

## ESTUDIO PRELIMINAR

### CERVANTES Y EL TEATRO

Las ideas de Cervantes sobre el teatro han sido muchas veces comentadas, y hemos de ocuparnos de ellas también aquí. Lo que no parece fácil es deslindar lo que hay de puramente teórico, de apreciación crítica, y lo que el apasionamiento de escritor y de escritor más bien fracasado en el teatro ha ido trasladando a sus opiniones. Cervantes vive unos años críticos para la formación del gran teatro del Siglo de Oro: empieza a escribir cuando la fórmula de la «comedia» estaba por aparecer, en años de desorientación entre una corriente seudoclásica de tragedia senecquista, de comedias italianizantes, a lo Torres Naharro, de un teatro rústico de cierto sabor tradicional, por no citar el teatro de los humanistas, las representaciones de colegio, la presencia de los italianos que como Ganassa nos dio a conocer la *commedia dell'arte*, y el teatro de motivos religiosos, bíblicos o hagiográficos; pues bien, en la década del 1580, las dos primeras obras de Cervantes suponen una gran originalidad. No tenemos ningún texto que nos diga cuáles eran por entonces sus ideas dramáticas, pero ahí está la *Numancia* como superación de la manera sangrienta por donde se iba desviando la tragedia aun en escritor tan ponderado como Lupercio Leonardo de Argensola, cuya *Isabela* Cervantes alabó años más tardes. El mismo *Trato de Argel*, trayendo a términos verosímiles y humanos los asuntos y personajes, manteniendo un plausible decoro en acción y caracteres, mostraba una línea de muy fecundo porvenir.

Me parece muy justo el no dar a sus opiniones un alcance crítico mucho mayor del que tienen —en frase de Menéndez Pelayo—, pero no deben tampoco aislarse del conjunto del pensamiento cervantino, y, como ha visto Américo Castro, de su afán racional, preceptista y antivulgar, de su preocupación por cómo deben ser las cosas. (*El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, pág. 55.)

Desde que Cervantes hace sus primeras armas en el teatro, hasta que nos da una teoría de su postura dramática, han transcurrido los años más decisivos para la consolidación de la «comedia» lopesca, y se han esgrimido, y siguen esgrimiéndose, los argumentos en pro y en contra

de la novedad. La polémica sobre el teatro de Lope puede verse resumida en la *Historia de las ideas estéticas*, de MENÉNDEZ PELAYO (\*), y no nos interesa ahora sino como fondo de las ideas cervantinas (\*\*) sobre la materia, tal como las encontramos en el cap. 48 de la 1.<sup>a</sup> parte del *Quijote*.

Hacia 1604, nuestro autor se muestra decididamente partidario de unas normas tradicionales, de remoto antecedente aristotélico, pasado por la preceptiva italiana de los Castelvetro y Robortello, y propone como modelo las tragedias de Argensola, coetáneas de su *Numancia*, añorando una época en que tuvo algún éxito en el teatro. Las tachas de inverosimilitud y necedad que achaca a la comedia nueva, no son sino generalidades que en nada afectan a la esencia de la forma teatral creada por Lope. Se diría que había leído el *Arte nuevo de hacer comedias* —no publicado hasta 1609—, y ataca al «vulgo que las oye con gusto, y las tiene y aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo; y los autores que las componen dicen que así ha de ser porque así las quiere el vulgo», lo que parece alusión nada velada a la justificación entre chistosa y seria que Lope da de sus descaminos fuera del arte. Cervantes opina *pro domo sua* y arguye contra defectos que pueden darse y se dieron tanto entre las obras de Lope y su escuela, como en las del mismo contradictor y sus colegas. Sus razones son más bien mezquinas y desdibujadas, dando por supuesto mucho de lo que habría de demostrar, la necedad, por ejemplo, de los que aplauden la comedia, y la discreción de quienes como él no gustan de ella. Y en cuanto a los reparos morales, tampoco se sostienen demasiado, propuestos en ese mismo plano de generalizaciones acomodadas. ¡Buen remedio el que propone para evitar los excesos de las malas comedias, con ese examinador que las discrimine y seleccione! No, Cervantes no está en uno de sus mejores momentos. Y lo más extraño es que en el capítulo anterior ha puesto en boca de don Quijote un elogio apasionado de los libros de caballerías como género de creación literaria libérrimo y abierto, horro de rémoras preceptistas y a la busca de una forma que sea capaz de deleitar y enseñar. Sorprende la distinta medida que el escritor tiene para uno y otro género, precisamente en pasajes contiguos. Por otra parte, alguna de las censuras que formula contra los innovadores, la de la unidad de tiempo o lugar, le convienen a él propio en sus obras tardías.

El pasaje del *Quijote* está escrito para tener razón a toda costa, y un argumento de autoridad tan vago como el atribuido a Tulio, según el cual la comedia ha de ser «espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad», deshace «las que ahora se representan» porque «son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imagen de lascivia». Con el sentimiento, y no sé si resentimiento, del dramaturgo fracasado, se alía una dosis de no muy buena voluntad hacia Lope, campeón de la comedia nueva, al que ha lanzado dos pullas en el Prólogo.

(\*) Un centón de citas, en R. DEL ARCO, «Cervantes y la farándula», *Boletín de la R. A. E.*, 1951, t. 31, págs. 311-30.

(\*\*) También recoge las ideas de Cervantes sobre el teatro CHAYTOR, en su libro *Dramatic theory in Spain, Extracts from literature before and during the Golden Age*, Cambridge Univ. Press, 1925.

go a esta primera parte del *Quijote*, burlándose, no sin razón, del abuso de anotaciones en los libros, con ocasión del larguísimo censo de personajes citados en una reciente edición de *La Arcadia*; y en los versos de cabo roto con que alude a la manía nobiliaria manifiesta en el escudo de la misma edición:

No indiscretos hierogli-  
estampes en el escu-:  
que cuando es todo figu-  
con ruines puntos se envi-

La enemistad con Lope era tan notoria, que el desconocido autor del *Quijote* apócrifo —desconocido hasta para Cervantes, como ha mostrado muy plausiblemente ALBERTO SÁNCHEZ, *Anales Cervantinos*, II, 311-333—, recoge en el prólogo de su continuación los ataques de Cervantes y los devuelve con rudeza, por haber ofendido a «quien tan justamente celebran las naciones extranjeras, y la nuestra debe tanto por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un Ministro del Santo Oficio se debe esperar» (\*).

Después, en *El coloquio de los perros* hay otra burla de cierta clase de comedias, basadas en el aparato y vestuario, y Berganza recuerda su actuación en los entremeses, cuyo final a palos le daba ocasión de intervenir derribando y atropellando, «con que daba que reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño». También aquí se toma como motivo de la censura un exceso, que como tal no afecta a la comedia, sino a su caricatura. Es un trozo satírico del que nada podemos aprovechar.

Con más ecuanimidad se manifiesta en la *Adjunta al Parnaso* (por seguir un orden cronológico) en el diálogo con el poeta Pancracio de Roncesvalles, y ya no hace caso de la vieja polémica en torno al «arte», pues con un sentido más realista se atiene a la prueba de la representación, que sanciona de modo imprevisible la misma comedia: «tienen días como algunas mujeres hermosas, y que esto de acertarlas bien, va tanto en la ventura como en el ingenio; comedia he visto yo apedreada en Madrid, que la han laureado en Toledo».

Ahora, un año antes de publicar las *Ocho comedias y ocho entremeses*, recuerda su producción anterior y anuncia que tiene listas para la imprenta seis y seis, respectivamente, que no se representan, «Porque los autores no me buscan, ni yo voy a buscar a ellos», a lo que Pancracio: «No deben saber que V. m. las tiene», y Cervantes, «Sí saben, pero como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo; pero yo pienso darías a la estampa, para que se vea de espacio lo que passa apriessa y se dissimula o no se entiende quando las representan; y las comedias tienen sus sazones y tiempos como

(\*) Las relaciones entre Lope y Cervantes empezaron hacia 1586, y se enfriaron hacia 1604. No conocemos bien las causas, ni tenemos más que datos sueltos. Vid. F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Rinconete y Cortadillo*, Madrid, MCMXX, págs. 160-163. También en *Vida de Lope de Vega*, de HUGO A. RENNERT y A. CASTRO, *passim*.

los cantares.» Aquí, repito, se ha dejado de teorizaciones y ve con claridad algo que es elemental en el género dramático: la diferencia del texto a la representación, y cómo en ésta la moda, las sazones, mandan en la escena. Cervantes estaba muy seguro de sus comedias en cuanto literatura y no duda en ofrecerlas al lector: si los gustos van por otra parte en las tablas, es cosa pasajera. Ahora bien, las seis comedias y entremeses que dice tiene dispuestos para la imprenta —ya sabemos que fueron ocho de cada— están, en su mayoría, más cerca de la fórmula dramática de Lope que de la que propugnara Cervantes en el *Quijote*.

Antes de examinar el Prólogo a la edición de su teatro, podemos rastrear otros momentos de su vacilante pensamiento en algunas de las piezas publicadas, que fueron escritas con anterioridad. En *Pedro de Urde-malas* (obra que puede datarse hacia 1610) se reiteran las viejas censuras:

Y verán que no acaba en casamiento  
cosa común, y vista cien mil veces,  
ni que parió la dama esta jornada,  
y en otra tiene el niño ya sus barbas,  
y es valiente y feroz y mata y hiende,  
y venga de sus padres cierta injuria,  
y al fin viene a ser rey de cierto reino,  
que no hay cosmografía que le muestre;  
de estas impertinencias y otras tales,  
ofreció la comedia libre y suelta.

Hay un eco evidente del argumento contra el disparate de «salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado», aducido en el *Quijote*, y que, por cierto, luego parece repetirse en Boileau:

Là souvent le héros d'un spectacle grossier  
enfant au premier acte, est barbon au dernier

(por supuesto, là es a este lado de los Pirineos, y MARTÍNEZ DE LA ROSA advirtió el primero la relación entre ambos pasajes, *Obras literarias*, París, 1845, p. 212). Tal vez Cervantes tomara la expresión de la *Philosophia antigua poetica*, de LÓPEZ PINCIANO.

De este tradicionalismo recalcitrante, se pasa a una mayor amplitud y hasta a los términos de la escuela lopesca en *El rufián dichoso*, donde hace salir a dos «figuras», la Curiosidad y la Comedia, para exponernos la nueva teoría cervantina. El que esta comedia se desarrolle en Sevilla y México le obliga a Cervantes a preparar una explicación realmente extraña, al principio del segundo acto, como justificante del quebrantamiento de la dichosa unidad de lugar.

COMEDIA: Los tiempos mudan las cosas  
y perfeccionan las artes.  
Y añadir a lo inventado,  
no es dificultad notable.  
Buena fuí pasados tiempos,

y en éstos, si lo mirares,  
 no soy mala, aunque desdigo  
 de aquellos preceptos graves  
 que me dieron y dexaron  
 en sus obras admirables  
 Séneca, Terencio y Plauto,  
 y los griegos que tú sabes.  
 He dexado 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 antes,  
 sino en hecho, y así es fuerza  
 que haya de mudar lugares,  
 que como acontecen ellas  
 en muy diferentes partes,  
 voyme allí donde acontecen,  
 disculpa del disparate.  
 Ya la comedia es un mapa  
 donde no un dedo distante,  
 verás a Londres y a Roma  
 a Valladolid y a Gante.  
 Muy poco importa al oyente  
 que yo en un punto me pase  
 desde Alemania a Guinea  
 sin del teatro mudarme.  
 El pensamiento es ligero,  
 bien pueden acompañarme.

Por fin, nuestro escritor más inventivo ha sabido ver los fueros de la imaginación y reconocerlos en su validez artística, cuando no venía haciendo otra cosa en sus obras literarias de cualquier género; ejemplo asombroso, e insigne, de lo que pueden los prejuicios cuando van prestigiados por una autoridad como en el caso de los preceptistas aristotélicos, y de cómo un autor puede reunir la contradicción más radical entre lo que crea y su explicación de sus criaturas de arte. Notemos en esta palinodia, que lo es, una observación más penetrante, la relativa a la comedia nueva que representa mil cosas «no en relación», sino «en hecho», medula del arte dramático de cualquier tiempo. Es probable que Cervantes recoja indirectamente el pasaje horaciano de la epístola a los Pisones:

*Aut agitur res in scaenis aut acta refertur,  
 segnius irritant animos demissa per aurem  
 quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae  
 ipse sibi tradit spectator.*

(v. 179-182.)

Lo cierto es que reconoce la mayor eficacia de la representación di-

recta, y no referida. Y Séneca, aducido antes, llevó hasta las últimas consecuencias esta técnica, incluso contra el otro precepto horaciano

nec pueros coram populo Medea trucidet,

y el uso en la *Medea* de Eurípides.

En el prólogo a las *Ocho comedias* (1615), ya Cervantes parece rendido a la evidencia del triunfo de Lope y su escuela, y ni discute si es legítimo, resignándose a dar sus obras «no representadas» a la estampa, con la esperanza todavía viva en una nueva tentativa que está intentando en *El engaño a los ojos*, comedia de inquietante título, desgraciadamente no escrita o perdida. Ahora ya no polemiza y se limita a sacar el beneficio que puede de sus obras, menor en libro que representadas, y menos satisfactorio también para quien como él ha conocido las alegrías o los desengaños de autor representado. (Véase la *Adjunta*: «es cosa de grandísimo gusto, y de no menos importancia, ver salir mucha gente de la comedia, todos contentos y estar el poeta que la compuso a la puerta del teatro recibiendo parabienes de todos».)

Que la edición melancólica de los restos de su teatro no le había alejado del todo de pensar en él, lo vemos en su última obra, *Persiles y Sigismunda*, donde hace coincidir a su Auristela y Periandro con una compañía de cómicos y un poeta estafalario. En un momento se le refrescan los viejos temas, y problemas del «arte»: ¿escribirá una comedia, una tragedia, o una tragicomedia? Las andanzas de los protagonistas de la obra aún no terminadas, no permiten decidir la cuestión. Por otra parte, se preocupa el autor de cómo hacer compatible «un lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuego y nieve» (libro III, c. II). Todavía no ha podido Cervantes digerir la figura del *dominante*, aunque él la haya utilizado en sus comedias tardías. Y se comprende esta resistencia a algo tan convencional como es esa *dramatis persona*, convertida en tipo genérico y manejada tantas veces con mecánica rigidez. Pero no menos convencional que el gracioso eran el galán, la dama o el barba de la comedia. Cervantes parece todavía descañado por la idea de que el teatro ha de ser espejo de la vida, y no acaba de aceptar su cualidad ilusionista. Este pasaje nos muestra que, en el fondo, había algo que el gran novelador no había podido conciliar en su ideología de autor teatral. Por fortuna para nosotros, fue mucho más audaz y libre a la hora de escribir. Lástima que la obsesión de su frustración en el teatro le brote una y otra vez, esterilizando en puntadas satíricas su entusiasmo y gusto por el drama. Todavía en la segunda parte del *Quijote*, en uno de sus momentos más felices como autor dramático, en el pasaje del retablo de Maese Pedro, la impropiedad del recitado y su correctivo se despacha con la cínica observación del pícaro: «¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil disparates?... Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol.» (2.<sup>a</sup>, c. XXVI.)

La pretensión que Cervantes tiene de haber sido el que introdujo las «figuras» alegóricas en el teatro, no tiene muchos argumentos que la mantengan. En el Prólogo a la edición de comedias y entremeses asegu-

ra: «mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes». Pero antes de sus primeras obras hay figuras morales, como se ha demostrado ya. Por ejemplo, yo encuentro estas figuras en *La Duquesa de la Rosa*, donde aparecen Verdad, Consuelo y Remedio, y es obra de algo antes de 1566. (Véase la edición, *Tres comedias de Alonso de la Vega*, M. MENÉNDEZ PELAYO, Dresden, 1905, y la pág. XXVIII, n. 1; y en el texto de la obra, págs. 99 y ss.) Astrana y Marín da por cierto que Cervantes copió las figuras del teatro de jesuitas, y de las obras del P. Pedro Pablo de Acevedo, que se representaron en Córdoba, donde estudió Cervantes y se aficionó al teatro y al procedimiento alegórico: «La Fama de la Numancia está ya en el P. Acevedo; y la Ocasión de *Los tratos de Argel*»... Pero los argumentos de Astrana son hipótesis de segundo y tercer grado, digo, montados sobre supuestos no demostrados. Esa supuesta influencia se basa en el supuesto de que hubiese estudiado en Córdoba con los jesuitas, forzando una débil hipótesis de Rodríguez Marín. (Véase de éste, «Cervantes estudió en Sevilla», y de ASTRANA MARÍN, su *Vida*, cap. XIII.)

La reducción de «las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían», tampoco se sustenta en los datos que hoy tenemos, y parece ser una información deficiente de Cervantes la que le lleva a atribuirse lo que también se atribuyó Cristóbal de Virués (prólogo a *La gran Semíramis*, apoyado por Lope de Vega en el *Arte nuevo*). Además, la *Comedia Florisea*, de Francisco de Avendaño, impresa en 1552, consta de tres actos.

Las ocho comedias, que están divididas en tres actos o jornadas, no obedecen en este reparto a una estructura del proceso dramático y casi siempre son una fórmula seguida sin necesidad interna.

El mundo del teatro, obras, *autores* y farsantes, ocupa la atención de Cervantes a lo largo de su vida, aun cuando apremios y poca fortuna le alejaron de la escena. Casi tomaríamos por una confesión del autor las palabras de Don Quijote a los representantes de *Las Cortes de la Muerte*: «Porque desde muchacho fui aficionado a la carátula y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula.» En el Prólogo de sus comedias y entremeses evoca con viveza sus recuerdos juveniles, casi infantiles, de cuando vio representar a Lope de Rueda; y en multitud de pasajes de su obra encontraremos la referencia a lo teatral, ya en son de teorizador, ya como tema simplemente. Nos hemos ocupado ya de los lugares en que ha expuesto sus ideas sobre la comedia. Añadamos las observaciones sobre los comediantes que hay en el *Licenciado Vidriera*, la descripción de la vida de los mismos en el *Persiles*, donde a vueltas de las obligadas moralizaciones sobre la libertad de sus costumbres, se trasparece el gusto por lo aventurero de sus andanzas. En *Pedro de Urde-malas*, donde hay un recuerdo para el comediante Ríos, se aprovecha la transformación del protagonista en farsante para dar unas normas de cómo debe ser el perfecto actor (pág. 469) (\*). En el *Retablo de las mara-*

(\*) Las citas sin más que la indicación de página, se refieren a esta edición.

*villas*, sin venir a cuento demasiado, se pregunta por los teatros de la corte. El teatro, como motivo, se introduce en la representación de algunas obras, según más adelante iremos viendo. Casi diría que mira las cosas *sub specie theatri*, como cuando el Madrigal de *La gran Sultana*, al despedirse de Constantinopla y anticiparse el gozo de tornar a Madrid y frecuentar los corrillos donde cuente sus aventuras, se promete:

Y aun pienso,  
pues tengo ya el camino medio andado  
siendo poeta, hacerme comediante,  
y componer la historia desta niña  
sin discrepar de la verdad un punto,  
representando el mismo personaje  
allá que hago aquí.

(Pág. 293.)

Que es lo mismo que piensa el poeta del *Persiles* con las aventuras de Periandro y Auristela: las ve como materia de teatro, y a la hermosa doncella, «al momento la marcó en su imaginación y la tuvo por más que buena para ser comediante... y en un instante la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego, y vistióla de ninfa, y casi al punto la invistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad que no la vistiese, y en todas se la representó grave, alegre, discreta, aguda y sobre manera honesta, extremos que se acomodan mal en una farsante hermosa» (libro III, cap. II). Y esto se escribe a pocos días de la muerte, cuando el autor estaba viejo, desengañado y decididamente frustrado en el teatro, que le llama con su poderoso atractivo. Quien ha escrito estas líneas sigue aficionado a la carátula y se deja ir todavía los ojos tras la farándula.

\* \* \*

Para completar la relación de obras dramáticas de Cervantes, han de recogerse las distintas noticias que nos han llegado por diferentes conductos. El propio autor habló en varias ocasiones de algunas de esas perdidas: así en el *Viaje del Parnaso*, y en la *Adjunta* al mismo, nos cita con entusiasmo «la que yo más estimo, y de la que más me precio, fue y es de una, llamada *La Confusa*, la cual con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado entre las mejores». Comedia que debió de ser representada, pues:

Soy por quien *La Confusa*, nada fea,  
pareció en los teatros admirable  
(si esto a su fama es justo se le crea).

(*Viaje*, cap. IV). Y efectivamente, *La Confusa* fue escrita en 1585, según el contrato que Cervantes firmó con el autor Gaspar de Porres el 5 de marzo de ese año, comprometiéndose a entregarle dos comedias, la citada y *El trato de Constantinopla y muerte de Selim*, la primera «dentro de quince días de la fecha de esta carta» y la segunda «para ocho días antes de la Pascua de Flores». Porres pagará cuarenta du-



cados en reales, de los que veinte a cuenta, y el resto al recibir la segunda comedia. Cervantes se compromete a no entregar esas dos comedias a otro *autor* en el término de dos años, pena de cuarenta ducados más intereses y daños. (La escritura procede del Archivo de Protocolos de Madrid, notario Sancho de Quevedo, núm. 1.085, fol. 492. Fue descubierta por don Cristóbal Pérez Pastor, comunicada a F. Rodríguez Marín, quien la publicó en *La Ilustración Española y Americana*, 8 mayo 1913. Puede verse también en *Memorias de la Real Academia Española*, t. X, página 101.) En el mismo pasaje de la *Adjunta* menciona Cervantes otros títulos de piezas no conservadas: *La batalla naval*, *La gran turquesca*, *La Jerusalem*, *La amaranta o La del Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*. De éstas, la última aparece citada por Matos Fragoso en su comedia *La corsaria catalana*, donde leemos:

LEONARDA.—¿Qué comedias traes?

AUTOR.—

Famosas,

de las plumas milagrosas

de España. Si escuchar quieres

los títulos, éstos son.

LEONARDA.—Di algunos.

AUTOR.—*La bizarra Arsinda*, que es

del ingenioso Cervantes.

Y todavía en el Prólogo de la edición de las ocho comedias y entremeses, se refiere Cervantes a otra comedia, en la que estaba ocupado, *El engaño a los ojos*. (No puedo aceptar la interpretación de Astrana Marín, de que no hubo tal comedia, y que se trata de una sutilísima ironía contra Juan de Morales Medrano, marido complaciente de Josepa Vaca... Vid. *Cervantinas*, Madrid, 1944. Me temo que la hipótesis quiebra de puro sutil.)

De otro contrato que nuestro autor hizo obligándose a entregar seis comedias —Sevilla, a cinco de septiembre de 1592— a Rodrigo Osorio, aunque conocemos los términos, no nos ha llegado el título de las obras. Por cierto que las condiciones fueron peregrinas, al menos la cláusula en que Cervantes se aviene a que si «habiendo representado cada comedia pareciese que no es una de las mejores que se han representado en España, no seais obligado de me pagar por la tal comedia cosa alguna». Por lo demás, el precio era muy ventajoso para el escritor: cincuenta ducados por cada comedia. (El documento lo publicó J. M. ASENSIO Y TOLEDO, *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Sevilla, 1864; también puede verse en ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1948-1959, t. V, págs. 29-31.)

Con estos datos estamos aún lejos de las «veinte o treinta comedias» que Cervantes dice haber escrito en sus primeros tiempos de dramaturgo, «que todas ellas se recitaron sin ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza». Después, ya se sabe, y él lo recuerda, no sin cierta melancolía, «tuve otras cosas en que ocuparme, dexé la pluma y las comedias,

y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega y alçóse con la monarquía cómica». Parece que este recuerdo de 1615—en el prólogo a las ocho comedias— nos retrotrae a los años de Sevilla y de su contrato, inoperante al parecer, con el *autor* Osorio. Sus ocupaciones en la requisa de aceite por Ecija y Utrera, su prisión en Castro del Río, y un viaje a Madrid, cierran esta primera época de su actividad teatral. De su producción en estos primeros años nos han llegado las dos piezas «extravagantes», *El trato de Argel* y la *Numancia*. El resto de las obras, es decir, las incluídas en la edición de 1615, no tenemos seguridad de cuándo hayan sido compuestas, aunque se han propuesto diversas cronologías, ninguna absolutamente fidedigna.

Una cuestión importante es la de determinar cuáles de las comedias citadas por Cervantes y no publicadas por él puedan identificarse entre éstas, cambiado el título. El señor Cotarelo Valledor, a quien debemos un excelente estudio sobre el teatro de Cervantes (Madrid, 1915), ha formulado algunas ingeniosas hipótesis posteriormente («Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido», *B. R. A. E.*, XXVII, 1948, págs. 61-77). En el examen de cada una de las obras habrá oportunidad de someter a discusión esas hipótesis.

### LA DESTRUICION DE NUMANCIA (\*)

Nos encontramos ante la obra más afamada, discutida y estudiada de las de Cervantes. Desde un punto de vista histórico, la *Numancia* se sitúa en la corriente de tragedias pseudoclásicas que tuvo su boga en la segunda mitad del siglo XVI, y más concretamente en torno a las obras de Jerónimo Bermúdez, cuyas *Nise* se publicaron en 1577, y a las tres tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola, escritas hacia 1581. Nada tiene que ver la pieza cervantina con la adaptación de la tragedia griega que intentara un maestro Pérez de Oliva, ni hay en ella los elementos clasicistas del Coro, como en las de Bermúdez, ni se recarga la nota truculenta y sanguinosa, como en las de Argensola. Cervantes pudo conocer el teatro de Juan de la Cueva, por haberlo visto representar, y aun por haberlo leído, ya que se publicó en 1583, y la *Numancia* debió de escribirse entre este año y los dos siguientes; del sevillano tomaría la idea de llevar al teatro un tema nacional, aun cuando no haya sido Cueva el primero que haya utilizado estos asuntos, y parece que tomó algo más en estilo y técnica dramática. Pero de cualquier manera, y sin dejar de reconocer una vinculación a modos y artificios al uso, la verdad es que la *Numancia* se aparta notablemente de lo que por su tiempo se escribía para el teatro. Ha sabido dar con un asunto de poderosa fuerza

---

(\*) Tomamos esta forma del título del mismo Cervantes, quien la cita así en el Prólogo a las comedias y entremeses.

trágica, y ha tratado de dramatizarlo con el decoro y empaque adecuado a la grandeza de la situación. Por de pronto, y aun haciendo aparecer personajes suministrados por la historia y la leyenda, Cervantes ha hecho del pueblo el héroe de su drama, y ha cifrado en los numantinos un amor ilimitado a la libertad, como compendio ejemplar del amor a la libertad de los españoles, en grandiosa mitificación (\*). Lo ocurrido en Numancia cobra sentido y valor de símbolo, sin dejar de presentársenos como real. Y el feroz apego de los numantinos a la libertad, más fuerte que el amor a la vida y a sus placeres, tenía en el recién liberado cautivo un eco bien propicio. Sí, el tema de la libertad es uno de los grandes y recurrentes temas en la obra toda de Cervantes, como puede ahora verse en el excelente libro de Luis Rosales, *Cervantes y la libertad* (2 vols., Madrid, 1960).

Que la *Numancia* no es una obra perfecta, y aun que dista mucho de la perfección, es bastante cierto. La premiosidad del verso, relleno de ripio y de frases hechas, la inhábil y elemental trama de la fábula dramática, que apenas tiene tensión y se reduce a cuadros sucesivos, la utilización de las figuras alegóricas, tan frías y acartonadas, lo poco convincente de escenas como el conjuro del cuerpo muerto (\*\*), en el peligroso filo entre lo sublime y lo ridículo, todas éstas y otras tachas han sido señaladas y no es fácil descargar al autor de tales culpas. Hay calidades positivas, ciertamente, aunque me temo que están un tanto al margen de lo puramente literario. La ponderación admirativa con que están vistos los romanos, que responden a un ideal imperial encarnado en Cipión, es prueba del equilibrio de Cervantes. Aquí aparece el motivo, luego tantas veces reiterado por nuestro autor en otras publicaciones, de la misión del pueblo romano, expresada en el verso de Virgilio:

parcere subjectis, debellare superbos

que comentó con aguda profundidad mi maestro, don Francisco Maldonado de Guevara (\*\*\*). Cipión anuncia a los numantinos:

al fin, seréis domados  
porque contra el furor vuestro biolento  
se tiene de poner la yndustria nuestra,  
que de domar soberbios es maestra.

(Pág. 645.)

No hay lugar ahora para perdonar a los sometidos, pues no los hay,

---

(\*) En una obra tan lejana por el asunto, aunque próxima en su composición, como es *La Galatea*, nos sorprende la mención de «la belicosa Numancia». (libro IV), en una nómina de ciudades ejemplares, cada una con su epíteto: «antigua Cartago.... adornada Corinto, soberbia Tebas, docta Atenas». Creo que nadie, antes que Cervantes, ha distinguido tan ejemplarmente a la ciudad hispana. (El pasaje, en la ed. SCHEVILL y BONILLA, t. II, pág. 66.)

(\*\*) Para este pasaje y la posible reminiscencia de Mena, véase, *María Rosa Lida*, JUAN DE MENA, México, 1950, págs. 517 y ss.

(\*\*\*) «La espiritualidad cesárea de la cultura española y el *Quijote*», artículo recogido en la *Colección Filológica de la Universidad de Granada*, vol. VII, *Lo fictivo y lo antífictivo en el pensamiento de San Ignacio de Loyola y otros estudios*, Granada, 1954.

sino de debelar a los soberbios. Sería falsear la intención de Cervantes si quisiésemos ver en esta expresión una muestra de la *hubris* en la desmesura de los numantinos que les lleva ineluctablemente a la peripecia trágica y justifica el desenlace final.

Muy estimable es también la presentación de personajes a escala humana, singularmente de algunos numantinos, en los que el amor, la amistad, los sentimientos habituales vienen a chocar con la aplastante coyuntura: son héroes por la ocasión, no por alarde, ni por vocación siquiera, pero no han podido elegir su coyuntura y se atienen a ella sin énfasis (\*).

El asunto de la *Numancia* es histórico y legendario. La guerra de diez años (143-133) en que fueron derrotados seis cónsules y terminó gracias a las medidas de Escipión, ha sido narrada por Appiano, alejandrino, en su *Historia Romana*, libro VI, con bastante imparcialidad. No nos han llegado lo que escribiera Rutilio Rufo, que estuvo en la campaña, ni la historia de Polibio, amigo de Escipión, de la cual Cicerón da noticia (*Ad Familiares* 1, V, eps. 125). Tito Livio se limita a unas pocas líneas en el sumario del libro 59.

Appiano termina su narración con la toma de Numancia, describiendo la extremada situación a que el hambre había llevado a sus defensores «de modo que el alimento llegó a convertir en fieras sus ánimos, y el hambre, la peste, el pelo que en tanto tiempo les había crecido, convirtió en bestias sus cuerpos. En este triste estado se rindieron a Scipión, quien les mandó que en aquel mismo día llevasen todas sus armas a cierto sitio, y que, al siguiente, se juntasen en otro lugar; pero ellos pidieron un día más, confesando que había muchos que por amor a la libertad querían quitarse la vida... Al principio, muchos se mataron con diversos géneros de muerte, según su gusto; los demás, al tercer día, salieron al sitio señalado, que fue un espectáculo terrible... Scipión, reservando cincuenta de ellos para el triunfo, vendió los demás y echó por tierra la ciudad». Como se ve, el vencedor consigue el triunfo, para lo cual necesitaba presentar prisioneros. Una nueva versión de lo sucedido surge en el siglo II y entre los romanos, con el compendio de Lucio Anneo Floro, quien modifica el relato de Appiano y afirma que, «ni uno solo de los numantinos fue hecho prisionero; ni un solo despojo se logró, pues aquéllos quemaron hasta las armas. Roma triunfó sólo en el nombre» (libro II, 18) (\*\*). Desde aquí va a cobrar crédito la versión más reciente, con la privación del triunfo al no poder coger un numantino con vida, y así ha venido repitiéndose en los siglos posteriores, desde Eutropio o Vegetio, pasando por la seudo Isidoriana, a don Lucas de Tuy, Alfonso *el Sabio* y a los cronistas del Siglo de Oro. Cervantes parece que se inspira

---

(\*) Ya escrito este prólogo, leo el excelente libro de ALFREDO HERMENEGILDO, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961, donde se estudia certeramente la tragedia cervantina.

(\*\*) «Triumphus fuit tantum de nomine.»

en los capítulos VII al X del libro VIII de la *Crónica General*, de Ambrosio de Morales. El caso es que en el siglo xvi lo histórico y lo legendario estaban mezclados y quedaba como final del asedio el incendio y suicidio colectivo de los cercados (\*). Así pasa al romancero tema tan sugestivo, como puede verse en los romances 1.002 y 1.069 del *Romancero General* (ed. Angel González Palencia, Madrid, 1947).

A la leyenda del final más cruento, vino a añadirse un episodio efectista con la leyenda del muchacho superviviente al entrar los romanos en la ciudad. Parece que Cervantes tomó el asunto de un romance de Timoneda, «Rosa gentil», que puede verse en la «Primavera», núm. 1 (*Antología de poetas líricos castellanos*, ed. Nacional, t. VIII), y que empieza:

Enojada estaba Roma  
de ese pueblo soriano:  
envía que le castigue  
a Cipión el Africano.

En el romance se cuenta cómo el muchacho se niega a los requerimientos del vencedor, después de haber sido llevado a Roma y devuelto a la ciudad para que entregue las llaves, y Escipión se las tome por fuerza, condición que había puesto el Senado para otorgarle el triunfo. El muchacho se niega, y

con las llaves abrazado  
se echó de la torre abajo  
con ánimo muy osado,  
y así quedó Cipión  
sin el triunfo deseado.

El romance, como han demostrado Schevill y Bonilla, se relaciona con un pasaje de la *Crónica de España abreviada*, de Mosén Diego de Valera (1481), confirmando la sospecha de Wolf, de que Timoneda se había inspirado en alguna crónica.

Cervantes simplifica el episodio, y, con buen acuerdo, elimina la ida a Roma del muchacho y la decisión del Senado, reduciendo a un solo momento el de la heroica decisión del último sitiado. La indefensión y pocos años del muchacho hacen más emotiva su figura y recargan, quizá con exceso, el clima sentimental. No es la única vez que Cervantes ha utilizado niños en su teatro, buscando una vía emotiva eficaz y fácil, por ejemplo, en las dos comedias de Argel.

La *Numancia*, que pasó casi inadvertida para sus contemporáneos, fue publicada tardíamente, en 1784, y no deja de sorprender que Cervantes no la imprimiese, habiéndola tenido en alta estima. (Su publicación la hizo D. A. Sancha, en unión de *El trato de Argel* y del *Viage del*

---

(\*) El P. MARIANA, siguiendo a Apiano, «Numancia... quitó al vencedor la palma de la victoria.» (III, 10.)

*Parnaso*). Pero una vez publicada adquirió gran celebridad, especialmente entre críticos y escritores alemanes de finales del siglo XVIII y principios del XIX, en los confines del romanticismo. Para Federico Schlegel es una obra de extraña grandeza (escribe en 1799) y «pocos dramas modernos conozco que se acerquen tanto a la tragedia antigua como esta pieza». Guillermo Schlegel, en sus conferencias de 1808, recogidas después en el Curso de literatura y arte dramático, insiste en la grandeza equiparable a la de la tragedia antigua, sin que la semejanza haya de suponer imitación, y pondera la grandiosa heroificación de un pueblo. Para Juan Pablo Richter es una tragedia romántica, porque lleva la imaginación hasta un hermoso sueño y nos arrebató hacia lo sublime infinito. Bouterwek ve en Cervantes un Esquilo español, y es opinión que se repetirá después, comparando nuestra obra con las tragedias de carácter colectivo, como *Los siete contra Tebas*. Schopenhauer escribió un enigmático epigrama:

El suicidio de toda una ciudad.  
He ahí el tema de Cervantes.  
Cuando todo se derrumbe sólo queda  
el volver a las fuentes primeras de la naturaleza.

No compartimos del todo el entusiasmo de los alemanes, aun cuando nos haya ayudado a ver con nueva luz. La comparación con la tragedia antigua nos parece estéril y sin base objetiva. Por otra parte, la formación del espíritu nacional moderno en la crisis del mundo napoleónico con el surgir de nuevas nacionalidades, ha dado una excelente ocasión o coyuntura histórica para que la *Numancia* sea sentida con la nueva sensibilidad. Cervantes se adelantó a expresar algo que después iba a ser mejor comprendido. Por ello no es extraño que, si no su *Numancia*, la de Ignacio López Ayala, se convirtiera en bandera política durante la reacción absolutista de Fernando VII, y gracias a las dotes excepcionales del gran trágico liberal Isidoro Máiquez. Mesonero lo ha contado, y lo recoge el último biógrafo del gran actor (*Máiquez, el actor y el hombre*, Madrid, 1947, por José Vega). En otra circunstancia de lucha se dice que la *Numancia* de Cervantes fue representada, en los sitios de Zaragoza (1809); pero aunque todos repiten la noticia, la verdad es que no la encuentro documentada. (Ni, según me asegura, el mejor conocedor de la historia de los Sitios, sobre la que prepara una amplia tesis doctoral, el profesor Antonio Serrano Montalvo.) No importa mucho que la noticia sea inexacta, pues basta con que haya corrido por cierta (\*). Otra representación de la obra con fines políticos fue la del Madrid cercado en la guerra. Ahora la pieza fue adaptada por el poeta Rafael Alberti. (*Numancia*, versión actualizada, de R. Alberti, Signo, Madrid, 1937. Hay

---

(\*) En un poema de MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Numancia* aparece asociada con Zaragoza: «en iguales letras / allá, sobre los cielos esplendentes. / el nombre escrito está de Zaragoza; / y el de Numancia allí y el de Sagunto». *Obras literarias*, III, pág. 20.

otra edición en Buenos Aires.) Por cierto que el adaptador, no muy feliz ciertamente, confunde la noticia de Mesonero Romanos y atribuye a la obra de Cervantes la que representaba Máiquez. Y así lo repite Robert Marrast, en su libro *Cervantès dramaturge* (París, 1957).

Sin apasionamiento ocasional, la *Numancia* fue adaptada y representada bajo la dirección del Dr. Francisco Sánchez-Castañer, primero en Sagunto, después en Alcalá de Henares (1949 y 1956), ante la iglesia de Santa María, ahora dirigida por José Tamayo. Fuera de España ha habido dos adaptaciones modernas, la de Jean-Louis Barrault, con quince representaciones en el teatro Antoine, de París, en 1937, y en los festivales de Sarlat. André Masson y Barrault han explicado la puesta en escena (*Cahiers de la compagnie M. Renaud-J. L. Barrault*, núm. 7), que nos parece muy estilizada. Los fondos musicales eran de jotas aragonesas (\*).

### LOS TRATOS DE ARGEL

Es, probablemente, la primera comedia escrita por Cervantes, y no mucho después de haber sido rescatado del cautiverio en Argel (\*\*). Aceptamos este título (y no *El trato*) porque así lo da Agustín de Rojas Villandrando en *El viage entretenido*, en la loa que el propio Rojas dice «alabando la comedia»,

*sus Tratos de Argel, Cervantes*

(NBAE, t. 21, *Orígenes de la novela*, IV, pág. 495). Aquí se recuerda y menciona a Cervantes junto con un grupo de dramaturgos, con los que, en efecto, tuvo alguna relación su obra: Cueva, Virués, Artieda, Argensola.

La pieza está llena de recuerdos autobiográficos muy ciertos. La intriga amorosa doble es un ingenuo expediente dramático para dar tensión a las escenas del cautiverio, que, de otro modo, hubieran parecido un tanto inconexas. El autor se ha complacido en la evocación de personas y usos tomados de la realidad, y por medio del personaje Saavedra el propio autor se insinúa en la fábula escénica.

Conocemos muy bien las interioridades de la vida en el Argel que vi-

---

(\*) Véase también CAMILE PITOLLET, «La Numancia au théâtre Antoine», *Bulletin Hispanique*, XXXIX, 1937, 405-410.

(\*\*) G. STAAG, «The Date and Form of *El trato de Argel*», *Bulletin of Spanish Studies*, t. 30 (1953), págs. 181-192, cree que la obra fue escrita hacia 1577, en el cautiverio. Las noticias de hechos posteriores, que figuran en la comedia, serán redacción tardía. Dice también que hay influencia de las dos *Nise*, y no de Juan de la Cueva. No comparto ninguna de estas afirmaciones.

ASTRANA MARÍN fecha la obra «hacia verano u otoño de 1583» (*Vida*, III, 321), lo que tampoco se prueba.

vió cautivo Cervantes, gracias a la inestimable información que nos suministra la *Topografía e Historia general de Argel*, del Maestro Dr. Diego de Haedo (ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1927, 1929, tres vols.). Es el cautiverio, dentro de la vida de nuestro autor, uno de los momentos más intensamente vividos, y con más entereza, valor y dignidad. Sabemos la parte que tomó en repetidas intentonas de evasión, y cómo se echó sobre sí la responsabilidad al ser descubiertas, y aun, según Haedo, el entusiasmo de Cervantes iba mucho más allá, pues, «si a su ánimo y yndustria, y traças, correspondiera la ventura, oy fuera el día que Argel fuera de christianos, porque no aspiraban a menos sus intentos». Dura en Cervantes el espíritu heroico que le llevó a Lepanto, siente con pasión fundido el ideal patriótico y el religioso, lejos todavía de la resignada melancolía que se advierte en su obra posterior, desengañado, pobre y mal comprendido. Si «da mélancolie n'est que de la ferveur retombée», como dice Gide, Cervantes se halla ahora en pleno fervor.

Decíamos que los personajes que aparecen en la obra son reales, históricos, y lo son los secundarios, tanto turcos y renegados, como cristianos: Rabadán Bajá, Ochalí, Asán Bajá, Arnaut Mamí y el morisco Alicax, o don Antonio de Toledo y don Francisco de Valencia, rescatados antes que el autor, don Antonio de Sosa y don Francisco de Meneses, y, por supuesto, Fr. Jorge del Olivar, mercedario al que se le menciona también en *Los baños de Argel*, y Fr. Juan Gil, procurador general de la Orden de la Sma. Trinidad, que fue quien consiguió el rescate de Cervantes, a punto de ser llevado para Constantinopla. Pero todos estos detalles pueden verse en las biografías del escritor, y no hemos de insistir en ello. La posibilidad del trato de cautivos con mujeres turcas o moras, es muy admisible, aunque en la comedia se plantee en forma un tanto inverosímil bien que efectista, y lo sabemos por testimonio de Haedo, quien hablando de las costumbres entre las mujeres argelinas nos dice que «de los cristianos esclavos o no esclavos no se guardan que no sean vistas, sino las que son muy principales». Y un pasaje que pudiera parecer inventado del todo, como es el conjuro que hace Fátima invocando al demonio para lograr que su ama sea correspondida en amores, tiene su base real, si nos atenemos otra vez a Haedo, que nos informa (capítulo XXXIII) de cómo las mujeres solían echar suertes y hacer conjuros para ser amadas.

Histórico es el martirio del caballero valenciano de la Orden de Montesa, Fr. Miguel de Aranda, que relata Sebastián y figura en Haedo, «Diálogo de la captividad de Argel» (t. II, ed. cit.). Lo es el cautiverio de la galera *San Pablo*, y la fuga frustrada de los cristianos.

El recuerdo, próximo y vivo, hace que en la obra brote la nota realista ambiental a cada paso, en los nombres de los grados del ejército turco, en las comidas, vestidos y usos, por ejemplo, en la costumbre de pasear elegantemente vestidos a los muchachos que tenían por amantes los genízaros (detalladamente documentado en Haedo), o en frases tur-



cas, aunque estragadas y por ello de no fácil interpretación, y en expresiones en la lengua franca del puerto, mezcla de español, italiano, portugués y turco.

Lo que aquí me interesa hacer notar es no el valor documental de la comedia, bien utilizado por los biógrafos ya, sino algo que tiene más importancia en relación con la técnica dramática de Cervantes y su manera de entender el teatro: simplemente, y no es poco, notemos que nuestro comediógrafo quiere hacer y hace una fábula verista, acaso demasiado próxima a la realidad, sin la suficiente trasmutación de los elementos manejados, aunque esté para contradecirlo, y a su lado, el juego de la intriga amorosa tan artificialmente concebida como la de Aurelio, Zara, Izuf y Silvia. Creo que la excesiva proximidad de lo vivido, apremiando el recuerdo con emociones reales, no dejó que la comedia fundiese en una unidad más honda lo inventado y lo sucedido. Pero, en cualquier caso, es de señalarse que para Cervantes era tema válido de comedia, uno tan verídico y real como el de su cautiverio.

El movimiento de la comedia es más bien premioso y sin una línea interna de acción en su progreso. Las escenas se suceden, a veces sin necesidad, como el episodio del cautivo fugitivo. Los parlamentos no siempre fomentan la acción o la caracterización de los personajes, como en los pasajes más bien digresivos en que se nos cuenta el martirio del cristiano, o la descripción que hace Zahara del cautiverio de Aurelio, o el canto de la libertad, reminiscencia libresca del tema de la edad dorada, que dice Aurelio, o bien el fragmento aprovechado de la epístola dirigida por Cervantes a Mateo Vázquez, Secretario de Felipe II (pág. 576 de esta edición), en 1577. Con todo, la nobleza de los sentimientos, el elevado sentido religioso, tan emotivamente dicho en la escena final, la exaltación del españolismo, y una dignidad en la desgracia sostenida con gran altura, confieren a la obra unas calidades nada vulgares, aun cuando no sean tan puramente literarias como fuera deseable. Por último, y esto pasa con todas las obras de Cervantes, no podemos menos de leerlas siempre con una resonancia subyacente en la que vibran las mejores notas de su obra más feliz.

---

#### NOTAS A «LOS TRATOS DE ARGEL»:

En la pág. 593, los muchachos moros dicen estas palabras «que se usan decir en Argel: Joan, Juan, non rescatar, non fugir... acá morir». Puede ser una muestra de la lengua que «los moros y turcos llaman franca o hablar franco... que está entre ellos en uso...», siendo una mezcla de varias lenguas cristianas y de vocablos que por la mayor parte son Italianos y Españoles y algunos Portugueses... Y juntando a esta confusión la mala pronunciación de los moros y turcos, y no saben ellos variar los modos, tiempos y casos como los cristianos... viene a ser el hablar franco en Argel casi una jergonzas». (HAEDO, I, págs. 115, 116.)

«Durán», en la pág. 588, dice el Moro:

«En Durán»

Sancha trae, «en el Duan». Habría de leerse «Düan», pues hace falta la sílaba más que da el hiato. Probablemente es el moderno «diván», que vale por «Consejo supremo». Haedo trae la forma «duana».

Cargos militares. En la pág. 588 hay varios nombres que designan cargos militares.

## EL GALLARDO ESPAÑOL

De nuevo nos encontramos con el escenario del norte de Africa, si bien no en Argel, sino en Orán. La comedia no es precisamente de cautivos, o este tema no tiene la primacía, pero contrapone una vez más moros y cristianos. Se relaciona, según se ha dicho, con un viaje de Cervantes a Orán, en misión oficial no bien conocida (1581); pero no hacía falta de esta circunstancia, pues la huella del cautiverio en Cervantes ha de ser muy duradera (\*), y con ella su interés en los asuntos relacionados con el lugar. Si Cotarelo está en lo cierto, el autor se inspiró para esta comedia en el *Diálogo de las guerras de Orán*, compuesto por el capitán Baltasar de Morales, natural de la Rambla (Córdoba, Francisco de Cea, 1593) (\*\*). Según esto, la fecha de composición sería posterior a ese año, y para Cotarelo estaría entre dicho año y 1597. Astrana Marín la sitúa en 1607. No hay seguridad de una u otra data. El color local, menos vivo y menos atendido, pudiera alejárnosla de los años inmediatos a su rescate; y a esta conclusión nos inclina la soltura del verso, el empleo de romances más ágiles y la mayor proporción de versos de arte menor, no menos que la nota morisca, coincidente con el gusto

---

«Genizar Agá», es el general de la milicia turca en Argel en los siglos XVI y XVII. Significa «general de los genizaros».

«Volucos baxies», es el capitán, que manda cien hombres.

«Debaxies», equivale a lugarteniente, con mando de quince a veinte soldados.

«Oldaxes», soldado raso, entre los ocho más antiguos.

Son todos nombres turcos, adaptados a nuestra fonética.

En la pág. 601 se mencionan algunos manjares argelinos: «sorbeta»; del turco «xerbet», bebida aromatizada y dulce. «corde», del turco «kirde», es una especie de galleta. «pilao», plato de arroz cocido y aliñado. El *Viaje de Turquía* nos aclara más: «sorbetas... aguas confeccionadas de cozimientos de guindas y albaricoques pasados» (NBAE, pág. 137). Y, «arroz hecho con caldo de carnero y manteca de vacas, no nada humido, sino seco, que llaman ellos pilao» (ibid, pág. 37). En la misma obra se mencionan dos manjares extraños para nosotros, que Cervantes también conoció, el «cabiari» y el «yagurt».

En la pág. 609 hay una frase en árabe, «Alicum çalema çu'tam adareimi guaharan çal çul. Puede entenderse la primera parte, «Salud a vos, Sultán». El resto es un galimatías, del que puede ser responsable el copista del manuscrito.

En la pág. 610, leemos: «Laguedi denicara, bacinaf: a la testa, a la testa!», que puede traducirse: «¡Cornudo cristiano, córtale la cabeza, sí, la cabeza, la cabeza!»

Y en la misma página, antes, «Cito, cifuti, breguedi», se ha interpretado como, «A callar, infiel...».

En la pág. 604, «Nizaran», es el plural, «cristianos».

(\*) Sobre este asunto, véase, ALONSO ZAMORA VICENTE, «El cautiverio en la obra de Cervantes», *Homenaje a Cervantes*, ed. F. Sánchez-Castañer, Valencia, 1950. II, 237 y siguientes.

(\*\*) *El teatro de Cervantes*, pág. 261. ASTRANA MARÍN, por su parte, no lo cree, y estima que «la fuente principal fueron sus recuerdos personales», *Vida*, III, pág. 151, n. 4. Antes he dicho que don Martín de Córdoba fue el inspirador, con la sublevación que acaudilló en 1559. Yo soy escéptico en materia de influencias inspiradoras. Me limito a citar las opiniones de los que tienen más certidumbre, aunque no la comparto en este caso.

dominante hacia 1590, aunque ya lo morisco se había tratado en forma paródica, signo de fatiga y empalago. Por otra parte, el tipo cómico que encontramos en el soldado Buytrago, acerca la pieza a la manera de tratar el personaje en *Los baños* y *La gran sultana*. Pero todo esto no certifica de nada en orden a puntualizar la fecha de su composición. Tampoco tenemos otros datos más firmes, salvo inducciones, no muy de fiar, partiendo de la estructura dramática: la comedia no supone un progreso en cuanto a construcción respecto de *Los baños*, por ejemplo, y el aparato de combates, asaltos de muralla y otros efectismos que se prodigan en las Jornadas II y III, dejan incursa esta obra en la censura contra abusos de este orden que leemos en el *Coloquio de los perros*. Algo hay que pudiera ayudarnos a una situación temporal y es el artificio de la esticomitia, usado en el diálogo entre Arlaxa y don Fernando:

ARLAXA.—¿Es valiente?  
 D. FERNANDO.— Como yo.  
 .....  
 ARLAXA.—¿Tiene amor?  
 D. FERNANDO.— Ya lo dexó.  
 ARLAXA.—¿Luego túvole?  
 D. FERNANDO.— Sí creo.  
 .....

(Págs. 17 y 18.)

No tenemos una historia de las formas dramáticas en la comedia del Siglo de Oro, y por ello no me atrevo a fijar fecha basándome en este recurso, el cual, en todo caso, no es primitivo y nos daría una localización más bien tardía. Un último dato para su composición sería el que la comedia, si nos atenemos a algunas acotaciones, nunca fue representada, es decir, que no se trata de una de las antiguas, llevadas al teatro y rehechas más tarde para la imprenta.

En la comedia que nos ocupa hay un prurito de verismo, que recuerda al de *Las baños*. En ésta, al final, se dice que lo representado fue «verdad y historia», de que todavía hay memoria en Argel, y hasta la ventana y el jardín donde ocurren los principales sucesos de la pieza «aún oy se hallarán». Al final de *El gallardo español* se puntualiza que el intento de la comedia «ha sido mezclar verdades—con fabulosos intentos». Y en varias acotaciones de escenas se nota que «es cuento verdadero, que yo lo vi» (pág. 11). ¿Es que Cervantes piensa que con ello sube de valor su invención? Lo parece, por lo reiterado.

En efecto, hay elementos históricos, personajes que fueron junto a una buena dosis de invención. Una vez más tenemos amores entre mora y cristiano, partiendo la iniciativa de la mora, Arlaxa, como en *Los tratos* y *Los baños*; pero ahora se obtiene un más sutil y complicado juego de situaciones al mentir don Fernando y hacerse pasar por otro, o con la llegada de Margarita, en traje de moro, a la busca de su aman-

te huído, que es don Fernando: el final resulta extraordinariamente complicado. La mujer vestida de hombre, truco de procedencia novelesca italiana, tuvo gran éxito en la comedia, especialmente cuando incorporaban el personaje actrices como Jusepa Vaca. A Cervantes le ha tentado en la novela, y puede verse en *Las dos doncellas* y, episódicamente, en el *Quijote* (\*), además de en la comedia *Laberinto de amor*.

El episodio, tan caballeresco, de la desobediencia de don Fernando a las órdenes del general, cuando le prohíbe que acuda al desafío de los moros, tiene un precedente real en el *Diálogo de la verdadera honra militar*, de Gerónimo Ximénez de Urrea, donde se narra algo muy próximo. Y otro pasaje con posible base histórica pudiera ser la historia contada por Margarita, de la huída de su enamorado, don Fernando, a consecuencia de un desafío en que ha muerto a su contrincante (pág. 43). Doña Blanca de los Ríos conjeturó que había aquí una referencia a la ida de Cervantes a Italia, en 1569 (*Del Siglo de Oro*, Madrid, 1910); si la hay, nos parece muy remota y desfigurada. Este don Fernando Saavedra es el Saavedra menos parecido al autor de cuantos salen con este nombre en otras comedias de cautivos. El relato reaparece en la última obra de Cervantes, en el *Persiles*, puesto en boca de Antonio, el padre del fugitivo.

Se repite en nuestra comedia otro personaje, Pedro Alvarez, que figura en *Los tratos*.

En conclusión, *El gallardo español* nos parece una obra de transición entre las de carácter más documental y próximas al cautiverio, como son *Los tratos* y *Los baños*, al par que enlazada de algún modo con técnicas más avanzadas y, sin dejar de tener la preocupación por escenificar lo que fue, orientada hacia un mundo novelesco, como el que encontraremos en estado puro en *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*.

## LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA

Ni con la mejor voluntad hallamos rasgo que pueda salvar esta comedia de una repulsa total. Y lo más extraño es que se trata de un mundo el que aquí se dramatiza —el de los personajes de la épica italiana, de Orlando y Boiardo—, del que Cervantes ha sabido extraer en el *Quijote* sus mejores calidades novelescas y humorísticas. Es inútil contar el argumento de la obra, que no lo tiene: todo se reduce a andanzas y apariciones sin ton ni son de los héroes orlandianos, más nuestro Bernardo del Carpio y un aparato complicadísimo, y pueril, de tramoyas y efectos maravillosos a cargo de las muchas figuras morales que aparecen. No cree-

---

(\*) Véase, para el recurso del disfraz masculino de doncellas, el libro de CARMEN BRAVO-VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (siglos XVI-XVII). *Revista de Occidente*, Madrid, 1955.

mos que se haya puesto nunca en escena esta comedia, ni habrá quien se atreva con tanta máquina para tan pobres efectos. Junto con el tema caballeresco, y sin que se funde ni justifique su presencia, salvo como reminiscencia de Ariosto, tenemos unos personajes del mundo pastoril. De la primera jornada se pasa a la segunda, en que aparecen bruscamente éstos con su propia fábula, mezcla de la estilización de la poesía bucólica, con algunas notas de realismo burlesco. A los requerimientos amorosos, elevados y librescos, de Lauso y Corinto, la caprichosa Clori no responde sino con el desdén, para enamorarse, en cambio, del Rústico, sin importarle su rudeza y necedad, pues le dice:

Calla, que para aquello que me sirves  
más sabes que trescientos salomones

(Pág. 87.)

Animan algo la escena los motivos líricos, no muy bien encajados en el drama, es verdad, tales como la canción:

Bien haya quien hizo  
cadenitas, cadenas

(Pág. 99.)

y la más popular:

Corrido va el abad  
por el cañaveral

(Pág. 101.)

de la que no se da la versión tradicional completa que conocemos. (Véase *Antología de la poesía española, poesía de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1956, de don Alonso y J. M. Blecua, núm. 219, pág. 87.)

Bernardo aparece con «un escudero vizcaíno», y viene a ser el que, como en la leyenda épica, tiene a su cargo la reparación del honor castellano, y aquí español, frente a los héroes carolingios. Pero ni el entusiasmo nacional está apoyado en una acción congruente con un ideal heroico, ni la ironía, la comicidad o el humor aparecen para hacernos pasable tanta desmandada fantasía, ni se utiliza y trata ésta como válida por sí. El autor nos parece dominado por un asunto que no sabe cómo tratar (\*).

La misma torpeza se advierte en la técnica teatral: ni las escenas, ni las jornadas tienen justificación. Puede ser que la obra se haya escrito en más de una vez y no hayan soldado bien los dos tiempos. Mucho antes de que acabe la Jornada II, oímos decir al Amor:

Y, esto dicho, el fin se llega  
de dar fin a esta jornada

(Pág. 93.)

pero la jornada no acaba sino después de nuevas escenas (\*\*).

(\*) Véase la nota de F. LÓPEZ ESTRADA, «Una posible fuente de un fragmento de la comedia *La casa de los celos*», en *Homenaje a Cervantes*, Insula, Madrid [1948].

(\*\*) Otro punto de vista, en JOSEPH SILVERMAN, «Jornadas», *NRFH*, III, 1949, páginas 174 y ss.

Tal vez la obra es primeriza, como lo muestran las combinaciones estróficas y el tipo de versos: en aquéllas y éstos abundan los propios de la primera época (Schevill-Bonilla). ¿Será esta comedia la misma que se cita con el título de *El bosque amoroso* en la *Adjunta*? De esta opinión es el señor Cotarelo (*art. cit.* BRAE) y la acepta Astrana, aunque puntualizando que no sin honda transformación, que no precisa en qué consistió. (*Vida*, t. VII, 219 y ss.)

### LOS BAÑOS DE ARGEL

Por supuesto, «baños», está empleado aquí en el sentido, hoy olvidado, de «prisiones», «cárceles», o como trae el Diccionario de la Academia, «la mazmorra en que ponen los moros a los cautivos principales que son de rescate». (Cito por la ed. de 1791.) Es voz de origen turco y tuvo un uso muy limitado. La fecha en que fue compuesta esta comedia no está clara. Schevill y Bonilla se inclinan a considerarla como de los primeros años, hacia 1585, mientras Cotarelo la sitúa después de 1600, y Valbuena Prat se inclina a darle una fecha posterior a 1605. La verdad es que los argumentos de unos y otros tienen alguna fuerza, y, pese a su contradicción, no se anulan del todo. ¿Habremos de pensar en una pieza compuesta en los años que siguen al retorno del cautiverio y, olvidada, vuelta a rehacer para la impresión de 1615? Esta solución parece digna de ser considerada, no como prudente eclecticismo entre posturas contradictorias, sino porque, objetivamente, en la comedia encontramos elementos arcaicos, muy cercanos a la manera de *Los tratos de Argel*, frente a otros más modernos. La doble intriga amorosa con las dos parejas de cristianos y turcos, es la misma de aquella vieja comedia. Lo inconexo de las escenas, el duro forcejeo por hallar rimas, ciertas combinaciones estróficas, como la estancia de catorce versos, y la comparación de la historia de los amores de Lope y Zara con la historia del cautivo en el *Quijote* nos lleva a suponer anterior la forma dramática a la novelesca (por ejemplo, si se compara la carta de la mora a Lope, reelaborada en *Quijote* —1.<sup>a</sup>, 40— con más retórica), todos estos datos inducen a la convicción de que la pieza fue escrita a la altura de las primeras. Por el contrario, una como lejanía de las experiencias vividas en Argel, si se compara con *Los tratos*, la utilización de romances en la comedia, la presencia del Sacristán, muy próximo al «gracioso» de la comedia Lopesca, lo que supone una evolución avanzada para Cervantes, los motivos líricos insertos en la obra, y el efecto de representar dentro de la representación, como ocurre en la fiesta que celebran los cristianos con un coloquio de Lope de Rueda, son otras tantas razones que abonan una redacción bastante más tardía.

También para Jaime Oliver Asín la comedia es anterior al relato novelesco del *Quijote*. El mismo erudito ha documentado extensamente y con rigor la veracidad de muchos de los datos que suministran la comedia y la novela sobre la vida en Argel. Agí Morato fue alcalde en la ciudad, y también es personaje histórico Muley Maluco (Abd-al-Malik), que fue prometido de la hija de Agí, Zahara, y casó con ella, yendo a morir en Alcazarquivir, adonde había ido en campaña. Un amigo de Abd-al-Malik, Andrea Gasparo, puede ser el Andrea que se menciona en *La gran Sultana*. La historicidad de la obra de Cervantes es mayor de lo que suponíamos, después de las aportaciones del señor Oliver (\*).

Tampoco están muy acordes las opiniones en cuanto al valor literario de esta obra, y no vamos a tratar de concordar algo tan subjetivo. El profesor Valbuena, tan buen conocedor de nuestro teatro, es el más favorable en su juicio, hasta el extremo de considerarla a la altura de la culminación del arte dramático de Cervantes, junto con *Pedro de Urde-malas* y *El rufián dichoso*. El caso es que siguen aquí vigentes los nobilísimos ideales del Cervantes heroico, del soldado, del cristiano, del español. El cautiverio como prueba de la solidez de esos ideales, ante el martirio y la muerte, es el gran tema de la obra. Hay, según se ha dicho, una doble intriga amorosa, a la manera de la cruzada en *Los tratos*, más la nueva de Lope y Zara, que termina con la conversión de la mora y el triunfo del amor en la fuga de los amantes. Diríamos que la comedia es más novelesca, incluso en la disposición de su trama, con aquel cambio rapidísimo desde las primeras escenas en las costas españolas, con la incursión de los piratas, hasta hallarnos en Argel (\*\*). Las mutaciones y el avance de la acción no suele ser muy razonado, y el conjunto carece de una arquitectura interna, pues se compone de escenas episódicamente yuxtapuestas. Las tres jornadas de que consta no se justifican dramáticamente.

Cervantes cuida de producir efectos patéticos muy directos, como en el martirio de Izuf y, sobre todo, en el del renegado y arrepentido Hazen y en el del niño Francisquito, del que se advierte en la acotación escénica correspondiente, al descubrirsele atado a la columna, que se haga «en la forma que pueda mover más a piedad» (pág. 173). Los sentimientos, por hermosos y elevados que sean, ya se sabe que no bastan para hacer la obra hermosa y elevada en el mismo grado, y uno llega a pensar en algo como falacia patética que rebaja la calidad de arte puro.

Son muy bellos los toques de lirismo que encontramos en la Jornada II:

A las orillas del mar,

---

(\*) «La hija de Agí Morato en la obra de Cervantes», *Bol. de la R. A. E.*, XXVII, 1947-1948, págs. 245-339.

(\*\*) El asalto de los moros, el rapto de la dama y el galán que se arroja al agua, tienen precedente en la *Silva de varia lección* y en una comedia de Juan de la Cueva. Véase D. ALONSO, «Una fuente de *Los baños de Argel*», en *R. F. E.*, XIV, 1927, y XIV, 1937.

que con su lengua y sus aguas  
 .....

y que lleva el estribillo:

Quán cara eres de auer, o dulce España

La añoranza de los cautivos por su tierra está eficazmente presentada con el canto del romance que había compuesto Julio, y, como dice muy finamente Ambrosio:

tiene aquel tono triste  
 con que alegrarnos solemos

(Pág. 148.)

Y en pleno clima sentimental, Francisco pide que canten aquel cantar «que mi madre — cantaua en nuestro lugar»:

Ando enamorado,  
 no diré de quién,  
 allá miran ojos  
 donde quieren bien

O la glosa que canta luego Ambrosio:

Aunque pensáis que me alegre,  
 conmigo traigo el dolor

Con todo, parece más apagado el fervor que en la comedia más antigua, y la nota verista de ambientación local está menos presente. Y eso que el autor se encarga de advertirnos, al final de la obra, que:

No de la imaginación  
 este trato se sacó,  
 que la verdad lo fraguó  
 bien lexos de la ficción.

.....

(Pág. 185.)

como si con ello añadiese méritos a la comedia.

La figura del donaire, el Sacristán, no llega a asumir el papel del gracioso, aunque pertenece a su cuerda. Sus gracias son bastante chocarreas, y resultan de explotar, sin mucho ingenio, el antisemitismo popular. Tiene alguna nota común con el Madrigal de *La gran Sultana*, en las burlas a judíos (págs. 248-249). En ninguno de los dos casos los personajes cómicos incorporan el tipo del gracioso dentro del reparto con la importancia que tiene en el juego dramático de Lope. Aquí, en Cervantes, son figuras más episódicas y sin encaje en un sistema de personajes, tal como el elenco de la «comedia». Y ya sabemos que hasta el final de su vida se resistió a aceptar el «carácter» del gracioso en su función cuasi mecánica con que interviene de criado y figura del donaire: en el *Persiles* todavía se plantea el cómo acomodar —por el poeta dramático que aparece en la novela— un lacayo en las azarosas peregrinaciones de



los personajes cuya vida ha de servir de tema a la comedia: «Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuego y nieve.» (Libro III, capítulo II.)

El artificio del teatro dentro del teatro, que se usa en esta comedia, apenas si está esbozado nada más y en forma rudimentaria, sin aprovechar, como hará en otras ocasiones, las posibilidades ilusionistas que hay en tal disposición. Por ello me parece la comedia anterior a *Pedro de Urdemalas* y al *Retablo de las maravillas*. En ese pasaje se da un fragmento de un coloquio de Lope de Rueda —todavía la vieja admiración de Cervantes por el autor sevillano— y el recitado no tiene más intención que la de dar una nota de ambiente en la vida de los cautivos, por modo anecdótico y externo, aprovechando para hacer recitar unos versos de rima forzadísima, que se repiten en *El amante liberal*.

Como cuando el sol asoma  
por una montaña baja,  
y de súbito nos toma  
y con su vista nos doma  
nuestra vista, y la relaja;  
como la piedra balaja,  
que no consiente carcoma,  
tal es tu rostro, Aja,  
dura lanza de Mahoma  
que las mis entrañas raja.

(Pág. 165.)

Cauralí, que escucha, resulta confundido:

¿Es esto de la comedia,  
o es bufón este christiano?

Y luego el Sacristán entra equivocadamente en situación al tomar realísticamente lo recitado por Guillermo:

Mas ¿quién es este cuytado  
que assoma acá entellerido,  
cabizbaxo, atordecido,  
barba y cabello erizado,  
desayrado y mal erguido?

a lo que el Sacristán:

¿Quién ha de ser? Yo soy, cierto  
el triste y desventurado.

.....

(Pág. 166.)

Pero el truco se disipa inmediatamente, y volvemos a la comedia normal.

*EL RUFIAN DICHOSO*

En el conocido pasaje del *Quijote* en que el Cura y el Canónigo discuten la comedia nueva, se censuran las «comedias divinas», es decir, las de santos; «¿Pues qué, si venimos a las comedias divinas? ¿Qué de milagros fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otros! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia.» (1.<sup>a</sup>, c. 48.) Para ese tiempo, en efecto, las comedias de este género habían alcanzado gran boga, y más en Sevilla, si hemos de fiar en Agustín de Rojas:

y al fin no quedó poeta  
en Sevilla, que no hiciese  
de algún santo su comedia

La crítica de Cervantes va contra algo que no es esencial a la calidad de la comedia, pues bien podemos suponer excelencias dramáticas en obra de tema hagiográfico, aunque la propiedad de los milagros no sea la correcta desde el punto de vista histórico. Es muy curioso que Cervantes se preocupe tanto de la verdad y propiedad con un criterio realista: ya antes hemos notado cómo se nos advierte en determinados pasajes de las comedias sobre la veracidad de tal suceso, autorizándolo con un «yo lo vi», mientras que en otras no vacila en dar rienda suelta a la fantasía en invenciones totalmente alejadas de verosimilitud realística. Otra vez, en la comedia que vamos a considerar, el elemento real, con verdad histórica, será puntualmente seguido y recalcado en acotaciones, como puede verse en las Jornadas II y III de *El rufián dichoso*. Como ya se sabe, en esta comedia se ha utilizado la historia de un pecador convertido, que pasó de tahir y valentón a fraile, y se santificó con el nombre de Fray Cristóbal de la Cruz (\*). Son históricos también el Inquisidor Sandoval, y otros personajes, que figuran en el libro que sirvió de fuente a Cervantes, la *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores*, del Mtro. Fray Agustín Dávila, publicada en Madrid, 1596. De este libro ha tomado la parte que corresponde a la vida de arrepentido, en México. En la primera parte de la comedia, la etapa pecadora del futuro santo,

---

(\*) No puedo admitir la afirmación, no demostrada, de ASTRANA MARÍN, sobre esa comedia, «que la escribió para Porres y su esposa», según «se deduce de las acotaciones». Tampoco vale el argumento, afirmación gratuita mejor, para intentar probar que la novela del Cautivo sale de la comedia *Los baños*, pues «de las comedias nunca se sacaron novelas». (*Vida*, t. VI, 238, n. 1.)

hay más invención y hasta se desvía de la historia que relata Fray Dávila.

La comedia se compone de dos diferentes y aun opuestos medios, el hampesco de la Jornada I, y el religioso de las dos restantes. La unidad de la pieza reside en la persona del protagonista, héroe de los dos ambientes, por lo que la comedia es una suerte de biografía escenificada, como solían ser y fueron la mayor parte de las comedias de santos, más anecdóticas y milagreras que analíticas de la santidad en sus honduras psicológicas. La primera Jornada es muy superior a las dos siguientes. Cervantes se mueve con soltura y gracia singulares en el mundo del hampa sevillana, visto y recreado, no sé si con propiedad, pero sí con esa verdad interna que no necesita de la comprobación realista. Ciertamente que en la Sevilla de fines del siglo XVI había una fauna delincuente muy variada y numerosa, de jaques, rufianes, rameras, tahures y demás gente *ejusdem furfuris*. Rodríguez Marín (\*) nos ha dado la información más abundante sobre la «Babilonia de España», en su edición de *Rinconete y Cortadillo*, y es muy admisible que la estancia de nuestro escritor en Sevilla haya contribuido de manera decisiva a llevarle a tratar en su obra esos tipos, como lo ha hecho en la novela ejemplar citada, en la comedia que nos ocupa y en el entremés del *Rufián viudo*, por lo menos. (Sevilla, aunque no sólo el hampa y los pícaros, figura en *La española inglesa*, *El coloquio de los perros*, etc.) El motivo estaba ahí, a la vista, pero no debe echarse en olvido que el rufián y su lenguaje, la germanía, eran tipos literarios ya conocidos mucho antes de que se publicasen los *Romances de Germanía* (1609) atribuidos a Juan Hidalgo, y que, según Rodríguez Marín, son de Cristóbal de Chaves. Antes también de que pusiera de moda Quevedo las jácaras de Escarramán, la Méndez y demás rufianes y coimas. Es cierto que la voz *jácara* se generaliza gracias a estas composiciones de Quevedo, y que tal vocablo no aparece en el rico *Tesoro* de Covarrubias (1616), como ha notado don Ramón Menéndez Pidal (*Romancero Hispánico*, Madrid, 1953, II, pág. 200). El tema rufianesco, y su parla, son más antiguos, pues los hallamos en la literatura de cordel, en romances impresos en pliegos sueltos: así en el «Gracioso razonamiento en que se introducen dos rufianes: el uno preguntando y el otro respondiendo en germanía...

A boca de sorna / por yr encubierto  
el fiero picaño / tomó su desgarró

.....

(En *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, ed. facsímil, Madrid, 1958, III, CI.) Y en la misma publicación encontramos un «razonamiento por coplas en que se contrahace la germanía y fieros de los rufianes y las mujeres del partido...», por Rodrigo de Reynosa. Ahora bien, Rodrigo de Reynosa vive hasta los primeros decenios del XVI, y Lope de Rueda también ha utilizado, en escasa medida, la germanía (se-

(\*) Véase, especialmente, el cap. III y el IV, de la obra citada. Madrid, 1920.

gundo paso de su *Registro de representantes*, en la lección que da el «viejo ladrón Cazorla» (véase la edición de *Obras de Lope de Rueda*, Real Academia Española, Madrid, 1908, t. II, pág. 250), por lo que no es necesario llegar a la Sevilla de fines de siglo, pues desde antes se venía cultivando el género, y, parece, localizado en la ciudad andaluza. (Véase la introducción, págs. LXXXII y ss., de *Rodrigo de Reynosa*, por José María de Cossío, Santander, 1950.) La posible observación de la realidad más la tradición literaria son las dos fuentes de información de que disponía y usó Cervantes. Pero ¡qué enorme distancia entre lo dado y la creación cervantina! Por primera vez en su teatro nos parece dueño de la materia que trata, seguro en sus recursos expresivos y en una plenitud de capacidad. Si a esto añadimos un temple de ponderado humor, y una distancia de sus criaturas que le permite miraras dominándolas, tendremos algo de lo que hay en esa primera Jornada del *Rufián dichoso*. Realidad, sí, pero realidad trasmutada y potenciada por el arte. Si la pieza se escribió, como parece, en los últimos años del siglo XVI, sería coetánea del soneto tan conocido al título de Felipe II,

Boto a Dios, que me espanta esta braueza (\*)

en el que hay ya una muestra de su interés por el valentón sevillano y su lenguaje. Es como un apunte del tipo que se va a desarrollar con más espacio y pormenor en el *Rufián dichoso* y en la novela y entremés mencionados. Como en otras ocasiones, Cervantes insiste en un mismo asunto con morosa complacencia. Esta primera Jornada, que algunos han comparado con un entremés, aunque rebasa en amplitud dramática los límites entremesiles en las varias situaciones por que hace pasar a su héroe, sirve tanto para una finalidad de ambientación, como para ir presentando el proceso evolutivo de aquél, al paso que se nos da una caracterización psicológica del mismo personaje central. Esta densidad de logros no tiene precedentes, creo, en el teatro de Cervantes. Cada escena muestra un aspecto cambiante de la vida de los rufianes, y hay trozos descriptivos tan sugestivos como el de la merienda anunciada por Lagartija (pág. 190), o el suceso del jaque y el toro (pág. 192); la música y baile (pág. 198); la breve, pero graciosísima escena del sastre remendón (198-199); la liberación del padre de la mancebía, «oficio honrado en la república» (recordemos el oficio celestinesco, «necesario a la república», del *Quijote*); el episodio del asalto al pastelero, tan garbosamente montado. Eso sin tener en cuenta las escenas en que Lugo, el rufián luego dichoso, se muestra más en su verdadera personalidad, mezcla de licencia y buenas cualidades: la repulsa de la casada enamorada, la limosna al ciego para que le encomiende a las ánimas, sus diferencias con el protector, Tello de Sandoval, sus desdenes para Antonia, la enamorada

---

(\*) Sobre este soneto, véase, F. RODRÍGUEZ MARÍN, «Una joyita de Cervantes», en *Estudios Cervantinos*, Madrid, 1947, págs. 151 y ss.

humilde. Lugo es un personaje complicado, rufián, pero por amor a la fama:

mas yo haré que salga de mí un bramo  
que pase de los muros de Sevilla

.....

que yo seré famoso en mi ejercicio

(Pág. 190.)

No es ladrón, como tiene que reconocer el Alguazil (pág. 197), ni quiere aprovecharse de la pasión de una mujer casada, a la que devuelve a la honestidad del matrimonio; reza el rosario, se encomienda a las ánimas, modera los excesos de sus compañeros: en suma, tiene en su fondo algo incontaminado sobre lo que es admisible que pueda edificarse una conversión a la santidad. Como un desafío al destino, mejor, a la Providencia, juega y apuesta que si pierde se hará salteador; pero gana, y la misma disparatada apuesta le hace entrar en reflexión, de la que sale convertido, y con la misma pasión que hasta ese momento había empleado en ser espejo y campeón de rufianes, se entregará en adelante a la tarea de santificarse. El monólogo que cierra la Jornada primera es una buena, y rara, muestra de expresión de un conflicto interior.

Las otras dos Jornadas nos convencen mucho menos. Falta un ambiente tan presente como el de la primera. Todo está desdibujado y trasciende a información ajena, malamente dramatizada. Por otra parte, la espiritualidad del rufián, ahora Fray Cristóbal de la Cruz, no es muy convincente. Los milagros y apariciones nos parecen un si es no es populacheros, y la acumulación de actos heroicos y virtuosos del convertido no nos convencen. La comedia decae en valor artístico, que no consigue compensar toda la ejemplaridad moral y religiosa de las extraordinarias virtudes del antiguo jaque. La severidad del tono dominante se atempera con las chocarrerías de Lagartija, ahora Fray Antonio, que piensa con añoranza en su Sevilla, donde sería rufián corriente y moliente y

tuviera en la dehesa  
dos yeguas, y aun quiçá tres,  
diestras en el arte aviesa.

(Pág. 213.)

Otros críticos han visto la comedia a otra luz, y piensan, como Robert Marrast (*Miguel de Cervantes, dramaturge*, París, 1957), que se trata de una obra de las más perfectas, y consideran muy acertadas las dos jornadas últimas. El personaje de Lugo ha servido de incitación a Jean-Paul Sartre para la concepción de su *Le diable et le bon Dieu*, de resultas de una conversación con Jean-Louis Barrault, que le contó el asunto de esta comedia (obra citada, de Marrast, págs. 79-80. No he podido ver el artículo «Cervantes, colaborador de Sartre», suplemento ilustrado del diario de Tánger, *España*, en su número del 15-XI-1953, pág. 15,

donde se trata de esta influencia). Maurice Bardon comenta con grandes elogios la escena en que Fray Cristóbal asume los pecados de la dama, «Un drame supra-sensible se joue: les vrais acteurs en sont hors de nôtre monde; et, par l'intercession d'un saint moine, le Ciel ravit una âme à l'enfer» (citado por Marrast, *op. cit.*, págs. 90-91). El pasaje es de gran fuerza emotiva y se basa en la creencia de que no basta la fe sin las obras, y abona una firme ortodoxia en el pensamiento religioso de Cervantes, que hace poco aceptable la pretendida hipocresía en la materia y un oculto disentimiento de lo admitido por sus contemporáneos. Recordemos, en apoyo de lo que afirmamos, los pasajes de otras comedias, las de Argel, por caso, en que la hondura de la fe, el encendido amor a la Virgen están bien patentes y sin asomos de duda o de falsedad. Pero el hombre es bastante más complicado, y Cervantes lo fue en grado nada vulgar, y no excluiríamos que hubiese tenido momentos de menos segura confianza en sus creencias o en la manera de vivirlas y entenderlas sus contemporáneos.

Al comienzo de la Jornada segunda salen a escena la Curiosidad y la Comedia, dos de las figuras morales que Cervantes se jacta de haber introducido en el teatro. Tal vez sean un añadido posterior para justificarse de la contradicción de su comedia, que pasa en Sevilla y México, con su teoría del absurdo de tales cambios, expuesta en el *Quijote*. Parece algo innecesario y, por supuesto, extraño a la obra.

La versificación es muy variada y se utiliza con hábil ductilidad para adaptarla a las diferentes tonalidades de la obra. Los endecasílabos sueltos de la primera escena llevan una fina ironía al emplearse en el lenguaje jácaro, con lo que se produce un contraste cómico entre el empaque del metro y la bajeza del asunto. Otro tanto sucede en los tercetos con que Carrascosa hace la apología de su honorable profesión de padre de la mancebía. En el entremés *El rufián viudo* hallaremos jugado el mismo recurso. Notable es el romance que Lagartija dice,

Año de mil y quinientos  
y treinta y cuatro corría

.....

(Pág. 192.)

admirable como asimilación de una forma popularista, ágil y condensado al mismo tiempo. Debe ponerse entre lo mejor que se haya escrito en la vena jácara. Cervantes no era capaz de la fría comicidad cruel de Quevedo, y ve a los rufianes y su mundo con una suprema benevolencia por la que lo vil se embellece al ser tratado con limpieza estética.

En otra escena se canta «en verso correntío» (\*) con música de jácara el «aquelindo» (pág. 198). Empieza con una quintilla:

---

(\*) Sobre «verso correntío» no conozco mejor explicación —y no es definitiva— que la que trae MENÉNDZ PIDAL para «tono correntío», que relaciona «con el nombre de *corridos* que se da a los romances en Andalucía y en América, canto seguido, propio para una larga relación monorríma», apud *Romancero Hispánico*, II, 190, n. 39.

Escucha, la que veniste  
de la xerezana tierra  
a hazer a Sevilla guerra  
en cueros, como valiente;  
la que llama su pariente

y siguen octosílabos pareados, que terminan con uno suelto. (T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica Española*, New-York, 1956, dice que es una redondilla inicial seguida de los pareados.) Al parecer, y en esto sigo a Navarro Tomás (*op. cit.*), el *aquelindo* (\*) es una composición llamada antes *perqué*. La letra sola no nos puede dar idea de cómo resultaría la escena, acompañada de música y baile.

En la versificación dominan numéricamente redondillas y quintillas, de las que siempre hizo gran uso Cervantes. La redondilla fue la estrofa más usada hasta Calderón, y de ella dice nuestro autor, «que es siempre muy parlera» (*Viaje del Parnaso*).

### LA GRAN SULTANA

Es la última obra en que Cervantes se sirve del ambiente turco, bien que con menos color local ahora y valiéndose de informaciones de segunda mano, en lugar de basarse en recuerdos. La historia de doña Catalina de Oviedo, favorita del Gran Turco, Murad I, o Amurates, no tiene base real, y no sabemos cómo se forjó ni por qué conducto llegara a nuestro dramaturgo; el cual parece que creía en la autenticidad del suceso, y por tal nos lo da en la comedia.

Una vez más plantea la situación del cautiverio, aunque no sea aquí lo fundamental, y el contraste de musulmanes y cristianos españoles. El tema, sin embargo, no se ciñe a los conflictos derivados de esa situación, y se convierte más bien en un despliegue de escenas, con escasa o nula tensión dramática, para mostrarnos cómo doña Catalina se adueña del corazón del Turco, entreverando esta leve acción con otros motivos ambientales de la vida de la corte y del serrallo, o con las travesuras; no siempre ingeniosas, del gracioso, Madrigal. Una vez más el amor y la belleza triunfan sobre los mayores obstáculos, en este caso hasta hacer que el Turco acepte que doña Catalina siga conservando sus creencias religiosas. Lo de menos es que ello fuera verosímil o que lo sea hoy para un criterio fríamente objetivo, pues desde ese punto de vista la comedia es un puro disparate; pero el que por amor el Gran Turco se rindiera a la española y hasta le escuchase con gusto rezar el rosario (págs. 271,

---

(\*) Aunque carezco de la prueba, parece muy probable que el nombre de «aquelindo» provenga de un estribillo usado en el canto, con esta frase precisamente.

272), era algo que Cervantes y su público podían sentir en virtud de la seguridad y firmeza de su religiosidad y españolismo (\*). Sólo así creo que se puede entender, y no sé si justificar, esta comedia, sin que deba acudirse a interpretarla como una pieza bufa, según quieren Schevill y Bonilla (t. VI de *Comedias y entremeses*, págs. 84 y ss.). Diría que nos hallamos ante un romanticismo *avant la lettre*, ante un caso del poder omnímodo del amor, idea que fue muy cara a Cervantes; y sin que ello sea obstáculo para que buena parte de la obra sea un divertimento cómico intrascendente, en los límites de lo bufonesco.

La obra tiene un climax dramático de puras coincidencias, al aparecer el padre de doña Catalina, y al descubrirse la identidad de Lamberto-Zelinda, que pasa por mujer en el serrallo, y la de su amada Clara, o Zayda. Tal reunión de personajes en un momento crítico nos hace pensar en una técnica de novela de peregrinaciones y reunión final. El desenlace feliz, incluso para el comprometido Madrigal, era de esperar, y responde al tono en que se plantea y desarrolla la comedia. La nota heroica de soldados y cristianos, el riesgo y el sufrimiento del martirio, que daban acento elevado a *Los tratos* y *Los baños*, no se da aquí.

El papel de gracioso ha ganado en extensión respecto de obras anteriores, si bien todavía no se amolda Cervantes a hacer del personaje el criado de un caballero, a la manera lopesca: Madrigal actúa por cuenta propia. En sus gracias encontramos repetida alguna anterior, como la burla a los judíos de *Los baños*. Sus manejos de embaucador son un tanto increíbles, como en la burla al Cadi, aunque tiene gracia verbal y desenfadado, no tan felices como los de Maese Pedro, o Pedro de Urde-malas o los geniales Chirinos y Chanfalla. Al final se ve en Madrid, de corillero y llevando a la escena lo que ha visto, ironía sobre la comedia que contribuye a sugerir en el espectador la ilusión de la verdad en lo que está presenciando.

Un episodio de picante gracia es el de la pareja de enamorados, Clara y Lamberto, éste disfrazado de mujer, elegidos por el Gran Turco para su lecho. Clara se lamenta y no nos es posible compartir su dolor:

¿Qué remedio aurá que quadre  
en tan grande confusión,  
si eres, Lamberto varón,  
y te quieren para madre?

La explicación con que luego sale del paso para salvarse, demostrando que antes había sido mujer, sólo puede admitirse en el clima de la

---

(\*) Tiene una honda emoción religiosa la oración a la Virgen que dice la Sultana (pág. 271). De nuevo al motivo mariano aparece en Cervantes. Recuérdese la impresión que causa en algunos musulmanes Leila Marien. Del encendido patriotismo, me complace citar a SAVI LÓPEZ, que sólo señala como dignos de recuerdo estos dos versos:

«—Español soys sin duda.

—Y soylo, y soylo,  
lo he sido y lo seré mientras que viva,  
y aun después de ser muerto ochenta siglos.»



comedia, con unos espectadores dotados de muy escaso sentido crítico o que lo suspendían para dejarse llevar por la sugestión de la escena. He aquí una contradicción más entre el Cervantes comediógrafo y el teorizador.

Carece de valor dramático, aunque lo tiene escénico, el pasaje de los músicos y baile con la actuación de doña Catalina, vestida a la española, y el recitado del romance correntío, por Madrigal, con la historia del cautiverio de la Sultana. Como dice un Músico, las danzas, a la manera que se usa en España, entretienen y alegran juntamente (pág. 279). En la acotación correspondiente, Cervantes pide, al salir a bailar la Sultana, «y ensáyese este bayle bien», aunque, luego, son dos los bailes, uno sobre el romance y otro sobre una copla de seguidilla con glosa. No es ésta la única vez que nuestro autor ha introducido el baile en sus obras, sino que lo ha hecho con reiteración, singularmente en los entremeses, donde era final casi obligado. Téngase en cuenta, también, la complacencia con que Cervantes ha escrito de los bailes de su tiempo, incluso cuando censura la «pestífera zarabanda», y las veces que presenta una escena de baile en las novelas (*Rinconete*, *Celoso extremeño*, *La Gitanilla*, etcétera). Su gusto por los bailes y sus dotes de observador le hacen decir en esta comedia:

No hay muger española que no salga  
del vientre de su madre bayladora

(Pág. 279.)

En el programa que los músicos preparan para la sesión de danza ante el Gran Turco, se proponen zarabandas, zambapalos, *pésame dello* y folías, aun cuando luego no sepamos cuáles son precisamente las que se interpretan. Como las danzas mencionadas, y otras, figuran en diversas piezas cervantinas, dejaremos para otro momento el tratar de este tema.

En cuanto a la fecha de composición de *La gran Sultana*, ha de situarse con posterioridad a 1600, ya que este año se cita en la comedia como pasado. Tal vez se compuso en Valladolid, y en 1601, si nos atenemos a la acotación: «Entra un embajador, vestido como los que andan aquí» (pág. 251), que puede hacer referencia a la llegada de embajadores persas. Astrana Marín se opone a esta hipótesis de Cotarelo, y sitúa la comedia en 1608, pues en las *Relaciones*, de Cabrera de Córdoba, y en febrero de este año, se habla de la llegada y partida del embajador persiano. Pudiera ser más aceptable esta fecha, aunque no por la razón que da Astrana (*Vida*, V, 453, 454), de que en 1601 doña Catalina no tenía edad núbil.

Es muy probable que esta comedia sea un *rifacimento* de *La gran Turquesca*, mencionada entre las obras de Cervantes en *La Adjunta* («la gran turquesca» es el equivalente de «la gran sultana»), y acaso haya aprovechado su autor la vieja comedia *Trato de Constantinopla y muer-*

*te de Selín*, contratada y, al parecer, no entregada a Gaspar de Porres en 1585 (\*).

### EL LABERINTO DE AMOR

Parece muy probable que esta comedia sea, tal vez modificada, la misma que con el nombre de *La confusa* ha sido mencionada por Cervantes en *El viaje del Parnaso* (c. IV) y en la *Adjunta*, como la obra «que yo más estimo, y de la que más me precio», añadiendo que «fue y es». Habiendo escrito esto un año escaso antes de la edición de las ocho comedias, es muy tentador el tratar de identificar las citadas como antiguas con las publicadas. Cotarelo ha llegado a la conclusión de esa identidad (*art. cit.*, BRAE) y, antes, con razones de mucho peso, los editores de Cervantes, Schevill y Bonilla. (Véase el t. VI, págs. 116-121.)

El juego de la comedia se basa en un complicadísimo artificio de disfraces y engaños, «disparates y marañas de amor», como se dice en la obra. Un bello tema, la falsa acusación de una dama por un amante celoso, y la defensa de la inculpada por un paladín desconocido, se desvirtúa en un alarde de confusiones, verdaderamente laberínticas. El ambiente italiano no tiene ningún verismo, salvo las frases en aquella lengua que dice uno de los personajes (pág. 313). Cervantes, que ha cuidado tanto la ambientación local en las comedias argelinas, o en la de la gran Turquesca, pudiendo haberlo hecho en esta italiana, ni lo ha intentado siquiera. Si el asunto procede del *Orlando furioso*, de Ariosto, nuestro autor ha forzado la complicación hasta límites que rebasan lo tolerable, pues no creo que los espectadores de la comedia puedan seguir la intrincada línea de los sucesos, tan complicados como gratuitos. El recurso del disfraz, tan facilón, se emplea con verdadera insistencia: Rosamira sale sucesivamente disfrazada de pastor, de estudiante, de labrador, de labradora.

Tan poca verosimilitud como las situaciones tiene la psicología de los personajes. Acaso hay una nota más realista en los estudiantes capigorristas, Tácito y Andronio, y se muestra el garbo y la facundia del autor en sus burlas de lenguaje. Los cambios de la acción tampoco se justifican mucho, y al final se aclara la falsedad de la acusación, motivada por celos, al declararlo el propio acusador mediante una carta. Con razón comenta irónico el estudiante Tácito:

¿Carticas a tal tiempo?

(Pág. 35.)

---

(\*) Es la opinión de COTARELO, en «Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido», *B. R. A. E.*, XXVII, 1947-1948, págs. 61-78.

Eso sí, se ha cuidado de disponer unas escenas aparatosas, confiando el efecto, más que a resortes dramáticos, a vestidos y embozados, son de trompas y atambores, como se indica en las acotaciones de las últimas escenas. Todo muy banal y de pobre calidad literaria o escénica.

Son muy pocos los versos de romance (una sola composición con asonante en *u-a*, en que aparece por dos veces la palabra *confusa*, notan Schevill y Bonilla, como un argumento más para pensar en la vieja comedia), y, en cambio, dominan los característicos de la primera época, tercetos, octavas, versos sueltos, más redondillas y quintillas. También la pobreza de las rimas abona la localización entre las obras de los años iniciales. Sin embargo, el soneto que dice Porcia al quedar sola, al final de escena (pág. 321) muestra que Cervantes sigue un procedimiento introducido por Lope y, desde luego, más moderno.

Cuando se quiera tomar el pulso a Cervantes como crítico de sí mismo y valorar sus opiniones sobre el teatro, no debe olvidarse que escribió *El laberinto* y *La casa de los celos*, y, lo que es más grave, que las mandó a la imprenta. Extraña, y aleccionadora, mezcla de genialidad y desmaño la que se da juntamente en nuestro gran escritor. Se comprende hasta cierto punto que Nasarre llegara a suponer que Cervantes había escrito sus comedias para mostrar lo disparatado de las de Lope.

### LA ENTRETENIDA

Se entretejen en esta comedia dos motivos amorosos, el uno perteneciente al ambiente de capa y espada, de damas y galanes cortesanos —pues la acción es en Madrid—, y el de los criados y la fregona Cristina, contrapunto cómico de los primeros. Esta fórmula es la habitual en la comedia de Lope y sus seguidores, pero en nuestro caso los dos planos no llegan a fundirse tan estrechamente como en la fábula dramática lo-pesca, sino que se desenvuelven paralelamente y sólo se relacionan de una manera tangencial. Si, como se supone, la comedia de Cervantes puede fecharse hacia 1608 (Schevill y Bonilla le dan los años entre 1606 y 1608; Astrana la sitúa en 1611; Cotarelo se limita a decir que es posterior a 1600), nos confirmaría la resistencia del autor a adoptar la técnica de Lope, aun en pleno triunfo del monstruo de naturaleza, al menos a adoptarla con el rendimiento de sus seguidores contemporáneos.

Junto con el tema amoroso, cuya especial cualidad examinaremos después, la comedia se basa en los efectos del equívoco y de la confusión inherentes al mismo. Lo peor es que las situaciones ambiguas surgen de malentendidos muy fáciles de aclarar, o de disfraces y simulaciones bastante triviales. Con todo, el engaño de los personajes en escena, engaño del que casi siempre tiene la clave cierta el público, revelan un

sentido teatral no vulgar, aunque se malogre en efectismos sin mayor valor. En cuanto al tema amoroso, en galanes y damas, tiene una peculiar nota que pudiera llegar a morbosa: don Antonio, enamorado de Marcela Almendárez, dama ausente y que no llegará a aparecer en escena, vierte sus apasionadas razones amorosas, que son escuchadas por su hermana, Marcela Osorio, y de ello surge una sospecha de amor incestuoso, pues piensa la hermana que es ella de quien don Antonio está enamorado. Su doncella se resiste a admitir el intento del hermano, y la dama como complacida lo explica muy letrada:

¡Y cómo si puede ser!  
 ¡Ya no se sabe que Amón  
 amó a su hermana Tamar?  
 ¡Y no nos vienen a dar  
 Mirra y su padre ocasión  
 de temer estos incestos?

(Pág. 370.)

Pero el tema del incesto es una ironía, una finta que roza y no incide en la turbia situación. Yo no llego a ver igual que Castro esta comedia como «brumosa e inquietante», por lo menos con la complejidad que parece ver el eminente cervantista (*El pensamiento de Cervantes*, página 50, n. 3), ni Marcela me parece una dama tan complicada, entre otras razones, porque no da lugar a entenderlo así la obra, y porque, en general, tales repliegues psicológicos eran ajenos a la literatura de la época. Sospecho que se ha forzado el leer entre líneas, cuando lo que hay no cala más que a lo cortical de equívocos y malentendidos. Si se considera que un amor incestuoso no podría llevarse por otro camino que el de la tragedia, y esta obra, desde sus comienzos, se plantea en términos cómicos de lo más ligero, se entenderá el motivo del incesto como uno de tantos equívocos de apariencias que hay en el resto de la trama. La ficción del falso perulero, Cardenio, la falsa competición amorosa entre don Antonio y don Ambrosio, basada en que se llaman Marcela sus amadas, la competencia entre Cardenio y don Silvestre, todo se mueve bajo el signo del engaño y de la confusión. El final, sin boda, sostiene el tono de juego intrascendente y aun no sé si puede entenderse como burla irónica de la comedia al uso, inevitablemente rematada en boba o bodas (\*).

No obstante la levedad del tono y la intención de burla, en varios momentos suenan apasionadas las voces del amor, con ese acento entusiasta a que Cervantes nos tiene acostumbrados en tantos pasajes de su obra: véanse las escenas de la Jornada I en que don Antonio dice su amor en soliloquio, o la primera escena de la Jornada III, cuando sigue diciéndolo su pasión. Pero en este momento hay un correctivo burlón de

(\*) Es de interés el artículo de AVALLE ARCE, «On *La Entretenida* of Cervantes», publicado en *Modern Language Notes*, LXXIV, 1959.

su requintado fuego amoroso a cargo de don Francisco, que manda al diablo a los amantes llorones y termina contando un cuenteceillo bastante sucio para desengaño de enamorados ciegos.

Como se ha dicho arriba, la fábula de la comedia se compone de la acción a que nos venimos refiriendo y la de la fregona Cristina y sus martelos, Ocaña, lacayo, Quiñones, paje, y Torrente, criado. Una y otra son independientes dramáticamente y siguen su propio proceso cada una, aunque coinciden personajes de ambas en alguna escena y, al final, tampoco hay boda.

Esta parte de la fregona y los criados es la más ágil y de gracia más vivaz y fresca. Cristina es digna de la ilustre fregona de la novela y tiene rasgos tan humanos y personales como la del entremés, *La guarda cuidadosa*. Con estos personajes y los indispensables músicos y un barbero bailarín, se introduce un entremés en la Jornada III, sin que venga a cuento con la comedia. La fingida herida de Ocaña recuerda el truco de Basilio en las bodas de Camacho (*Quijote*, 2.<sup>a</sup>, 21), y con esta incidencia se alarga el entremés, cuya finalidad era la de introducir música y baile en la representación. Muy graciosa es la cancioncilla tradicional:

Madre la mi madre,  
guardas me ponéys;  
que si yo no me guardo  
mal me guardaréis.

(Pág. 404.)

que también encontramos en *El celoso extremeño*.

Como se ve, Cervantes rellena la comedia con recursos de índole no puramente dramática, aunque de eficacia espectacular.

Y entre los parlamentos de los criados, destaca el romancillo en que Cristina se lamenta de la dura condición de las mozas de servicio:

Tristes de las moças  
a quien truxo el cielo  
por casas ajenas  
a servir a dueños  
.....

(Pág. 379.)

excelente trozo para lucimiento de una actriz y un feliz ejemplo de facilidad y ágil movimiento, no muy frecuente en el verso cervantino. Menos afortunado es el capítulo de quejas a cargo del lacayo Ocaña (página 372), que, como el de Cristina, contribuye a dar a la comedia un color costumbrista de realismo, aun descontando lo estilizado de las figuras. Se trata, en efecto, de personajes que tienen una tradición en la escena, pero de lo tipificado Cervantes extrae un acento de verdad y una calidad humana, que los redimen del esquematismo de figuras características. Todo un mundo de gentes humildes accede a la escena, visto con bonachona sonrisa y hasta con amor, como esas amigas de Cristinica que

se anuncian para la fiesta, Aguedilla, la del sastre, Julianilla, la del entallador, y Sabinica, que sirve a la beata de Cantarranas (pág. 402). Señalemos, en fin, un lenguaje pintoresco, nada tópico, frescamente coloquial, muy particularmente en el hablado por los criados.

En la versificación hallamos no menos de seis sonetos, uno de versos de cabo roto, en boca de Ocaña, cerrando la Jornada II. Abundan los romances más que en comedias anteriores, y hay una proporción algo mayor de endecasílabos.

### PEDRO DE URDEMALAS

No sabemos con precisión en qué estado conoció Cervantes la leyenda de este personaje del folklore, y es lástima, pues tendríamos ocasión de ver cómo operaba con un material dado.

Las obras anteriores a esta comedia en que aparece el ingenioso y embaucador Pedro de Urdemalas prueban que era del dominio común su anecdotario. Correas, en su inapreciable *Vocabulario* lo define como «tretero» del que «andan cuentos en el vulgo de que hizo muchas bur-las a sus amos y a otros» (\*), y con la misma caracterización lo menciona en otros pasajes, añadiendo solamente las notas de «taimado y bellaco». En los *Disparates*, de Juan del Encina, en la «almoneda de un estudiante pobre», junto a libros inexistentes y graciosamente absurdos, figura

un libro de las consejas  
del buen Pedro de Urdemalas

Si existió, y parece probable, un libro de cuentecillos relativos al personaje, no nos ha llegado. Por otra parte, tampoco nos aclara mucho sobre la personalidad del mismo su aparición en *El viaje de Turquía*, donde no actúa con su carácter peculiar (\*\*); ni nos dan muchas luces dos noticias sobre el nombre, halladas en textos más antiguos: en el *Passe honroso de Suero de Quiñones*, mera mención (véase, «Una vieja mención de Pedro de Urdemalas», *Anales Cervantinos*, I, pág. 343, J. M. Ble-cua), o en un documento zaragozano de 1175 u 1185, en que el nombre se aplica a persona real (véase, «Un Pedro de Urdemalas del siglo XII», *Archivo de Filología Aragonesa*, V, pág. 170, A. Ubieto) (\*\*).

(\*) Pág. 388. Cito por la ed. de Madrid, 1924. Otras menciones en las págs. 583 y 628. Su popularidad permite la frase, que trae CORREAS: «Es un Pedro de Urdemalas».

(\*\*) Ed. de SERRANO y SANZ, en NBAE, *Autobiografías y Memorias*, 2. La atribución de esta obra a Cristóbal de Villalón ha sido desmentida por M. BATAILLON, que da como autor al Dr. Laguna. Véase *Erasmé et l'Espagne*, pág. 714, y «Nouvelles recherches sur le *Viaje de Turquía*», *Romance Philology*, California, 1951-1952, vol. V, págs. 77-97, donde confirma la nueva atribución.

(\*\*\*) Casi huelga decir que la formación Urdemalas, esto es, el sintagma, es muy antiguo, como lo muestra el nombre citado por Ubieto. Compárese con «rastrapajas», que nos da Berceo, en el milagro del labrador avaro: «finó el rastrapaja de tierra bien cargado» (v. 273, *Veintitrés Milagros*, ed. C. CARROLL MARDEN, Madrid, 1929).

Tomado de una tradición oral o, tal vez, escrita, en la comedia de Cervantes accede Pedro de Urdemalas a un plano literario eminente, adquiriendo cuerpo y carácter definitivos. El tipo era tentador por su condición cambiante y traviesa, por el ingenio de sus burlas y mutaciones. Responde el sobrenombre a su carácter, y éste es una de esas idealizaciones populares del engañador agudo, sujeto al que se le atribuyen cuentecillos constantemente renovados, dentro siempre de la psicología fijada en la tradición. No es momento de encontrarle paralelo en otras literaturas, que los tiene, aunque es lo más seguro que hayan surgido independientemente (\*).

Con un héroe de vida cambiante y actividades multiformes, la comedia no podía menos de ser una sucesión de aventuras en las distintas mutaciones del personaje, cuya personalidad es el eje y lo que da unidad a la obra. Por la variedad de caracterizaciones, aunque todas dentro del género cómico, Pedro se presta a una acción más ágil y jugosa que el protagonista del *Rufián dichoso*. Entre los motivos que Cervantes maneja en la comedia, apenas hay uno que no tenga tradición literaria y que no haya sido objeto de nuevo tratamiento por el propio autor. Así el contraste entre la rudeza del alcalde Martín Crespo, padre de Clemencia y los enamorados de ésta, con los regidores Sancho Macho y Diego Tarugo, y el despierto ingenio de Pedro, nos recuerda el viejo tema del teatro primitivo, donde se utiliza la comicidad que surge de la necedad de rústicos, más en evidencia por la réplica de estudiantes. En el entremés de *Le elección de los alcaldes de Daganzo* encontraremos algo parecido, bien que no sea el tema central: compárese el escribano Redondo, que corrige los disparates del alcalde, con el Algarroba del entremés, rectificando a Panduro. Pero la acción en que intervienen los rústicos y da ocasión a que Pedro luzca sus habilidades no es puramente burlesca, pues tiene su momento de emoción lírica en la noche de San Juan, que se subraya oportunamente con música y cantarcillos:

Niña, la que esperas  
en reja o valcón,  
advierte que viene  
tu polido amor.

y

A la puerta puestos  
de mis amores,  
espigas y garças  
se vuelven flores.

(Pág. 437-8.)

---

(\*) Tiene algo de Till Eulenspiegel, de Jack Wilton, el héroe de la primera novela picaresca inglesa, del Scapin que recreará Molière. Dentro de la literatura española tiene un hermano en Pedro Saputo, el personaje del folklore aragonés, cuya vida escribió BRAULIO FOZ. Véase la edición última, col. Caesaraugustana, Zaragoza, 1959. Para la fortuna ulterior de Pedro de Urdemalas en nuestra literatura, véase COTARELO, *El teatro de Cervantes*, págs. 389 y ss.

Los amores y competencia galante del pastor y sacristán tienen una fina mezcla de burla y emoción, que puede parangonarse con la de *La guarda cuidadosa*, más recargada de comicidad. Las sentencias del alcalde con el asesoramiento de Pedro, tal vez sean, como las de Sancho en la Insula, de origen popular y fueran sabidas del público.

Otro de los avatares de Pedro le hace gitano y da la acción más extensa y compleja de la comedia. Los gitanos como figuras teatrales aparecen desde muy antiguo, por lo menos en las farsas de Gil Vicente (*Farsa de los gitanos* (1525) y en *Farça dos Almocreves*) y se constituyen en tipo, que se repite en toda la literatura dramática prelopesca. Al mismo tiempo los gitanos son motivo de romances e incluso de composiciones líricas, moda que sigue hasta Góngora en su letrilla (de 1609):

A la dina dana dina, la dina dana

en que aparece un Maldonado, gitano, y en otra letrilla (de 1615):

No solo el campo nevado

donde uno de los dos interlocutores, Gil, canta en lenguaje gitanesco una copla de Navidad:

Tamaraz que zon miel y oro,  
tamaraz que zon oro y miel

Era el gitano, como los personajes que Cervantes recuerda haber visto representar a Lope de Rueda en entremeses, «ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno», una «figura», esto es, un tipo fijado en unas pocas notas caracterizadoras: la primera el habla, con la peculiaridad del ceceo, más las psicológicas de su amor a la libertad, al hurto y al engaño, y las costumbristas, como su pordiosería pegajosa o el decir la buenaventura. Así nos encontramos gitanos en la *Farsa Ardami-sa* (1530), de Negueruela, por citar un ejemplo. De una figura tópica Cervantes ha extraído algo nuevo, más humanizado. Se somete, desde luego, a las exigencias del tipo y su habla tiene el ceceo habitual, como bien se cuida de advertir en la acotación: «Sale Maldonado, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hizieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso» (pág. 431) (\*). Pues bien, de lo que era un amaneramiento se extrae un nuevo sentido, el de la sugestiva vida en libertad de los gitanos, que Maldonado explana y exalta para atraerse a Pedro (pág. 432), tan próxima a la alabanza de la misma vida en *La Gitanilla*. Y no para aquí la semejanza entre comedia y «novela», pues la peripecia final de la anagnórisis, de que resulta noble la que pasaba por gitana, o las cualidades extremadas de belleza, virtud, donaire y discreción son análogas

---

(\*) El recurso del ceceo lo encontramos siempre. En *La Gitanilla*, «Ceñores —dijo Preciosa, que, como gitana, hablaba ceceoso, y esto es artificio en ellas, que no naturaleza—. LOPE, en *El Arenal de Sevilla*, «Que con eso y que zacees... / gitana parecerás». En *La Dorotea*, se elogian los encantos de ella: «el hablar suave con un poco de zaceo, con que guarnece de oro quanto dice», acto 1.º, escena VI. Hoy también atribuimos cierta gracia al hablar ceceante.



en Belica y Preciosa, y las dos cantan y bailan maravillosamente. En la comedia hay un grado más levantado de fantasía, como de cuento, al hacer que sea el rey nada menos quien se enamore de la supuesta gitana. Por no entender este sentido de pura maravilla imaginaria, un buen gustador del teatro cervantino como Marrast se extravía al decir que sólo muerto Felipe II se podría tolerar que se presentase a un rey enamorado de una gitana (R. MARRAST, *Miguel de Cervantès, dramaturge*, París, L'Arche, ed. 1957). El ambiente gitanesco está animado con baile y canto, comentado y jaleado por Maldonado y Pedro, ante los reyes. Más adelante, en otra situación, salen los músicos cantando:

Baylan las gitanas;  
míralas el rey;  
la reyna, con celos,  
mándalas prender.

y la glosa, en un alado romancillo (pág. 471), que canta la historia de la caída de Belica bailando ante el rey y los celos de la reina. Parece probable que la inspiración de la escena en la comedia haya tenido como incitación el cantarillo, que tiene todo el aire de ser tradicional y, como otras veces ha hecho Lope, aquí Cervantes ha desarrollado dramáticamente el germen condensado en la breve cápsula de la copla. Un rasgo de fino sentido teatral es la elección del momento en que se introduce en la comedia el cantarillo y su glosa, cuando, después del suceso, y aclarada ya la identidad de Belica, todavía persiste el enamoramiento del rey. Los músicos que cantan pertenecen a los farsantes de las últimas escenas, con lo cual se insinúa sutilmente que el suceso ha pasado ya al mundo de la fábula y de la canción, no de otra manera que ocurría, y ocurre, con tantos hechos de actualidad, con lo que, de rechazo, se proyecta una sugestión de verismo a la escena cantada.

En la acción de los gitanos, Pedro tiene un papel más bien secundario, siendo lo pintoresco y Belica quienes acaparan la atención. Únicamente en el admirable romance donde cuenta su asendereada vida, Pedro se sostiene como protagonista, pero nótese que es un pasaje narrativo, muy vigoroso, de rápida andadura, que parece acelerada por la rima aguda en -í. Las aventuras de Pedro tienen del pícaro y del hampón, con algún pasaje que suena a jácara. Otra figura, entre las tradicionales que incorpora Pedro en esta comedia, es la de ermitaño, más episódicamente, y en una aventura presentada en dos momentos, el engaño de la viuda. Desde Juan del Encina es el ermitaño un personaje tópico en el teatro del siglo XVI y suele distinguirse por su gula, avaricia y rijosidad, y, a veces, habla en latines (\*) (así, por ejemplo, en la comedia *Tesorina* (1551), de Jaime de Huete, donde hay un Fray Vegeçio, figura cómica de este corte). Cervantes no ha caracterizado apenas el tipo: Pedro se

---

(\*) En general, para la sátira anticlerical en el siglo XVI, véase M. BATAILLON, *Erasme et l'Espagne*, sobre todo, págs. 652-655, y *passim*.

disfraza ocasionalmente para engañar y sacar el dinero a la viuda con el fingimiento de librar del purgatorio las almas de sus deudos que reclamaban auxilio. Pedro quiere el dinero para Belica, pero imita a los ermitaños o frailes en la codicia y en el abuso de las indulgencias.

Tras una fugaz aparición de Pedro como estudiante (\*), y todavía le queda tiempo para hacer una burla a un labrador al que roba dos gallinas en presencia de unos farsantes (la escena es muy viva), nuestro héroe termina haciéndose comediante, con lo que halla cumplida la profecía de que llegaría a ser rey: en su nueva profesión va a encontrar el medio de ser, siquiera en la forma fingida del farsante, los más diversos personajes. Y con las escenas en que aparecen el *autor* y los farsantes preparando una representación, se termina la comedia con unas palabras de Pedro en que ironiza sobre los amaneramientos y disparates habituales en el teatro. Es un final, pues, como dice Pedro a Belica:

Tu presunción y la mía  
han llegado a conclusión:  
la mía sólo en ficción,  
la tuya, como devía.

La introducción de farsantes y empresario en la acción de la comedia, aunque no pasen una segunda representación, confiere a la escena un efecto ilusionista semejante al que hemos analizado antes como «teatro dentro de teatro», al tratar de *Los baños de Argel*. Los farsantes sugieren una cualidad más real para los demás personajes de la comedia, y nos inducen a tomarlos como pertenecientes al mundo normal, no al dramático. Sobre este recurso hemos de volver más adelante, una vez que hayamos considerado otros momentos en que vuelve a jugarse.

Probablemente ha habido, por negligencia del impresor, una trasposición de escenas: la danza de las gitanas ante el rey, en la segunda Jornada, ha de ser anterior al despojo de la viuda por Pedro, pues con el dinero así obtenido se pensaba alhajar a Belica, y el engaño de la viuda ocurre en la Jornada III. Después del expolio dice Pedro:

Quanto este dinero alcança  
se ha de gastar en la dança  
y en tu adorno...

(Pág. 460.)

Antes había dicho Pedro que tenía el dinero, y en la acotación que presenta a las gitanas cuando salen a bailar, se indica, «en vestir a todas, especialmente a Belica, se ha de echar el resto». (Ha sido Casaldueiro quien ha notado este trastueque, en *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, 1951.)

---

(\*) El tipo de estudiante, burlador de rústicos, aparece en el *Auto de Repelón*, de JUAN DEL ENCINA, y sigue a lo largo del teatro posterior. Recuérdese la *Farsa salamanquina*, de BARTOLOMÉ PALAU, compuesta hacia 1552.

Al repasar las distintas aventuras de Pedro y sus diferentes disfraces, que vienen a coincidir con figuras de la tradición literaria, y más concretamente dramática, inmediata, aun desconociendo los términos en que llegase la leyenda del tretero a Cervantes, no es muy descaminado afirmar que lo que ha hecho ha sido acomodar la figura del engañador a situaciones típicas y, probablemente, adaptando el héroe a las anécdotas y situaciones de cada caso: gitano, estudiante, ermitaño, consejero de rústicos. Como estudiante y ermitaño realiza burlas, aunque no a sus amos —recuérdese la definición de Correas—. En su calidad de gitano, la figura de Pedro se desdibuja y sirve para el requerimiento amoroso, fallido, de Belica. Tomada la comedia como un puro juego, y no es otra su intención, se presta a gran lucimiento de actores y presentación. No es de extrañar, pues, que sea ésta una de las comedias cervantinas que más se representan hoy, y aun fuera de España.

Le fecha de composición de la obra puede situarse entre 1608 y 1611, sin que podamos reducir con certeza el área de la probabilidad. La verificación muestra una mayor cantidad relativa y absoluta de versos cortos, singularmente redondillas y quintillas, y de versos de romance, con lo que se prueba la adaptación paulatina de Cervantes a las fórmulas polimétricas de Lope.

## LOS ENTREMESSES

Cuando se publican los entremeses de Cervantes, el género tenía ya una historia y, desde 1609, un cultivador de singulares dotes en Quiñones de Benavente. Desde mediados del siglo anterior el término «entremés» venía compitiendo con el de «paso», hasta terminar por desplazarlo del uso. Se caracteriza esta pieza dramática por varias notas: su extensión, que no es de más de un acto; los personajes, que son ordinariamente tipificaciones, y en todo caso de carácter netamente cómico, cuando no grotesco, y el final, con música o a palos, dos recursos de socorrido efectismo. Es muy importante que tengamos en cuenta estas notas, pues imponen al autor unas limitaciones, ya que el público esperaba precisamente algo dentro de aquellas notas, y el teatro es el género literario más supeditado a convenciones o a usos. Por ser pieza en un acto, no cabe hablar del entremés, como han hecho algunos, diciendo que es un embrión o germen de comedia, ni, al revés, que sea una comedia comprimida. Claro que puede hacerse una u otra transformación, pero siempre serán dos cosas distintas aun cuando tengan el mismo asunto. Por otra parte, el carácter decididamente cómico del entremés hace que en él quepan planteamientos y soluciones que serían inadmisibles en la comedia: tal el del tema del honor, resuelto muchas veces por la vía

de la burla del deshonrado, lo que sería inadmisibile en la comedia, donde ni autores ni público admitía otro tratamiento que el, digamos, heroico. Los espectadores van preparados a reir con la risa más sana, para lo cual es preciso que los problemas se eludan y las situaciones que los pudieran plantear sean desvirtuados por la risa. Para obtener esa reacción risueña del público, no se escatimaron medios, desde los puramente literarios hasta los no de tan buena ley artística, como el vestir grotescamente a los actores, caricaturizar al extremo los tipos o acudir al expediente de un final a palos.

Los entremeses de Cervantes han sido admirados unánimemente, y con razón. Esos «bufones de Talía, enanos de la montaña de las Musas», en frase de Klein, han ganado a todos los críticos nacionales y extranjeros. Baroja es una excepción, que viene bien para confirmar la regla, cuando escribió: «El sainete *El viejo celoso*, del inmortal manco de Lepanto, es una quisicosa que nos parecería muy mediana si la firmase un sainetero moderno» (*Crítica arbitraria*, Madrid, 1924, págs. 14, 15, artículo publicado en 29 de octubre de 1902 —no 1922, como está impreso—). Es posible que actores y dirección hicieran un lamentable engendro del entremés en su representación y Baroja se guiase por ello. Y no es menos posible que Baroja, por querer no dejarse llevar de la tópica admiración sin límites hacia todo lo cervantino, reaccionase, excesivamente, por el otro extremo. Pues bien, aun sin descartar otras posibles explicaciones del juicio del novelista vasco, que no nos interesa demasiado, hemos de decir sencillamente que los entremeses nos parecen tan buenos como al que más, y los tenemos por piezas de subidísima calidad teatral y literaria, absoluta y relativamente, muy superiores a la gran masa de comedias contemporáneas y con calidades como para asegurarles el pasaporte a la fama para cualquier tiempo y lugar. Pero estas afirmaciones tan vagas y laudatorias no ayudarán a nadie, ni servirán, sino, tal vez, de prevención. Conviene que los veamos más de cerca.

La cronología de los ocho entremeses es problemática. Solamente podemos fechar con certeza *La guardia cuidadosa* y *El vizcaíno fingido*, ambos de 1611 o muy poco posteriores, éste por hacer mención de las premáticas de ese año sobre coches y mantos, y aquél por la cédula que firma el sacristán, data a «seis de mayo de este presente año de mil seiscientos y once». Sobre los restantes hay discrepancias entre los eruditos, basados siempre en hipótesis más o menos admisibles. *La cueva de Salamanca* pudiera ser de entre 1610 y 1611, por la mención del bandolero Roque Guinart. *El rufián viudo*, contra la mayoría que lo sitúan en el siglo XVI, nos parece más tardío, no sólo porque se dice de Escarramán, «Hante vuelto divino» (\*), sino porque nos parece su fórmula humorística de una madurez muy avanzada. *El retablo de las maravillas*

(\*) Hay un romance de Escarramán a lo divino, publicado en Málaga, 1612. BRUCE W. WARDROPPER, *Historia de la poesía lírica a lo divino...*, Madrid, 1958, no añade nada nuevo a lo sabido en este punto concreto. JOSEPH GILLET supone que el romance «a lo divino», aludido en el entremés, sería de 1612 (*Hispanic Review*, XVII, 1949, pág. 163).

también nos parece obra tardía y posterior a 1605 (Griswold Morley). Quedan menos determinados *El juez de los divorcios* (¿escrito en Madrid, una vez reintegrada la Corte desde Valladolid?). *La elección de los alcaldes de Daganzo*, cuyos arcaísmos, más bien ruralismos, no sirven para fecharlo como quiere Cotarelo; y *El viejo celoso*, que no nos parece anterior a la novela ejemplar de tema parecido, sino, como veremos, posterior. En cualquier caso, la mayoría de los entremeses son obra tardía (\*), que se puede situar entre la primera y la segunda parte del *Quijote* y lejos de la época de autor teatral incipiente. Por otra parte, el orden en que figuran impresos no parece obedecer a razones de cronología, ni a otras que se me alcancen (\*\*).

El talento dramático de Cervantes no ha rebasado, sino rara vez (en *La Numancia*), el ámbito del entremés, y no andan descaminados los que consideran como lo más acertado de sus comedias algunos pasajes de corte entremesil: el primer acto de *El rufián dichoso*, o los motivos de entremés enhebrados en el cambiante Pedro de Urdemalas, en la comedia de su nombre. El amplio huelgo épico de las novelas grandes se queda reducido a la entrecortada voz de las comedias —yuxtaposición de escenas— y al breve, pero perfecto, decir del entremés. Este género, mirado con desdeñosa superioridad o tratado a la ligera, Cervantes lo mimó con sus mejores dotes de humor, observación y estilo. Y, probablemente, se equivocó, una vez más, en la estimación de su obra, pues ni se preocupó de hablar de estas piezas, ni las tuvo por valiosas. Salvo imitaciones contadas de otros entremesistas posteriores, sus contemporáneos no los tuvieron en cuenta, ni los escritores, ni el público, que no pudo verlos representar en vida de Cervantes.

Muy honda hubo de ser la huella que en su infancia le dejó Lope de Rueda, pues el recuerdo que le dedica en el prólogo a la edición de 1615 muestra que aún estaba vivo el efecto de las «figuras» que le había visto incorporar en la escena. Todavía nos certifica más de la permanencia de este recuerdo, acaso refrescado por la lectura de lo editado por Timoneda, la composición de los ocho entremeses, que continúan la línea dramática de los pasos del batihoja sevillano, bien que con un arte más acabado.

Por seguir el orden del libro, el entremés de *El juez de los divorcios* está construido con la máxima sencillez: ante el Juez y Escribano y Procurador comparecen cuatro matrimonios en demanda de divorcio por distintas causas. Sin justificación aparecen al final unos músicos y todo queda en canto con la moraleja del estribillo:

---

(\*) No sabemos qué caso puede hacerse a la afirmación de Cervantes en la *Adjunta* de que tenía seis entremeses. Escribió dos para completar los ocho, ¿cuáles? También dice que tenía seis comedias, cuando lo probable es que tuviese las ocho.

(\*\*) RAFAEL DE BALBÍN, «Los entremeses de Cervantes», *R. F. E.*, XXXII, 1948, propone una agrupación temática, que supondría un plan que, a nuestro juicio, no estuvo en la mente del autor.

más vale el peor concierto  
que no el divorcio mejor.

La moralidad no aparece deducida en el desarrollo del breve drama, que ha servido para un desfile de personajes y un repertorio de recriminaciones e incompatibilidades matrimoniales puestas de manifiesto con pintoresca prosa. Las quejas de la casada con el vejete han de relacionarse con las derivadas de situación análoga en la «novela» y el entremés del viejo celoso. La falta de discreción que supone el matrimonio tan desigual en años lleva el correctivo de lo cómico, sin pasar a más por ahora. Más original es la pareja del Soldado y doña Guiomar, y si el primero puede ser un tipo dado, se individualiza y muestra como muy personal en la sensatez con que replica a su airada cónyuge, modelo de esa clase de virtud que para mostrarse necesita hacerse odiosa. El cirujano y el ganapán, con sus parejas, traen nuevos aspectos de relaciones matrimoniales. Son cuatro apuntes de carácter en los que el lenguaje tiene admirables calidades dramáticas por cómo revelan una psicología y aluden a un ambiente, netamente distintos en cada interlocutor. La vieja fórmula cómica horaciana, *castigat ridendo mores*, se desliza en la obrita aun sin la glosa del cantar final, recurso de obligada costumbre, al poner de relieve por la risa lo inadmisibile de las conductas. Como se ve, es obra sin apenas movimiento, limitada a pintura de tipos.

No admitimos que el entremés suponga experiencia personal del matrimonio de Cervantes y que tenga valor autobiográfico. Su mujer, más joven que él, otorga testamento en vida —1610— haciendo profesión de amor compartido.

*El rufián viudo*, llamado Trampagos, puede y debe relacionarse con el primer acto del *Rufián dichoso*, con *Rinconete y Cortadillo*, aunque tiene un enfoque diferente del tema rufianesco. Está escrito en endecasílabos sueltos, salvo los motivos líricos. Como antes se ha dicho, la obra nos parece tardía, posterior incluso a la comedia y «novela», aun cuando esa clase de verso fuera abandonada por Lope hacia 1608. El empaque del endecasílabo en boca de rufianes y coimas se vuelve en efecto cómico, mejor percibido por los contemporáneos que por nosotros. Esto nos da ya la diferencia que hay en el modo de ver el tema, respecto de las otras obras citadas: en el entremés hay un humor socarrón, que hace más complicado el cuadro de género, como si dominara el autor más la materia. El modo más ingenuo nos lo daría la comedia; la novela tiene esa idealización que embellece lo feo; pero en el entremés la visión cómica supone una superioridad y distancia mayores en el escritor. Casi es una parodia heroica del mundo rufianesco, y la parodia suele ser más bien resultado de una cierta fatiga y consiguiente a un tratamiento directo reiterado.

Esta obra ha de tener unas posibilidades escénicas extraordinarias, aunque sa haya ido con el tiempo no poco de lo que percibirían los del suyo. Por de pronto, los bailes en los que se pone tanta atención («To-

can la gallarda, dánzala Escarramán, que le ha de hacer el bailarín») no tienen ya actualidad, ni la tienen los personajes (héroes de jácaras conocidas de todos) entre los que Escarramán se llevaba la palma de famoso. Y nótese que se hace incidir en el ámbito de la farsa como si fuera real a un personaje mítico.

También nos parece de efecto muy teatral la aparatosa vestimenta de luto que lleva Trampagos, exagerando el uso, así como la sesión de esgrima y la transición del duelo a la elección de nueva mujer. Por su parte los motivos de canto y baile contribuyen a enriquecer el espectáculo, y en este caso sin violentar la pura estructura dramática. El romance

Ya salió de las gurapas  
el valiente Escarramán

y su continuación son modelo de dramatización, singularmente en el comentario y jaleado del baile. Se pasa de lo narrativo del romance, ya popular, a un presentar en acción el baile, casi haciendo de éste uno de esos bailes representados. (Véase, E. COTARELO, *Colección de entremeses...*, NBAE, I, pág. CLXXXIII.)

Cervantes ha gustado de hablar de los bailes a la moda, describirlos y mostrarlos en su viva realidad, como hemos visto en el baile de las gitanas, en *Pedro de Urdemalas*, o puede verse en *La Gitanilla* y en la *Ilustre fregona* (\*).

El hacer figurar en escena un personaje legendario, Escarramán, es un truco que nos hace pensar en los lugares del *Quijote*, por ejemplo, en que el hidalgo y su escudero aparecen como personas reales, discutiendo con don Antonio la veracidad de su historia en la novela (2.<sup>a</sup>, LXII): es una estrategia irónica en ambos casos que nos sitúa en dos planos de profundidad los dos modos de existencia de los personajes, el mítico y el real, aunque se trata de un ilusionismo en definitiva. Otra suerte de ironía, más sutil, es la que resulta del elogio que Trampagos hace de su Periconá («mía y aun de todo el Concejo»), pues no es el rufián quien pone el sentido irónico, sino el autor, que está en convivencia con los espectadores a espaldas del viudo doliente. Por ello es como si el autor estuviera al fondo poniendo un comentario que nos llega por encima de las figuras en escena, y las resella de personas del drama. Por estos rejugos, si no se tiene en cuenta la conversión del tema escarramanesco «a lo divino», nos afirmamos más en la fecha tardía del entremés.

*La elección de los alcaldes de Daganzo*, como el anterior, está en en-

(\*) Sobre los bailes mencionados al final del entremés puede verse la información que trae E. COTARELO, *op. cit.*, y, posteriormente, MIGUEL QUEROL, *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, 1948. De estos bailes, el del «Rey don Alonso el Bueno», ha sido identificado e ilustrado en su origen por E. GARCÍA GÓMEZ, del que ha de leerse «La canción famosa «calvi vi calvi / calvi aravi», en *Al-Andalus*, XXI, 1956, páginas 1-18 y 215-216. Es un cantar árabe, que se calcó en el romance, conservando la música, según testimonio de SALINAS, en su *De Música*. El cantarillo aparece en la literatura medieval y del Siglo de Oro.

decasílabos sueltos, y son cuantos hay versificados. Nuevamente contrasta la solemnidad habitual del endecasílabo con la rusticidad de los personajes. La pieza, dentro de su brevedad, tiene alguna mayor complicación que los entremeses considerados. La elección, sus preparativos y el concurso de los pretendientes da ocasión a distintas caracterizaciones de los cuatro aspirantes, de paso que se relata alguna anécdota curiosa —como la hazaña vinática del mojón, que se repite en el *Quijote*, 2.<sup>a</sup>, XIII— y se pone en evidencia la disparatada manera de hablar de Panduro, seguida de la sanción inmediata de Algarroba —un motivo cómico tan del gusto de Cervantes—. A vueltas de las burlas, la obra se entremeza de sentido satírico que alcanza a la justicia y a la Inquisición, o mejor, a los abusos de una y otra. Humillos no sabe leer y pretende el puesto de Alcalde con el mérito de saber y rezar cuatro oraciones, pues con eso y con ser cristiano viejo, «me atrevo a ser un senador romano». Ni él sabe ni en su linaje ha habido quien supiera leer, «quimeras / que llevan a los hombres al brasero / y a las mujeres a la casa llana». Y sigue: «Leer no sé, mas se otras cosas tales, / que llevan al leer ventajas muchas». Claro que «el brasero» es la hoguera inquisitorial. De nuevo tenemos la ironía en el autor, siguiendo su tiro parabólico por encima del personaje, hasta dar con el espectador, como, en general, en casi todo el entremés. Lo que yo no estoy seguro de poder determinar es el alcance de esa ironía. Aislada, parece de más intención que si se compara con el conjunto del pensamiento de Cervantes o si se la pone al lado de la burla que Pablos hace al ama para comerle los pollos. ¿Estamos ante la «heroica hipocresía» denunciada por Ortega y Gasset, y refuerza este pasaje la teoría de Américo Castro en su conocida obra? De nuevo me he de pronunciar contra la interpretación de Cervantes como hombre de una pieza, cuando no hay escritor español de más compleja psicología. Por lo demás, también es lícito encontrar ecos hoy que tal vez fuesen ajenos a la intención del autor y extraños a la mentalidad de sus contemporáneos: la virtualidad de las mejores obras consiste en su multiplicidad de respuestas a las generaciones sucesivas.

Los preliminares de la elección son interrumpidos por la llegada, un tanto intempestiva, de gitanos que cantan con guasa sobre los regidores, «Sansones para las letras, / y para las fuerzas, Bártulos», con el estribillo:

Vivan de Daganzo,  
los regidores,  
que parecen palmas,  
puesto que son robles (\*).

De nuevo los personajes de la farsa no captan la ironía, ahora en

(\*) Se trata de una seguidilla, no de un pareado, como imprimen BONILLA, SCHEVILL y BONILLA, COTARELO y HERRERO GARCÍA. Recuérdese que en esta época «puesto que» equivale a «aunque» muchas veces.



boca y mente de otros farsantes y, en último término, del autor. Tan por encima de los regidores pasa la zumba, que comentan satisfechos:

JARRETE.—¡Brava trova, por Dios!

HUMILLOS.— Y muy sentida.

BERROCAL.—Estas se han de imprimir, para que quede memoria de nosotros en los siglos de los siglos. Amén.

Sucede al canto la danza con la conocida copla del *polvillo* (reaparece en *El vizcaíno figido* y en *La Gitanilla*), y surge otra figura de entremés, el sota-sacristán (\*), que viene a dar nuevo pábulo a una interpretación más allá de la mera comicidad que tiene el tipo en la literatura de la época. Pedro Rana le increpa:

Métete en tus campanas y en tu oficio.  
Deja a los que gobiernan, que ellos saben  
lo que han de hacer, mejor que no vosotros.  
Si fueren malos, ruega por su enmienda;  
si buenos, porque Dios no nos los quite.

El sotasacristán amenaza con la excomunión a los que se preparan para mantearlo, como, en efecto, lo hacen. Y con esta burla y la canción del *polvillo* acaba el entremés, en el que, como se anunciaba, hay bastante más que la farsa burlesca habitual en el género. Notemos que los rústicos, que tienen su tradición literaria, están vistos y trazados con una mezcla de simpatía, leve y no muy palmaria, que modera la comicidad y provoca a una sonrisa indulgente.

*La guarda cuidadosa* es uno de los entremeses más gustados y, por tanto, más conocidos. Su trama es simple, pues se reduce a la competencia amorosa entre un soldado y un sotasacristán por los favores de Cristina, fregona. Incidentalmente aparecen los amos de ésta, y otros tipos de corte realista, como el zapatero o el mozo, «como estos qué piden limosna para alguna imagen», según dice la acotación correspondiente. Y, en efecto, hay un verismo de fondo sobre el que resaltan más las dos figuras del soldado y el sacristán, menos realistas y no por ello menos interesantes. En otra ocasión (\*\*) he tratado de mostrar que Cervantes tuvo el raro don artístico de remodelar personajes tipificados y deshumanizados infundiéndoles un hálito de vida, recorriendo a la inversa el camino que habían andado sus predecesores. Si de la observación del sacristán, del soldado vanaglorioso, del vizcaíno se habían ido extrayendo notas que los convirtieron en figuras genéricas, Cervantes, de éstas, retorna al individuo singular, visto y creado con nuevo pergeño. Así en nuestro entremés: Lorenzo Pasillas tiene una personalidad

(\*) Hemos de ver otros sacristanes en los entremeses, lo hemos encontrado en la comedia. El tipo aparece muy frecuentemente en aquéllos. Véase, E. COTARELO, en la obra citada, N. B. A. E., I, págs. CLIII y ss.

(\*\*) «El tema de vizcaíno en Cervantes», *Anales Cervantinos*, I.

que le segrega de la serie sacristanesca; como el soldado, ridículo y digno, con un grano de la locura quijotesca, se distingue de los soldados fanfarrones y pobres que pululan en la literatura contemporánea. Y ello se basa en una observación muy verídica de la realidad, y en una trasmutación de ésta en virtud de la tonalidad humoral, mezcla de burla y amor con que se nos ofrecen las figuras (\*). No nos aclarará mucho el sentido del entremés si lo ponemos en parangón con el tema de la polémica entre las armas y las letras, que nos llevaría hasta su planteamiento en el poema medieval de Elena y María, pues la factura y el modo tienen aquí, como en toda obra de arte, la última palabra, aunque tal vinculación sea legítima (\*\*).

Menos aceptación tiene el *Vizcaíno fingido*, juzgado por Cotarelo y Mori como el peor de la serie. El engaño de la cadena es verdad que no se ve muy claro en el texto del entremés, aunque podemos fiar al actor un escamoteo y cambiazo oportunos. El temor de Cristina hay que atribuirlo a su vida *non sancta*, y de ello se deduce el que pase por todo antes que tener que ver con la justicia. Si desechamos estas dos tachas que Cotarelo denuncia en la obrita, pues que el vizcaíno sea fingido y no auténtico en nada merma la virtualidad dramática, antes la potencia, debe notarse, en cambio, la matizada psicología de las dos damas, aun tan abocetada como consiente el cuerpo de la pieza. Los parlamentos de Brígida en ausencia de su amiga tienen mucha intención y están pidiendo el recitado. La estafa es poco ingeniosa, y es un motivo usual en la novela picaresca y en la cortesana, pero Cervantes ha trasladado el interés del acto de la estafa al de la presentación de una reducida galería de tipos que se nos van retratando en sus palabras. Como ya sabemos, el vasco-hablante era un lugar común de figura cómica, desde finales del siglo xv (\*\*\*). Aquí no gana nada sobre el tópico.

*El retablo de las maravillas* parece obra tardía, posterior a 1610 si nos vale de orientación cronológica la crisis de la comedia en los teatros de la Corte a que se alude en la pieza, y que pudiera ser la penuria que señala Pellicer en aquel año. La crítica interna del entremés abona una fecha tardía, por la madurez que supone su estructura y técnica.

No he de entrar en la discusión de fuentes probables o posibles, pues ciertas no las hay o yo no las conozco. El tema de los embaucadores que

---

(\*) He preferido no emplear la palabra «humorismo», aunque no tendría inconveniente si se la toma en el sentido con que PIRANDELLO la emplea. Véase, *Saggi*, Milano, 1939, Mondadori, y el primer ensayo.

(\*\*) Una disputa, con alguna semejanza, en la escena VII del acto 2.º de *El Villano en su rincón*, de LOPE, escrita en 1610, 1611, fecha que dan S. G. MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's comedies*, New-York, 1940.

(\*\*\*) El estudio más completo sobre el tema es el del P. ANSELMO DE LEGARDA, *Lo «vizcaíno» en la literatura castellana*, San Sebastián, 1953. Aunque es tan obvia la comicidad que brota del que habla mal, por ejemplo, del vizcaíno, vale la pena recordar este pasaje del *Viaje de Turquía*: «para truhanes [bufones] prefieren un moro o christiano que comience a hablar la lengua... que aquél es más para reir que todos los truhanes de la tierra; y tubo grande razón, porque... no hai vizcaíno en Castilla más gracioso que uno que allá quiere hablar la lengua», *N. B. A. E.*, pág. 141. Como recurso cómico, es de baja ley.

simulan lo que no existe, apoyados en la credulidad y temor al qué dirán de sus víctimas, estaba, sin duda, y en diversas formas, al alcance del primero que quisiera tomarlo (como están los grandes y pequeños temas a la espera de quien los sepa revivir). Cervantes ha acomodado las condiciones para ver lo que se simula en el retablo a la estimativa de su tiempo; ha tomado (¿de la *comedia dell'arte*?; en todo caso hay dos nombres italianos) a la Chirinos y Chanfalla, junto con el minúsculo musicante Rabelín, quienes con su facundia hacen posible el enlabio de los rústicos espectadores. He ahí la palabra desnuda, fiada al actor, creando la maravilla de la ilusión teatral, bien entendido que gracias al punto de honra de los espectadores de las inexistentes maravillas. (Los conatos que alguno de éstos hace por evadirse de la sugestión y decir su verdad, hacen más admisible el engaño colectivo.) Pero, si bien se advierte, el autor nos somete a un curioso experimento de perspectiva teatral cuando nos da unos personajes, los rústicos, que son espectadores de la Chirinos y Chanfalla y de lo que éstos crean en el mentido retablo, con lo que nosotros, los verdaderos espectadores, nos encontramos ante tres planos sucesivos en profundidad: rústicos, farsantes, retablo. La aparición del Furrier, que irrumpe en el campo de la farsa, provoca una confusión perfecta. Con el Furrier se introduce un plano más en el complejo juego de perspectivas, pues viene a la escena como si llegase desde nuestro propio mundo real.

El entremés nos parece fundamentalmente un ejercicio de ilusionismo teatral, o, si se quiere, de teatro dentro del teatro, el más refinado que hemos hallado hasta ahora en nuestro autor, que lo ha ensayado antes más tímidamente. Inmediatamente se piensa en el otro famosísimo retablo, en el de maese Pedro, de que nos ocuparemos más adelante.

Los rústicos del entremés nos repiten tipos que hemos visto en Dazganzo, por ejemplo, o en el primer acto de *Urdemalas*. La burla de los disparates en el hablar, es rasgo cómico habitual en Cervantes, y la socarronería con ingenuidad de la elección de alcaldes, nos sale al paso en la contestación del Gobernador a Chanfalla (que defiende al músico por ser «muy buen cristiano y hidalgo de solar conocido»). «¡Calidades son bien necesarias para ser buen músico!» Y nuevamente hemos de suspender el juicio en cuanto a la intención exacta de las palabras en la mente del autor (\*).

---

(\*) Como es sabido, el tema lo tenemos ya en don JUAN MANUEL, ex. XXXII de la primera parte del *Libro de Patronio*. JOSEPH E. GILLET señaló como fuente posible *Valentin et Orson*; véase, «Clavileño»; su fuente directa y sus orígenes primitivos», en *Anales Cervantinos*, VI, págs. 252 y ss. Pero en el *Retablo* no hay magia, sino magia. M. BATAILLON sugiere otra posible en su artículo «*Ulen Spiegel et le R. de las M.*», publicado en *Mélanges Offerts à J. A. van Praag*, Amsterdam, 1957. Véase también la ed. del *Lazarillo*, Aubier, París, 1958, pág. 49, n. 51. Lo que no se ve claro es cómo llegó a noticia de Cervantes el supuesto antecedente de la pintura invisible de Ulen Spiegel, pintor del Landgrave de Hesse.

Una interpretación del entremés puede verse en J. DE ENTRAMBASAGUAS, «Un aspecto interpretativo del *R. de las M.*», en *Homenaje a Cervantes*, Valencia, 1950, t. II.

La prosa del entremés nos encanta por su riqueza y variedad. Parece que el autor goza con los altisonantes parlamentos de los farsantes y diríamos que se embriaga de palabrería, si no permaneciese muy despierto en la maestría con que maneja su prodigioso instrumento verbal. Su sentido de lo cómico encuentra algunos de sus momentos más felices en las reacciones de los espectadores, o en un rasgo, insignificante, pero muestra perfecta de comicidad, el de Benito Repollo y su manía contra el menudo Rabelín. En fin, todo el entremés se va a la escena, y su lectura nos hace imaginarlo representado. Diré, a todo evento, que no conozco pieza tan esencialmente dramática como ésta (\*).

*La cueva de Salamanca* puede tener un precedente, aunque remoto, en el cuento de Bandello, «Nuovo modo di castigar la moglie, ritrovato da un gentiluomo veneziano» (es la novella XXXV, de la primera parte), según William Fichter. La burla de un marido, perpetrada por la mujer y su amante, no se parece en nada en ambas obras, aunque el marido se llame Pancrati y Pancracio en la italiana y española. No deja de ser indicio el que en la *comedia dell'arte* Pancrazio il Biscegliere sea un viejo tonto y crédulo. De Italia Cervantes ha tomado una alegría sin problemas, la burla por la burla. La esposa infiel tiene un matizado juego dramático en la breve pieza, y se presta a que la actriz muestre la flexibilidad de su talento. La criada es digna de su ama, mientras que Pancracio es el crédulo marido engañado, bobalicón hasta cuando se pone tierno. Otras figuras, el sacristán, el barbero, y un estudiante salamanqueso, completan el elenco. El ingenio y travesura de estos últimos, singularmente del estudiante, animan el apunte con innegable gracia. Baile y canto ponen final a la obra.

El título apenas está justificado, pues la tradición literaria y oral de la cueva salmantina como lugar de magia y apariciones diabólicas, apenas si se utiliza en el no muy ingenioso engaño del marido (\*\*). De nuevo el marco del entremés tolera el tratamiento de la fidelidad conyugal en el tono de farsa intrascendente, dejando burlado al marido, que se pinta lo bastante necio como para que el engaño pase y sea recibido sin asomo de sentimiento. La risa, una risa sin reticencias, es lo que provoca este entremés, buscando ese gozo, cruel en el fondo y no en la intención, que nos lleva a reirnos del tonto: tal es el alcance de la farsa, si no me engaño. Cervantes creía en el poder liberatorio de la risa, y no

---

págs. 153-166. Los tres planos se traducen en pícaros, páparos y discretos. El Furriel, con su sentido real, se lleva todo por delante.

VALLE-INCLÁN evoca el retablo en *La enamorada del rey*. Habría de estudiarse el motivo y la técnica del retablo en el autor moderno, que no deja de inspirarse, hasta cierto punto, en Cervantes. Por ahí habría de llegarse hasta García Lorca.

(\*) QUIÑONES DE BENAVENTE escribió otro *Retablo de las maravillas* (N. B. A. E., Colección de entremeses, II, págs. 569 y ss.), decididamente inferior al modelo cervantino.

(\*\*) Sobre *La cueva de Salamanca* en Cervantes, hay el estudio, muy completo, de M. GARCÍA BLANCO, que lleva ese título, publicado en *Anales Cervantinos*, I, y en *Seis Estudios Salmantinos*, Salamanca, 1961. El autor da mucho más de lo que el enunciado promete, pues sigue el tema de la cueva en la literatura, y trae una larga lista de traducciones del entremés.

sin su cuenta ha escrito: «Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios; la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no la ha de hacer el que quiere dar a entender que es simple.»

El tema del marido burlado tiene lugar en el entremés de *El viejo celoso*, que debe examinarse en relación con la «novela» *El celoso extremeño*. En ambas obras se trata de un matrimonio desigual, de viejo con mujer joven, de la extremada cautela en guardar a la esposa, y del quebrantamiento de tantas precauciones, aunque con diferente resultado, doloroso en la novela, jocundo y feliz en el entremés. El tema tiene numerosos precedentes literarios y los tendría también de tradición oral. Creo un exceso de interpretación historicista la del, por otro lado benemérito investigador, Rodríguez Marín, al tratar de buscar un antecedente de la anécdota básica en una persona y sucesos reales, naturalmente, sevillanos. Ni nos aclara mucho el saber que la burla con que engañan al marido poniéndole un guadamecí delante para que pase sin ser visto el galán, tiene remotos antecedentes en *Disciplina clericalis* (ed. A González Palencia, Madrid-Granada, 1948, pág. 202); en el *Ysopete* (edición facs., Real Academia Española, Madrid, 1929, fol. CXXII vº y CXXIII rº), y en el *Corbacho*. Pero es un simple incidente en la fábula. Tal vez conociera Cervantes una de las novelas de Sansovino (como apunta Cotarelo Mori) o el entremés de *El padre engañado*, que salió a luz con la primera parte de las comedias de Lope, en 1609. Con todos éstos, y más datos previos, no llegamos a conjeturar de dónde tomó la idea nuestro autor.

Volviendo a examinar la cuestión de las relaciones entre novela y entremés, no veo que haya certeza para asegurar, como se viene haciendo, que el entremés es un embrión de la novela, anterior a ésta, por lo tanto. Frases hay muy semejantes en uno y otra que son indicio de lo contrario, por ejemplo, la sumaria mención, en la novela, de las tapicerías compradas por el viejo, y la falta de animales del sexo masculino en la casa: en el entremés están más acabadamente presentados los dos datos.

Entre las criadas de la novela hay una, innominada, que apunta una cierta individualidad, con dos frases que la presentan como traviesa y atrevidilla. Cristina, en cambio, tiene mucha personalidad y pudiera ser el desarrollo de lo que en la novela no pasó de rápido y superficial apunte.

Pero, con todo, no me pronunciaría por una inversión en el orden de la composición de una y otra obra. Ni creo que la cuestión sea problema de excesivo momento, pues lo más que se demostraría sería la data de la redacción de esas obras, no la de su ocurrencia y de su gestación en la fantasía del autor. Claro que, llevada esta teoría al extremo se me argüiría que la redacción es lo que podemos fechar casi siempre, y no la concepción y génesis, y es bien cierto. Si yo planteo así y ahora este problema es porque tengo la impresión de que hay un tema central, el del matrimonio inarmónico por la diferencia de edad, que se aboceta en *El*

*juez de los divorcios*, que se relaciona con otros casos de adulterio, explicados si no justificados, por estupidez del marido —*La cueva de Salamanca*— o por falta de discreción, exceso de prevenciones y, digámoslo con las palabras de Cervantes, curiosidad impertinente —la novela intercalada en el *Quijote*—. La reiteración de estos planteamientos indica que durante años anduvo Cervantes meditando y fantaseando sobre el caso. Ahora bien, la novela exige un tratamiento, otro el entremés: en la primera el caso está llevado por lo serio; en el segundo, por lo jocoso. Muy próximas han de estar en ideación y escritura las dos obras, variaciones sobre un mismo tema, con las otras citadas.

La primera, y fugaz, aparición del tema de un viejo enamorado de una doncella joven, aparece en *La Galatea* (lib. V). Arsindo, viejo, persigue a Maurisa, «de pocos y verdes años». El viejo pierde «el crédito que sus blancas canas le habían adquirido; y aun le acabara de perder, si... no supieran tan de experiencia a donde y a quanto la fuerza del amor se extendía y así en los mismos que le culpaban halló disculpa su yerro». Como se ve, la situación y sus implicaciones morales están ya planteadas y resueltas por el viejo y piadoso efugio de que los pecados de amor, dignos son de perdonar.

Consecuentemente con la distinta clave en que están puestas una y otra obra, si la situación es idéntica, los caracteres difieren: el marido burlado es digno en la novela, ridículo en el entremés; la mujer, recatada en una y ligera en el otro, aun cuando el fin sea el adulterio; pero Leonora sale indemne del trance y se arrepiente, mientras que Lorenza, en el entremés, se jacta con asombrosa desenvoltura de su desvergüenza. La novela desarrolla laboriosamente el proceso del engaño, hasta hacerlo verosímil, y en el entremés, para llegar al término no hay que vencer voluntades, que ya están dispuestas, sino consumir la artimaña. La criada y la vecina, Cristina (\*) y Ortigosa, son dos creaciones en el entremés, frente a las apenas individualizadas sirvientas de la novela. En cambio, el negro, tan importante en el relato, se ha eliminado de la acción, lo que no deja de ser extraño, pues el negro era de las figuras entremesiles, tan caras a Cervantes, del viejo repertorio de Lope de Rueda. En el entremés sólo se pretende hacer reír, y el grave tema del honor conyugal se distiende en la farsa y licencia intrascendentes. Por eso nos sirve este caso para seguir a Cervantes en un tema que, tratado en serio, ha sido capital en otras obras. M. Bataillon ha escrito sobre esto muy certeras páginas en su artículo «Cervantès et le mariage chrétien» (*Bulletin Hispanique*, LXIX, núm. 2).

En fin, nuestro entremés se acaba con una extrañísima intervención

---

(\*) Esta Cristina, entre maliciosa e ingenua, tiene alguna semejanza con su homónima de *La cueva de Salamanca*, la que replicaba al sacristán gramático: «Para lo que yo he menester a mi barbero, tanto latín sabe, y aún más, que supo Antonio Nebrija». Compárese con la explicación de don Quijote a Sancho y el cuentecillo de la viuda que eligió un necio y se justificaba: «Para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe, y más, que Aristóteles», *Quijote*, I.<sup>a</sup>, XXV. El mismo chiste en *La casa de los celos*. La misma facecia, más cruda, se encuentra en Quevedo, referida a las mujeres, sabias o necias.

de músicos, y el correspondiente paso de canto y baile, con lo que todos quedan contentos, salvo Cristina, que se ha quedado sin su frailecito. Y no se olvide que la novela se quiso «ejemplar».

\* \* \*

De los entremeses que se han atribuido a Cervantes, no me he de ocupar, pues entiendo que no hay motivo suficiente para tal atribución, ni siquiera del de *Los dos habladores*, que tiene calidad, a no dudarlo, y es el que reúne más posibilidades de tan alta paternidad (\*). Cervantes no ha citado por el título ninguno de sus entremeses y, como hemos recordado, la única mención, y de seis, es global, meramente numérica. Habremos de suponer que no los tuvo en mucha estima ni esperaba de ellos gloria literaria.

### EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Sería grave omisión en el estudio del teatro cervantino, dejar fuera el famoso «retablo», aun cuando esté inserto en el *Quijote* (2.<sup>a</sup>; capítulos XXV y, especialmente, XXVI), ya que se trata de una pieza de excepcionales calidades dramáticas. La curiosidad y gusto por el teatro le llevó a probar fortuna en el género nada prestigiado del «retablo», en el humilde mundo de los títeres, y demostró, no ciertamente a sus contemporáneos, las posibilidades de poesía dramática que hay en tan rudimentaria escena. Que su atención a los títeres no es casual, ni pasajera, nos lo revela el que mencione a los titiriteros en dos novelas ejemplares (*Licenciado Vidriera* y *Coloquio de los perros*), aunque sea sólo para hablar de la inmoralidad y picaresca de las gentes que vivían de ese trato. La ejemplaridad propuesta de las novelas le hace fijarse en este aspecto nada más. Pero en el campo más libre y travieso, en el del entremés, además de ese retrablo imaginario que es el de las maravillas, presentado y escamoteado al mismo tiempo, ha de incluirse el de maese Pedro también. Hoy conocemos bastante de la historia de este género de representación, desde sus más lejanos orígenes medievales hasta el siglo XVIII, gracias a J. E. Varey y su libro *Historia de los títeres en España* (*Revista de Occidente*, Madrid, 1957) (\*\*), y la verdad es que hasta Cervantes no había accedido hasta la esfera artística. Creo que no se ha considerado la valentía de Cervantes al cultivar amorosamente este género, el libérrimo

---

(\*) Una edición, con notas y estudio, de todos estos entremeses, la de DÁMASO ALONSO, Ed. Signo, colección «Primavera y Flor», Madrid, 1936.

ASTRANA MARÍN atribuye *Los dos habladores* a Lope, interpretando con escasa seguridad un documento coetáneo. (Art.<sup>o</sup> en *A B C*, 23 abril 1948.)

(\*\*) Véase, también, A. CARBALLO PICAZO, «Para la historia de *retablo*», *R. F. E.*, 1950, XXXIV.

espíritu artístico que pasa por encima de prejuicios bien arraigados. Y hemos venido diciendo que nuestro dramaturgo era un tradicionalista, conservador, añorante de un pasado. Lo fue y fue también lo contrario, precisamente en los retablos, por lo menos.

La ablación del *Retablo de maese Pedro* fuera de su contexto supone, es claro, mutilar la novela, y perjuicio muy grave para el propio entremés, porque gracias a la vida novelesca de don Quijote, a su personalidad, y aun a la de maese Pedro, la representación de la farsa titerera cobra más hondo y sugestivo sentido.

Los romances de la prisión de Melisendra en Sansueña, y su rescate por Gaiferos, su esposo, eran materia legendaria conocida de todos. Había una representación, la *Danza de Don Gaiferos y rescate de Melisendra*, que fue contratada para el Corpus, en Madrid, el año 1609 (\*), y que Cervantes pudo haber visto. Pero es de más momento el que haya tomado del mundo romanceril un estímulo en su primer tanteo de la figura de don Quijote (\*\*), y que más adelante, después de haber abandonado los romances, volviera de nuevo, ahora con más originalidad, en la aventura de la cueva de Montesinos. La cual aventura acontece poco antes de la llegada a la venta donde se iba a representar el retablo, y sin que el caballero se hubiera olvidado de lo que en la cueva había visto, como lo demuestra el que se apresure a inquirir por medio del mono adivino la verdad de lo que él daba por cierto y Sancho no acababa de creer. El episodio del retablo viene precedido, y preparado, por una de las crisis más agudas en la alucinación de don Quijote, en la que no deja de haber algún asomo de duda. Precisamente desde esta creencia, voluntad de creer y sentido crítico entreverado y no del todo apagado, es como se ha de entender lo que suceda en el pasaje de la representación en la venta. Ahora no nos interesa fijar la atención más que en los valores propiamente dramáticos. Nos hallamos ante un experimento de ilusión cómica nada sencillo, y en el que hay estos planos: el del novelista, el de nosotros, lectores, que asistimos como espectadores a lo que se va a representar en el retablo, pero a través de la palabra del trujamán y aun con el intermedio de maese Pedro, que se mantiene al margen; el de los espectadores en la venta, que para nosotros forman parte del espectáculo con lo demás del retablo. La representación comienza bien delimitadas las distancias y las fronteras entre lo real (lo supuesto real) y lo fingido. Con suprema habilidad hace Cervantes que don Quijote y maese Pedro interfieran el relato del muchachuelo, como para subrayar el carácter convencional, aceptado, de que todo es cuento ficcionado en términos teatrales. Las dos primeras interrupciones van a corregir la forma del relato: don Quijote, «Niño, niño... seguir vuestra historia línea recta»; y Pedro, «Llaneza, muchacho: no te encumbres, que toda afec-

(\*) El contrato lo trae J. E. VAREY, *op. cit.*, Apéndice, 7.

(\*\*) Véase el estudio de don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, «Sobre un aspecto de la elaboración del *Quijote*», mejor, en la reimpresión de la Col. Austral, *Cervantes y el ideal caballeresco*.



tación es mala». La tercera apunta a la propiedad de lo representado —«entre moros no se usan campanas, sino atabales»—, y todavía don Quijote, que es el que rectifica, conserva su conciencia de espectador y ve lo que pasa en el retablo como espectáculo. Pero la acción, y su relato, adquieren un ritmo acelerado de tensión emotiva cuando los moros persiguen a la pareja que huye, y entonces, justamente en el climax dramático, don Quijote traspasa la frontera de la ficción, acometiendo a cintarazos a los moros. Luego vendrá el regreso a la realidad, no sin evasiones, en el momento del ajuste de cuentas, indemnizando al dueño del retablo. Y no se pierda de vista que todo se nos da en espectáculo por el relato del novelista. No conozco nada que en su tiempo tenga una tal complicación y eficacia pura y netamente teatrales, y hay que discernir a Cervantes el primer lugar en el juego de la ilusión cómica, lo cual no es, lo sabemos, el único valor dramático (\*).

Spitzer (\*\*) ha notado que los duques hacen teatro ante la pareja de caballero y escudero, de una manera que recuerda el Sly de Shakespeare (creo que el Christopher Sly de *The taming of the shrew* se parece mucho más a Segismundo en el planteamiento teatral, no en el sentido del personaje, claro). Sin seguir al profesor en su interpretación de tal efecto como tema barroco (*su* barroco, entre otros), recojamos la calidad como teatral que tienen los episodios de la novela, los de la estancia de los héroes en el palacio de los duques. Pero en la novela está rondando el motivo del teatro, ya para discusión de la comedia usada, ya en la presencia de representantes y faranduleros, ya en alusiones a ese mundo. En otro orden de cosas, no debe perderse de vista la técnica novelesca de ingerir un cuento secundario dentro del relato principal, haciendo que los personajes de aquél vengan a mezclarse con los de éste, provocando un perspectivismo ilusionista semejante al del teatro dentro del teatro, digamos, haciendo novela dentro de la novela. (Erich Auerbach lo ha visto muy bien en su *Mimesis: La realidad como literatura*, México, 1950). Nótese el grado de «realidad» que cobran Luscinda, Cardenio, Dorotea y Fernando, personajes de novela, al incidir en el plano del relato quijotil. Cervantes se excusó en la segunda parte del *Quijote* por haber intercalado novelas extrañas, las del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, «que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no

(\*) El tema del teatro dentro del teatro puede verse también en ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*; en ALBERTO SÁNCHEZ, «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón», *Anales Cervantinos*, VI, pág. 269, y en mi conferencia, publicada en la revista *Universidad*, de Zaragoza, «El capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote*», núm. 1, 1952. El mismo tema, en más amplio tratamiento, en la tesis inédita, de JOACHIM VOIGT, *Das spiel im spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*, Univ. de Göttingen, 1954. Un estudio más reciente, *Play within a play*, de ROBERT J. NELSON, Yale University Press, 1958, no se ocupa de lo español, aun cuando debe ser tenido en cuenta como modelo de Rotrou, Corneille y Molière. Véase, para una interpretación, JANKÉLEVITCH, *L'ironie ou la bonne Conscience*, P. U. F., París, 1950.

(\*\*) *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, 1950. Col. Gredos, pág. 176, n. 10.

podían dejar de escribirse... Y así en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas, ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece» (2.<sup>a</sup>, XLIV). Curiosísima observación sobre un artificio de ilusionismo en la manera de novelar, equivalente al teatral que venimos considerando. Y dejo, ahora, las implicaciones y consecuencias que tal modo de planteamiento pueda tener en relación con el problema del ser y del aparecer, de la verdad y de sus grados, de la validez del testimonio de nuestros sentidos y de la realidad de nuestros ensueños, cuestiones todas de indudable entidad y que la obra de Cervantes suscita; pero no estoy considerando la mente filosófica de Cervantes, sino su arte literario, que me parece mucho más importante, más esencial en el autor.

Volviendo a las calidades teatrales que hay en la obra de Cervantes, he de insistir, ahora en buena compañía y después de comprobarlas y haberlas mostrado, según espero. No es una frase ingeniosa la de José Bergamín, cuando escribe que «Cervantes hizo teatral la novela al no poder novelizar el teatro tanto y tan bien como lo hacía Lope de Vega» (*Lázaro, Don Juan y Segismundo*, col. Ser y Tiempo, Taurus, Madrid, [1959]. Y antes, el maestro «Azorín» había notado ese talento de nuestro autor, al que se dirige y le dice: «Todo lo que en esa venta acontece es cosa de teatro. Sólo un hombre que posea el don de los efectos teatrales puede agrupar en esa venta (\*) los hombres que tú agrupas. Te has ufano siempre de ser un hombre de teatro. Tenías mucha razón. El *Quijote* es la novela de un hombre de teatro» (*El oasis de los clásicos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1952, pág. 105, en el artículo publicado antes en el periódico *Ahora*, con el título, «El secreto de Miguel. Interpelación»). Sí, Cervantes fue un hombre de teatro, se le va la mirada, el recuerdo y los anhelos hacia el mundo de la escena. Dramatizó la novela, tal vez como compensación de no haber podido triunfar en el teatro. Porque, no nos engañemos piadosamente, Cervantes fue un fracasado en su tiempo. El subtítulo de la edición de sus piezas, comedias y entremeses. «nunca representados», es una confesión de derrota, ya final y sin remedio.

La inclinación y el talento dramáticos que hemos señalado en Cervantes, considerados junto a sus obras y resultados, pudiera hacer pensar al lector que nos entregamos a la paradoja, o a la apología a toda costa. Creemos que más que a señalar defectos, el crítico debe atender a notar y descubrir cualidades. En el caso de Cervantes, como en otros escritores de primerísima fila, nos hallamos ante obras de tan desigual valor, que parecen salidas de dos plumas, y tardamos en aceptar que lo peor sea verdaderamente malo, aun cuando sepamos que no se puede, no se suele, ser eminente en todo. Está fuera de discusión que Cervantes lo es en la novela, y con eminencia impar. Se le ha negado el don

---

(\*) La venta es la en que coinciden los personajes a que antes me he referido. después de las aventuras de Sierra Morena, más ventero, cura, canónigo, etc.

lírico, acogiendo su propia confesión (aunque no bien interpretada generalmente (\*):

Yo, que siempre trabajo y me desvelo  
por parecer que tengo de poeta  
la gracia que no quiso darme el cielo.

Nos inquieta ahora el explicarnos cómo se dan estas, al parecer contradictorias circunstancias en nuestro escritor dramático: lo vario de sus ensayos, desde la *Numancia* al retablo, el oficio teatral que revelan el efectismo del teatro dentro del teatro, y algunos actos y escenas sueltos de sus comedias, el sentido cómico de los entremeses, y la prosa netamente dramática —quiero decir, activa— de los mismos. Y no olvidemos su capacidad de observación y traducción a lenguaje de la realidad, de la exterior y de la interna o psicológica. ¿Dónde está la causa o causas de que Cervantes no haya dejado una producción más plena en el drama? Si difícil es explicar el por qué de lo que se ha escrito, mucho más, por no decir imposible, será explicar el por qué de lo nonnato. Yo diría que faltó a Cervantes la capacidad para crear una fórmula de comedia, y que se quedó fuera de la que Lope impuso, por independencia y por no querer someter su libertad creadora al amaneramiento de la nueva comedia. La fórmula de 1580 era también inviable, y Cervantes no se obstinó demasiado en conservarla. El autor dramático necesita del contacto con un público, en una interacción de la que ambos salgan beneficiados e influídos: Cervantes estuvo alejado de ese fecundo trato, del que tal vez hubiese sacado una técnica teatral que le fuese congenial y en la que hubiera ido educando al público hasta hacerla aceptar. No olvidemos que si todos los géneros literarios piden una concesión al convencionalismo al uso, el teatro lo reclama mucho más, por la necesidad práctica de lograr la comunicación en la escena. Y aquel público, no menos que el de hoy, iba a ver dentro de un marco que daba por descontado. El espíritu crítico de Cervantes se resistía a aceptar los convencionalismos del criado gracioso y demás «impropiedades», pero incurría, inevitablemente, en otras de no menos bulto.

A esa falta de poder inventivo para imponer su fórmula dramática, se unen otras limitaciones que su obra acusa. El deficiente manejo del verso, cuando la prosa era sólo admitida en el entremés. La falta de capacidad para construir una fábula dramática, notoria en la estructura de sus comedias, que son yuxtaposición de escenas cuando no un dédalo gratuito. Tampoco tuvo el don de crear una figura dramática que fuera tan viva como para sostener por sí el peso de la obra: el rufián dichoso, Pedro de Urdemalas, son buena prueba. En suma, y juzgando por lo que tenemos, Cervantes no pasó más allá del ámbito de la escena bre-

---

(\*) El pasaje, por supuesto, está en *El viaje del Parnaso*. Una mejor interpretación del sentido de estos versos, en Cuadernos, de *Insula, Homenaje a Cervantes*, «La poesía lírica de Cervantes», por JOSEPH M. CLAUDE.

ve al modo de entremés, digo en realizaciones de calidad sobresaliente: en éstas nos legó algo que tiene virtudes dramáticas vivas hoy y con frescura que no ha de agostar el paso del tiempo, pues, descontado lo que se ha perdido de gracia actualizada en alusiones a lo que ya no tiene vigencia, las mejores calidades escénicas nos llegan hoy con plenitud. Buena prueba son los juicios elogiosos que han merecido en nacionales y extranjeros los entremeses y aquellas escenas a que me refería, y la sanción, definitiva, de la representación fuera y dentro de España. He ahí cómo veo no el por qué, sino el cómo de las limitaciones y aciertos de Cervantes en el teatro.

### CERVANTES EN LA ESCENA ACTUAL

Aunque sin intención de dar noticia completa, muy difícil de espigar por otra parte, recojo algunas representaciones de obras de Cervantes en los últimos tiempos. Es más que probable que la atención dispensada a su teatro ha sido consecuencia de su obra novelesca. Gracias a la fama del *Quijote* se ha dispensado una curiosidad que por sí solas hubieran tardado en despertar las piezas teatrales, incluso los entremeses, a pesar de su valor propio y no de reflejo. La *Numancia* ha tenido trato de favor, como ya hemos visto, pero una cosa son los juicios de críticos y escritores, otra la sanción de la escena. Ya nos hemos ocupado de las representaciones de la *Numancia*, supuestas y en adaptación. Añadiremos la nueva versión de Rafael Alberti, dada en el Estudio Auditorio de Montevideo, en 1943, menos «actualizada» que la representada en Madrid, en 1937.

Mención especial merece la bellísima trasposición musical de Falla, *El retablo de Maese Pedro*, que se estrenó en los salones de la Princesa de Polignac, en París, bajo la dirección del compositor y con un reparto de excepción, Wanda Landowska al clave. Falla ha fundido con el recitado de la escena en la venta un emotivo canto a Dulcinea, y ha añadido motivos netamente quijotesco, no cómicos, en la evocación de la edad de oro y la nostalgia caballeresca.

Mucho más afortunados que las comedias han sido los entremeses, que están en el repertorio del teatro popular, y de estudiantes, especialmente desde que García Lorca los incorporó al repertorio de la Barraca (\*) y Alejandro Casona en el Teatro del Pueblo. (Este autor ha adaptado a teatro la estancia y juicios de Sancho en la Insula Barataria, *Sancho Panza en la Insula*, en *Retablo jovial*, ed. Ateneo, Buenos Aires,

(\*) Véase, FRANCISCO NIEVA, «García Lorca, metteur en scene: les intermèdes de Cervantès», apud *La mise en scene des oeuvres du passé*, París, 1957, págs. 82 y ss.

1949.) Constantemente pueden verse representaciones de los entremeses, que llegan a todos los públicos.

De las comedias, *Pedro de Urdemalas* es la más llevada a las tablas, incluso en el extranjero, como la adaptación que hizo F. Maret, representada en Bruselas con el título *Les malices du Grand Pedro* (11 de diciembre 1947). El adaptador, en un estudio sobre el personaje, ve en él un antecedente de Fígaro.

Con el título de *Lisak Pedro*, se estrenó en Praga una versión de la misma comedia, en 1953, repetida en 1954 y en 1956, en diferentes teatros, alcanzando hasta ochenta representaciones. El espectáculo comprendía danzas populares españolas.

## LOS TEXTOS

La edición de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, es de 1615, y vale muy poco desde el punto de vista tipográfico. El libro lleva papel malo, los tipos de las letras están estropeados. La imprenta de la Viuda de Alonso Martín no se esmeró mucho. Los editores modernos, Schevill y Bonilla, aseguran que se advierten variantes en distintos ejemplares de la obra que han tenido ocasión de ver. Suponen que se irían corrigiendo erratas —que son numerosas— a medida que se iba tirando. Astrana aduce dos portadas diferentes, lo que no nos parece suficiente para hablar de dos ediciones, pues sólo se trata de dos composiciones muy semejantes y dos tiradas. He aquí las divergencias:

«Los títulos destas ocho comedias, y  
sus entremeses, van en la segunda hoja a la buelta»

Y:

«Los títulos destas ocho comedias  
Y sus entremeses van en la quarta hoja»

Otras diferencias son menores aún. Claro que, en todo caso, tuvo dos diferentes portadas. Lo que ya no es tan seguro es que, como insinúa Astrana, estuviera compuesto el libro antes de que se escribiera el prólogo y la dedicatoria. (Véase, *Vida*, VII, págs. 295-296.) Nosotros hemos reproducido la portada de la edición de 1615 de un ejemplar que corresponde a la segunda redacción arriba transcrita.

Nuestro texto sigue la edición príncipe, y hemos tenido en cuenta las ediciones de Schevill y Bonilla, y la facsímil de la Real Academia de la Lengua (tomo V, Madrid, año 1917, de la colección, *Obras completas* de Miguel de Cervantes Saavedra). Se han corregido las erratas evidentes, y, en ocasiones, se ha introducido lección nueva, que se explica en nota. Alguna vez se ha preferido el texto original a rectificaciones de los edi-

tores modernos. En *La elección de los alcaldes de Daganzo*, se ha cambiado lo que venía editándose como pareado, por la disposición en cuarteta de seguidilla, que lo es (pág. 504). El texto no está muy limpio, con todo. Hay versos incorrectos y pasajes que no hacen sentido cabal. También hay inexactitudes en el reparto de personajes, por ejemplo, en *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*. En ésta no se indica la Jornada primera, y, al final, se lee: «Fin del Acto primero», aunque sigue, «Segunda Jornada». Y ya se ha visto el trastueque de escenas a que nos hemos referido arriba.

He tenido en cuenta las correcciones propuestas por cuantos estudios he podido consultar, aunque no siempre las haya aceptado. Sobre «almodonees», del *Juez de los divorcios* (pág. 477), se han propuesto explicaciones y rectificaciones varias. Creo que antes de sustituirlo por «almonedeas», es preferible dejarlo tal como está, pues ¿por qué no pensar en un «almadenees», es decir, machaques? La sustitución, por supuesta errata, de palabras, ofrece muchos riesgos. Tampoco se admite la sustitución de «mondaníspolas» (pág. 489), nombre, por verbo más nombre, pues la formación de tales compuestos en el estilo coloquial es muy normal, y precisamente con carácter hipocorístico, igual que el «comevivos» que ha dicho antes Trampagos (\*). Además, hace mejor sentido tal como se venía imprimiendo.

Más ardua es la cuestión en las dos comedias «extravagantes», no impresas en vida del autor, *Los tratos de Argel* y la *Numancia*. De la primera hay, además de la edición de Antonio Sancha, un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, el núm. 14.630, que fue utilizado por Schevill y Bonilla en su edición dentro de las *Obras completas* (Madrid, 1920), y después publicado en la de la Real Academia Española (Madrid, 1923), a cargo de don Francisco Rodríguez Marín. El manuscrito es de finales del siglo xvi o comienzos del xvii, «del tiempo de Cervantes», según este último cervantista. El texto del manuscrito no es correcto, aunque sí preferible al que da Sancha, el cual tuvo poco escrúpulo en alterar lecciones. Subsidiariamente, y en muy contados casos, se toma la lectura de Sancha, siempre indicándolo, pues dispuso de otro manuscrito que no nos ha llegado.

Tanto en ésta como en la otra pieza suelta, siempre que se añade algo que no está en el texto, va entre [ ]; y si figurando en el texto base, consideramos que huelga, va entre (). En el texto del manuscrito es casi habitual la aspiración de la *h*- inicial, si nos atenemos a la medida del verso, aun cuando no tan regularmente como en el ms. de la *Numancia*, que vamos a considerar.

La primera edición de la *Numancia* fue la de D. A. Sancha, en *Viage*

---

(\*) Véase FERNANDO LÁZARO, «Notas sobre el texto de dos entremeses cervantinos», *Anales Cervantinos*, III, 340-348. Aunque no las rectificaciones arriba discutidas, se aceptan otras de este artículo. No decide mucho el artículo de G. G. MORLEY, «Notas sobre los entremeses de Cervantes», *Estudios*, dedicados a don Ramón Menéndez Pidal, t. II.

del *Parnaso compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra...*, Madrid, 1784; al final, desde la pág. 136, se imprimen la *Numancia* y *El trato de Argel*. Las ediciones posteriores no ofrecen interés para la fijación del texto, ya que siguen a Sancha, hasta la edición de R. Schevill y A. Bonilla, en el t. V del teatro de Cervantes, en *Obras completas*, Madrid, 1920. Ahora se toma como base el ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid, núm. 583 del *Catálogo de las piezas de teatro*, Madrid, 1899. Es un manuscrito de principios del siglo xvii, no muy correcto, y los editores se sirven como ayuda subsidiaria de la edición de Sancha. La dificultad está en saber hasta qué punto Sancha siguió en las lecturas un texto antiguo o las enmendó de propia minerva.

Rodríguez Marín reimprime la *Numancia* según Sancha, corregida por el ms. 1.500 de la Biblioteca Nacional, aunque tampoco es un texto de lección cuidada, introduciendo algunas modificaciones personales. (*Obras completas* de Miguel de Cervantes Saavedra, edición de la Real Academia Española, t. VII, Madrid, 1923.) Es el mismo manuscrito utilizado por Schevill y Bonilla.

El erudito italiano Luigi Sorrento publica la *Numancia*, Milano [1941], en la Società Editrice «Dante Alighieri». Dice que ha utilizado un manuscrito «del quale non s'è giovato nessun editore di Cervantes», pero es el mismo que han utilizado antes el señor Rodríguez Marín y Schevill-Bonilla.

Parece ser que La Barrera tuvo ocasión de ver el manuscrito de la *Numancia* y de *Los tratos de Argel*, que sirvió de base a la edición de Sancha (*Catálogo Biblio-Biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, 1860, pág. 517), procedente de Sancho Rayón. Dicho manuscrito era de finales del siglo xvi o principios del xvii, escrito de una mano y sin nombre de autor. Su paradero puede ser la biblioteca de la Hispanic Society of America, con los fondos de la colección del Marqués de Jerez. A las consultas del Prof. Sorrento y a las mías, la Hispanic Society ha contestado en forma evasiva. A la vista de este estado en la transmisión del texto, lo más prudente es seguir tomando como base menos insegura el manuscrito que ha servido a Schevill y Bonilla, admitiendo a Sancha con la máxima cautela. Nosotros hemos tratado de dar una lección, justificada siempre con su procedencia.

El manuscrito de la *Numancia* supone la aspiración normal de la *h*-inicial, incluso cuando no aparece escrita, obligándonos a suplirla:

y procura de [h]artarte (646, b)

o:

sólo porque bibieras me [h]olgara (656, a)

No vale la pena multiplicar ejemplos de esa pronunciación, pues se ofrecen a cada paso, sin duda. Raro es que no se aspire:

tómalo hermana querida (647, a)

No sabemos hasta qué punto era hábito lingüístico de Cervantes, pues

el testimonio del manuscrito no vale sino para su copista desconocido.

Una peculiaridad prosódica digna de nota es la acentuación que exige el verso en algunos diptongos. Así:

Si no es la parte por do el *rio* la baña (621, a)

y:

solo la parte por do el *rrio* se estiende (622, a)

Otro ejemplo:

dulçes amigos, que *seria* ventura (637, a)

y:

las mismas que *solian* ser

Estos casos, entre algunos pocos más, nos llaman la atención sobre el modo de pronunciar los diptongos que subrayo: en todos los casos el verso consta si se reduce a una sílaba el diptongo. Claro que el texto está muy incorrecto, y hasta podríamos pensar en una inhabilidad métrica del autor; pero la explicación más pausable me parece que es la que se encuentra en el *Discurso sobre la poesía castellana*, de Gonzalo Argote de Molina, en la edición de Eleuterio F. Tiscornia (Madrid, 1926), donde se explican lecciones semejantes en «seguia», «venia», «veria», etcétera., en Garcilaso, por influencia italiana. (Véase págs. 116-118 de la ed. citada.)

Este desplazamiento de acento no es, sin embargo, constante:

el caudaloso y conoçido *rrío* (622, b)

El cotejo del ms. 15.000 con la edición de Sancha da casi siempre, en las variantes, la razón a ésta. Parece que el copista del ms. hubiera tenido errores en su descuidada labor, por haber leído mal otro texto del que copiaba. Los errores nos parecen más visuales que de oído, y revelan tanta negligencia como incultura. No pocas veces Sancha ha de suplir versos que faltan en el manuscrito.

Ofrezco algunos casos de clara elección (cito por la página de esta edición y la columna).

- Pág. 617 a cipria diosa,  
 ms. cripia dosa
- » 620 a Si se tratar en paz y obrar en guerra  
 ms. si se tratar en paz y hablar en guerra
- » 622 b el fatal, miserable y triste día  
 ms. el fue tan miserable y triste día
- » 623 b sucesión digna de los fuertes godos  
 ms. sujección a ynsinia de los godos
- » 624 b contrapuestos  
 ms. contrapuntos
- » 625 b y a griegos  
 ms. yaguegues



- Pág. 630 a tal señal vitupero y no  
ms. tal seña lupero yo
- » 633 a que al fin venís aunque benís forçados  
ms. que aun sin venir aquí benís forçados
- » 634 a Sancha trae «nefando»  
ms. «cynsando»  
Hemos preferido, «infando», por la confusión de s alta que  
revela el ms.
- » 649 a su poder alcanza  
ms. supo de labrança

Es innecesario acumular más ejemplos para ver el descuido con que se hizo la copia manuscrita que poseemos. En otros casos, la lección rectificada, además de tener mejor sentido, viene indicada y exigida por la rima o el cuento de sílabas del verso.

FRANCISCO YNDURÁIN.



## BIBLIOGRAFIA

Damos una relación bibliográfica relativa al teatro de Cervantes, ediciones (modernas) y estudios.

## EDICIONES

Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, *Obras completas, Comedias y entremeses*, 6 tomos, Madrid, 1915-1922. El último tomo lleva un estudio sobre el teatro de Cervantes. Es edición muy estimable por sus notas y cuidado del texto.

Edición de la Real Academia Española, en la reproducción facsímil de las primeras ediciones, Madrid, 1923. F. RODRÍGUEZ MARÍN ha cuidado las reimpresiones. El tomo VII está dedicado a las piezas que ofrecen más problemas textuales, las dos sueltas. Antes hemos tratado de la utilidad de esta edición.

ANGEL VALBUENA PRAT, *Obras completas de M. de C.*, con estudio, prólogos y notas. Ed. Aguilar, Madrid, 1943. Muy útil para la valoración interpretativa del teatro de Cervantes.

ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN, *Entremeses de M. de C. S.* (incluidos los habladores), Madrid, 1916. Excelente edición y valiosas notas.

MIGUEL HERRERO GARCÍA, *Entremeses*, Col. Clásicos Castellanos, Madrid, 1945.

AGUSTÍN DEL CAMPO, *Entremeses* (incluidos los atribuidos), Ed. Castilla, Madrid, 1948.

EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes....* NBAE, t. I, vol. 1.º, Madrid, 1911.

LUIGI SORRENTI, *La Numancia*, Milano, s. a. Aunque se dice que es «edizione su un nuovo ms.», lo cierto es que utiliza el conocido de nuestra Biblioteca Nacional.

LUDWIG PFANDL, *Comedia de los Tratos de Argel*, con introducción y notas, Leipzig, 1925.

LUDWIG PFANDL, *Drei Zwischenspiele: El rufián viudo, La guarda cuidadosa, El retablo de las maravillas*, Halle, 1926.

DÁMASO ALONSO, *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Ed. Signo, Madrid, 1936.

S. GRISWOLD MORLEY, *The Interludes*, traducidos y anotados, Princeton University Press, 1948. Excelente.

W. KLEFISCH, *Das Wundertheater*, Höfling, München, 1957.

L. ROUANET, *Intermèdes espagnoles du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, 1879. Excelente estudio preliminar.

G. F. NORTHUP, *Ten Spanish Farces...*, Boston, New-York, 1922. Sobre los entremeses cervantinos, págs. XVIII a XXIV.

## ESTUDIOS (de conjunto)

ARMANDO COTARELO VALLEDOR, *El teatro de Cervantes*, Madrid, 1915. Trabajo de gran aliento, todavía útil.

NARCISO DÍAZ DE ESCOBAR, *Apuntes escénicos cervantinos*, Madrid, 1905. Poco aprovechable hoy.

JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Aguilar, Madrid, 1951.

ROBERT MARRAST, *Miguel de Cervantès, dramaturge*, L'Arche, París, 1957. Discretamente aprovechable.

A. y M. DE CAMPOS, *30 crónicas y 1 conferencia sobre el teatro de Cervantes*, México, 1948.

J. RIBEIRO, *Cervantes e o teatro*, en *Dionysos*, Río de Janeiro, número 1, 1949.

M. A. BUCHANAN, *Cervantes as dramatist, I, The Interludes*, *Modern Language Notes*, Baltimore, 1908. Es un estudio excelente, el mejor para su tiempo.

E. COTARELO Y MORI, *Efemérides cervantinas*, Madrid, 1905. Da noticia del privilegio para la impresión de las comedias y entremeses.

W. S. JACK, *The Early Entremeses in Spain: The Rise of a dramatic Form*, Philadelphia, 1923, núm. 8 de las *Series in romance language and literature*.

M. V. DEPTA, *Cervantes als Dramatiker*, Zeitschrift f. franz. und eglischen Unterricht, Berlín, 1925, t. 34, págs. 339-352.

L. PFANDL, *Die Zwischenspiele des Cervantes*, Neue Jahr. f. Wiss. und Jugendbildung, Leipzig, 1922, vol. III, págs. 301 y ss.

P. GEORGESCU, *Teatrul lui Cervantes*, *Teatrul*, Bucaresti, 1956, núm. 7.

J. J. GOUZY, *L'élément populaire dans le théâtre de Cervantes*, *Revue d'Esthétique*, 1957, núm. 10, págs. 407 a 434.

MILTON A. BUCHANAN, *The Works of Cervantes and their Dates of Composition*, en *Transactions of the Royal Society of Canada*, Ottawa, III Series, sec. 2, vol. XXXII, págs. 23-29. Ayuda a fechar alguna pieza, como *La cueva de Salamanca*.

J. WORMS, *Cervantès, dramaturge*, Théâtre Populaire, París, 1957, núm. 24.

#### ESTUDIOS (particulares)

ANGEL VALBUENA PRAT, *Las ocho comedias de Cervantes*, en «Homenaje a Cervantes», Valencia, 1948, I.

E. JULIÁ, *Estudio y técnica de las comedias de Cervantes*, R. F. E., XXXII, 1948, págs. 339 a 365.

RAFAEL DE BALBÍN, *La construcción temática de los entremeses de Cervantes*, R. F. E., XXXII, 1948, págs. 415 y ss.

JOAQUÍN HAZAÑAS Y LA RÚA, *Los rufianes de Cervantes*. Sevilla, 1906. Estudia y anota *El rufián dichoso* y *El rufián viudo*. Buena información sobre el hampa sevillana y Cervantes, hoy incorporada esa información y acrecida por Rodríguez Marín en su edición de *Rinconete y Cortadillo*, Madrid, 1920, y por A. González de Amezúa, en la suya de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, Madrid, 1912.

AMELIA AGOSTINI Y BONELLI, *El teatro cómico de Cervantes*. Tesis doctoral leída en Madrid el 29 de marzo de 1958 (inédita). Muy estimable de información y crítica. Se ha publicado un avance de dicha tesis en *Anales Cervantinos*, VIII, 1959-60, con el título «Vida, Sociedad y Arte en el teatro cómico de Cervantes».

M. J. GARCÍA, *Estudio crítico acerca del entremés «El vizcaíno fingido»*, Madrid, 1905.

F. M. ZERTUCHE, *El retablo de las maravillas*. *Armas y Letras*, V, julio, 1948.

WILLIAM L. FICHTER, «*La cueva de Salamanca*», de Cervantes, y un

cuento de *Bandello*. Se refiere a la novella XXXV de la primera parte de *Le Novelle*, «Nuovo modo di castigar la moglie, ritrovato da un gentiluomo veneziano».

MANUEL GARCÍA BLANCO, *Cervantes y la Cueva de Salamanca*. «Homenaje a Cervantes», *Insula*, Madrid, 1947. También, y más extenso, *El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino*. *Anales Cervantinos*, I, 1951, págs. 71 a 109.

J. CAZENAVE, «*El gallardo español*», di Cervantes, *Les Langues Neolatines*, París, 1953, núm. 3.

J. CASALDUERO, *Los tratos de Argel*, *Comparative Literature*, University of Oregon, t. 2, 1950, págs. 31 a 63.

LUIS ROSALES, *La vocación y «El rufián dichoso»*, de Cervantes. *Acta Salmanticensia*, 10 (1956), núm. 2, págs. 289 a 316. Analiza el tema de la libertad y la vocación. Sobre la libertad en Cervantes, véase el hermoso libro del autor, citado en el estudio preliminar.

J. MAÑACH, *El sentido trágico de «La Numancia»*. *Nueva Revista Cubana*. La Habana, 1 (1959), núm. 1, págs. 21 a 40.

R. RICCARDI, *La commedia divina di Cervantes*, en *Mélanges Torracca*, Nápoles, 1912. Trata de *El rufián dichoso*.

FERNANDO LÁZARO, *Notas sobre el texto de los entremeses cervantinos*. *Anales Cervantinos*, III, 1953, págs. 340 a 348. Propone algunas lecciones mejoradas.

GRISWOLD S. MORLEY, *Notas sobre los entremeses de Cervantes*. «Estudios» dedicados a R. Menéndez Pidal, t. 2. Observaciones razonables sobre temas no resueltos.

J. A. TAMAYO, *Los pastores de Cervantes*, R. F. E., 1948, XXXII, págs. 396 a 398. Se analiza ese motivo de comedias.

I. PEREDA VALDÉS, *De un capítulo del «Quijote» al teatro de Cervantes*, Universidad de México, II, núm. 12, 1956-57.

J. GELLA ITURRIAGA, *El «entremés de refranes» es de Cervantes*. *Revista de Tradiciones Populares*, 12, 1956 (es el resumen de una conferencia, y no parece concluyente).

RICARDO DEL ARCO, *Cervantes y la farándula*. *Bol. RAE.*, 1951, t. 31, págs. 311 a 330. Recolección de pasajes en que el autor habla de teatro en sus obras.

GRISWOLD S. MORLEY, *The curious phenomenon of Spanish verse drama*. *Bulletin Hispanique*, L, 1948, núms. 3 y 4. Sobre el uso de verso y prosa en teatro entre Rueda y Cervantes.

ADOLFO SALAZAR, *La música de Cervantes y otros ensayos*. Madrid, 1961. (Se estudian la música, los instrumentos y las danzas, tanto en la novela como en el teatro.)

MIGUEL QUEROL GAVALDÁ, *La música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras*, en *Anuario Musical*. t. 2, 1947, págs. 53 a 68. Recoge la notación musical de obras de los vihuelistas del siglo XVI, pero no asegura que fuese la misma que conociera Cervantes.

DEL MISMO, *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, 1948. Amplia información sobre los elementos musicales de obras de teatro.

GUSTAVO CORREA, *El concepto de la fama en el teatro de Cervantes*. *Hispanic Review*, vol. XXVII, núm. 3, July 1959.

F. NIEVA, *García Lorca, metteur en scène: les intermèdes de Cervantes*, en *La mise en scène des oeuvres du passé*, París, 1957, págs. 81-90.

GÉRARD BAUER et ANDRÉ MASON, *Sur Numance*. en *Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J. L. Barrault*, núms. 7 y 14.

J. E. VAREY, *Representaciones de títeres en teatros públicos y palacios ciegos: 1271-1760*, R. F. E., t. XXXVIII, 1954, págs. 170 a 211. Y el libro del mismo, citado en nuestro estudio preliminar. También hay datos para los títeres de retablo en Cotarelo, NBAE, t. I, *op. cit.* página LXVII.

NARCISO ALONSO CORTÉS, *Las Cortes de la Muerte*. Bol. RAE, XXXV.

ROSA MARÍA LIDA DE MALKIEL, *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento*. *Romance Philology*, XI, 3, 1958, págs. 268 a 291. Señala la diferencia entre el «miles gloriosus» y el «deno», frente al rufián cobarde, inventado por Fernando de Rojas.

JOHN V. FALCONIERI, *Historia de la «Comedia dell' Arte» en España*, *Revista de Literatura*, 23-24, t. XII, 1957, págs. 80 y ss. (Se propone la posible identificación del «Naharro, natural de Toledo», que cita Cervantes en el Prólogo a las *Ocho comedias*..., con el Pedro Navarro, autor, que se cita en *El Viage Entretenido*.)

C. BLANCO AGUINAGA, *Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, núms. 3-4, págs. 313-342. (No utiliza ninguno de los motivos picarescos que hay en el teatro.)

J. SUBIRÁ, «Libro de danzar», de don Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque (S. XVII), *Anuario Musical*, t. V, 1950, págs. 190-198. (Interesante para teatro; se describen los pasos de la pavana, gallarda y villano.)

J. A. TAMAYO, *Los pastores de Cervantes*, R. F. E., XXXII, 1948, págs. 396-398. (Se estudia lo pastoril en *La casa de los celos* y *Pedro de Urdemalas*.)

#### ADAPTACIONES (citamos algunas recientes)

RAFAEL ALBERTI, *Numancia*, Ed. Signo, Madrid, 1937. Otra versión, Ed. Losada, Buenos Aires, 1942.

JEAN CASSOU y GEORGES PILLEMENT, *Rufian hereux*, París, 1947 (colección Masques).

JACQUES PRÉVERT, *Le tableau des Merveilles*, adaptación libre, en *Spectacle*, París, 1951.

EMMANUEL ROBLES, *Le Vieux Jaloux*, Alger, 1954.

ROBERT MARRAST et ANDRÉ REYBAZ, eds. de L'Arche, núm. 2, enero 1957.

Por supuesto hay estudios sobre el teatro de Cervantes en las historias generales de la Literatura española y en la de nuestra literatura dramática. Me excuso de citarlas, por no cargar con exceso y sin mucha utilidad esta relación.

#### B I O G R A F I A S

El tomo primero de la *Biblioteca de Autores Españoles*, publicado en 1846, estaba dedicado a las obras de Cervantes, salvo las dramáticas, y llevaba una sucinta y hoy insuficiente biografía del escritor, debida a la pluma de Buenaventura Carlos Aribau. Desde entonces la biografía

de Cervantes se ha acrecido con nuevos e importantes datos. Por ello damos una relación de los libros más estimables en este punto.

FRANCISCO NAVARRO LEDESMA, *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra; sucesos de su vida*, Madrid, 1905.

EMILIO COTARELO Y MORI, *Efemérides Cervantinas; resumen cronológico de la vida de M. de C. S.*, Madrid, 1905.

JAIME FITZMAURICE-KELLY, *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida*. (Cito por la edición más reciente, en traducción española revisada y enmendada por su autor), Buenos Aires, 1944. (El original inglés apareció en Oxford, 1917.)

RAMÓN DE GARCÍASOL, *Vida heroica de Miguel de Cervantes*, Madrid, 1944.

JEAN BABELON, *Cervantes*, trad. esp. por LUIS ECHEVARRI, ed. Losada, Buenos Aires, 1947.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid, 1948. (Es interesante para desvirtuar la infundada tradición iconográfica del escritor.)

MIGUEL HERRERO-GARCÍA, *Vida de Cervantes*, Madrid, 1948.

LUIS ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Madrid, 1948-1958. Se presenta con mil documentos, hasta ahora inéditos, y numerosos grabados; unos y otros no son siempre muy pertinentes.

Para la más puntual y completa bibliografía sobre temas relacionados con Cervantes, debe consultarse la información que traen sistemáticamente los *Anales Cervantinos*, publicados por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.