



SOBRE EL TEATRO DE CERVANTES

Ana Roig Hernández
(Universitat de València)

1. Introducción: contexto teatral de la época de Cervantes.

El teatro que Miguel de Cervantes pone en práctica en sus obras dramáticas es el perteneciente al llamado Primer Barroco. Éste se diferencia en diversos aspectos del teatro de la época anterior (el Renacimiento) y del de la etapa posterior (Segundo Barroco), por lo que consideramos importante y conveniente analizar las características del teatro escrito y escenificado de estos tres periodos.

En el Renacimiento, la comedia es muy sencilla, con unas líneas muy claras. El diálogo tiene una suave ondulación, que se anima y agita al compás de las pasiones. La entrada y salida de personajes, los gestos y movimientos que reclama el coloquio... muestran hasta qué punto la palabra dramática se ha escrito para el actor, quien llena de vida la composición. Además hay una gran delectación lingüística: dentro de una conversación se unen las hablas de castellanos, portugueses, valencianos, moriscos, gitanos, vizcaínos, rústicos...

El teatro religioso, viva herencia de la etapa medieval, continúa en el Renacimiento; sin embargo, el teatro fundamental va a ser el profano, con los temas del amor, el matrimonio, la vida diaria y baja, los sucesos extraordinarios (individuales o colectivos), las fiestas, la mujer y el hombre acompañados de dioses antiguos... El deleite verbal va acompañado del sentido de lo nuevo, de ver por primera vez la tierra, las plantas, el hombre... de la gran aventura de mirar y palpar.

A este panorama teatral renacentista hay que añadir otra característica: la sátira eclesiástica, que llega incluso al irrespeto y a la crueldad. Esta actitud dura hasta la llegada del erasmismo y la reforma, que influirán en el catolicismo. Finalmente, con la Contrarreforma, el teatro barroco adquirirá dos características que lo distinguirán del renacentista: la ausencia de sátira eclesiástica y el sentimiento religioso nacional.

En el Renacimiento las obras se representan fundamentalmente en los palacios (salas y jardines), ante los reyes y la nobleza, lo que ayudaba a que los medios escenográficos fueran mayores. Aún así, el peso de la obra no recaía en esto, sino que era un teatro para el oído, y la vista se fijaba en el actor.

En el Barroco, en cambio, el público ya no está formado por un noble auditorio, sino por el vulgo, que exige un cambio del diálogo a la acción. Este primer Barroco se interesa por los sentimientos y pasiones como elementos del destino humano, y además encuentra el nuevo sentido de la comunidad: la personalidad histórica. El teatro es el nuevo templo civil, que deja a la Iglesia una función religiosa especializada, ya que este espíritu nacional y moral se ofrece transido de sentimiento religioso.

Si en el Renacimiento se traducían a los clásicos, en el Barroco se escriben tragedias originales. En Séneca encuentran los dramaturgos horror y monumentalidad, pero le añaden un matiz que lo diferencia: si el conflicto griego no tiene solución, el cristiano siempre la tiene dada: puede condenarse o salvarse, pero depende de su elección, y sabe que Dios siempre está a su lado para ayudarlo. El mundo griego tiene una tragedia, el mundo cristiano tiene una pasión. El Barroco se encargará de vivir lo religioso en términos civiles: así, en la figura del actor se recapitula y compendia el mundo social, simbolizado por el mundo de la representación: el hombre hace un papel en el mundo, y el representante nos muestra la multiplicidad latente en el hombre; la vida debe ser una limitación, una aceptación de la tierra, con los ojos puestos en el cielo. El heroísmo cristiano es un acto amoroso, una entrega sin reservas, a imitación de Cristo, que se compendia en la figura del santo. Así pues, religión y comedia son los dos polos de la vida espiritual del Barroco español, representados en el santo (ejemplo vivo y luminoso que nos enseña el camino del cielo) y el actor (guía que nos conduce por la tierra).

El diálogo y los cuadros renacentistas se convierten ahora en acción disgresiva. No hay miembros unidos mecánicamente, sino partes que forman un todo orgánico. Esta acción es una acción parada, de dinamismo encadenado: Lope de Vega será el que logre ponerla en movimiento. Al pasar la importancia dramática del diálogo a la acción, el escenario adquiere mayor importancia: ahora se necesitarán tramoyas, nubes, truenos, batallas, mayor riqueza en el vestuario y en la caracterización...

En el segundo Barroco hay una heterogeneidad puesta al servicio de la unidad de acción: la diversidad debe coadyuvar hasta tal punto la unidad de acción que, en el caso de que se suprima un miembro, todo se derrumbe. Esto obliga a que haya conexión desde el comienzo, y que unas escenas nos conduzcan a otras. Esto no sucedía en el primer Barroco porque no había unidad de acción, sino unidad mental, por eso no había conexión episódica entre escenas. En el segundo Barroco, desde distintos puntos, se dispara al mismo blanco, mientras que en primero, se dispara a distintos blancos desde el mismo punto.

En el primer Barroco se parte de la idea de que la unidad está fuera de la obra, pero el segundo Barroco la ubica en su interior, traduce su sentimiento en dramatismo y lirismo, anudando las dos corrientes al principio de la comedia.

Si nos centramos ahora en el elemento cómico, vemos que en el Renacimiento éste y el tema principal son independientes en realidad. En cambio, en el primer Barroco unos temas se tratan seriamente y otros de manera cómica, pero ya están unidos intencionalmente. Finalmente, en el segundo Barroco lo cómico y lo serio se dirigen al mismo fin, de ahí el nacimiento de la figura del gracioso.

En el primer Barroco, las figuras son siempre cómicas y no pueden dejar de serlo, sin embargo, el gracioso, perteneciente ya al segundo Barroco, nunca es serio, lo cual no significa que sea siempre cómico, de hecho, hay momentos en que nos hace penetrar con su gesto en el mundo de la culpa y el castigo, él es quien puede expresar toda la bajeza del cuerpo y, al mismo tiempo, la realidad del alma (recordemos, por ejemplo, a Clarín, en *La vida es sueño*, con esa escena final en la que muere pero que lo sublima como personaje, o en Coquín, gracioso de *El médico de su honra*, que se revelará como el personaje de alma más noble y limpia, pues intentará salvar la vida de D^a Mencía pidiendo ayuda al rey directamente, pese al atrevimiento que esto podía suponer y pese a que es su propio amo el que ha planeado el asesinato).

2. Propuesta de teatro de Cervantes

La obra de Miguel de Cervantes parte en un principio de la poética clásica, pero también pretende una renovación del teatro que atiende a un determinado concepto de calidad estética y a unos principios tradicionales de verosimilitud y lógica en el arte. Sin embargo, sus comedias no parecen haber alcanzado los mismos logros que sus entremeses ni que su narrativa.

Como autor dramático, Cervantes se sitúa en dos extremos: ser el primer novelista y no ser poeta.

Las principales dificultades con que se encuentra la comedia cervantina en sus intentos de renovación proceden de los imperativos lógicos de la poética clásica y del triunfo social, político y estético de la comedia nueva de Lope de Vega. No aspiró a competir con Lope, pero le pareció injusto que los teatros cerraran las puertas a sus comedias por razones que más adelante veremos detalladamente.

Cervantes se esforzó en dar a sus obras teatrales una sólida estructura. Su escenario es el del primer Barroco: se sirve de tramoyas, ruidos, nubes, tal y como podemos observar en sus detalladas acotaciones; veamos algunos ejemplos de esto en obras cervantinas de distintos géneros:

- *La casa de los celos* (comedia de capa y espada)

“Parece a este instante el carro de fuego, tirado de los leones de la montaña, y en él la diosa Venus”.

“Mientras cantan, se va el carro de Venus, y Cupido en él, y suenen las chirimías, y luego dice Lauso”.

- *El gallardo español* (comedia de cautiverio)

“Entra Alimuzel, a caballo, con lanza y adarga”

“Tócase arma; salen a la muralla el Conde y Guzmán, y al teatro, Azán, el Cuco y Alabazel”

- *Pedro de Urdemalas* (comedia de costumbres)

“Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana; salen todos los que pudieren con ramos, principalmente Clemente, y los músicos entran cantando esto”.

“Éntranse. Salen dos ciegos, y el uno Pedro de Urdemalas; arrímase el primero a una puerta, y Pedro junto a él, y pónese la viuda a la ventana”.

- *La Numancia* (tragedia)

“A este punto han de entrar los más soldados que pudieren, y Gayo Mario, armados a la antigua, sin arcabuces, y Cipión se sube sobre una peñuela que está en el tablado, y mirando a los soldados, dice:”.

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

Hay tres momentos literarios en su producción en los que Cervantes expone su teoría teatral; nosotros los analizaremos a continuación:

a) *Quijote I, cap. 48.*

Debido a la extensión del fragmento en cuestión, no podemos reproducirlo aquí por entero, sin embargo, sí que citaremos algunas partes de éste con el fin de analizarlas detalladamente y poder acabar extrayendo las principales conclusiones:

(habla el canónigo): “<< *Si estas comedias que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son **conocidos disparates** y cosas que no llevan ni pies ni cabeza, y, con todo eso, **el vulgo las oye con gusto** [...], y que **las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden** [...]>>”.*

Lo que aquí Cervantes nos indica es que en la época en que escribió la primera parte del *Quijote* (publicada en 1605) las comedias que triunfaban entre el público no instruido (el vulgo), fuesen del género que fuesen, basadas en hechos reales acaecidos (“las de historia”) como las de pura invención del autor (“imaginadas”), son aquellas en las que la verosimilitud no es una de sus características, de ahí que las describa como “disparates”. Este gusto generalizado se opone al que Cervantes considera buen criterio de “cuatro discretos” que entienden de poética clásica y por tanto conocen los preceptos del llamado “arte” antiguo (frente al arte nuevo de Lope de Vega), promovido fundamentalmente por los neoaristotelistas.

“[...] *mirad si guardaban bien los **preceptos del arte**, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en **aquellos que no saben representar otra cosa**”.*

De nuevo alude Cervantes a los preceptos, basando su defensa de éstos en el éxito de las tres famosas tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola: *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*, que triunfaron en las tablas pese a que seguían los preceptos. Esto ayuda a Cervantes a creer que el motivo (y la culpa) de que las comedias del momento sean tan erróneas (en su opinión) no está en que el vulgo las pide así, sino en que los actores no saben representar otro tipo de obras mejor construidas. Vemos así como aquí Cervantes no se limita a criticar la forma de escribir de los autores teatrales de su época, sino que ataca también a las compañías teatrales.

(Dice el cura): “[...] *ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que ahora se usan [...]; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia*”.

Obviamente, Cervantes hace referencia en este fragmento al que para él es principio fundamental de la comedia: la verosimilitud, o lo que es lo mismo, “imagen de la verdad” en palabras de Tulio, fuente citada por Cervantes aquí. En opinión de nuestro dramaturgo, la comedia debe intentar ser un reflejo de la realidad o al menos parecerse a ésta, dar la impresión al espectador de que los sucesos que se narran pueden llegar a ser ciertos, reales, algo que sólo se consigue a través de la verosimilitud.

La omisión de este principio en el teatro de la época de Cervantes produce una gran irritación en el autor del *Quijote*, como observamos tanto en este fragmento como en los que a continuación citamos, donde veremos que, para Cervantes, la verosimilitud se compone básicamente mediante las unidades (neo)aristotélicas de tiempo, acción y lugar junto al decoro de los personajes.

“*Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?*”.

Con este fragmento Cervantes empieza su protesta ante la falta de seguimiento del “arte antiguo” (basado en la Poética de Aristóteles) por parte de los dramaturgos de su época. En esta primera crítica, ataca la falta de la unidad de tiempo, ejemplificada a través del reflejo del paso de los años de un personaje teatral que de ser un “niño en mantillas”, es decir, un bebé, a aparecer en la escena siguiente como un “hombre barbado”, o lo que es lo mismo, un adulto.

“*Y, ¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?*”.

Cervantes alude aquí a la importancia del decoro de los personajes teatrales mostrándonos justo lo que no deberíamos encontrar si este principio se cumpliera: un “viejo valiente y un mozo cobarde”, cuando debería ser a la inversa, “un lacayo retórico, un paje consejero”, en lugar de ser de corto entendimiento y limitarse a sus funciones típicas, “un rey ganapán y una princesa fregona”, rompiendo el decoro en el sentido de que los personajes nobles jamás trabajan (y muchos menos en oficios manuales, considerados bajos en los Siglos de Oro, como los que menciona Cervantes).

*“¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos que en que pueden o podían suceder **las acciones que representan**, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabara en América, y así, se hubiera hecho en **todas las cuatro partes del mundo**?”*

Cervantes critica aquí la falta de la unidad de lugar, según la cual todos los hechos narrados en la obra teatral debía suceder en el mismo lugar, algo que desaparece en el teatro de la época de *La Numancia*, como muy claramente (aunque también de forma exagerada) explica él mismo.

*“Y si es que la **imitación** es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, **fingiendo una acción que pasa en el tiempo del rey Pepino y Carlomagno**, al mismo tiempo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, **habiendo infinitos años de lo uno a lo otro**; y fundándose la comedia **sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia** y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verosímiles, sino con **patentes errores**, de todo punto inexcusables?”*

En primer lugar tenemos que fijarnos en la palabra “imitación”, que nos remite inmediatamente al concepto aristotélico de “mímesis”: una vez más vemos como Cervantes considera que la comedia ha de ser un reflejo verosímil de la realidad (no necesariamente una copia exacta de ésta).

Por otra parte, lamenta la falta de rigor histórico de las obras de su tiempo y el hecho de que en una misma comedia se mezclen sucesos pertenecientes a distintas épocas, algo que a él le resulta una verdadera aberración. Esto le irrita todavía más cuando se hace de una forma muy poco verosímil y cuando los dramaturgos pretenden además hacer pasar por real algo claramente ficticio.

*“[...] los **extranjeros**, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por **bárbaros e ignorantes**, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos”*.

Con esta frase Cervantes legitima su postura expuesta anteriormente sobre cómo deben ser, o mejor dicho, cómo no deben ser escritas las obras teatrales. Se apoya en la idea de que los extranjeros que ven obras españolas en ese momento se quedan desagradablemente sorprendidos al comprobar cómo no se siguen los preceptos, muy al contrario de lo que se hace en sus países, tal y como el propio Cervantes nos indica.

*“porque de haber oído la **comedia artificiosa y bien ordenada**, saldría el oyente alegre con burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la **virtud**; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea [...]”*

En este fragmento podemos leer cómo Cervantes consideraba al teatro como un instrumento útil para enseñar al pueblo virtudes, historia, verdades, de manera que para él el teatro tiene también una finalidad didáctica, pues permite “enseñar deleitando”. Aquí podemos contemplar también la idea de que el teatro debe provocar un efecto de

catarsis en el espectador y una consecuente purgación de sus pasiones a través de contemplar la vivencia del protagonista de la comedia.

*“Y no tienen culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que **conocen muy bien en lo que yerran**, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho **mercadería vendible** [...]; y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un **felícísimo ingenio destes 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 el mundo lleno 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”.*

En este fragmento podemos distinguir claramente dos partes relacionadas entre sí: en la primera intuimos al Cervantes resentido por el rechazo de sus comedias en su segunda etapa teatral debido a que la forma de escritura de éstas ya no agradaba a los directores de las compañías teatrales. De ahí que rompa una lanza a favor de los escritores dramaturgos (“los poetas que las componen”) y culpe de la nueva forma indebida de escritura teatral (en su opinión) al hecho de que las comedias se hayan convertido en “mercadería vendible”, es decir, en un objeto más de comercio cuyo único objetivo sea agradar al vulgo, dejando al margen que esté bien construida, que siga unas directrices, unos preceptos, unas unidades, un decoro... que es lo que Cervantes realmente quisiera ver sobre las tablas.

Como consecuencia y ejemplo de esto, Cervantes nos nombra a Lope de Vega en la segunda parte de esta cita, a quien admira como autor de comedias, si bien le recrimina que haya ajustado sus obras tan al gusto del vulgo que éstas han perdido parte de la perfección que podrían haber alcanzado.

*“Y todos estos inconvenientes cesarían [...] con que hubiese en la Corte una **persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen**; no solo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España; sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna”.*

Finalmente Cervantes nos propone la creación de un comisario teatral que seleccione qué obras pueden ser representadas en los teatros de España, y sin cuya autorización no se pueda representar.

Esta idea puede ser tomada como una propuesta seria, o bien como una ironía cervantina, pues Cervantes era el primer defensor de la libertad creadora del dramaturgo y del escritor en general.

Aún así, es curioso el comprobar que esta idea resurgiría en épocas posteriores en autores como Jovellanos e incluso en Latinoamérica a principios del s. XIX.

Como conclusión de todo lo dicho podemos decir que en este capítulo del *Quijote*, en el que Cervantes expone su teoría teatral, éste parece apoyarse en la poética clásica con una intención no sólo normativa, sino también instrumental, para así hacer asequibles los procesos de creación y comunicación de la obra teatral.

Para Cervantes la verosimilitud es el principio que más asegura la calidad estética de la literatura, es algo fundamental para la dramaturgia que él desea que se escenifique en un tablado.

Por otra parte, Cervantes critica aquí el aplaudido teatro de Lope de Vega (autor enfrentado con los preceptistas de la tradición (neo)aristotélica) y parece defender las normas clásicas y las tres unidades dramáticas del neoclasicismo (acción, lugar y tiempo), como hemos visto detalladamente antes. Sin embargo, esto no impide que Cervantes elogie la figura de Lope de Vega como dramaturgo (y absoluto rey de los tablados de aquel momento).

b) Prólogo al lector” de las *Ocho comedias y ocho entremeses*

Tal y como él mismo nos relata, Cervantes decidió publicar sus comedias y entremeses en vistas de que los directores de las compañías teatrales no se las compraban con el fin de representarlas.

Pero Cervantes no se limita a vender sus productos teatrales y resignarse a su mera publicación, sino que decide incluir en las *Ocho comedias y ocho entremeses* un “Prólogo al lector” en el que explica, como ya hemos indicado, las razones de que decida llevar adelante esta publicación y nos cuenta además quiénes son en su recuerdo los mejores dramaturgos que ha conocido y cuáles son sus principales méritos, incluyéndose a él mismo en esa gloriosa lista, en contra de su habitual modestia.

Al igual que hemos hecho con el capítulo del *Quijote*, analizaremos a continuación algunos fragmentos de este “Prólogo al lector”, escrito, o al menos publicado, en 1615:

Después de disculparse de antemano ante el lector por la falta de modestia que va a tener en este prólogo (“suplicarte que me perdones si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia”), Cervantes nos va a contar cómo días antes conversó con unos amigos sobre las comedias y qué es lo que se trató al respecto.

“Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toledo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento”.

Observamos cómo Cervantes se legitima ante el grupo a través de la experiencia adquirida con los años: como persona más mayor de los allí presentes, ha tenido ocasión de asistir a representaciones del primer dramaturgo de esa lista de grandes personajes de los tablados españoles que va a mencionar. Vemos claramente que profesa una sincera admiración hacia el batihoja sevillano Lope de Rueda, dramaturgo cuya obra representa el triunfo de la influencia italiana en el teatro español, y que destacó especialmente por sus *Pasos*.

“los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guademecí dorado y cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos [...]. No había en aquel tiempo tramoyas [...]; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro [...] 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 vieja parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo”.

Cervantes destaca la sencillez de los aparatos escénicos, tramoyas y vestuario de la época de Lope de Rueda y su teatro. Por lo que nos describe aquí Cervantes, no disponían en aquel entonces de los efectos teatrales que poco a poco se van inventando posteriormente, tales como las trampillas en el tablado (“el hueco del teatro”), que permitían la aparición (o la desaparición) sorpresiva de alguno de los personajes de la obra, ni arneses o plataformas que permitieran a los actores elevarse y dar el efecto de estar volando, ni una decoración que llenase buena parte del escenario (como esas “nubes” a las que hace referencia Cervantes). La austeridad llegaba hasta tal punto que “los músicos” cantaban sin ningún tipo de acompañamiento musical (“sin guitarra”).

¿Qué nos está indicando Cervantes con todas estas observaciones detalladas? Que todo el peso de la representación recaía sobre el trabajo de los actores y el texto teatral que éstos tenían que recitar, algo que estaba cambiando en la época de Cervantes y que tiene parte de culpa en el poco éxito de sus comedias pese a la cuidada dedicación de éste en cuanto a las acotaciones que hacen referencia al vestuario, a las tramoyas...

*“Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un **rufián cobarde**; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias [...]; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las **barbas** de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era de los que habían de representar los viejos o otras **figuras que pidiesen mudanza de rostro**; **inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas**; pero esto no llegó al sublime punto que está ahora”.*

Cervantes prosigue con su enumeración de dramaturgos talentosos con el toledano Navarro, de cuya identidad no tenemos certeza absoluta, si bien podría tratarse del mismo al que hace referencia A. De Rojas en su *Viaje* (“Un Navarro, natural de Toledo, se os olvidó, que fue el primero que inventó teatros”).

Cervantes atribuye a este toledano la invención de la figura del “rufián cobarde”, que podríamos considerar precedente del gracioso de Lope de Vega (tipo teatral que Cervantes, como más adelante veremos, jamás aceptó del todo en su teatro). Además lo considera responsable de los primeros avances teatrales en cuestión de decorado, tramoyas varias (“inventó tramoya”) y música y, muy importante también, fue de los primeros en preocuparse por una mínima verosimilitud y un mínimo decoro en el vestuario de los actores, pues se encarga de que sólo usen “barba postiza” los que fuesen a representar a un viejo u otras “figuras que pidiesen mudanza de rostro”, de manera que estamos ante la gestación del desarrollo del teatro moderno en cuestión de escenografía.

*“Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que 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 del alma, sacando **figuras morales al teatro**, con general y gustoso aplauso de los oyentes”.*

Éste es, seguramente, el fragmento más importante y el que más nos interesa de todo el “Prólogo”: primero Cervantes, astutamente, prepara el terreno, e inmediatamente después se incluye a sí mismo en la lista de esos dramaturgos fundamentales que han marcado el desarrollo del teatro español. ¿Cuáles son los méritos que se atribuye y por los que se considera digno de ser recordado? En primer lugar, la reducción de las comedias de cinco a tres jornadas, algo que sin embargo Lope de Vega considera mérito

de Cristóbal de Virués (así lo indica en su *Arte Nuevo de hacer comedias*), incluso en ocasiones se le ha atribuido a Rey de Artiedra. ¿Cuál es, entonces, el verdadero origen de esta reducción de jornadas? No lo sabemos con certeza, pero existe la posibilidad de que ambos lo decidiesen aproximadamente en torno a unos mismos años sin tener conocimiento de la iniciativa del otro.

El otro mérito que Cervantes se atribuye es la invención de “figuras morales” que “representasen las “imaginaciones y los pensamientos del alma”, es decir, el subconsciente del personaje, su máxima profundidad psicológica. También esto ha sido puesto en duda por críticos de nuestra época, que consideran que “figuras morales” ya pueden encontrarse en la obra de Sánchez de Badajoz, López de Yanguas, Cueva, Virués, Argensola, Artiedra... Sin embargo, las últimas tendencias críticas señalan que Cervantes, más que declararse inventor de tales figuras, lo que hace es nombrarse como el pionero en aprovecharlas para exteriorizar sentimientos, conflictos internos, espirituales de sus personajes.

Para finalizar el análisis de este fragmento nos resta mencionar unas breves anotaciones sobre las obras teatrales suyas que menciona Cervantes: en primer lugar, cita *Los tratos de Argel*, una comedia de cautiverio que analizaremos detalladamente en otro apartado de este trabajo. A continuación nos habla del éxito que tuvo su famosa tragedia *La destrucción de Numancia*, que es una de las obras teatrales cervantinas más valoradas por la crítica de la actualidad. Lo curioso, sin embargo, de esta enumeración, nos llega al final, cuando leemos el título *La batalla naval*: no tenemos ninguna copia conservada de esta comedia de Cervantes, pero sin duda su existencia fue real, pues aparece nombrada también en otra obra del autor: *El viaje al Parnaso*, concretamente en su “Adjunta al Parnaso”:

“-Y vuessa merced, señor Cerbantes – dixo él -, ¿ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

- Sí- dixe yo -, muchas, y a no ser mías, me parecieran dignas de alabança, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La vizarra Arsinda* y muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa* [...]”.

“**compuse** en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza [...]. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias y entró luego el monstruo de la naturaleza, **el gran Lope de Vega**, y alzóse con la monarquía cómica.[...] llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas”.

Cervantes quiere dejar aquí constancia de su éxito como dramaturgo en el pasado (de una forma seguramente exagerada, pues es dudoso que realmente llegara a componer tantas comedias como nos dice), si bien se ha visto completamente desbancado por el genio creador de Lope de Vega, que se ha hecho con el dominio absoluto de los teatros españoles de su época. Sin embargo, esto no le impide reconocer la maestría del Fénix a la hora de componer comedias, algo que, como vemos, le elogia al igual que ya hacía en el *Quijote*.

“Pero no por esto [...] dejen de tenerse en precio los trabajos del **doctor Ramón**, que fueron los más después de los del gran Lope; estimense las trazas artificiosas en todo

extremo del licenciado Miguel Sánchez; la gravedad del doctor Mira de Mescua, [...], 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 agora están en jerga del agudo ingenio de don Antonio de Galarza, y las que prometen Las fullerías de amor, de Gaspar de Ávila [...]”.

Como vemos, Cervantes no había acabado aún su lista de honorables dramaturgos, pues ahora decide añadir unos cuantos insignes nombres más, si bien sólo se limita a enumerarlos, sin especificar los méritos de cada uno. Mencionaremos brevemente a continuación quiénes eran estos dramaturgos:

El “doctor Ramón” a quien alude Cervantes es Fray Alonso Ramón, de la Orden de la Merced, de quien conservamos cinco comedias; murió en 1633. Del “licenciado Miguel Sánchez” tenemos las comedias *La isla bárbara*, *La guarda cuidadosa*, *El cerco de Túnez* y *Segunda Parte del Corsario Barbarroja*; este autor también aparece citado en el *Viaje del Parnaso*: “Miguel Cejudo y Miguel Sánchez vienen / juntos aquí, ¡Oh sin par!; en éstos / las sacras musas fuerte amparo tienen” (II, versos 211 – 213).

El “doctor Mira de Mescua” es en realidad don Antonio Mira de Amescua (Guadix, 1574/1577 – 1644), quien gozó de gran fama de escritor y cuyas comedias suelen seguir el estilo de Lope de Vega, algo que vemos, por ejemplo, en *El esclavo del demonio*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *Galán, valiente y discreto...*

Con el “canónigo Tárrega” Cervantes hace referencia al valenciano Francisco Agustín Tárrega (1554? – 1602), autor de obras como *El prado de Valencia* o *La enemiga favorable*, pieza teatral que Cervantes elogia en su *Quijote*.

“Guillén de Castro” es el dramaturgo valenciano fundador de la Academia de los Nocturnos (a la que también perteneció Tárrega) y muy amigo de Lope de Vega. Su teatro destaca por su facilidad a la hora de escenificar en el tablado el romancero español, algo que demuestra en piezas como *Las mocedades del Cid*.

El “Aguilar” a quien menciona Cervantes es Gaspar de Aguilar (1561 – 1623), valenciano y miembro de la Academia de los Nocturnos. Cervantes elogia su obra *El mercader amante* en el *Quijote* como modelo de comedia clásica.

Luis Vélez de Guevara fue uno de los principales seguidores de Lope de Vega, a quien quizá igualó en el manejo de los recursos lírico-populares. Escribió prosa (*El diablo cojuelo*) y teatro (*La serrana de la Vera*, *Reinar después de morir...*).

De “Antonio de Galarza” no sabemos nada en la actualidad.

Y ya por último nos encontramos con “Gaspar de Ávila”, otro autor alabado por Cervantes en el *Viaje al Parnaso*: “Y con él Gaspar de Ávila, primero / secuaz de Apolo, a cuyo verso y pluma / Iciar puede envidiar, temer Sincero”.

“[...] volví a componer comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese [...]. 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”.

Cervantes nos hace partícipes en este fragmento de su reencuentro con el mundo de la escritura teatral, que para él resulta ser una enorme desilusión: como prosista, gracias sin duda alguna a su *Quijote*, es alabado y reconocido como gran autor, pero no así como dramaturgo, pues él mismo, a través de la historia del librero, nos lo describe así. Nadie quiere comprar sus comedias, ha dejado de ser un autor teatral cuya escritura guste a directores de comedias y al público.

“[...] vendíselas al librero [...]; él **me las pagó** razonablemente [...]. Querría que fuesen las mejores del mundo, o, al menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen **alguna cosa buena**, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se enmiende [...] y que advierta que **no tienen necesidades** patentes y descubiertas, y que **el verso es el mismo que piden las comedias**, que ha de ser, de los tres estilos, el **ínfimo**, y que el **lenguaje** de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen”.

Ya por último, analizaremos este fragmento del final del “Prólogo”. Aquí Cervantes hace una apología de sus comedias, rompe una lanza en su favor aludiendo en primer lugar al tópico literario de “todo libro, aunque malo, tiene alguna cosa buena”, y a continuación insta al lector a que utilice este argumento cuando se encuentre con el autor de título que ha despreciado la dramaturgia cervantina. En segundo lugar, Cervantes retoma un asunto que ya había mencionado en el cap. del *Quijote* comentado antes, pero esta vez para darle la vuelta y hacerlo servir en su defensa: sus comedias “no tienen necesidades”, al contrario de las de ese momento (que son las que se criticaban en el *Quijote*). En tercer lugar, Cervantes hace referencia a aspectos de cómo ha de construirse la comedia para indicar al mismo tiempo que él ha seguido el procedimiento escritural correcto: ha usado el “verso” correcto y el estilo para las comedias debe ser el “ínfimo” (y por lo tanto, para las tragedias el sublime).

Finalmente Cervantes hace una alusión al uso decoroso del lenguaje de los personajes de sus entremeses, algo en que también había insistido en el *Quijote*.

Sin embargo, hay un pequeño detalle que quizá podríamos considerar que se opone a lo dicho en el mencionado capítulo quijotesco. Cervantes nos dice en este fragmento que vende sus comedias para que éstas sean publicadas, que el librero se las “pagó razonablemente” y que él (Cervantes) aceptó el dinero que le pagaron “con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes”, es decir, acepta el precio que ofrece pagar el librero sin pararse a discutir ni con él ni con nadie más. Así pues, ¿no podríamos considerar que Cervantes trata aquí a sus estimadas comedias como mercancía vendible, algo que criticaba en el analizado capítulo del *Quijote*? De esta manera, empezamos a intuir lo que parece ser un cambio en la actitud y opinión de Cervantes respecto a este delicado tema del arte (y en este caso el teatro) como un objeto más de comercio que debe ser escrito de forma que agrade al público y se venda, sin importar su forma, su estilo...

Como conclusión de todo lo observado a partir del “Prólogo” a las *Ocho comedias y ocho entremeses* podemos decir que Cervantes insiste en la percepción y valorización del teatro desde el punto de vista de la labor de Lope de Rueda (vinculado a su vez al entremés, ya que este autor fue el precursor de tal género a través de sus Pasos) y del contexto dramático del siglo XVI, donde se sitúa la primera etapa del teatro cervantino. El s. XVI representa para Cervantes el periodo de las únicas comedias representadas, mencionadas en la *Adjunta al Parnaso*, y que son: *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca* (o lo que es lo mismo: *La gran sultana*), *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la de mayo*, *El bosque amoroso*, *La única y la vizarra Arsinda*, de las cuales sólo conservamos las tres primeras.

En el “Prólogo” nos encontramos con un Cervantes incapaz de hacer nuevas reflexiones sobre el teatro del siglo XVII; reconoce el éxito de la comedia lopesca, sin insistir en sus objeciones, y se limita a asumir en lo referente al teatro que los tiempos le han sobrepasado.

Vemos como Cervantes toma a Lope de Rueda como máxima autoridad dramaturgica, y cómo da prioridad al texto sobre la representación (al contrario que Lope de Vega), de manera que se adapta sólo en parte a la Comedia Nueva.

c) Jornada II de *El rufián dichoso* (1615)

Éste es el tercer momento literario de Cervantes que hay que tener en cuenta a la hora de intentar vislumbrar su concepción del teatro. Nosotros vamos a fijarnos en el diálogo que se produce al inicio de esta jornada II, en la que dialogan la Curiosidad y la Comedia:

“*CURIOSIDAD.*

Informarme

*Qué es la causa por que **dejas***

De usar tan antiguos trajes,

Del coturno en las tragedias,

Del zueco en las manuales

Comedias, y de la toga

En las que son principales;

Cómo has reducido a tres

Los cinco actos que sabes

Que a un tiempo te componían

Ilustre, risueña, ilustre;

Ahora aquí representas,

Y al mismo momento en Flandes;

Truecas sin discurso alguno

Tiempos, teatros, lugares”.

En esta primera parte del diálogo nos encontramos a una “Curiosidad” desconcertada ante los cambios que se han realizado en la comedia: ha cambiado el vestuario (“dejas/ de usar tan antiguos trajes”, “coturno¹”, “zueco”, “toga”), las jornadas han sido reducidas a tres (algo que el propio Cervantes se atribuye a sí mismo, como ya hemos visto) y ya no hay unidad de lugar ni de tiempo en los sucesos que se ponen en escena (“truecas sin discurso alguno / tiempos, teatros, lugares”).

Desde luego, este mismo desconcierto es el que invade a los personajes quijotescos del cap. 48 y al autor del “Prólogo” a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, es decir: es el desconcierto del propio Cervantes el que se muestra aquí, en esta jornada II de *El rufián dichoso*.

Pero Cervantes no se va a conformar con quedarse estupefacto, sino que él mismo se va a autoresponder en este mismo diálogo, como veremos inmediatamente, a través del personaje de la propia comedia.

“*COMEDIA.*

Los tiempos mudan las cosas

¹ Coturno: Zapato de suela de corcho muy gruesa, usado por los actores de tragedias grecolatinas con el fin de realzar su estatura.

*Y perfeccionan las artes,
 Y añadir a lo inventado
 No es dificultad notable.
 [...]*
*No soy mala, aunque **desdigo**
De aquellos preceptos graves
 Que me dieron y dejaron
 En sus obras admirables
 Séneca, Terencio y Plauto,
 Y otros griegos, que tú sabes.
He dejado parte de ellos,
Y he también guardado parte,
 Porque lo quiere así el uso,
 Que no se sujeta al arte.
 Ya represento mil cosas,
 No en relación, como de antes,
 Sino **en hecho**, y así es fuerza
 Que haya de **mudar lugares** [...].
 Muy poco importa al oyente
 Que yo en un punto me pase
 Desde Alemania a Guinea
 Sin del teatro mudarme”.*

En la primera parte de la respuesta que la “Comedia” da a la “Curiosidad” encontramos la que seguramente Cervantes se dio a sí mismo ante los cambios producidos en el teatro (y ante el consecuente poco éxito de sus comedias): “Los tiempos mudan las cosas”, es decir, que Cervantes asimila que no ha sido capaz de engancharse a los nuevos tiempos teatrales con sus correspondientes modificaciones dramáticas. Como sabemos, gran parte de esos cambios (si no todos) se debieron a Lope de Vega y su *Arte Nuevo de hacer comedias*, hacia el que Cervantes tiene una doble actitud: por un lado reconoce su validez a la hora de renovar el teatro, pero por otro lado insinúa una crítica sobre la poca originalidad de Lope al formular su “tratado teatral” (que sabemos que se realizó en un breve tiempo, forzado por el desafío de los miembros de la Academia del Conde de Saldaña): “y añadir a lo inventado / no es dificultad notable”.

La propia “Comedia” nos informa de que ha dejado de seguir en buena parte los preceptos que observaban siempre los neoplatonistas (“desdigo / de aquellos preceptos graves”), pero al mismo tiempo nos hace ver que sigue conservando parte de su observancia (“y también he guardado parte”). La justificación de esto es sencilla: lo principal es que la comedia agrade al público, y para ello en ocasiones es conveniente seguir los preceptos, pero no así en otras; esta flexibilidad es algo que Lope de Vega llevó muy bien a la práctica pero que a Cervantes le costó más de asimilar, pues parece que sólo en este momento de su trayectoria teatral esté dispuesto a actuar así.

La “Comedia” enumera además a una serie de autores de la Antigüedad clásica: “Séneca, Terencio, Plauto”, junto a “otros griegos”, refiriéndose probablemente a Aristóteles (referencia básica de los preceptistas) como fuentes de las que bebían los dramaturgos que seguían los preceptos clásicos (estos nombres nos remiten a su vez a Lope de Vega, que en su *Arte Nuevo*, como muestra de que se abstiene de seguir a los clásicos a la hora de escribir sus comedias, nos dice: “saco a Terencio y Plauto de mi estudio”).

El siguiente fragmento en el que nos conviene fijarnos es el que dice así: “Ya represento mil cosas, / no en relación, como de antes, / sino en hecho”, pues nos remite a algo que

ya Cervantes había mencionado en su “Prólogo”: el hecho de que en el momento en que escribe ambas obras (las *Ocho comedias y ocho entremeses* y *El rufián dichoso*) prime la escenificación sobre el texto, la forma sobre el contenido. Como ya hemos apuntado anteriormente, éste fue probablemente uno de los aspectos que más contribuyó al rechazo del teatro cervantino (además hemos de recordar que la tradición teatral de Cervantes era la de la práctica escénica erudita, que tenía lugar sobre todo en las universidades y que solía ser un teatro para ser leído).

Por último la “Comedia” justifica la ruptura de la unidad de lugar en las comedias más recientes alegando que así se consigue una mayor fuerza de la escenificación y que además al vulgo no le molesta que así suceda, sino todo lo contrario: le gustan los cambios de lugares (“así es fuerza / Que haya *de* mudar lugares”; “Muy poco importa al oyente / que yo en un punto me pase / desde Alemania a Guinea / sin del teatro mudarme”). Esto viene a demostrar una vez más que lo que importaba ante todo era que la comedia agradase al público, algo que ya indicaba Lope de Vega en su *Arte Nuevo* (“porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”), y porque además ésta era la única manera de vender la comedia a los directores de las compañías.

Ante todo lo visto en este tercer subapartado, podemos intuir ciertas vacilaciones de Cervantes en lo que respecta a su poética teatral, pero éstas se deben en realidad a la doble limitación que experimenta, pues su creación dramática se sitúa entre la “lógica” de la preceptiva clásica y los “códigos” de la comedia lopista. *El rufián dichoso*, sin ir más lejos, es un claro ejemplo de esto: en esta obra aparecen personajes alegóricos (Comedia y Curiosidad) y también episodios en cuya verosimilitud Cervantes insiste constantemente, mientras que paralelamente se constata la falta de observación de las unidades clásicas, contrariando así sus propios postulados de poética teatral.

Podría decirse que este parlamento que hemos analizado se fundamenta en la necesidad particular que en esta comedia siente el propio Cervantes de justificar la quiebra de los principios clásicos, algo que en textos anteriores el propio autor había censurado. Puede que incluso esto nos indique una crisis cervantina frente a los ideales de poética clásica, que de este modo actuaría como una limitación frente a toda tentativa renovadora que tratase de sus preceptos en nombre de cualquier forma de *Arte nuevo*.

3. La comedia en Cervantes

a) Características generales

El teatro de Cervantes, especialmente su comedia, parece debatirse entre la expresión moderna de un mundo existencial en plural libertad y la facticidad de un orden moral inmutable y trascendente al sujeto, heredado de la Antigüedad y cerrado a percepciones innovadoras.

Referido precisamente a esto hay cinco aspectos de la poética clásica que limitan la estética experimental del teatro cervantino, que primero enumeraremos para después explicarlos uno por uno:

- 1) Decoro vs polifonía en el lenguaje de los personajes (limitación de su expresión)
- 2) Devaluación y subordinación del sujeto en la fábula.

- 3) Construcción del personaje como resultado de la voluntad de un orden moral trascendente e inmutable.
- 4) Reducción del personaje teatral a un arquetipo lógico de formas de conducta.
- 5) Negación de la experiencia subjetiva del personaje en las formas del lenguaje dramático.

1) Limitación de la expresión del personaje en el uso del lenguaje: decoro vs polifonía.

Normalmente se considera que la preceptiva clásica codifica una galería de personajes arquetípicos, cada uno con su correspondiente lenguaje, comportamiento... pero lo cierto es que desde la época medieval se desarrolla una literatura en la que diferentes tipos de personajes comienzan a distanciarse de las exigencias del decoro. Las formas de la literatura polifónica logran, en su desarrollo hacia la Edad Contemporánea, la fragmentación de lo que H. Langsberg llamó la “armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso” del personaje. Así, el uso subjetivo de la palabra del personaje al final se impone a los postulados de la poética clásica, que organiza en torno al concepto del decoro una valoración moral y estamental del individuo tanto en la percepción de su experiencia subjetiva sobre todos los hechos.

El discurso polifónico resulta una amalgama de lenguajes con todo tipo de registros y variantes (diatópicas, diafásicas y diastráticas), lo que hace que haya una determinada percepción de la realidad del mundo y de la experiencia del sujeto en esa realidad. Obviamente, este lenguaje polifónico se enfrenta al principio del decoro tradicional, pues en las doctrinas clásicas sobre el estilo se exigía una visión idealista del mundo (que finalmente entra en crisis).

La obra de Cervantes no ignora este discurso polifónico, de hecho ha contribuido a condicionar que tal polifonía lingüística sirviese formalmente de expresión discursiva y social a la configuración de un prototipo humano característico de la Modernidad.

Desde este punto de vista, un personaje que rompe el decoro es un personaje que rompe las limitaciones formales y funcionales (impuestos por la metafísica antigua) de su modo de hablar y de actuar, y que discute además, desde su experiencia personal, la validez del orden moral desde el que se exigen y justifican tales imperativos. Cervantes, pese a que se considera partidario de los preceptos de la poética antigua (incluyendo el decoro), los abandona en algunos momentos (tanto en narrativa como en teatro) e incluso los ironiza a través de sus personajes.

Veamos ahora todo esto ejemplificado en sus obras:

- En *Los tratos de Argel* Cervantes cumple rigurosamente con el decoro en la expresión de cada uno de sus personajes.

- En *Los baños de Argel* encontramos pluralidad de personajes y su consecuente discurso polifónico, pero sin alterar el decoro del conjunto.

- En *El gallardo español* encontramos personajes decorosos (Alimuzel, Fernando de Saavedra) y otros que rompen todo el decoro que podría esperarse de ellos (Nacor).

- En *La gran sultana* hay tres personajes que asumen y discuten el concepto de decoro: el Gran Turco (cumple con su decoro de rey), el renegado Salec (que, impregnado de nihilismo, rechaza toda expresión de identidad) y Madrigal (que es más que un gracioso de tipo lopesco).

- En *El rufián dichoso*, el personaje Cristóbal de Lugo rompe todo el decoro esperable: pese a disponer de retórica, indumentaria y acompañamiento propios de un rufián, Lugo rechaza el amor de una mujer casada y rica, es caricativo con un ciego, reza, reprueba la lujuria de Antonia, se hace fraile dominico... es decir, que de rufián sólo tiene el nombre y el aspecto, pero para nada el comportamiento. Así, Cervantes dramatiza una trayectoria vital de forma verosímil.

- En *El laberinto de amor* Cervantes discute el decoro de forma más clara que en otra de sus comedias. Presenta a Anastasio (duque) vestido de villano cuando pronuncia un discurso a favor de la libertad; Julia y Porcia fingen ser dos villanos, para lo cual se disfrazan de hombres y cambian sus nombres por los de Camilo y Rutilio, respectivamente. Éstas se encuentran con Manfredo y con unos cazadores que les hacen observaciones sobre el decoro de la condición, permitiendo a Cervantes ironizar sobre la autenticidad del decoro.

- En *La entretenida*, los personajes son decorosos desde el punto de vista formal, pero la comedia representa al final una disolución funcional del personaje dramático, ya que los personajes parecen desertar el escenario al no tener posibilidades de concertar sus acciones e intenciones. No hay armonía en el desarrollo actancial de los personajes.

Como breve síntesis, podríamos decir, por tanto, que el personaje moderno no se identifica por su rasgo estamental o por su decoro expresivo, sino por la manera en que da sentido a sus actos. El sujeto no ejecuta acciones: las experimenta.

2) Devaluación y subordinación del sujeto en la fábula como principio estructural y teleológico de los hechos.

La Edad Moderna constituye la primera experiencia importante relativa a la expresión del sujeto como principio explicativo del cosmos, a partir de un pensamiento especulativo y metafísico (procedente de la Antigüedad) construido desde presupuestos lógicos para la explicación y percepción de un mundo antiguo.

Si para Aristóteles la fábula era la más importante de la tragedia y a ella se debían subordinar los demás elementos, de la misma manera para la poética de la Edad Moderna, desde la que Cervantes escribe su teatro, la fábula es esencial para el drama y sigue determinada por la mimesis como principio generador del arte y como fin generador de las conductas humanas.

Por otro lado, Aristóteles, en su Poética, define al “carácter” como modo de ser de un personaje (lo que determina sus decisiones), y lo describe en base a cuatro cualidades: adecuación, semejanza, consecuencia y bondad o virtud moral. Esas propiedades que Aristóteles atribuye a los caracteres determinan en parte la poética teatral de Cervantes en el siglo XVI: sus personajes son caracteres subordinados a la fábula, importa más la construcción de los hechos que los personajes. Cervantes sitúa su teatro entre esta característica y las tentativas de renovación del teatro moderno, que construye un prototipo humano determinado por la expresión de su experiencia personal ante el desarrollo de los acontecimientos, a los que sólo la vivencia del sujeto da sentido.

Las comedias cervantinas construyen un personaje teatral que se mueve entre los imperativos del mundo antiguo y los deseos de un mundo moderno. De este modo, el personaje cervantino no siempre es superior e irreductible a un agente de la trama, el personaje no se limita a una expresión histórica legendaria de su naturaleza como figura

dramática, ni se manifiesta como un simple representante de una categoría moral trascendente a lo humano (como ocurre en la comedia lopista).

Sin embargo, el personaje cervantino de la comedia tampoco está dotado de una conciencia capaz de exceder las exigencias y posibilidades argumentales de la fábula, y muy pocas veces parece poseer una vida fuera de la trama. El personaje teatral cervantino sigue siendo en muchos casos un ser inmutable antes que una criatura a la que puedan perturbar las reflexiones sobre su propia experiencia.

Así, aunque pueda parecer por un lado que Cervantes sea partidario de las unidades clásicas, esto sólo resulta ser teoría, pues en la práctica, sobre todo en comedias como *La entretenida* o *Pedro de Urdemalas*, desmiente la teoría de los preceptistas. El seguimiento cervantino de la poética clásica es mucho más acusado en las primeras comedias (p. ej. *Los tratos de Argel*), donde una realidad trascendente parece anular la libertad del sujeto dramático.

Cervantes no finaliza sus comedias como era habitual en la época (matrimonio, triunfo del enredo, indulto de la burla, lances de honor...) porque la acción desmiente la tipología de los caracteres, porque el sujeto se resiste a someterse a los códigos de la fábula. Es como si Cervantes rechazara en sus últimas comedias la definitiva construcción del personaje como resultado de la voluntad de un orden moral trascendente e inmutable, de modo que discute esa relación lopesca de hechos naturales / valores morales. De hecho, *Pedro de Urdemalas* altera y discute la codificación de los hechos y acciones tal y como los presenta la comedia nueva de Lope de Vega.

3) El personaje como resultado de la voluntad de un orden moral trascendente.

El sentido aristotélico del drama concibe la literatura como expresión de una acción externa al sujeto. Los hechos significan por relación a una moral públicamente admitida, absolutamente extrovertida hacia dioses y demás trascendencia sobrehumanas. El teatro, escenificación de sacrificios humanos, dependía estructuralmente de la creencia en único sistema moral objetivo, trascendente e inmutable válido en sí mismo e impuesto en su legalidad inmanente al sujeto humano, que nada puede hacer por transformarlo.

Hasta la llegada de la Ilustración, el personaje teatral interpreta su historia y su acción personales justificando siempre el orden moral preestablecido en el que se le exige habitar. El teatro lopesco no nos acerca en absoluto a la explicación de la psique del personaje contemporáneo, sin embargo, conviene preguntarse cuál es la contribución del teatro cervantino en esto, cómo se objetiva formalmente en los límites de su arte dramático la expresión del personaje frente al orden moral, y por qué no evoluciona en sus formas experimentales hacia nuevas concepciones del personaje dramático y hacia modelos literarios más amplios e igualmente válidos.

En este contexto, el teatro español del Siglo de Oro asume como función garantizar un equilibrio en el mundo tal como “Dios y el rey” desean, de manera que hay que evitar que la acción de algunos hombres puedan poner en peligro el orden exigido en una sociedad estamental por cuya supervivencia se vela.

La naturaleza humana es insuficiente por sí misma para (auto)governarse, lo que justifica, en el siglo XVII, el sometimiento de la voluntad humana al orden moral trascendente, desde el que pretende reglamentarse la vida del individuo, así como la construcción de personajes dramáticos que responden a este prototipo. Se explica de

este modo la “inferencia metafísica” en el teatro, pero con la novedad de su implicación en la comedia.

Toda expresión estética de la experiencia trágica está relacionada con el mundo de la religión, el mito o la creencia del signo que sea, pero esto no se demuestra tan fácilmente en la comedia como en la tragedia. En el teatro antiguo casi todo es monista, casi todo tiene una sola naturaleza y una sola consecuencia (así se mantiene en la comedia de Lope de Vega, pero ya no en Shakespeare).

Fundamentalmente hay tres símbolos que representan en el teatro español de los Siglos de Oro el sometimiento del sujeto a las exigencias metafísicas de un orden moral trascendente:

- a) El Dios contrarreformista
- b) El monarca absolutista
- c) La honra como legitimidad social del individuo

Un ejemplo de esto lo podemos ver, por ejemplo, en *Los tratos de Argel*:

- a) Aurelio invoca a un Dios contrarreformista (Jornada II, vv. 285 – 298)
- b) Se le pide al rey español que los rescate
- c) Se cuestiona el concepto de honra de los españoles a través de las palabras de un moro (Jornada I, 851 – 858).

4) Reducción del personaje teatral a un arquetipo lógico de formas de conducta

La construcción del personaje teatral como un arquetipo lógico de formas de conducta es algo que procede de la Poética de Aristóteles, donde se nos dice que el sujeto de las acciones dramáticas es y está implicado en la evolución de la fábula según criterios lógicos de funcionalidad, verosimilitud y causalidad. En suma, Aristóteles concibe el personaje como un conjunto de rasgos complejos, de los cuales unos son constitutivos de su personalidad (caracteres) y otros derivan de su participación en el desarrollo de la acción (pensamiento). En consecuencia, la principal formulación de la poética aristotélica sobre el personaje dramático es su concepción funcional, es decir, el personaje como agente de la fábula, el sujeto como actante.

Pese a tales exigencias, el teatro de Cervantes no se construye exclusivamente con personajes arquetípicos, y sin embargo difícilmente el personaje cervantino actúa con independencia absoluta de unas formas de conducta integradas, de forma lógica, supuestamente verosímil, en una fábula que sigue una evolución causal en su desarrollo y que ha de responder a un orden moral preexistente, desde el que se rechaza toda tentativa de transformación axiológica.

El teatro cervantino ofrece personajes que por su diversidad experimental eluden toda posible clasificación que atienda exclusivamente a criterios estamentales o funcionales: si por un lado el personaje discute los planteamientos y desenlaces de la comedia nueva, por otro lado tampoco se atiene rigurosamente en su realización literaria a los principios de la poética clásica, sin olvidar los ejemplos de ironía sobre el decoro social del personaje, de disgregación de muchas cualidades del “gracioso” lopesco y/o de crítica el honor.

La disolución del personaje como prototipo lopesco es un rasgo recurrente e irregular en el teatro cervantino: las comedias de Cervantes no ofrecen sistemáticamente la misma intencionalidad paródica de los prototipos lopescos, pero aun así hay una tentativa de disolución del personaje del “gracioso”, de desaparición del “villano” lopesco, de devaluación de la autoridad patriarcal del “galán”, del “padre” o del

“hermano de la dama”. Esto se ejemplifica muy bien en la escena final de *La entretenida*, donde cada personaje acaba abandonando el escenario reconociendo verbalmente su frustración. Esta devaluación crítica del personaje como prototipo puede entenderse en la comedia cervantina como una tentativa experimental que se enfrenta a la limitación (vigente en la comedia lopesca) de presentar al personaje dramático como arquetipo lógico de acciones específicas, de las que sería expresión objetiva al actuar como delegado de la voluntad de un orden moral trascendente.

En consecuencia, se pueden identificar doce tipos de personajes en las comedias de Cervantes:

- PERSONAJE ALEGÓRICO: simboliza una idea abstracta (Ocasión, Necesidad, Celos...) que representa “las imaginaciones y pensamientos del alma”, según nos dice el mismo Cervantes en el “Prólogo” a las Ocho comedias y ocho entremeses.

- PERSONAJE MÍTICO: figura épica, bucólica o fantástica que aparece en el teatro cervantino de modo más o menos verosímil (Cupido, Carlomagno, Lauso...).

- EL REY: moro o cristiano. Normalmente se atiene al decoro y a su estamento, y si se trata de un rey moro, puede distinguirse o bien por su crueldad hacia los cautivos o bien por su condescendencia amorosa hacia la mujer cristiana.

- GALÁN: los galanes cervantinos se aproximan a veces a los lopescos (como Federico de Novara, en *El laberinto de amor*), otras veces a la poética clásica aristotélica (Fernando, en *Los baños de Argel*) y otras veces responden a la tentativa experimental cervantina (Anastasio, en *El laberinto de amor*).

- LA MUJER: suele delimitarse como cristiana o mora, noble o criada. Muchas veces la caracteriza la pasividad (Rosamira, en *El laberinto de amor*) pese a que su vida o su honor peligran, pero en otras ocasiones puede ser el principal agente de la acción (Belica) o enfrentarse a la autoridad paterna o fraterna (Margarita, en *El gallardo español*).

- CRIADO: es el personaje que ofrece las mejores cualidades y condiciones del diálogo con amo (Cornelio – Anastasio en *El laberinto de amor*), pero esto no es lo habitual en Cervantes, pues él insiste en la presentación de “criados libres, que eligen con independencia, al margen de que acierten o yerren, y sobre todo anhelan una autonomía que su condición social y económica no les permite” (Cristina, en *La entretenida*).

- CAUTIVO: figura esencialmente cervantina, a través de la cual Cervantes trata de expresar la complejidad de lo real. Suelen ser creaciones literarias estrechamente vinculadas a la vida del autor cuando éste fue cautivo.

- “GRACIOSO” cervantino: no siempre podemos considerar su existencia como tal. En relación con el “bobo” o “simple” de la comedia preloquista, la configuración de este personaje cuenta con antecedentes explícitos en la tradición cómica del teatro europeo occidental de todas las épocas. Según Jean Canavaggio, en el teatro cervantino no podemos identificar en un solo sujeto dramático los rasgos del “gracioso”, pues Cervantes altera la construcción de determinados personajes prototípicos, especialmente del “gracioso”, así como relaciones y transformaciones con los demás personajes.

- RUFIÁN: sus acciones y patrañas son aparentemente inofensivas y tienen una mera finalidad lúdica.

- SOLDADO: puede actuar de dos maneras distintas en las comedias cervantinas:

- a) Custodia y representa los ideales sociales y políticos del orden moral. Es triunfador de batallas en las Indias y frente a moros, por lo que se convierte en emblema del honor castellano. Éste es el tipo soldadesco más cercano al del soldado lopesco.

b) Pretende una mejora social, pide para sí un puesto que cree merecer por su servicio al rey. Éste es un soldado más cervantino, y tenemos un ejemplo en Buitrago (*El gallardo español*).

- EL SANTO: hace que en la comedia cervantina se exija verosimilitud, decoro y causalidad. Es el caso de Cristóbal de Lugo.

- EL “NIHILISTA”: su desarrollo se queda en ciernes en el teatro de Cervantes. Niega o discute cierta validez, cierta exigencia del orden moral que rige su conducta y que se niega a acatar por razones personales (moro Nacor).

5) Negación de la experiencia subjetiva del personaje en las formas del lenguaje dramático.

El personaje del drama europeo anterior a la Ilustración (excepto el shakespereano) está muy lejos de disponer en el escenario de una experiencia subjetiva que pueda constituirse en algún momento en móvil de sus acciones

El discurso del personaje cervantino utiliza el soliloquio como instrumento de expresión desde el que parece negar toda interioridad. Incluso parece configurar un destinatario de tipo alegórico o virtual en el que trata de objetivar exteriormente ciertas posibilidades de recepción.

Recordemos que en soliloquio un personaje dramático utiliza el lenguaje en ausencia absoluta de otro interlocutor u oyente, de manera que un personaje habla pero nadie lo ve / lo oye / lo acompaña.

En cambio, en el monólogo dramático tenemos un personaje dramático que sí tiene interlocutores, pero que habla sin esperar respuesta de éstos.

En la Comedia Nueva de Lope de Vega, hay una negación de la experiencia subjetiva del personaje en las formas del lenguaje dramático (soliloquio, monólogo, diálogo, aparte), mientras que las tentativas experimentales de teatro cervantino apenas logran superar las formas lopescas.

Como ejemplo de todo lo dicho en este último subapartado tenemos:

- el primer soliloquio de *Los tratos de Argel* (jornada I, 1 – 80), donde Aurelio “dialoga” con la Ocasión y la Necesidad.

- Rosamira, en la jornada II (1905 – 1920) de *El laberinto de amor*, emite un discurso que se ubica en la voluntad de un orden moral trascendente al sujeto, cuya acción exterior niega toda experiencia subjetiva en el personaje dramático.

b) Clasificación y ejemplos

La producción teatral de Miguel de Cervantes puede dividirse en dos épocas, separadas la una de la otra por unos años en los que el dramaturgo dejó de escribir y se centró en otro tipo de ocupaciones, tal y como él mismo nos dice en el “Prólogo” a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, y diferenciadas por los críticos porque la primera es prelopesca mientras que en la segunda ya se nota el influjo de Lope de Vega.

Su primera etapa va de 1580 a 1587², es decir, desde el regreso de su cautiverio en Argel hasta el comienzo de sus actividades como comisario real de abastos al servicio de Antonio de Guevara, proveedor de las galeras reales y, por tanto, de la armada que Felipe II preparaba contra Inglaterra. Las comedias pertenecientes a esta etapa son, por lo que nos dice el propio Cervantes, *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la de Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La vizarra Arsinda* y *La confusa*. De este grupo de parece ser que exitosas comedias cervantinas sólo conservamos *Los tratos de Argel*, *La Numancia* y *La gran turquesca* (si consideramos, como algunos críticos, que esta pieza es *La gran sultana*).

A la segunda etapa pertenecen todas las comedias que Cervantes publicará juntas en *Ocho comedias y ocho entremeses*, es decir: *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* (éstas dos podrían haber sido escritas entre 1585 – 1590), *El rufián dichoso* (probablemente posterior a 1596), *La gran sultana*, *El gallardo español*, *Los baños de Argel* (seguramente redactadas entre 1606 – 1610), *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas* (escritas poco tiempo antes de 1615). Respecto a la cronología dada, las fechas corresponden a la clasificación de Jean Canavaggio, si bien no todos los críticos están de acuerdo: por ejemplo, otros fechan *Los baños de Argel* en 1600 y concretan la redacción de *La gran sultana* en 1608.

Si seguimos la clasificación de García Martín, las comedias de Cervantes pueden dividirse en:

- COMEDIAS CABALLERESCAS: entrarían en este grupo *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*.
- COMEDIAS DE CAUTIVERIO: *Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, si bien algunos críticos sólo consideran pertenecientes a tal género las tres primeras.
- COMEDIAS DE COSTUMBRES: *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*.
- A esto nosotros debemos añadir que *El rufián dichoso* puede ser considerada una COMEDIA HAGIOGRÁFICA, y que *La Numancia* es una TRAGEDIA.

Breve análisis de las comedias caballerescas cervantinas

La casa de los celos

La casa de los celos es una comedia perteneciente a la primera época de Cervantes, como nos demuestran su descuidada versificación, su aglomeración de episodios inconexos (de hecho la comedia casi no tiene argumento), las figuras alegóricas, las escenas pastoriles semejantes a las de *La Galatea* y la similitud de algunos pasajes con otros del *Quijote*.

En esta comedia podemos encontrar dos tipos de elementos:

² Así lo creen al menos Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas; sin embargo, Ángel Valbuena Prat considera que lo más probable es que Cervantes ya hubiese empezado a escribir teatro antes de su cautiverio en Argel.

a) Procedentes del *Orlando* de Boyardo: en este grupo entran el desfile de personajes caballerescos, los amores de Roldán y Reinaldos por Angélica, la llegada de Angélica a la Corte de Carlomagno, la intervención del hechicero Malgesí, la lucha del moro Ferraguto contra el hermano de Angélica, la intervención del traidor Galalón...

b) Elementos auténticamente cervantinos: aquí se incluyen la intervención de Bernardo del Carpio y su escudero vizcaíno, las escenas bucólicas con grotescos amores entre pastores, la aparición de dioses mitológicos, la aparición de figuras alegóricas (Temor, Sospecha, Celos, Curiosidad, Desesperación), la maquinaria complicada de representación...

Lope de Vega escribió en 1599 una obra titulada *Las pobresas de Reinaldos* en la que hay situaciones similares y personajes comunes. Se centra en Reinaldos, en sus miserias y en el furor de la venganza, que es la forma en que se inicia *La casa de los celos*, hasta ir derivando hacia los hechos de Angélica y demás personajes.

El laberinto de amor

En ella aparecen cinco príncipes y dos princesas, y todos se disfrazan. Es una comedia original, pues calumniador y paladín son la misma persona. El argumento es una treta para que la dama no se case con el candidato ofrecido por su padre, sino por el calumniador - paladín. Al final el padre consiente el matrimonio de éste y su hija.

Cervantes utiliza este tema para condenar la imposición paterna en los matrimonios.

Lope de Vega escribió también una comedia titulada *El laberinto de amor* (también llamada *La prueba de los ingenios*), pero no tiene nada que ver con la comedia cervantina.

Algunos críticos creen que *El laberinto de amor* es la comedia que aparece mencionada como *La confusa*; en ese caso ésta se escribió en 1585 y Cervantes fue el primero en tratar este tema en el teatro.

La comedia gira en torno a dos temas fundamentales:

a) Dama acusada injustamente y defendida públicamente por un caballero.

El tema de la dama acusada injustamente, condenada a la hoguera y finalmente salvada por un paladín aparece en otras obras literarias tanto españolas como extranjeras, como por ejemplo:

1) *El catalán valeroso* (también llamada *El gallardo catalán*) (1599) y *El testimonio vengado* (1596 – 1603, publicada en 1604), de Lope de Vega.

2) *La mejor luna africana* (publicada en 1636), de Calderón de la Barca.

3) *La obligación a las mujeres y Duquesa de Sajonia* (publicada en 1652) y *Cumplir dos obligaciones* (publicada en 154), de Luis Vélez de Guevara. Ambas comedias son muy similares (mismo tema, mismos personajes...), parece que son la misma. Este autor es el único, junto a Cervantes, que le añade originalidad al asunto.

4) *El laberinto de amor*, obra inédita del portugués Francisco Manuel de Melo.

b) Mujer disfrazada de varón

El tema, del cual ya hay precedentes en la *Comedia de los engañados* (1556) de Lope de Rueda, se personifica en dos personajes de caracteres muy distintos que buscan a sus enamorados: Julia, que es tímida, y Porcia, desenvuelta, ambas son damas nobles.

Cervantes utiliza este tema para condenar la guarda celosa de la mujer.

Una comedia de costumbres: *Pedro de Urdemalas*

Es la comedia más perfecta de Cervantes; en ella se nos cuentan las aventuras de un pícaro ingenioso, enemigo del trabajo, maleante pero no criminal.

Gira en torno a dos ejes fundamentales, el primero bastante inconexo, mientras que el segundo mostrado ya como un todo coherente:

a) Aventuras de Pedro de Urdemalas

Pedro es un pícaro que ha pasado por distintos oficios (lazarillo, tahur, grumete, esportillero...) y que tendrá otros a lo largo de la obra, como por ejemplo: mozo de labranza, asesor de alcalde, ciego fingido, estudiante, gitano, ermitaño y farsante. De todos estos oficios, sólo el de lazarillo es de tradición picaresca, los demás provienen de la invención de Cervantes.

b) Sucesos de Belica, hermosa joven criada entre gitanos pero de ascendencia noble, tal y como se descubre al final de la obra.

Lope también tiene una comedia con el mismo título en la que se nos cuentan las aventuras de Laura, villana culta instruida. Para vengarse del noble que la ha deshonrado se disfraza de hombre y trabaja como mozo de venta, rufián, lazarillo de ciego, esclavo y caballero español. La comedia acaba con el descubrimiento de Laura su boda (final tópico de las comedias de Lope de Vega).

El principal mérito de Cervantes en esta comedia es que retoma un tipo folklórico (recordemos, por ejemplo, que en *El gran teatro del mundo*, auto sacramental de Calderón de la Barca, la Culpa es encarnada por Pedro de Urdemalas) y lo transforma en tipo literario, adquiriendo así personalidad propia y definitiva.

Los préstamos cervantinos (del folklore, la tradición de la gitanería literaturizada, referencias históricas y personales concretas...) operan sobre el texto un importante cambio de perspectiva: por un lado, exponen la posibilidad y los límites de relacionar la literatura y la vida, y por otra, invierten el carácter referencial del discurso: la “andante gitanería” pasa a ser lo literario, y Pedro, personaje folklórico, produce en cambio un efecto de realidad.

4. Cervantes y Lope de Vega

¿Propuestas opuestas de comedia?

El *Arte Nuevo* (1609) de Lope de Vega constituye el compendio de una estética que viene a discutir y rechazar la interpretación que los clasicistas del Renacimiento italiano hicieron de la *Poética* de Aristóteles.

Lope no discute los paradigmas esenciales aristotélicos (fábula, sujeto y decoro), sino que demuestra la imposibilidad de dogmatizar sobre el hecho artístico, así como la posibilidad paralela de concebir el arte como un discurso abierto a nuevas transformaciones y posibilidades de expresión, derogando la percepción del “arte antiguo” como un modelo canónico inmutable, insuperable y entero.

El teatro de los Siglos de Oro empieza con Cervantes, y ha sido considerado por Jean Canavaggio como un teatro experimental, que ensaya tentativas renovadoras que no encontraron ni el apoyo del público de su tiempo ni la prosperidad del teatro lopista.

Cervantes y Lope se distancian formal y funcionalmente en sus concepciones de renovación teatral y en su experiencia dramática, pero sus poéticas teatrales no son, sin embargo, completamente opuestas, tal y como veremos a lo largo de este apartado.

Hemos visto en secciones anteriores de este trabajo cómo Cervantes expone a lo largo de su obra literaria sus consideraciones sobre una poética del drama, que en un principio se caracteriza por su afinidad con la preceptiva clasicista y sus explícitos reproches frente a la estética teatral de sus contemporáneos (*Quijote* I, 48), y más adelante por su evolución hacia tendencias próximas a la comedia nueva de Lope de Vega (*El rufián dichoso*, II, 1209 – 1312), donde parece que Cervantes acaba admitiendo que la innovación teatral es legítima en la medida en que la alteración de los preceptos clásicos se justifique por razones estéticas que mejoren la calidad de la obra.

Cervantes ha perdido de vista la evolución teatral de sus contemporáneos, pues en su vuelta a la composición de comedias, siguiendo una estética distinta de la comedia nueva, si bien experimental a su modo, no le permite satisfacer plenamente el gusto del público contemporáneo. De esta forma, Cervantes parece aceptar con resignación el cambio de los tiempos y la superación de la estética clásica por los nuevos modelos lopescos. Sin embargo, desde el punto de vista de la creación literaria, Cervantes escribe un conjunto de obras dramáticas que, frente a los usos escénicos instaurados por Lope de Vega, es toda una tentativa de teatro experimental.

Los neoaristotelistas escribían obras dramáticas para ser leídas o recitadas en ambientes universitarios o academicistas antes que para ser representadas. Frente al teatro de Lope de Vega, Cervantes da más importancia a la literatura que al espectáculo, al texto que a la representación, de manera que escribe un texto que, si bien es capaz de expresar la complejidad de la vida real, no ofrece al público el dinamismo, la agilidad o el virtuosismo escénico que consiguen los dramas de Lope. Así, el teatro de Cervantes no logra en su momento satisfacer el gusto del público de su época.

Florencio Sevilla, en sus estudios sobre las obras dramáticas de Cervantes, considera que las ideas de la poética cervantina que guardan mayor uniformidad son las que tratan de demostrar su preocupación por la calidad estética de la literatura, por las tentativas de renovación experimental de la preceptiva clásica y por los excesos a que se sometía el formato tradicional de la comedia como género literario y como forma de espectáculo.

Autores como Ángel Valbuena Prat o Francisco Ruíz Ramón han hablado de experimentación y pluriformismo como rasgos característicos del teatro cervantino, y han señalado un enfoque novelesco de los hechos, autobiografismo, distanciamiento de la figura del gracioso, estatismo en la acción, exceso de detalle en las acotaciones, etc.

Otros autores (Américo Castro, Stanislav Zimic...) han insistido en la estrecha relación existente en el teatro cervantino entre vida y obra de su autor, presidida siempre por una exigencia de verosimilitud, de manera que este teatro intenta expresar con verosimilitud la complejidad de la vida real.

Cervantes es uno de los primeros dramaturgos que introduce en la fábula del drama el empirismo de vivencia individual, confiriendo al personaje dramático el carácter prototípico de formas de existencia genuinamente humanas.

En cierto modo, Cervantes se adapta a la fórmula de la comedia nueva en los cambios de espacio, en la falta de atención de la unidad de tiempo y en la tendencia a eludir el relato de los hechos a favor de su representación, dando prioridad a la fábula sobre el sujeto. Sin embargo, Cervantes no acepta algunos de sus personajes esenciales (como el gracioso) tal y como los codifica Lope de Vega. Adaptó el esquema de tres actos, se acercó a la polimetría lopesca y prescindió de las unidades dramáticas, pero por otro lado “evitó los desenlaces tópicos, suprimió la venganza del honor y dio un sentido nada convencional a los « casos de honra »” (Antonio Sánchez).

Pero no nos confundamos: no podemos limitarnos a decir que Lope de Vega abandona todo principio clásico y que Cervantes los sigue a rajatabla. En realidad nos encontramos ante dos posicionamientos frente a la práctica del teatro público en un momento en que el dramaturgo ya ha perdido definitivamente toda ilusión de control sobre el producto de su trabajo. La composición de las comedias depende en ese momento de las expectativas de un nuevo público y de unos profesionales de la escena, (en realidad mal preparados a nivel técnico e intelectual), y no de la imaginación del dramaturgo. Tanto Lope como Cervantes se dieron cuenta de esta situación, pero la enfocaron de formas muy distintas: el primero compone centenares de piezas de teatro para compañías específicas, en cuyas manos las comedias cobran vida, convirtiéndose en espectáculos. En cambio, Cervantes, tras algunas experiencias en el teatro hacia 1580, escribe unas piezas más y las guarda en silencio hasta 1615, cuando las reúne y publica en el volumen titulado *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca representados*: así pues, en último término podríamos decir que Lope escribe para que sus obras se representen, mientras que Cervantes redacta sus textos pensando en que éstos serán leídos, no representados.

Referido a esto que acabamos de comentar, Lope escribe en el “Prólogo” de la *Novena Parte* de sus comedias: “No las escribí con este ánimo (de imprimirlas) ni para que los oídos del teatro se trasladasen a la censura de los aposentos”. Cervantes también menciona las distintas posibilidades de recepción entre texto oído y texto representado, es decir, texto escuchado y texto visto, que se corresponden respectivamente con la lectura singular y privada y con el acto comunitario y público de la representación en un Corral.

Cervantes no defiende de forma acérrima los preceptos, pero tampoco estaba dispuesto a encerrarlos “bajo siete llaves”, como hacía Lope de Vega. Lo que propone Cervantes es una conciencia estética respetuosa hacia los preceptos heredados, pero que esté abierta a todo tipo de innovaciones, de manera que mejore la calidad artística de la comedia sin que por ello lleguen a haber en ella “disparates”. Porque, recordémoslo, Cervantes no está dispuesto a hacer de la comedia una “mercadería vendible” con tal de que se cumplan el gusto del público y los intereses económicos de los representantes. Para él, lo artístico debe primar sobre lo venal y vulgar.

Todo esto no quiere decir que Cervantes se oponga a la novedad y al progreso, pues él es consciente de que los gustos cambian con el tiempo, lo cual le sirve para crear una esperanza de que también a sus comedias les llegará el momento de éxito que él anhela. Mientras ese momento llega, nuestro dramaturgo dirige sus obras a un lector, pero sin que éste haya de dejar de ser en parte un espectador.

Por otro lado, también es verdad que la estructura misma de las comedias cervantinas dictan hasta cierto punto la conveniencia de que éstas se lean. Sus obras resultan más complicadas que las de Lope y requieren una participación más activa e intelectualmente despierta por parte del receptor. Frente a la nueva comedia lopesca anclada en condiciones de movimiento rápido y unidad de acción, Cervantes complica el desarrollo por medio de episodios paralelos, dirigiéndose a lo que Casaldueiro ha denominado “unidad mental” o “unidad conceptual” entre trama y episodio.

Es curioso descubrir que, en lo que se refiere a la unidad de acción, Lope esté más cerca de Aristóteles que Cervantes, pues rechaza la trama episódica (vv. 181 – 187 del *Arte Nuevo*), si bien sí ignora la unidad de tiempo (vv. 187 – 192).

Desde una perspectiva global, pues, Cervantes entendió bien y supo valorar las innovaciones de Lope, pero le criticó la excesiva codificación de la fórmula “comedia nueva” y rechazó siempre su estereotipación, su concionalismo. La fórmula de Lope, incuestionable a nivel funcional, se alimentaba de sus propias convenciones literarias, separándose así de la verdadera vida a la que debía imitar, algo que provocaba que Cervantes no aceptara completamente el sistema de Lope. En la comedia de capa y espada, los padres eran siempre honorables y virtuosos, guardianes del honor de sus hijas; las damas, fieles y honestas; los galanes, nobles y valientes; los graciosos, su sombra. Normalmente todo acababa en bodas, casándose damas con galanes y graciosos con criadas (p.ej. en *La dama boba*). Cervantes no aceptaba esta parte tan sumamente convencional del esquema lopesco, por lo que lo ironizó especialmente en *La entretenida*. ¿Cómo lo hace? En primer lugar, la dama principal, Marcela Osorio, no aparece en escena en ningún momento, por lo que otorga su amor por escrito. El padre propone el matrimonio de su hija con otro personaje sólo por conveniencias; don Ambrosio (galán principal) se equivoca de dama, mostrando la inconsistencia de su amor, pero aún así resulta elegido; Cardenio, que sólo pretendía burlarse de la hermana de don Antonio, se acaba enamorando de ella; don Antonio, galán noble y honesto, es rechazado por Marcela; Silvestre Almendárez es un indiano serio y digno, rompiendo los arquetipos teatrales del momento; los graciosos no se casan... La obra, en definitiva, no acaba ni 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.

En la dramaturgia de Cervantes todo es simultáneamente logro y experimento, y aunque se apoya frecuentemente en la preceptiva clásica, no acaba de adherirse firmemente a los rigores del clasicismo poético: frente a los deseos de libertad que emana toda su producción, no parece verosímil la idea de un Cervantes defensor de los imperativos estéticos en nombre de la Antigüedad ni de una visión tradicional del arte.

Por su parte, la dramaturgia de Lope de Vega constituye una poderosa e incluso violenta reforma del canon clásico, imperante en el teatro de los siglos XVI y XVII al formular justificadamente en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) una poética dramática con la que reformará el modo de percibir e interpretar la poética clásica a la hora de escribir teatro, pero sin elaborar un arte diferente ni introducir cambios esenciales.

Similitudes y diferencias entre *Los tratos de Argel* (Cervantes) y *Los cautivos de Argel* (Lope). Influencias posteriores en *Los baños de Argel* (Cervantes).

Hemos dicho en uno de los apartados anteriores que Miguel de Cervantes cultivó un tipo de comedia llamada “de cautiverio”. Pues bien, precisamente en esta última parte del trabajo trataremos dos de esas comedias, ambientadas ambas en Argel, en comparación con una comedia de cautiverio de Lope de Vega cuya acción se sitúa en el mismo lugar que las cervantinas.

Aproximadamente en 1580 Cervantes decide por primera vez escribir una comedia, y el fruto de esa determinación será *Los tratos de Argel*, donde se narra el cautiverio de un grupo de cristianos, y que acabará siendo más una obra de denuncia que una pieza escénica.

La relación amistosa que unía a Cervantes con Lope de Vega hizo que éste último decidiera escribir también una comedia de cautiverio, que en este caso se titularía *Los cautivos de Argel*, y que tendría puntos comunes, pero también diferencias, con la primera comedia cervantina. A continuación nos centraremos en el análisis de esas similitudes y diferencias entre ambas.

En ambas comedias podemos diferenciar dos partes: por un lado, el conflicto de amores entrecruzados, y por otro, las escenas de cautiverio.

El conflicto amoroso se produce en ambas obras por una circunstancia común: entre los cautivos cristianos hay un matrimonio (Aurelio y Silvia en el caso de Cervantes; Leonardo y Marcela en el de Lope) cuyos amos árabes quieren deshacer debido a que se han enamorado de ellos. Los intentos de estos fracasan porque la(s) pareja(s) cristiana(s) se niega(n) a intercambiarse, por lo que acaban recurriendo a la bruja Fátima, personaje común en ambas comedias³. Cervantes añade, además, la aparición de dos figuras alegóricas, Ocasión y Necesidad, fuerzas infernales que intentan llevar a Aurelio hacia el pecado, de manera que encontramos aquí un fondo psicológico que, por el contrario, no aparece en Lope.

En cuanto a las escenas de cautiverio, Lope continúa la estructura y el orden de Cervantes. Conserva los nombres de los dos cautivos más importantes, Juanico y Saavedra: el primero es el cristiano que en la obra de Cervantes ha renegado completamente (lo que le hace más real), mientras que en la de Lope sólo reniega aparentemente. El segundo, Saavedra, es en realidad la trasposición dramática de la figura del propio Cervantes, y es además quien suplica al Rey que los rescate.

Hay otras diferencias sutiles en la forma que tiene ambos dramaturgos de tratar el tema del cautiverio de los cristianos, por ejemplo: la escena del martirio del sacerdote, común en ambas comedias, se reviste de una mayor crueldad (y por tanto mayor realismo) en Cervantes que en Lope; el autor del *Arte Nuevo de hacer comedias* es más benevolente a la hora de tratar el personaje del rey moro: así como Cervantes lo hace aparecer cruel tanto con moros como con cristianos, Lope sólo le da esta característica cuando el personaje trata a los de su pueblo, mientras que con los cristianos es más complaciente. Finalmente, conviene fijarse en el momento en que los cristianos son liberados: Lope trata la escena con menor patetismo, simplemente los cristianos sienten júbilo; en Cervantes, sin embargo, los cristianos no sólo se muestran jubilosos, sino que hacen toda una demostración de agradecida fe y devoción cuando se arrodillan para rezar una oración a la Virgen.

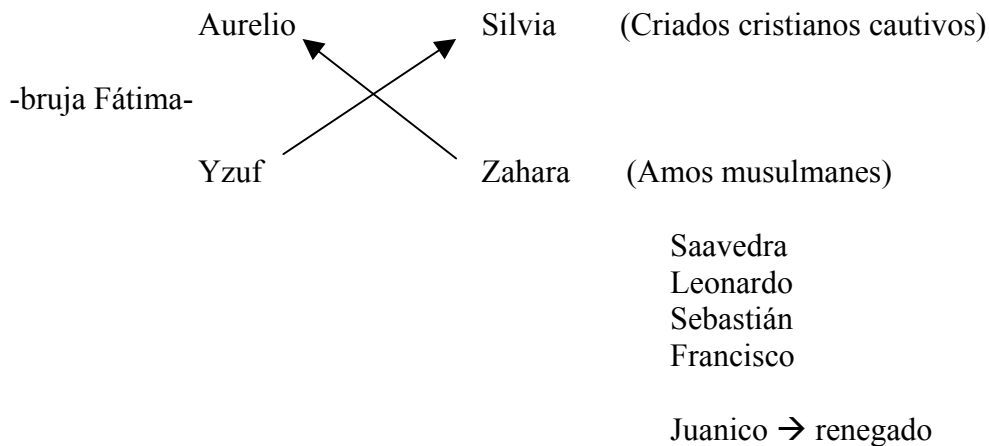
³ Como indica García Martín en su libro *Cervantes y la comedia española del s. XVII*, este tema no es de origen cervantino, sino que está basado en testimonios históricos.

Lope realiza además una serie de innovaciones en su comedia *Los cautivos de Argel* que la diferencian de la de Cervantes: su comedia empieza con un ataque moro a las costas españolas, tenemos al gracioso Basurto, de carácter antisemita, y además en Lope encontramos un momento de metateatralidad cuando los cristianos representan, durante su cautiverio, una comedia y una procesión en Viernes Santo.

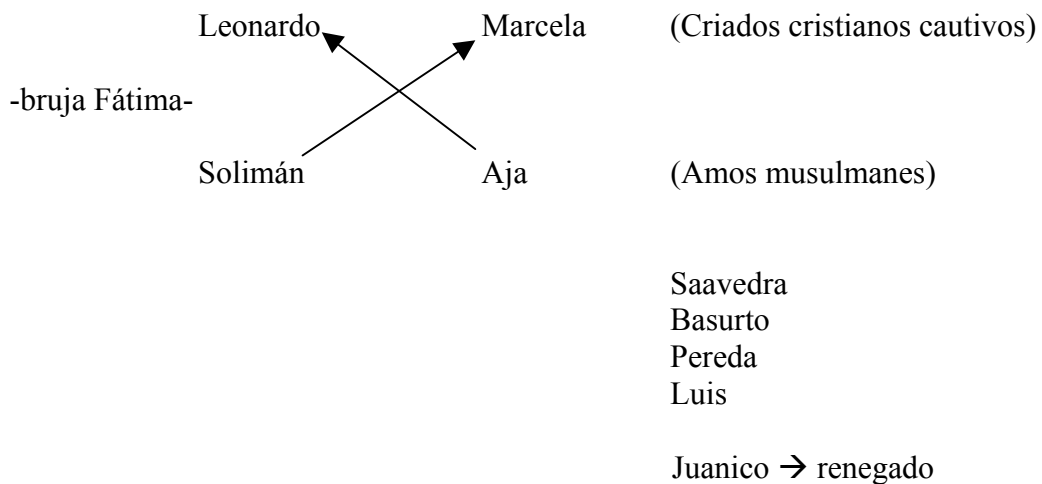
Claro está, no todo son diferencias entre ambas obras, también hay semejanzas: las esperanzas de los cautivos de ser rescatados provocan, en ambas comedias, que éstos sean víctimas de la burla de los moros; el carácter indomable de los españoles es exaltado en las dos obras, lo que despierta la furia del rey de Argel... Tanto en la comedia de Cervantes como en la de Lope aparecen un renegado (Juanico), Saavedra (que, como ya hemos dicho, es el propio Cervantes), un sacerdote... y dos parejas, una mora y otra cristiana, entre las cuales estalla el conflicto amoroso que hemos explicado anteriormente. Aunque los nombres de los personajes cambien, lo demás no:

Esquema comparativo de los personajes

◆ *Los tratos de Argel* (Cervantes):



◆ *Los cautivos de Argel* (Lope de Vega):



Una vez analizadas estas dos comedias de cautiverio, la siguiente cuestión que surge es: ¿Influyeron estas dos comedias en *Los baños de Argel*, de Cervantes? Indudablemente, la respuesta es sí.

En el año 1600 Cervantes escribió la comedia de cautiverio *Los baños de Argel*, perteneciente ya a su última etapa dramática. Esta obra, que posteriormente inspiraría a Ruíz de Alarcón *La Manglanilla de Melilla* (1634), está ya más perfeccionada que *Los tratos de Argel* y se basa fundamentalmente en tres fuentes:

La primera de ellas es, como es fácil de suponer, la propia comedia cervantina *Los tratos de Argel*, algunos de cuyos aspectos reaparecen aquí: vuelve Cervantes a sacar a escena el tema de los amores entrecruzados, pero además aquí vemos como el esposo se lanza al mar al darse cuenta de que su esposa ha sido capturada. Al igual que en *Los tratos de Argel*, los cristianos, debido a sus ansias de libertad y a la esperanza de ser rescatados que mantienen, son víctimas de las burlas de los moros; eso sí, esta vez no aparece el personaje de Saavedra. Consecuentemente a esta actitud de los cristianos, éstos se llenan de alegría ante la llegada de los frailes de la Merced, que acuden a rescatarlos. Por otro lado, tenemos dos personajes que ya habían aparecido en la comedia cervantina de 1580: el niño renegado (pero en esta ocasión Cervantes lo aproxima al renegado que había creado Lope, de manera que éste acabará martirizado) y el Rey de Argel, que les concede una audiencia y que se muestra en esta obra benévolo y compasivo (y en esto también Cervantes lo asemeja a la creación de Lope).

La segunda fuente literaria que aprovecha Cervantes es la “Novela del capitán cautivo” que aparece incluida en su creación más importante y famosa: *El Quijote*. En ella se narran los amores entre la doncella árabe Zara, convertida al cristianismo, y el español cautivo Don Lope.

Y finalmente, la tercera fuente de la que bebe Cervantes a la hora de escribir esta comedia es la obra lopesca *Los cautivos de Argel*, que ejerce una marcada influencia en la cervantina, como se observa ya desde el inicio (ambas comienzan de la misma manera: con un ataque moro a las costas españolas). El recurso técnico del martirio del sacerdote, que tiene la finalidad de mover a piedad a los espectadores (catarsis), reaparece en *Los baños de Argel*, sólo que ahora el martirizado es Francisquito. Cervantes aprovecha también la metateatralidad, al igual que en su momento hizo Lope, de manera que en esta comedia nos encontramos también con una representación teatral en Pascua. Por último, Cervantes convierte la figura del sacristán en la de un gracioso antisemita como lo era el lopesco Basurto.

5. Bibliografía:

- CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos, 1966.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.
- CERVANTES, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses*. Madrid, Real Academia Española, 1984.

- CERVANTES, Miguel de. *Teatro completo*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Planeta/Autores Hispánicos. 1987.
- CERVANTES, Miguel de. *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*. Edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini. Madrid, Cátedra, 1986.
- CERVANTES, Miguel de. *Viage del Parnaso. Poesías varias*. Edición de Elías L. Rivers. Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos. 1991.
- DE LA GRANJA, Agustín. “Las comedias de Cervantes”, en *Cervantes*.
- GARCÍA MARTÍN, M. *Cervantes y la comedia española del s. XVII*. Salamanca, Universidad de Salamanca. 1980.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Iberoamericana. 2000.
- SÁNCHEZ, Alberto. “Aproximación al teatro de Cervantes”, *Cuadernos de teatro clásico, nº 7: Cervantes y el teatro*. 1993.
- VILANOVA, Antonio. *Erasmus y Cervantes*. Barcelona, Lumen, 1989.
- VALBUENA PRAT, Ángel. *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona, Planeta, 1969.
- ZIMIC, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid, Castalia, 1992.