

DRAMATURGIA BARROCA EN LAS COMEDIAS DE CERVANTES

Aurelio González

El Colegio de Mexico

Resumen

Una revisión de las comedias de Cervantes nos puede mostrar por un lado su conocimiento del escenario y del mundo que le rodea y su interés por la tramoya y el montaje, lo cual es evidente en el use de las acotaciones, todo lo cual niega el planteamiento de Cervantes narrador escribiendo teatro para ser leído. Por otra parte también se puede ver la asimilación cervantina de recursos característicos de la dramaturgia barroca, así como un innovador manejo de ésta en el use de técnicas barrocas como la mezcla de historia y ficción, el conflicto de honor y honra, la multiplicación de las tramas, el espacio dramático, la mujer vestida de hombre y el ritmo dramático.

Ha sido un lugar común entre los estudiosos atribuir a las obras teatrales de Cervantes una técnica y estructura narrativas, atribución que por lo general se considera como un defecto que desmerece el valor dramático de dichas obras. A este respecto baste recordar las opiniones de varios autores como la de Cotarelo y Valledor repetida por Armando de Maria y Campos (1948: 34-35): "Las comedias de Cervantes más se parecen a una novela dialogada que a lo que ahora se llama obra dramática" (1915: 49); o la de Entwistle (1940: 63): "His mind was that of a novelist... he saw no essential difference between a play and a short story"; incluso grandes especialistas en la obra teatral cervantina como Zimic (1974: 507). nos dicen: "Cervantes, en efecto, no parece satisfacerse con la mera presentación de la acción dramática. Se observa en él una constante tendencia a novelarla". En general se podría decir que los estudiosos cervantinos han tenido una actitud prejuiciada o negativa hacia el teatro de Cervantes. Sin embargo, hay que hacer notar que de unos años a la fecha se han llevado a cabo estudios importantes que tratan de revisar el teatro del autor del *Quijote* desde nuevas perspectivas y sobre todo sin prejuicios. En este sentido destacan especialmente los libros de Casaldueiro (1966), Canavaggio (1977) y Zimic (1992).

Sin embargo, es curioso que al hablar de la prosa cervantina también sea un lugar común el hacer notar la gran teatralidad de ésta. Este lugar común se inicia ya con Avellaneda (1972: 7) en la primera línea del prólogo de su obra: "Como casi es comedia toda la historia de don Quixote de la Mancha, no puede ni deve yr sin prólogo" manejando los dos sentidos de "comedia" esto es, como cómico y como teatral.

Este tipo de afirmaciones se repetirá en multitud de ocasiones: como ejemplo baste citar a Martinez Bonati (1977: 34) quien afirma que la escena narrativa del *Quijote* tiene un origen indudablemente teatral; o a Casaldueiro (1975: 208) quien identifica la nueva

estética de la comedia en la estructura del *Quijote* de 1615. Muchos otros mas como Ortega y Gasset, Russell, Mancini o mas recientemente José Manuel Martín Moran (1986: 27-46), por lo general consideran esta "teatralidad" de la novela como una virtud mas del genio cervantino.

Estos dos planteamientos nos presentan lo que al menos es una aparente paradoja: por una parte se nos señala la debilidad de Cervantes en el manejo de las técnicas y recursos dramáticos, lo que le impide desprenderse de su condición de narrador al escribir comedias; y por otra se nos hace notar su profundo conocimiento y maestría en el use de los recursos y conceptos escénicos, lo cual le permite utilizarlos como tecnicas, incluso estructurantes, de la novela.

Ante esta situación la propuesta de José Bergamin (1959: 83): "Cervantes hizo teatral la novela, al no poder novelizar el teatro" me parece un tanto injusta para un autor tan consciente como lo fue Cervantes de la especificidad del teatro, al mismo tiempo que apasionado por el género.

Pero por otra parte no es fácil determinar cuál es el concepto teatral de nuestro autor, ya que para empezar no resulta muy uN el acudir a los planteamientos teóricos que sobre el teatro hizo el propio Cervantes(1), pues, como dice Marrast (1961: 15), "Cervantes trató de fijar una teoría de la comedia, pero... esta teoría fue muy variable(2); o Juliá (1948: 357): "Nuestro novelista teorizó en varias ocasiones sobre la dramaturgia y nunca repitió los conceptos con igualdad absoluta".

Considerar el teatro de Cervantes como un teatro para ser leído significaría situarlo en una lima de involución del género, ya que esta forma "teatral" (teatro-voz/teatro-lectura) creo que tuvo su culminación y punto sin retorno en *La Celestine*. Además, cuando Cervantes escribe sus obras está plenamente consciente del sentido espacial que tienen las comedias, y este sentido escénico nos lo demuestra en las abundantes observaciones sobre la actuación y los actores y la representación en un escenario -base de la teatralidad- que hace, por ejemplo, en comedias como *El rufián dichoso*:

Hase de advertir que todas las figuras de mujer desta comedia las pueden hacer solas dos mujeres. (RD 111-2846)(3)

Pedro de Urdemalas:

Entrase el SACRISTAN. Sale MALDONADO, sonde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso. (PU I-540)

Esta teatralidad escénica fue conocida por el, según su propia confesión en el Prólogo de sus *Comedias*, ya desde su juventud en las representaciones de Lope de Rueda, a quien

dice haber visto representar, y posteriormente desde luego al vivir el auge extraordinario de la "comedia nueva" de Lope de Vega y los demás autores coetáneos o seguidores de éste, auge que de alguna manera motivó el olvido de sus propias obras. También hay que recordar que sus primeras obras (*Numancia* y *El trato de Argel*) deben situarse entre 1580 y 1584, años en los que se representan o publican obras como *Nise lastimosa* y *Nise laureada* (1577) de Jerónimo Bermudez, o *Los amantes* (1581) de Andres Rey de Artieda, y están escribiendo sus tragedias Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués. Todos estos autores, como Cervantes, también serán desplazados del gusto del público por el nuevo teatro de técnica lopista.

Una posible respuesta a estos problemas y ambigüedades nos la ofrece la concepción que tiene Canavaggio (1977: 448) del teatro de Cervantes como de una dramaturgia experimental que reelabora formas y técnicas sin cesar(4)

Por otra parte, también es OM la consideración de la dramaturgia cervantina como una expresión más de la estética barroca, aunque sin llegar a la rigidez que propone Casaldueño al querer interpretarla como una obra absolutamente oimpregnada de religiosidad contrarreformista.

Sin embargo, no hay un consenso absoluto para situar a Cervantes en una perspectiva barroca, esta apreciación es discutible para diversos autores. Por ejemplo cuando Américo Castro (1972: 256) relaciona a Cervantes con Erasmo, más que con Trento o Ludovik Osterc (1972: cap. II), a quien le interesa situar a nuestro autor en un periodo de transición de la Edad Media a la Edad Moderna, así ambos alejan a Cervantes del Barroco por no encajar en su formula definitoria, Pero por otra parte existe una cuestión de límites difusos que se trata de solucionar con términos como "Renacimiento tardío", "primer Barroco" o "Humanismo devoto". Creo que lo mas importante es tener en cuenta que existe tanto una ideología barroca como una estética barroca y que no necesariamente ambas coinciden en pureza e intensidad en un momento y una obra determinados.

Al tratar de definir a Cervantes dentro del Barroco, Hatzfeld lo relaciona con Velazquez y apunta una serie de elementos que no pueden dejar considerarse como extraordinariamente sugerentes. En primer lugar nos da la definición de Cervantes como poco religioso y más bien de tipo militar e inquieto, porque, por una parte, la grandeza artística estaba limitada a la esfera espiritual y, por otra, la naturaleza se rebajaba a lo picaresco. Cervantes tratará de imitar a la Naturaleza, y por lo tanto se alejará de los temas religiosos ultramundanos e intentará establecer un puente entre los dos extremos. Otros dos elementos con los que define Hatzfeld (1973: 406-409) a Cervantes como expresión del Barroco son, en primer lugar, "el sentimiento grandioso por el espacio y el tiempo, el cual nos ofrece dimensiones psicológicas mas bien que matemáticas" y "la

experiencia humana como fuente del arte”.

Por otra parte, en muchos sentidos Cervantes se despega de su generación, teóricamente perteneciente al Renacimiento, y en realidad viene a ser el mas viejo en una nueva generación de escritores, y por lo tanto con influencias y actitudes que pueden resultar muy contrastantes. Por ejemplo. en el aspecto poético Cervantes se integra con autores mucho mas jóvenes (Lope, Góngora, Lasso de la Vega) a la nueva corriente dominante que, por ejemplo, revitaliza el Romancero y que le da el apelativo de "nuevo", lo cual no impide que Cervantes en determinados momentos también maneje una estética mucho más conservadora y clasicista. En el teatro por ejemplo, como es sabido, tiene dos etapas, una primera mucho más "renacentista" en la que sigue claramente algunos moldes de la "tragedia española" y otra, posterior, la de las comedias y entremeses, que podemos considerar como barroca.

Es desde una perspectiva barroca que trataremos de analizar algunos de los recursos dramáticos empleados por Cervantes en algunas de sus comedias, especialmente en *El gallardo español*.

Esta comedia famosa ha sido considerada en ocasiones como poseedora de escasos méritos, aunque, también es cierto, nunca como de las peores. Esta comedia, como ya comentó ampliamente Cotarelo y Valtedor en su estudio del teatro de Cervantes (1915: 259-296), ésta basada en los hechos reales de la resistencia de las plazas de Orán y Mazalquivir, defendidas por don Martin de Córdoba, conde de Alcaudete, y asediadas infructuosamente por Hacén Bajá, rey de Argel, en 1563. El objetivo de Cervantes al escribirla ésta claramente expresado en el final de la misma comedia:

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

(GE III-3130-3134)

Las verdades corresponden a los acontecimientos guerreros en torno al sitio de Orán (conocidos por Cervantes a través de las relaciones históricas hechas por Baltasar de Morales en su *Diálogo de las guerras de Orán*, 1593, y Luis del Mármol Carvajal en la *Descripción general de África*, 1573); y "los fabulosos intentos" son las historias amorosas de Alimuzel, Arlaxa, Don Fernando y Margarita, y las intrigas menores que se desarrollan en torno a estos personajes. Este contraste es una característica barroca.

Por otra parte, resulta bastante clara la presencia de la ideología monárquica imperial(5), con el concepto de Estado que ésta implica, y la valoración del crisbanismo como sistema de creencias dominante. La forma en que se debe someter el honor cabaleresco de don Fernando a la razón de Estado y la disciplina militar nos hablan de un mundo bastante alejado de aquella cortesía caballeresca que se plantea al principio de la comedia en la petición que hace Arlaxa a su enamorado Alimuzel, y en el reto que éste dirige a don Fernando ante las murallas de Orán en un romance, cuya forma y estilo pertenecen plenamente al Romancero nuevo.

La falta que comete don Fernando al abandonar el campo cristiano se considera lo suficientemente grave en esta perspectiva del Estado como valor superior, como para justificar en las secuencias finales un episodio en el cual el conde de Alcaudete si perdona a don Fernando, pero solo gracias a la intercesión de don Francisco de Mendoza, caballero muy importante y salvador de la ciudad: tal es la gravedad de su falta. La cortesía caballeresca que se presenta con Alimuzel y Arlaxa hay que entenderla desde la idealización que la maurofilia literaria de la época (recuérdese el Romancero morisco granadino) hace del mundo musulmán. Los dos elementos anteriores son claramente barrocos: el primero ideológico y el segundo estético.

El conflicto al que se enfrenta don Fernando de Saavedra no se escenifica más que en mínima medida, y sin recurrir a los largos y espectaculares monólogos habituales en éste tipo de situación. En una temática claramente barroca don Fernando se encuentra atrapado entre el honor y la honra(6). Por una parte, al ser retado a singular combate por un caballero cortés y de alta clase, su honor le obliga a aceptarlo; al no poder hacerlo, su honra -esto es su valor a los ojos de los demás- está a salvo, ya que ha sido el mismo conde, jefe del presidio, quien le ha prohibido aceptar el desafío:

DON ALONSO: [...]

En la guerra usanza es vieja,
y aun ley casi principal,
a toda razón aneja,
que par causa general la particular se deja.

(GE 1, 247-251)

Sin embargo, don Fernando opta por mantener su honor cabaleresco intacto y pretende hacer una salida a escondidas; pero las maniobras de Nacor harán que su acción se convierta en algo mucho más deshonoroso, pues al no encontrar a su retador en las afueras del campo cristiano, tiene que fingir pasarse al bando musulmán para tratar de lograr responder al reto cabaleresco de Alimuzel, con la consiguiente pérdida de

honorabilidad a los ojos de sus compañeros cristianos:

ROBLEDO. No puedo;
Que, lo que sin miedo he dicho,
no lo desdigo por miedo.
se fue a renegar,
o hizo mal en dejar
su presidio en tiempos tales.

(GE I, 1062-1067)

Este tipo de conflicto entre el honor y la honra lo encontraremos como uno de los motores de muchas comedias barrocas (por ejemplo *El castigo sin venganza* de Lope).

Otra técnica dramática barroca empleada por Cervantes es la de la doble o múltiple trama. Esta técnica, usada frecuentemente por Lope y derivada de la *Poética* de Aristóteles, en opinión de Ellen Claydon (1970: 167-168) produce varios efectos dramáticos: permite el adorno y un movimiento dramático denso, y también permite encubrir o disimular la acción verdadera o la idea importante de la obra; representa la incapacidad del hombre para percibir claramente la realidad, y corresponde a la multiplicidad de acciones que se suceden en la vida real del ser humano.

Por ejemplo, en *El laberinto de amor* lo que hace Cervantes es llevar hasta sus últimas posibilidades los planteamientos habituales del subgénero de la comedia de enredo, así, la tópica trama amorosa doble, en este caso se vuelve triple; la falsa acusación contra Rosamira es en cierto sentido verdadera, ya que efectivamente ella mantiene relaciones con Dagoberto, personaje que públicamente la deshonra y entonces aparentemente sería un caballero indigno; el amor es el motor de todas las acciones que contradicen los códigos de valores comúnmente aceptados por la sociedad: respeto a la voluntad paterna, defensa de la honra, recato femenino, etc. y la confusión u ocultamiento de identidades por medio del disfraz se multiplica con mujeres vestidas de hombres (como pastores o estudiantes), nobles en traje de campesino, Porcia suplantando a Rosamira, etc.(González, 1998a: 119).

También en *El gallardo español* se desarrolla una doble trama: por una parte, una historia guerrera, épico-heroica: el sitio de Orán y el triunfo de sus defensores; y por otra, una compleja historia amorosa en la cual están involucrados Arlaxa, Alimuzel, Nacor, don Fernando y doña Margarita. Como pivote de estas dos historias ésta el personaje de don Fernando, quien también funciona como eje entre las dos parejas, ya que es el objeto de la curiosidad y deseo de Arlaxa, así como del amor de Margarita. No creo, como sostiene Casaldueño (1966: 49), "que la gallardía ha incitado la admiración, que de un lado es solo

curiosidad, por eso su orla de capricho y lascivia, y de otro amor verdadero, por eso el anhelo de matrimonio". La actitud de Arlaxa es claramente explicable en un contexto caballeresco, normal y apreciada en la idealización morisca de la época, y, por otro lado, las acciones de Margarita parecen más bien las de una mujer dominada por la pasión, lo que la lleva a arriesgar la vida y la honra, tema también propio tanto del Renacimiento como del Barroco cristianos. En las siguientes palabras, Margarita expresa la razón de su arriesgada acción:

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

(GE II, 1543-1547)

La fuerza de la pasión también se puede ver expresada en el siguiente pasaje en boca, de la misma Margarita:

[...]
y amor, que por los oídos
pocas veces dicen que entra,
se entró entonces hasta el alma
con blanda y honrada fuerza;
y fue de tanta eficacia la relación verdadera,
que adore lo que los ojos
no vieron ni ver esperan;
que, rendida a la inclemencia
de un antojo honrado y simple, mudé traje y mudé tierra.

(GE III, 2231-2241)

Por otra parte, y a pesar de su importancia entre los personajes de la comedia, el personaje de don Fernando carece de un desarrollo psicológico y se convierte en la representación, escénica y teatral, de una virtud: a gallardía, con todo lo que ésta puede englobar: valor, prestancia, osadía, arrojo, cortesía, decisión, etc.

La obra desarrolla ambas tramas en forma paralela con puntos convergentes; así, el ya mencionado reto de Alimuzel, motiva la salida de don Fernando del campo cristiano y su encuentro con Arlaxa; el ataque del conde al aduar de Arlaxa permite reunir a Margarita con Fernando, y finalmente la batalla ante las murallas nos lleva al desenlace de las dos historias, con el tradicional reacomodo de parejas por medio del matrimonio, tan

frecuente en la comedia del Siglo de Oro.

A pesar de lo que han dicho muchos autores, no me parece tan claro que la acción verdadera sea el sitio de Orán y las demás solo incidentes secundarios. La trama amorosa es la que lleva la carga dramática, teniendo como telón de fondo y elemento unificador la guerra en Orán y el valor de los cristianos.

Hay que recordar que Cervantes, muy dentro de la poética teatral barroca general, organiza no solo *El gallardo español* sino varias de sus obras (*Los tratos de Argel*, *La casa de los celos* o *La gran sultana*) en torno a una doble trama (aunque también lo hace con una trama única: *El rufián dichoso* o triple: *El laberinto de amor* o *La entretenida*). Lógicamente el empleo de una trama única o doble incide en el planteamiento escénico, pues si bien en algunos casos puede considerarse el espacio como el ámbito unificador de la doble trama, también el espacio puede duplicarse en concordancia con esa doble trama, en cuyo caso el espacio igualmente tendrá un valor estructurante del texto (González, 1998b: 735-740). Ya hace varios años, Wardropper (1973: 162) señalaba el interés y la necesidad de estudiar "la compleja estética de las duplicaciones interiores, tanto en la novela como en el teatro".

Otro recurso dramático muy frecuente en el teatro barroco y que también emplea Cervantes es el de la mujer vestida de hombre (recurso dramático ya recomendado por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*). En *El gallardo español*, la mujer que se disfraza de hombre es Margarita, la cual lo hace por una razón también muy frecuente en las comedias de la época: para seguir a su amado. Margarita, mujer enamorada, utilizará el disfraz de soldado (recurso usado por Lope en al menos tres comedias: *La pérdida honrosa*, *Caballeros de San Juan* y *Los españoles en Flandes*), para averiguar qué es lo que le sucede a don Fernando y las causas de su abandono del campo cristiano.

En una de las obras donde más usa nuestro autor el disfraz de la mujer vestida de varón es en *El laberinto de amor*, comedia que se construye dramáticamente a partir de sucesivos ocultamientos de identidad por medio del disfraz. En esta obra tenemos varias veces repetido el tópico de la mujer vestida de hombre en dos personajes: Julia y Porcia quienes aparecen travestidas de pastores:

Salen JULIA y PORCIA en habito de pastorcillos con pellicos (LA 1-246)

En este primer caso el público no sabe cuál es la verdadera identidad de los personajes hasta que ellas lo dicen con lo cuál el disfraz tiene un doble efecto: en la trama dramática y en la espectacularidad del texto. Como en muchas otras ocasiones la indicación que nos da la acotación sobre el vestuario es genérica, sobrentendiéndose sus detalles a partir del referente social que conlleva, mismo que está claramente codificado en su

época lo cuál hace que no se necesite mayor explicación.(7)

Como ha señalado acertadamente Carmen Bravo-Villasante (1988)⁸, este recurso probablemente sea en su origen italiano (Ariosto, Tasso, Boyardo, Bandello) y pertenezca a los largos poemas épicos renacentistas y narraciones cortas de tema amoroso. En Lope tiene a su innovador genial, introductor en la comedia y creador de tópicos; su escuela lo usa abundantemente, y posteriormente Tirso le da toda una serie de peculiaridades; Calderón lo complica, y la escuela calderoniana marca su decadencia.

La boga de este recurso teatral, según se puede deducir del inventario de las comedias de Lope que emplean este recurso, la podemos situar después de 1610, pues en esta década Lope escribe más de cuarenta comedias en las que se emplea el disfraz femenino. En los veinte años anteriores, las comedias con este recurso no llegan a diez. A partir de 1630, en Lope disminuye notablemente el número de obras con disfraz femenino.

De las distintas propuestas de datación de las comedias cervantinas se puede establecer que fueron escritas entre 1588 y 1614, tempranamente entre 1588 y 1608 y tardíamente entre 1606 y 1614. Podemos suponer, que Cervantes no deriva el uso de este recurso de Lope sino de una moda que comenzaba a tener arraigo y que también Lope estaba empezando a seguir.

Por otra parte, es interesante analizar el manejo que hace Cervantes del ritmo dramático. A partir de la disyuntiva que se plantea con la petición de Arlaxa a Alimuzel y el consecuente reto de éste a don Fernando de Saavedra nos encontramos con un manejo dramático curioso, esto es, la alternancia de la actualización dramática con la narración en escena. El público ha visto como Arlaxa le pide a Alimuzel una prueba de vasallaje amoroso; esto es una visión objetiva para el posible espectador, y en la siguiente escena este mismo episodio se nos presenta subjetivamente a través del resumen que hace Alimuzel del sentido de su acción.

Este juego de resonancias va más allá del asunto y se realiza también en la forma, pues Arlaxa, al describir a don Fernando, lo relaciona con los personajes épicos y heroicos del Romancero, de todos conocidos:

ARLAXA[...]
su nuevo Cid, su Bernardo,
su don Manuel el gallardo
por una y otra hazaña
Quiero de cerca miralle
pero rendido a mis pies.

(GE 1, 42-46)

Y a continuación el reto de Alimuzel está en forma de romance con los tópicos del Romancero morisco también muy en boga.

Este empleo de un ritmo dramático resonante ésta usado también en la pendencia a causa de la acción de Fernando entre Robledo y Guzmán. Esta presencia intensa del elemento narrativo no está utilizada en forma novelesca, sino en forma plenamente dramática; de ahí las interrupciones, en el hilo de la narración de la historia de Margarita, por la llegada de Alimuzel o de don Juan de Valderrama cautivo, interrupciones que sirven para intensificar la tensión dramática y crear el suspenso necesario.

En otras ocasiones el ritmo dramático se acelera vertiginosamente al presentar una serie de acciones breves que forman parte de un todo, en rápida sucesión; y se evita así el recurso de la narración después de sucedido el hecho (forma cómoda de solucionar muchos problemas escénicos, pero desde luego mucho menos dramática). Esta aceleración la podemos ver en la jornada II de *El gallardo español* en el episodio de la toma del aduar de Arlaxa (vv. 1712-1874), en el cual se suceden la muerte de Nacor a manos de Buitrago, los combates entre Guzmán y don Fernando, y Alimuzel y Buitrago, la defensa que hace Margarita de Arlaxa en contra de Guzmán y otros soldados, para cerrarse con la liberación de Oropesa quien se marcha cargado de despojos. Los acontecimientos sucedidos en el aduar, y vistos por el público, en la siguiente escena, ya en el campo cristiano, serán narrados y explicados por Buitrago y Guzman, obteniendo así el espectador una nueva visión, ahora desde la interpretación de los participantes, y, por tanto, subjetiva. En este recurso tenemos una característica dramática plenamente barroca del teatro cervantino: al autor del *Quijote* sus personajes no le sirven simplemente para contar una historia o representar una idea, son personajes en cuanto sirven para presentar escénicamente una acción.

Para Casaldueiro (1966: 43) el ritmo barroco Co "ese movimiento banal, un suceder puramente externo, un largo y tumultuoso acontecer que nos lleva de repente at triunfo de lo trascendente". No creo que se trate tanto de la trascendencia de la gallardia española o de la heroicidad de los defensores de Orán, sino más bien de hacer vivir en el espectador vivencias de otros, de una manera lo alas verosímil posible. Ese es un concepto teatral.

Este ritmo dramático ésta muy relacionado con el espacio teatral de Cervantes, que, aunque concebido de acuerdo con las posibilidades de un corral de la época, era capaz de dar cabida a la muralla (tal como en la *Numancia*), elemento imprescindible en esta obra, al aduar de Arlaxa y el campo árabe. Hay que recordar que, según Canavaggio (1977: 206), "l'espace théatral cervantin n'est pas un espace reel que lon puisse jalonner a la façon dun enclos. C'est un espace métaphorique né d'actions fictives,

puisqu'engendrees des mémes par un dialogue". No se trata de un espacio real, sino de un espacio teatral y, en cuanto tal, lleno de convenciones aceptadas por todos, y sujeto a transformaciones reales o imaginadas generadas por el diálogo de los personajes.

Con respecto a lo que hace Cervantes de las acotaciones, parte importante del texto espectacular, no hay que considerarlas simplistamente como intromisiones del narrador en el dramaturgo. Por ejemplo, en *El gallardo español* hay una en la cual se presenta a Buitrago pidiendo para las ánimas del Purgatorio:

Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá, finalmente muy malparado. Trae una tablilla con demandas de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dice adelante. (GE 1-629)

Los estudiosos citan infinidad de veces esta acotación como muestra de la presencia de la técnica narrativa del novelista en la comedia. Independientemente de lo justa que pueda ser esta apreciación, tal vez sería redimensionarla en una perspectiva más teatral. En este sentido hay que ver estas acotaciones en la línea que nos marca el conjunto de la obra y en éste sentido las indicaciones de *La casa de los celos*, *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* o *Los tratos de Argel* nos muestran más la presencia de un 'autor que la de un novelista. En muchos casos se trata de instrucciones muy claras de montaje:

Entranse, y la SULTANA se ha de vestir a lo cristiano, lo más bizarramente que pudiere. Salen los dos MUSICOS, y MADRIGAL con ellos, como cautivos, con sus amillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas; MADRIGAL traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras, señálanse los Músicos primero y segundo. (GS 111=2085),

en otros las acotaciones sugieren la posibilidad de que el propio Cervantes pudiera participar en los ensayos o en el montaje como se puede deducir de la siguiente acotación que implica un compromiso postergado dentro de la mecánica de un montaje:

Entrase. Aquí ha de salir la boda desta manera: HALIMA con un velo delante del rostro, en lugar de ZARA, llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo dare. Salen detrás de todos VIBANCO y DON LOPE, y entre los moros de la música va OSORIO, el cautivo. Como acaban de pasar, pregunta DON LOPE a OSORIO. (BA III-2585)

Y, finalmente, algunas tienen el valor de convencer al actor o al 'autor', del efecto de verosimilitud que puede surgir de una escena, caracterización o parlamento o de la

importancia que tiene para el dramaturgo que se represente su texto dramático (texto literario) en una determinada forma. Tampoco hay que olvidar que la acotación a veces sirve para explicar el sentido que una acción debe sugerir en el espectador.

Entranse todos. Sale ANTONIA, con su manto, no muy aderezada, sino honesta. (RD 1-702)

Recordemos también que en el teatro contemporáneo algunas acotaciones de Valle Inclán, de García Lorca o de Buero Vallejo totalmente ajenas a un posible texto espectacular, si bien son testimonio de la presencia del escritor o del poeta, no por ello son demostración de incapacidad teatral.

Cervantes permaneció siempre muy aferrado al aparato escénico(9); de ahí que sus acotaciones fueran muy precisas, y por lo tanto en muchas ocasiones más enriquecedoras e ilustrativas sobre lo que pudiera haber sido el fenómeno teatral de aquella época que los textos de Lope de Vega o los de Tirso.

La revisión de las Ocho *comedias* nos sugiere varias reflexiones sobre la dramaturgia cervantina. En primer lugar su alejamiento en las comedias de la segunda época, de algunos de los principios de la "tragedia española": por ejemplo, el efectismo sanguinario senequista no éste presente ni en la toma del aduar ni en el combate en la muralla de *El gallardo español* ni en la conversión de Cristóbal de Lugo en *El rufián dichoso*. Cervantes evita las atrocidades gratuitas tan caras a Virués, de la Cueva o Argensola y toma una perspectiva macho más barroca.

En segundo lugar, podemos reconocer una clara concepción teatral del texto dramático dentro de un ritmo un espacio y un tiempo barrocos que no tienen que ver ni con el tiempo histórico ni con el espacio real.

También hay que aceptar el manejo por parte de Cervantes, de algunas técnicas de la "comedia nueva", como la doble trama, el disfraz femenino, la dramatización de la realidad inmediata, etc. No necesariamente hay que ver en esto una influencia de Lope o sus seguidores, sino que es posible que tales características se deban al desarrollo natural de principios teatrales generales o propios manejados por Cervantes.

La no aceptación de algunos de los recursos dominantes del teatro barroco, como la figura del gracioso (pues Buitrago en *El gallardo español* no puede considerarse ni siquiera antecedente de este tipo de personajes y Madrigal en *La gran sultana* no tiene la relación habitual de amo-criado) no implica que Cervantes se hubiera quedado anclado en una concepción teatral anterior o que tuviera una incapacidad en el manejo del género, sino solo que éste desarrollando su propia dramaturgia "nueva" asimilando unos y reformulando otros de los conceptos de la "comedia nueva" lopesca.

Finalmente habría que recordar, siguiendo los conceptos de Luciano Anceschi (1991: 194), que el teatro barroco, remitiéndose a la teoría para la que el arte es imitación,

consideró esta imitación "como imitación de acciones humanas de la vida real, de las costumbres nacionales en la experiencia de poesía popular, en la liberación de las tres unidades, y propuso la poética de un naturalismo nuevo, extraordinariamente abierto y capaz de comprender toda sutil especulación y fantástica invención".

Cervantes pensaba que "los tiempos mudan las cosas y mejoran la artes" y es en esta lima en la que una visión de su obra dramática puede resultar más enriquecedora. Cervantes no aceptó total y ciegamente la comedia de Lope, pero no pudo de dejar de ser un autor del Barroco y como tal adentrarse por caminos complejos en los cuales planteó, su forma personal de concebir el teatro.

Notas

1. Véase el *Quijote* (I, 48), el Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, y el diálogo entre Curiosidad y Comedia en la segunda jornada de *El rufián dichoso*.
2. En su obra más extensa sobre Cervantes como dramaturgo, Marrast (1957: 22) había dicho a este respecto: "Théoricien, el s'empêtre dans ses formules; auteur, el reste prisonnier de ses scrupules".
3. Todas las citas provienen de la edición del teatro de Cervantes de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Cervantes, 1987). Indico de forma abreviada el título de la comedia (*El gallardo español* GE, *El rufián dichoso*: RD, *Los betas de Argel*:BA, *El laberinto de amor*. LA, *La casa de los celos*: CA, *La gran sultana*: GS, *La entretenida*: E y *Pedro de Urdemalas*: PU), la jornada y el número de verso.; en el caso de las acotaciones la indicación corresponde al verso siguiente.
4. Esta idea ya está esbozada de alguna forma por Bruce Wardropper (1995: 217-221) y (1973: 156).
5. Canavaggio (1973: 396), señala la forma en que se refleja en esta obra la vocación magrebi de España y como aquélla deja de ser expansiva para limitarse a ser trabajosamente defensiva.
6. Entiendo por honor el sistema de valores individual o personal. y por honra un sistema convencional y social.
7. Para mayores datos sobre el uso del disfraz en general en las comedias de Cervantes puede verse mi artículo (González, 1998c)
8. Sorprende que la autora no incluya *El gallardo español* entre las obras de Cervantes en que la mujer usa el disfraz masculino.
9. Más información sobre el uso de recursos escénicos por Cervantes se puede encontrar en Agustín de la Granja (1989). Este aspecto de Cervantes también ha sido tratado por J.E. Varey 98 (1987).

Bibliografía

1. Anceschi, Luciano, 1991. *La idea del Barroco*, Madrid: Tecnos.
2. Avellaneda, Alonso Fernández de, 1972. *Don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer (ed.),

Madrid: Espasa-Calpe.

3. Bergamin, José, 1959. *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Madrid: Espasa-Calpe.
4. Bravo Villasante, Carmen, 1988. *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid: Mayo de Oro. [1º. ed. 1955]
5. Canavaggio, Jean, 1977. *Cervantes dramaturge. Un theatre a naitre*, Paris: PUF.
6. Casalduero, Joaquin, 1966. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid: Gredos.
7. **Casalduero**, Joaquin, 1975. *Sentido y forma del "Quijote"*, Madrid: Insula.
8. Castro, Américo, 1972. *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer. [10 ed. 1925]
9. Cervantes, Miguel de, 1994. *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio R6(Hazas (eds.), Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos.
10. Cervantes, Miguel de, 1987. *Teatro Completo*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Barcelona: Planeta.
11. Cervantes, Miguel de, 1961. *El cerco de Numancia*, R. Marrast (ed.), Salamanca: Anaya.
12. Claydon, Ellen, 1970. *Juan Ruiz de Marcón: Baroque dramatist*, Madrid: Castalia, (Estudios de Hispanofila 12).
13. Cotarelo Y Valledor, Armando, 1915. *El teatro de Cervantes*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos.
14. Entwistle, William, 1940. *Cervantes*, Oxford: Clarendon Press.
15. González, Aurelio, 1998a "El *laberinto de amor* de Cervantes. Identidad y Espacio", en Y. Campbell, (ed.), *El escritor y la escena VI. Estructuras teatrales de la comedia*, Ciudad Juarez: Universidad Autónoma de Ciudad Juarez, 117-126.
16. González, Aurelio 1998b. "Espacio y movimiento en el teatro cervantino: *El Laberinto de Amor*", en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de Also*, 2 vols., Alcalá De Henares: Universidad De Alcalá, T. I, 735-740.
17. González, Aurelio 1998c. "El disfraz en las comedias cervantinas", en *Actas del Tercer Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas (III - CINDAC)*, A. Bernat Vistarini (ed.), Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 583-590.
18. Granja, Agustín de la, 1989. "El actor y la elocuencia de lo espectacular" en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, José María Díez Barque (ed.), London: Tamesis, 99-120.
19. Hatzfeld, Helmut, 1973. *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos.
20. Julia Martínez, Eduardo, 1948. "Estudio y técnica de las comedias de Cervantes", *Revista de Filología Española*, XXXII, 339-365.
21. María Y Campos, Armando de, 1948. *30 crónicas y una conferencia sobre teatro*, México: Ediciones Populares.
22. Marrast, Robert, 1957. *Cervantes dramaturge*, Paris: L'Arche.
23. Martín Moran, José Manuel, 1986. "Los escenarios teatrales del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXIV, 27-46.
24. Martínez Bonati, Francisco, 1977. "Cervantes y las regiones de la imaginación", *Dispositio*, II-1, 29-38.
25. Osterc, Ludovik, 1972. *El pensamiento social y político del "Quijote"*, Mexico, Universidad

Nacional Autónoma de México. [1º. ed. 1960]

26. Varey, John E., 1987. *Cosmovisión y escenografía, El teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.

27. Wardropper, Bruce. 1955. "Cervantes' Theory. of the Drama", *Modern Philology*, LII, 217-221.

28. Wardropper, Bruce 1973. "Las comedias", en *Suma cervantina*, J. B. Avalle Arce y E. Riley (eds.), London: Tamesis, 147-169.

29. Zimic, Stanislav, 1974. "Sobre la técnica dramática en *El gallardo español*", *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 505-518.

30. Zimic, Stanislav, 1992. *El teatro de Cervantes*, Madrid: Castalia.