retablo*.

El propio Fénix de los Ingenios o uno de sus secuaces –remedando después de muerto al Cervantes de la jornada II de *El rufián dichoso*– hace hablar, en el “Prólogo dialogístico” de la *Parte XIX* de sus comedias, al Teatro alegorizado con un Poeta, y éste alude a la poética lopiana como “una poética invisible que se ha de sacar ahora de los libros vulgares”. El Teatro la define, a su vez, como un “notable monstruo”, al que el Poeta describe entonces como “hijo de la ociosidad y de la ignorancia”²⁵. Gaos habló, más positivamente, de una *poética invisible* en Lope de Vega, queriendo aludir a una “que está por formular, que han de entresacarla los preceptistas del estudio de las nuevas comedias”, destinada precisamente a no ser apriorística, a pasar inadvertida y, en definitiva, a ser eficazmente invisible (294), virtudes que no siempre fueron valoradas en la época por los entendidos, pero sí por el público común.

Y lo más curioso es que la descripción que el mismo Gaos hizo en su día del cine y del *sueño* teatral proyectado por Lope en la imaginación de sus espectadores encaja casi perfectamente con la sinopsis del *Retablo*:

Si, abstrayéndose un momento de la representación, el espectador se mirara a sí mismo y pensase que las imágenes proyectadas sobre la pantalla son sólo eso, un haz luminoso que cae sobre unos metros de tela, y que él, espectador, se encuentra allí, en la oscuridad, enfrascado en un engaño, este engaño se desvanecería en el acto, y uno caería en la cuenta de lo pintoresco de su situación (298).

La analogía que la crítica moderna ha establecido entre la comedia y el cine²⁶ no

²² *Quijote*, I, 48; 553-554. Para los disparates cronológicos y contra la unidad de tiempo aristotélica, véase la tercera de las *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales (201).

²³ Comp. las censuras parecidas anotadas por Suárez de Figueroa en su *Pasajero* (I, 215-216).

²⁴ En una de las loas *filolopescas* publicadas por Antonucci y Arata en su libro *La enjambre mala soy yo* el actor recita estos versos metateatrales: “(...) La comedia no se obliga, / ni el dueño [el *autor*], a que siempre diga / verdades como sermón” (loa nº 8, 1995, 86; sobre la posible atribución lopiana de esas piezas, véase la introducción de esos editores, 26-27).

²⁵ Todo en *Comedias Escogidas*, xxviii.

²⁶ La comparación con el cine, sumamente atinada, parece proceder de Ramón Menéndez Pidal, que llamó

es inocente: ese modo de *circo-drama* o *cine-drama* convirtió a Lope en el gran demiurgo de las ilusiones populares del Siglo de Oro. Así lo ha visto Rico en una interesante sección de su *Breve biblioteca de autores españoles*, que se titula precisamente “Hollywood” y trata el drama áureo²⁷. Por su parte, el citado Gaos llamó a Lope “pintor de mundos” y definió su teatro como un “ancho espacio abierto hacia fondos lejanos” por su “frondosa profundidad” (301). Y, no en vano, tanto la descripción positiva de la crítica moderna como las maliciosas insinuaciones cervantinas coinciden en los mismos puntos: la ilusión y la engañosa espectacularidad que embelesan a las masas de los corrales. Por su parte, Molho dividió el *show* del *Retablo*, que él veía como un circo, en la misma distribución en tres actos que el propio Cervantes decía haber inventado años antes en las comedias²⁸. Esa estructura tripartita, impropia del entremés, quizás apunta más alto: al nuevo teatro de comienzos del XVII.

La *gran máquina* vertiginosa y arrolladora de Lope y los suyos –según las reveladoras palabras de Cervantes en su prólogo teatral (27)– y el embuste de Chanfalla-Montiel serían, así pues, una misma cosa. Y qué mejor descripción para ambos que el título nuevo y final de su carrera –a buen seguro inventado al efecto– que Cervantes brinda, en el “Prólogo” de las *Ocho comedias*, al *maldiciente autor de título* que había despreciado sus obras: justamente una pieza titulada *El engaño a los ojos*, “que, si no me engaño, le ha de dar contento” (28)²⁹, precisamente porque, en apariencia, aunque irónicamente, reúne las engañosas pautas típicas de una comedia nueva al uso. Si emparejamos ese casi lopesco y muy a la moda *Engaño a los ojos*, como es lógico nunca hallado por los cervantistas, con *El retablo de las maravillas* y con el engaño de Chanfalla, el prólogo y ese entremés cobran otro sentido: el engaño es el que obran, en los espectadores del XVII, Lope y los suyos; el fénix, como un nuevo Chanfalla o un Montiel, embruja a su público y somete a los mismos aficionados ilusos, los *Gomecillos* que lo imitan sin éxito, puesto que los dramaturgos de renombre, y el Fénix en cabeza, *ya se han alzado con la monarquía cómica, avasallado y puesto bajo su jurisdicción a todos los farsantes*, en las archiconocidas palabras cervantinas.

El retablo de las maravillas sería, en realidad, el nuevo teatro, una suerte de vacío dramático irreal, fantasioso y embaucador, un camelo y una maquinaria en los que el éxito o el fracaso dependen de la sugestión colectiva y de la habilidad mendaz de actores nada escrupulosos, de dramaturgos especializados y de directores cómplices: uno de ellos es el inefable ladrón Ginés de Pasamonte-Maese Pedro, otro el estafador Chanfalla y un tercero el dicho *autor de título*³⁰. No extraña entonces que Cervantes reconozca a medias en el *Quijote* el mérito de su rival, pero le reconvenza que se guíe por el criterio vulgar de su clientela –recordémoslo– “por querer acomodarse al gusto de los representantes” (I, 48; 555-556), mientras que a éstos los acusa de que también “se engañan” porque, “de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores”, como escribe, con

cinedramas a las comedias de Lope en varios lugares de sus obras y en alguna entrevista. Sería aprovechada después por Gaos, desde 1959 (1971), por Maravall (1990^a, 212) y finalmente por Rico en su *Breve biblioteca de autores españoles* (cap. 11).

²⁷ Sólo haré un apunte, entre muchos posibles, acerca del cine como ilusión: Joseph Roth, en su *Anticristo* (1934), lo describió platónicamente como una proyección engañosa, y a Hollywood como una fábrica de sombras “donde los hombres son dobles de sus propias sombras” (89).

²⁸ Cervantes (“Prólogo” a *Ocho...*, 25); y *cf.* *El rufián dichoso* (II, vv. 1216-1219, 409). Véase, además, Molho (205-213).

²⁹ El último crítico que ha echado en falta tal comedia ha sido Urzáiz en su *Catálogo* (I, 249).

³⁰ Los más acabados retratos cervantinos de un actor son el de Pedro de Urdemalas en la comedia homónima, con su transformación de gitano en actor, y el del desenfadado amigo del poeta y dramaturgo loco del final de *El coloquio de los perros*. Y recordemos que Auristela no llegará a ser actriz en *Persiles y Sigismunda* (III, 2).

magistral ironía, en la “Dedicatoria” de sus *Ocho comedias* al conde de Lemos (29). En resumidas cuentas, en 1615 y para Cervantes, el engaño es ya casi universal y parece afectar a todas las esferas del teatro por culpa de Lope y los suyos.

Ese *gusto* de los representantes es también el del público corriente y vulgar de los corrales al que los actores sirven. Lo dejaría escrito Lope mismo en un famoso dístico de su *Arte nuevo*: “porque como las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto” (vv. 47-48). Y la citada Rodríguez Cuadros opone en su comentario de ese pasaje la “manoseada *visibilidad* de la antigua preceptiva que grita en libros mudos” que sería lo *justo* para el Fénix, a la “*invisibilidad* gozosamente material de un público vivo”, en una clara reivindicación de la “norma subjetiva”, la “sensibilidad y la fantasía” y la experiencia teatral frente a la teoría y la tradición normativa (62-63). Sólo que Cervantes no es Lope y no puede bendecir, por tanto, los excesos y la aparente anarquía estética del celeberrimo dramaturgo de la comedia nueva. Más bien, reducirá el vasto, complejo y libre universo lopiano del *gusto* a la burda simplificación que es la caricatura del *Retablo*.

Los lugareños de nuestro entremés, habitantes de un pueblo innominado³¹, equivaldrían, en consecuencia, a ese público ignorante y acrítico de la comedia nueva, entre el cual apenas despunta el iluso gobernador Gomecillos, que, si en su faceta de poeta al uso sigue la moda imperante, en su papel de gobernador es igualmente incapaz de descubrir el fraude del maravilloso e ilusorio retablo.

Algunos otros indicios nos ponen en *El retablo de las maravillas* sobre la pista del nuevo poder del *senado* en los corrales, poder que el Fénix resumía en algunos elocuentísimos versos del mismo *Arte nuevo*:

(...) Es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico,
(...) pues debo
obedecer a quien mandarme puede,
que dorando el error del vulgo quiero
deciros de qué modo las querría (...) (vv. 148-154).

Y no era menos claro cuando remachaba: “Me dejo / llevar de la vulgar corriente (...)” (vv. 364-365)³². Sucede esto mismo en nuestro entremés, por ejemplo, cuando el alcalde Repollo ruega al *autor* Chanfalla que no salgan más animales terroríficos a escena (984); cuando conmina a Tontonelo a que no envíe más soldados al espectáculo (985), sin reparar en que éstos son reales y acompañan al Furrier; o cuando Juan Castrado exige al autor que Herodías salga de nuevo a bailar para cohechar a los militares (986). En esos casos Cervantes podría estar aludiendo a las comedias escritas directamente al servicio del público más caprichoso e ignorante y no al dictado del arte.

Los encumbrados patanes que asisten al retablo mágico están *locos y fuera de seso* según ese furrier (986), pues danzan sin música y sin acompañante real, dado que Herodías no comparece. Merced al embuste, no sólo ven lo que no existe, sino que incluso suponen que lo *real* –la trompeta y el furrier– no es real, y puede más en ellos la sugestión teatral que la propia realidad, como sucedía a menudo en los corrales de la época con un

³¹ Al que el sagaz Molho asociaba con ciertos pueblos extremeño-manchegos o del reino de Toledo que tenían gobernadores, entre ellos justamente el quijotesco Campo de Montiel (136 y 159). Y no se olvide, por una parte, el valor degradante que parece tener la Mancha para Cervantes y, por otra, su sentido más hondo como resumen y cifra de España toda.

³² El artículo citado de Díez Borque recopiló las numerosas alusiones de ese poema programático al todopoderoso vulgo, además de las de otros teóricos de la época, y trató de reajustar la estimativa lopiana de ese vulgo, devolviéndole el matiz negativo y de cultura de masas que el *Monstruo de Naturaleza* le daba.

auditorio en extremo ingenuo, necio, ignorante, novelero y –no lo olvidemos– colérico, pues el dramaturgo tiene que templar “la cólera / de un español sentado”, según observara Lope en su *Arte nuevo* (vv. 205-206)³³. A ese *senado* tan recio podría apuntar a veces el diálogo de sordos que tan frecuentemente oímos en algunos entremeses cervantinos y, en particular, en nuestro *Retablo*³⁴.

La comedia nueva también suponía típicamente, en el otro extremo, un consumo pasivo, superficial y acrítico, justamente expresado en ese contraste que Cervantes establece, por boca de su alter ego Miguel de la “Adjunta al Parnaso”, entre el leer o *ver de espacio* que implica el libro y el *pasar apriesa* del corral (*Ocho comedias*, 1350). De hecho, *El retablo de las maravillas* sólo admite una recepción serena, pareja al deseo cervantino expresado en esa carta. Y a la inversa: los regidores aldeanos y sus familias en bloque –y suponemos que sus paisanos del pueblo llano al día siguiente– se dejan engatusar rápidamente por los halagos urgentes del nuevo teatro, adelantando sus caudales a cambio de casi nada –no olvidemos que los contratos teatrales históricos de la época corroboran ese proceder– y escuchando maravillas que no existen y cuya única materialidad ilusoria son una música muda y unas explicaciones ante un repostero (980). Y recordemos aquí el distingo de Ynduráin: “en el *Retablo* no hay magia, sino labia” (lvii), porque las palabras de Chirinos evocan y *crean* la obra misma, el retablo, que no existiría de otro modo...

Pero hay más: la Castrada advierte a Teresa Repollo sobre “las condiciones que han de tener los miradores del retablo” (980), y tal advertencia vale para el embeleco racial-castizo de Chanfalla y Chirinos, pero reza también para el *senado* populachero y banal de los corrales. Éste no sólo aceptaba de buen grado y de antemano la propuesta teatral lopiana, sino que además bendecía su ideario social: el pacto ideológico que conllevaba un teatro nacional-cristiano y racista en el que Lope y los suyos solían hacer frecuentes guiños al auditorio contra los moriscos, por ejemplo. Y los (*ad*)miradores del teatro lopesco también se plegaban a sus exigencias y acataban sus condiciones social-castizas, mientras el oportunista Lope hacía lo propio, excitando los ideales que él mismo había imbuido en sus espectadores. En *El retablo de las maravillas* se celebra un pacto entre la compañía ambulante y su público, un acuerdo fundado en la mitomanía de la sangre.

La ligereza o la incongruencia espacio-temporal era manifiesta en las comedias a la moderna. Recordemos que en el archiconocido intermedio metateatral de *El rufián dichoso* la Curiosidad interpelaba a la Comedia humanizada afeándole su falta de *discurso*, esto es, de lógica espacial y temporal:

(...) Ahora aquí representas,
y al mismo tiempo en Flandes;
truecas sin discurso alguno
tiempos, teatros, lugares.
Véote y no te conozco;
dame de ti nuevas tales
que te vuelva a conocer,
pues soy tu amigo grande (...) (*Ocho comedias*, 409).

Pero esa ubicuidad se lograba paradójicamente a base de no representar físicamente ni los *tiempos* ni los *lugares*: por simple alusión o evocación, con la ayuda del decorado verbal, los espectadores suplían las decoraciones, los bastidores o los enseres, y al menos en los

³³ Véase ahora, para ese público, la citada edición de Rodríguez Cuadros (49-64). Sobre la cólera de los receptores no conozco más bibliografía que unas páginas de Menéndez Pidal (104-105).

³⁴ Comp. Maestro (2000, 226-234).

corrales, según sabemos, permanecían casi inmutables las seis o las nueve casillas del fondo del escenario, no existía el telón y las vigas, aberturas y balcones fungían, sin más añadidos, como calle, monte, bosque, playa, desierto, selva o campo de batalla, en función de la pieza.

Parece claro que Cervantes insistió en destacar en el *Retablo* los inexistentes elementos teatrales de un teatro sin actores ni decorados, de puras voces y evocaciones y sin más fundamento que la pura ilusión teatral³⁵. El timo de Chanfalla parece perfeccionar el esquema lopiano al eliminar *maravillosamente* incluso a los actores y su vestuario, dos elementos de apoyo esenciales en la comedia nueva. El lúcido comentario del gobernador Gomecillos –“poca balumba trae este autor para tan gran retablo”– y la ingenua respuesta del regidor Juan Castrado –“todo debe de ser de maravillas” (981)– son bien expresivos porque ponen de relieve el contraste entre el escaso bulto del *atrezzo* y sus aparatosos efectos ilusionistas. No está claro que los farsantes lleven ni tan siquiera la ubicua manta teatral de las pequeñas compañías itinerantes, ni se menciona nunca otro objeto, justamente para poner de manifiesto, según barrunto, la llamativa desnudez de los escenarios a la lopesca. Es cierto que Chanfalla invoca un paño –“Siéntense todos. El retablo ha de estar detrás deste repostero” (980)–, pero podría ser que esa acotación embebida en el texto sugiera en realidad que la cortina o lujosa manta de caballerías (pues las dos cosas pueden ser) perteneciese al ajuar de la casa de los Castrado. Y, de hecho, al usarse la voz *repostero*, se deja abierta esa doble función como objeto del hogar o lujoso arreo señorial³⁶. Recordemos, al mismo tiempo, que el invento de la comedia nueva apenas exigía tramoyas, frente a las más elaboradas escenografías de la juventud de Cervantes, allá por 1580³⁷. Es quizás esa engañosa desnudez la que más avvicina el nuevo teatro lopesco a un retablo de títeres mágico, asombroso en su aparente simplicidad pero engañoso en sus intenciones y mecanismos. Vitse ha subrayado lo que él denomina “el rechazo, común a todos los dramaturgos áureos, de cualquier (l)imitación verista en su figuración de los lugares y de los tiempos”, la “arquitectura de palabras –*pictura loquens*” y “la concepción del espacio escenográfico como un ‘lugar imaginario’” o neutro (740). El mismo vacío y el mismo espacio neutro presiden el mágico retablo de títeres verbales, de animales huecos, de lluvia que no moja y de música *sin son*.

Esta cuestión escenográfica requiere, empero, algunos matices: el teatro lopiano tendía, sobre todo en las comedias cómicas o *de ingenio*, a una peculiar desnudez o a una *pobreza* sinecdótica, en términos modernos, mientras que los autos y las comedias llamadas *de cuerpo* –de magia, de santos o de espectáculo– sí ofrecían habitualmente cierto desarrollo escenográfico³⁸. Por tanto, la presunta crítica de Cervantes en nuestro

³⁵ Véase, para esta idea, Zimic (2010, 195).

³⁶ Conviene anotar al margen algunas referencias más: en otro pasaje del *Retablo* se remacha la cuestión de la disposición de la sala, probablemente sólo como un espacio practicable sin más, a lo sumo con unos improvisados bancos o sillas para el público, cuando Castrado replica al codicioso Chanfalla: “Pues véngase conmigo. Recibirá el dinero, y verá mi casa, y la comodidad que hay en ella para mostrar ese retablo” (977). La nota de los editores a nuestro pasaje del repostero del *Retablo* deslinda, sin resolverla del todo, la doble naturaleza del paño, que puede ser, según ellos, bien un “tapiz, paño o cortina”, bien –en cita de Covarrubias– un “pañó cuadrado con las armas del señor, que se pone sobre las acémilas” (980, n. 40). La última acepción viene corroborada por un lugar del segundo *Quijote* donde Sancho Panza protege al rucio de su carga con una túnica “para que sirviese de repostero” (II, 73; 1211), pero, como bien observan Sevilla y Rey Hazas, después la llamará manta (983 y 987). Y, junto a esa manta, se nombra un banco para los espectadores (983), sin duda un mueble de la casa del inculco regidor.

³⁷ Véanse en este punto el agudo estudio de Molho, que precisa la cuestión, algo contradictoria en Cervantes, de la *tramoya* frente a la *no tramoya* (113-115), y las incisivas páginas de Reed (167-169).

³⁸ Para esta materia, véanse, sobre todo, el revelador estudio de Ruano de la Haza (2000) y las actas *El corral de comedias* (2006). Cervantes formuló en otros lugares de su obra su famosa disensión contra la teatralidad lopesca: sin ir más lejos, en el final del interludio metateatral de *El rufián dichoso* hace concluir

Retablo contra el abuso de las técnicas auditivas e imaginativas como el decorado verbal y las *relaciones* o descripciones en escena en cuanto meras ilusiones sin concreción material alguna, afectaría claramente a las comedias cómicas de los corrales, en las que se apelaba a esas técnicas para paliar la pobreza de medios. Pero el inconveniente radicaría en que las *maravillas* evocadas verbalmente por la Chirinos –animales, prodigiosos, reminiscencias bíblicas...- no parecen esbozar un panorama de comedia de ingenio o enredo con sus *quid pro quo*, sus entradas y salidas y sus complicadas tramas, sino el ambiente mágico de un tipo de comedia más espectacular y *de cuerpo*, o quizás de los autos sacramentales, donde sí podían comparecer Sansón o Herodías. La otra posibilidad verosímil sería entonces que el entremés cervantino que estudiamos aludiera a las piezas con escenografía rica e inventiva, o en todo caso menos pobre, pero sirviéndose igualmente del general esquema de las falsas apariencias y el simple ruido evocador, vistos como una quimera y un efectismo engañosos. La ambigüedad de nuestra piececilla, en la que el aparato espectacular brilla y se oculta a un tiempo, permite sustentar las dos interpretaciones en función de la mayor o menor abstracción y distancia intelectual que atribuyamos a Cervantes en su parodia de un teatro que, en buena parte, repudiaba³⁹.

Finalmente, la cadena de disparates teatrales expuesta en nuestro entremés interno o *metaentremés* podría apuntar no sólo a las comedias de enredo por su escenografía verbal, y a las fantásticas, vistas hiperbólicamente, sino también a los autos de la época, ricos en ese tipo de apariciones efectistas⁴⁰. Una muestra en miniatura y cómica de esos autos se deja oír –que no ver– en dos entremeses publicados tardíamente, en 1644, a nombre de Lope de Vega: el *Entremés de la muestra de los carros* y el *Entremés del degollado*. En ambos vemos salir a las usuales alegorías, a ovejas, lobos y gigantes⁴¹.

En cualquier caso, los dislates y las supuestas maravillas del entremés cervantino quizás sirven para satirizar no sólo las comedias modernas vistas como un engañosobos, sino el panorama general del teatro áureo, autos incluidos. Tal vez por ello eligió Cervantes ese vago nombre de *retablo* y no los de *entremés*, *comedia* o *auto*. Sea como fuere, la fiesta teatral venía a ser siempre una verdadera olla podrida dramática donde toda suerte de materiales tenía su asiento. No olvidemos que, por ejemplo, Suárez de Figueroa describió en su *Pasajero* las obras de moda como “cierta miscelánea, donde se halla de todo” (I, 215). Y esa miscelánea de temas oportunistas y efectistas pudo causar el rechazo de las gentes que, como el mismo Cervantes, aspiraban a crear un teatro que transmitiera *verdades*, o al menos acontecimientos posibles o verosímiles, y no enredos más o menos mecánicos o, en el otro extremo, espectáculos tan poco creíbles como los de los autos sacramentales, un género que el alcaalá nunca cultivó. Toda esa industria barroca, en ambas vertientes, logró excitar de distintos modos la fantasía de los espectadores más lerdos, en lugar de educarlos o hacerlos pensar, mientras que condenó a los dramaturgos y a las compañías a un mecanicismo comercial y espectacular de gran éxito, pero que el Manco probablemente veía como poco artístico y nada creativo en el fondo.

Sea como fuere, Cervantes no sólo no fue demasiado congruente ni en sus tesis

a la Curiosidad con unos versos sobre la solución de compromiso usada ahí por la Comedia con las unidades aristotélicas: “Aunque no lo quedo en todo, / quedo satisfecho en parte, / amiga; por eso quiero, / sin replicarte, escucharte” (vv. 1309-1312; pp. 411-412).

³⁹ Comp., para este problema, el trabajo ya citado de Johnson (1981).

⁴⁰ En el Corpus de Sevilla en 1618 se representaría un auto titulado *Las fuerzas de Sansón* firmado por Damián Salucio del Poyo (Urzáiz, II, 596).

⁴¹ Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso*, 317-327 y 373-380.

dramáticas ni en sus críticas a Lope y los suyos⁴². Él mismo se había servido en su teatro de juventud de ciertos recursos escenográficos como los trucos mágicos, la muralla, las ruidosas alarmas militares y las batallas entre bastidores de *La Numancia* o de *La conquista de Jerusalén*, aunque nunca abusó ni de la *poética de lo invisible* ni de la fantasía ni de la confusión entre realidad y ficción, y en general fue austero y consecuente en materias geográficas, historicistas, de atrezo y de vestimenta femenina⁴³.

En ese punto, la doncella o “mochacha” Salomé/Herodías, descrita como “tan galana y tan compuesta” y “apacible y reluciente” y también como “bellaca jodía” (984), no sólo es sensual y apta para cohechar al furriel (986), sino que podría representar muy agudamente los halagos eróticos y el libertinaje del teatro a la moderna. El asunto no es baladí, ya que la crítica ha subrayado tanto el pudor cervantino a la hora de vestir a sus actrices como el hecho de que esa modestia pudo influir en su fracaso teatral después de 1580⁴⁴.

Otra cuestión lateral son los brillantes, sonoros, admirables y maravillosos títulos de las obras dramáticas del tiempo de Lope de Vega, acaso parodiados en el *Retablo de las maravillas* cervantino. Dejando aparte los títulos proverbiales y refranescos más comunes, hallamos en el repertorio del teatro áureo bastantes piezas con referentes exóticos (del mismo Lope, *El animal de Hungría*, *El príncipe Transilvano*, *Arauco domado*, *El asalto de Mastroque*, *Los primeros mártires de Japón*, *Los cautivos de Argel*, *El esclavo de Roma*, *El gran duque de Moscovia*, *El laberinto de Creta*, *Roma abrasada...*) para comedias sin apenas escenografía y a menudo con poca coherencia geográfica o histórica, repletas de esos anacronismos y disparates que tanto enfadaban a Cervantes. Otras veces los títulos aludían a paradojas e imposibles (como *El mayor imposible*), a hipérboles y superlativos (*El mejor mozo de España*, *El príncipe perfecto*) y a situaciones aparatosas y llamativas, con pretensiones publicitarias y comerciales. Acaso sean éstas las maravillas que el *Retablo* promete engañosamente a su público y a las que Cervantes alude con malicia.

La música que *no tañe* pero sí finge tocar el escurridizo Rabelín o Rabelejo, tan odiado por el alcalde Benito Repollo, es otra quimera a la medida del retablo, pues su presunto intérprete es un “músico aduendado” o ‘encantado’ y no hace otra cosa que “menudear sin cítola y sin son”, según Benito, a lo que el musiquillo responde que “yo toco como Dios ha sido servido de enseñarme” (983)⁴⁵. Si a ello sumamos la danza de Herodías y la zarabanda (984-987), todo ello parece ser otra caricatura del embelesamiento del público del corral con músicas y bailes en toda buena comedia de la época y en la fiesta teatral en su conjunto, siempre dejando al margen el hecho de que Cervantes siguió esa moda como el que más.

Finalmente, Tontonelo, el sabio que “fabricó y compuso” el famoso retablo ficticio, “(...) debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso (...)” (976), podría ser, hipotética y figuradamente, el archifamoso Lope de Vega, acaso en otra exagerada sátira del creador de la comedia nueva. Ese sabio enredador y astrólogo supo imponer un teatro quimérico y fundado en el

⁴² Algunas de las contradicciones de Cervantes en sus meditaciones, críticas y escritura teatral fueron señaladas por Cotarelo Valledor (38-46), más modernamente por Johnson (1981) y en especial por Maestro en un esclarecedor artículo de 1999, donde matiza la tesis extendida de que *La entretenida* puede leerse como una parodia de la comedia nueva lopesca (comp. Rey Hazas, 1998; y Piqueras, 2014).

⁴³ Reed hizo importantes precisiones en cuanto a la verosimilitud teatral cervantina y aclaró que, a pesar de sus aparentes incongruencias, Cervantes siempre pretendió deslindar comedia y verdad, y no incurrió en lo que ella denomina lo “illegitimate marvelous” (165-171).

⁴⁴ Véase De la Granja, 1995.

⁴⁵ Para un análisis del minúsculo Rabelín, véase Molho (174-175).

pensamiento único casticista que excluía a los *confesos*. Y los *puntos*, *caracteres* y *observaciones* bien podrían aludir a las intrincadas, oportunistas y cínicas razones aducidas –según Cervantes– por el Fénix en su *Arte nuevo*, y que tantos desvelos ha costado a la crítica por sus ambigüedades⁴⁶.

Quizás Cervantes enfrentó en este punto a ese *Lope-Tontonelo* y al sabio Aristóteles, que en la *Poética* recomendaba atenerse teatralmente a lo verosímil y decoroso, haciendo siempre abstracción de las incongruencias cervantinas. Muy posiblemente, los tejemanejes de Lope y los suyos en los tablados eran vistos como embelecocos y quimeras por las gentes más críticas, como Cervantes mismo. Lo mentiroso y descrito como falsa astrología y magia espuria serían entonces la comedia nueva, y su artífice, Lope de Vega, aparecería retratado grotescamente como un sabio astrólogo “nacido en la ciudad de Tontonela”, un “hombre de quien hay fama que le llegaba la barba a la cintura”, en equívoco y chusco elogio (976), y sobre todo, un “autor de humos y de embelecocos” (986) y un primo-hermano del folclórico *llovista*⁴⁷.

Ahora bien: si el Fénix es descrito en términos de hábil usurpador y de verdadero genio maléfico del nuevo teatro, ¿porqué se le define ridículamente como *Tontonelo*? La lectura más obvia es la de que se le describe como *tonto* para subrayar, por contagio, que los espectadores de sus dramas solían serlo, puesto que eran sugestionados y engañados por la industria teatral⁴⁸. Añadiré que Tontonelo ostenta un nombre paradójico como otros del *Retablo*, quizás también porque en realidad es víctima de sus propios trucos y porque, al menos en la interpretación marxista que Johnson hizo de las explicaciones cervantinas de su prologo teatral, Lope “queda totalmente enajenado del producto de su propio trabajo que, después de escrito, pasa al control de autores y actores que muchas veces él no ve ni conoce” (256). Acaso también porque solía ufanarse de haber pergeñado centenares de comedias sobre resmas y resmas de papel, en una tarea indiscriminada y quizás fútil, comercial y venal, sin reparar en las exigencias del arte. Sería entonces un manipulador manipulado, un cínico *sabio-tonto* que se vendía artísticamente por unos cientos de ducados a la semana, en un ejercicio que Lope mismo describía cínicamente como una forma de prostitución, “en una posición entre la vergüenza y la desvergüenza”, en otras palabras: “La (des)posesión erótico-literaria se presenta como transacción económica, con la que el escritor gana y pierde simultáneamente”, siempre según García Reidy (11). Algo más abajo habla ese crítico de la compleja relación de aprecio y desprecio que el Fénix sentía por su arte supeditado al vulgo y de su conciencia de inferioridad respecto a los teóricos clasicistas (27). Él mismo se había autorretratado irónicamente en su *Arte nuevo* como un *ignorante* anti-aristotélico y como un verdadero *bárbaro* por seguir los gustos del vulgacho de los corrales (vv. 362-366), un sarcasmo que no debió pasarle desapercibido al agudo novelista manco.

Pensemos, asimismo, que Cervantes pregonaba sus *veinte o treinta comedias* en el prólogo teatral de 1615 y que su degradado *alter-ego*, Gomecillos, ingenuo a carta cabal, exhibe igualmente un buen número de comedias, en una mecanización parecida del teatro, aunque no se citen sus títulos. Esas exhibiciones se hacen unos años después de que se publicase *El peregrino en su patria*, con su aparatosa lista de piezas estrenadas por el Fénix hasta el momento (en 1604 y, ampliada, en 1618). Y, por último, no es imposible adivinar un anagrama intencionado *tontonelo/Lope* como remate del esquema

⁴⁶ Pensemos en la impresionante edición de casi mil páginas recién publicada por Felipe Pedraza y Pedro Conde Parrado, con un nutridísimo comentario de ese manifiesto lopiano (2016).

⁴⁷ Por contraste, la magia suele ser fingida en el teatro de Cervantes, y fueron legión los eclesiásticos que condenaron las representaciones con magia en el XVI (Cotarelo y Mori, 1997, 525). Los mismos labriegos de *Fuente Ovejuna* la rechazan (vv. 868-891).

⁴⁸ Así lo entiende mi amigo Sáez Raposo (210, n. 21).

satírico cervantino⁴⁹.

Aunque la alegoría que propongo pueda parecer algo inverosímil en este punto, cabe pensar que Cervantes podía estar irritado por los abusos contemporáneos, y que el medio teatral de la época debía parecerle ya un reino de la magia falsa, de la tontería, de la *necedad patente*, donde el disparate y la falsedad triunfaban y privaba el dudoso monarca de la comedia compuesta para tontos e ignorantes, un autor que podía escribir buenas obras, según aclara el discurso citado del cura del *Quijote*, pero que, sin embargo, prefería componerlas malas, al gusto del populacho o de los actores. Porque, como Lope mismo proclamaba en versos conocidísimos del mismo *Arte nuevo*, que –y repaso algunos ya citados– debieron ofender particularmente a nuestro autor:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos, de apariencia llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (vv. 33-48).

¿Cabe, en efecto, mayor cinismo que criticar y reprobar en esos términos su propio teatro, que se estrenaba casi a diario? Lope se llama a sí mismo *bárbaro* por estrenar *monstruos de apariencia llenos* para las mujeres y el vulgo, mientras se lucra, gana fama con ello y margina a los Gomecillos y al Cervantes de turno...

De ahí que el rústico Benito Repollo, aún sugestionado por el engaño y sorprendido por la realidad del Furriel, en un completo mundo al revés, termine por achacar a Chanfalla: “Ahora yo conozco bien a Tontonelo y sé que vos y él sois unos grandísimos bellacos, no perdonando al músico (...)” (985), pues la *bellaquería* de las comedias al uso llegaba a deformar la percepción de los espectadores, haciéndoles comulgar con la rueda de molino del *arte nuevo*, induciéndolos a vivir “entre sueños” y *atontoneados*, para usar las mismas palabras del entremés (985-986). Y éste concluye cuando Chanfalla proclama, en el colmo de la desvergüenza, que, a pesar de la inoportuna entrada del militar, “la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla!” (987). Este anuncio podría reproducir sarcásticamente la reiteración, la falsa variedad y el engaño cotidiano y permanente de la industria teatral del momento⁵⁰.

⁴⁹ La idea puede parecer aventurada, pero los análisis onomasiológicos de Molho (1976) o Márquez Villanueva (1973) demuestran que el afilado ingenio cervantino no era ajeno a esos juegos.

⁵⁰ Johnson habló de una doble estructura de sugestión y denuncia, la del *Retablo* cervantino, que ese crítico norteamericano definió como “la intimidad sorprendida”: los rústicos viven en el engaño hasta la irrupción del furriel (250). En la *Bibliografía de las controversias* de Cotarelo y Mori se relata un episodio real

Esos sueños, esa quimera, esa industria y esa *máquina* confusa de las nuevas comedias de moda eran ya un hecho tan notorio, que en una de las loas incluidas en el tomo de *Comedias de Lope* de Amberes, publicado en 1607, oímos al actor esta confidencia:

Aquí veremos que es aire
cuanto hablamos, lo que hacemos,
los nombres que nos fingimos,
los intrincados enredos (...) ⁵¹.

Y en la dedicatoria póstuma de Joseph Ortiz de Villena, amigo de Lope, al tomo lopesco de *Colección de las obras sueltas...* de 1644, reeditado en 1778 por Antonio de Sancha, se volvía a remachar, aunque en son de elogio:

Tus diversas Comedias son Sirenas,
que a los oyentes adormecen tanto,
que obligan a olvidar las graves penas.
Allí se ve tan eficaz el llanto,
las fábulas y historias retratadas,
que parece verdad, y es dulce encanto (x).

También brilla la sutileza cervantina frente a críticas broncas y destempladas de Suárez de Figueroa contra los dramaturgos de su tiempo: “(...) Bien podían deshacer la rueda de su hinchazón los pavones cómicos, considerando cuán poco especulativa sea su ocupación, pues la alcanzan sujetos tan materiales, ingenios tan idiotas”, productores de comedias “contra razón, contra naturaleza y arte” ⁵².

En cambio, frente a las comedias en cadena de un Lope de Vega, Cervantes ofrece piezas, que, según proclama al final de *Pedro de Urdemalas* por boca de su protagonista, se presentan *libres y sueltas* de las cansadas *impertinencias* y de los inverosímiles enredos de la comedia nueva:

Mañana, en el teatro, se hará una,
donde por poco precio verán todos
desde principio al fin toda la traza,
y verán que no acaba en casamiento,
cosa común y vista cien mil veces,
ni que parió la dama esta jornada,
y en otra tiene el niño ya sus barbas,
y es valiente y feroz, y mata y hiende,
y venga de sus padres cierta injuria,
y al fin viene a ser rey de un cierto reino
que no hay cosmografía que le muestre.
Destas impertinencias y otras tales
ofreció la comedia libre y suelta,
pues llena de artificio, industria y galas,
se cela del gran Pedro de Urdemalas (vv. 3166-3180; pp. 880-881).

parecido al de la entrada de ese personaje cervantino (255).

⁵¹ Incluida en la *Colección* del mismo Cotarelo y Mori (2000, nº 124, II, 400a).

⁵² *El pasajero* (I, 219 y 223), aunque hay otras páginas con observaciones más matizadas (I, 226-227) o más resignadas (I, 228-229).

Y la más *suelta* de todas es justamente el entremés, género proteiforme y capaz de servir de vehículo a la parodia de la comedia y del auto, por ejemplo. Rodríguez Cuadros ha observado en su edición citada del *Arte nuevo* que ese generillo menor es “un procedimiento dramático privilegiado para la experimentación, que escapa fácilmente a la rigidez de los preceptos” y “un espejo eficaz que refleja paródica y burlescamente muchos de los tópicos de la comedia nueva” (189). Sin duda fue por esas dos virtudes que Cervantes lo escogió para dar rienda suelta a sus preocupaciones creativas y a su diatriba antilopiana.

Arriesgaré una hipótesis más: nuestro entremés podría estar acaso emparentado con otro pasaje cervantino de crítica antilopesca y de retablo como el de Maese Pedro⁵³, el inefable estafador quijotesco, quien también vive a cuerpo de rey gracias a su nigromancia embustera y a sus quimeras teatrales: “Dos reales lleva por cada pregunta [al mono adivino], y así se cree que el tal maese Pedro está riquísimo, y es hombre galante, como dicen en Italia, y *bon compañero*, y dase la mejor vida del mundo: habla más que seis y bebe más que doce, todo a costa de su lengua y de su mono y de su retablo” (*Quijote*, II, 25; 841). Y su doble espectáculo es atrayente, pues está “lleno por todas partes de candelillas de cera encendida” (845), que embelesan a los ignorantes y a los crédulos, mientras las sorprendentes adivinaciones del mono dejan a todos perplejos. Ambos retablos son teatrales y maravillosos en distinto grado y los dos son objeto de la mirada crítica de Cervantes.

En suma, en su teatro impreso, nuestro autor deseaba ofrecer a un público lector más maduro y reflexivo una alternativa a las obras lopescas donde, en su opinión, campeaban el pensamiento único y una teatralidad ilusionista y mecanizada. En alguna medida, tanto las ocho comedias como los ocho entremeses *nuevos* y *nunca representados* se apartan de los esquemas al uso, empezando por el medio escogido para difundirlos. *El retablo de las maravillas*, la más compleja y moderna de todas las piezas breves cervantinas, parece lanzar, en efecto, una crítica de fondo al elaborado sistema de la comedia nueva como un caso flagrante de *masscult* y *midcult*. En la alegoría del *Retablo*, el teatro lopesco se nos presenta no sólo como un monstruo informe, sin reglas, adaptable a voluntad, sino también como una suerte de poética ilusionista o acto mágico destinado a sugestionar a los espectadores ignorantes.

De hecho, si se acepta este presupuesto, no parece demasiado aventurado tratar de reconocer en ese *Retablo* cada elemento del proceso de la comunicación teatral hacia 1610: la estructura formularia y el fondo ideológico de las piezas, la escenografía verbal y la ilusión dramática, los actores y compañías, el negocio de los corrales y el público mismo, en su credulidad pactada, por no hablar de un hipotético *Tontonelo-Lope*. Y la malintencionada alegoría cervantina dibujaría un monopolio comercial y hasta un nada edificante *monipodio* dramático: Chanfalla, la Chirinos y el Rabelín se habrían organizado en comandita para engañar, despojar y humillar a los orgullosos aldeanos, pidiéndoles dinero adelantado a cambio de una función inexistente, sin texto ni actores, figurantes, *atrezzo*, decorado o telón, reducida apenas a un catálogo de portentos meramente orales, a una acción descrita o narrada en alta voz, que se desarrolla únicamente en la rica imaginación de su *selecto* público y con el acicate de un hábil chantaje ideológico.

El enfado del Furriel al final de la obrita representaría, a la vez, el ultraje moral de un observador objetivo –que, sin embargo, no logra acabar con el timo– y la sugerencia

⁵³ Este paralelo ya fue trazado brevemente por Ynduráin en (lvii) y Zimic (1992, 374-375). Percas de Ponseti (2003) ha señalado las críticas antilopianas de Cervantes en ese pasaje quijotesco.

de que las verdaderas autoridades tendrían que tomar cartas en el asunto, toda vez que los munícipes del pueblo y sus familias se han entregado tan acríticamente al espectáculo, dejándose arrastrar a un frenesí teatral y sensual impropio de su condición⁵⁴.

Llevando un poco más lejos el esquema, hasta podríamos pensar que la condición castiza impuesta por el retablo a su público equivale a la adhesión incondicional –teatral e ideológica– que la comedia nueva exigía a sus espectadores, sometiéndolos a un circuito comercial y a un consumo ritual de piezas siempre distintas y siempre iguales.

En particular, la crítica cervantina de nuestro entremés parece ir enderezada más contra la vacuidad y la quimérica espectacularidad del teatro –sus *maravillas* que son engaño y *aire*– y contra su unilateralidad ideológica –la condición castiza del efímero y fantasmal *metadrama* interno ideado por Chanfalla y Chirinos– que contra los característicos enredos de las comedias. La maravilla es una maravilla espuria y el negocio teatral es un formidable mecanismo de alienación colectiva: del escritor, de las compañías y del público mismo, según muestra el panorama totalizador del *Retablo*. Y la alternativa no es vegetar en la aldea con las propias obras cubiertas de polvo, a la espera de un éxito poco probable, como Gomecillos, sino esquivar el circuito comercial presentando directamente al público piezas artísticas en forma impresa, *nuevas y nunca representadas*.

El engañabobos de Chanfalla y Chirinos podría, finalmente, emparejarse con otro retablo cervantino como es el de Maese Pedro, pues ambos contienen una subida dosis de crítica metateatral. Y un título tan revelador como *El engaño a los ojos* podría ser una clave más del ataque cervantino contra el nuevo teatro de moda.

⁵⁴ Para el *furrier*, véase Zimic (1992: 371-372).

Obras citadas:

- Antonucci, Fausta, & Stefano Arata. *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del XVI*. Sevilla: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995.
- Asensio, Eugenio ed. *Entremeses* de Miguel de Cervantes. Madrid: Castalia, 1970.
- . *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1971.
- Baras Escolá, Alfredo. *Entremeses* de Miguel de Cervantes. Madrid-Barcelona: RAE-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.
- Brioso Santos, Héctor. “Las tribulaciones del mal poeta dramático, según Cervantes: *El retablo de las maravillas*”. En Luis Gómez Canseco y María Heredia Mantis eds. *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*. Olmedo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016. 11-32.
- Brown, Kenneth. “El Retablo de las maravillas, sus contextos mosaicos y el chiste del judío retajado”. *eHumanista / Cervantes* 2 (2013): 283-296.
- Canavaggio, Jean. “Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito”. En Jean Canavaggio, ed. *La comedia (Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, diciembre 1991-junio 1992)*. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 245-256.
- . “El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca”. *Criticón*, 108 (2010): 133-142.
- Casaldueiro, Joaquín. “El retablo de las maravillas”, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1974. 205-208.
- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico dir. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- . *Novelas ejemplares*. Jorge García López ed. y Javier Blasco est. prel. Barcelona: Crítica, 2001.
- . *Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas eds. Alcalá de Henares: CEC, 1995.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- Chevalier, Maxime. “El embuste del llovista (Cervantes, *El retablo de las maravillas*)”. *Bulletin Hispanique* 78.1 (1976): 97-98.
- El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII jornadas de teatro clásico, 6, 7 y 8 de julio de 2004*. Almagro: UCLM, 2006.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, (edición facsímil). José Luis Suárez García est. prel. e índices. Granada: Universidad, 1997 [1904].
- . *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas* (edición facsímil). José Luis Suárez y Abraham Madroñal introd. e índices. Granada: Universidad, 2000 [1911].
- Cotarelo Valledor, Armando. *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- Díez Borque José M^º. “Lope de Vega y los gustos del vulgo”, *Las teorías teatrales, Teatro: revista de estudios teatrales* 1 (1992): 7-32.
- Gaos, Vicente. “‘La poética invisible’ de Lope de Vega”. En *Claves de literatura española*.

- Madrid: Guadarrama, 1971, I, 283-303.
- García Reidy, Alejandro. "La mirada moralista: la imagen del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro". En M^a Cecilia Trujillo Maza coord. *Lectores, editores y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008. 205-211.
- . *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid-Frankfurt am Main: TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Gerli, Michael E. "El retablo de las maravillas: Cervantes", Arte nuevo de deshacer comedias". En *Refiguring Authority. Reading, Writing and Rewriting in Cervantes*. Lexington: Kentucky University Press, 1995. 95-109.
- González, Aurelio. "El poder del encanto: de los molinos de viento a *El retablo de las maravillas*". En A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger eds. *Cervantes y su mundo*, Kassel: Reichenberger, 2005, III, 189-200.
- Granja, Agustín de la. "Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes". En Anthony Close *et al.* *Cervantes*. Alcalá de Henares: CEC, 1995. 225-254.
- . "La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*". *Anales cervantinos* XXXIV (1998): 255-267.
- Johnson, Carroll B. "El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes". *Cuadernos de filología* III.1-2 (1981): 247-259.
- Maestro, Jesús G. "Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes". *Cervantes* 19 (1999): 55-86.
- . *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2000.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1990a [1975].
- . *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990b.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973.
- Marrast, Robert, trad. *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*. París: Gallimard, 1983.
- Martínez Iniesta, Bautista, y Martínez Bennecker, Juan B. "Ficción y realidad en *El retablo de las maravillas* de Cervantes". *Lemir* 13 (2009): 169-176.
- Menéndez Pidal, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa, 1973 [1940].
- Molho, Mauricio. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.
- Ortega Dato, José Ángel. "Los dineros en el *Quijote*". *Revista Suma* 52 (junio 2006): 33-40.
- Percas de Ponseti, Helena. "Cervantes y Lope de Vega: postrimerías de un duelo literario y una hipótesis". *Cervantes* 23. 1 (2003): 63-115.
- Pérez de León, Vicente. *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares: CEC, 2005.
- , y Brioso Santos, Héctor. "Cervantes: el entremés (comedia antigua), frente a la comedia nueva". En Javier Huerta Calvo dir. *Historia del teatro breve en España*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 138-183.
- Piqueras Flores, Manuel. "Música, baile, metateatro y honra femenina en *La entretenida* de Cervantes". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 10 (diciembre 2014) 6-15.
- Reed, Cory A. "El retablo de las maravillas: Uncrowning the Comedia". En *The Novelist as a Playwright. Cervantes and the entremés nuevo*. Nueva York-Berna: Peter Lang, 1993. 150-172.
- Rey Hazas, Antonio. "Introducción" a Miguel de Cervantes, *La entretenida / Pedro de Urdemalas*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Rico, Francisco. *Breve biblioteca de autores españoles*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1981 [1966].

- . *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1990 [1986].
- Rojas Villandrando, Agustín de. *El viaje entretenido*. Jacques Joset ed. Madrid: Espasa, 1977.
- Roth, Joseph. *El anticristo*. José Luis Gil Aristu trad. Barcelona: Península, 1991 [1934].
- Ruano de la Haza, José M^a. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Sáez Raposo, Francisco. “Subversión y heterodoxia en los entremeses cervantinos”. En Héctor Brioso Santos coord. *Cervantes y el mundo del teatro*. Kassel: Reichenberger, 2007. 197-218.
- Salomon, Noël. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1985.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis, 2006.
- Schevill, Rodolfo, y Bonilla, Adolfo eds. *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra, vol. VI. Comedias y Entremeses (Introducción). Poesías sueltas*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1922.
- Sevilla Arroyo, Florencio ed. *Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas. Obras completas, III*. Alcalá de Henares: CEC, 1995.
- Smith, Dawn L. “Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en el *Retablo de las maravillas*”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*. Antonio Vilanova ed. Barcelona: PPU, 1992. II, 713-721.
- Spadaccini, Nicholas ed. *El retablo de las maravillas. Entremeses de Miguel de Cervantes*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El pasajero*. M^a Isabel López Bascañana, ed. Barcelona: PPU, 1988.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: FUE, 2002.
- Vega Carpio, Félix Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Evangelina Rodríguez Cuadros ed. Madrid: Castalia, 2011.
- . *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Felipe Pedraza y Pedro Conde Parrado eds. Ciudad Real: UCLM, 2016.
- . *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso, de D. Frey Félix de Vega Carpio*. Madrid: Antonio de Sancha, 1778, vol. XVIII (facsimil: Madrid: Arco Libros, 1989).
- . *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*. Juan E. Hartzbusch ed. Madrid: Atlas, 1952 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 52).
- . *Porfiar hasta morir*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Villanueva, Darío. “Capítulo XLVIII”. En Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Barcelona: Crítica, 1998. II, 105-107.
- Vitse, Marc. “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”. En Javier Huerta Calvo dir. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003. I, 717-755.
- Ynduráin, Francisco. “Estudio preliminar”. *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra, II. Obras dramáticas*. Madrid: Atlas, 1962 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 156).
- Zamora Vicente, Alonso. “Presentación a los entremeses de Miguel de Cervantes”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Zimic, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.
- . *De esto y aquello en las obras de Cervantes*. Newark: Juan de la Cuesta, 2010.