

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
Departamento de Literatura Española, Sección de Filología Hispánica



TESIS DOCTORAL

## **El teatro de Cervantes**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**William Stapp Moody**

Madrid, 2015

R.159.679

William Stapp Moody



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



531488301X

DP  
860  
CER m  
2.06  
MOO

EL TEATRO DE CERVANTES

Departamento de Literatura Española  
Sección de Filología Hispánica  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1981

X-53-035341-4

© William Stapp Moody  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1981  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-8037-1981

#### INTRODUCCION

Las comedias de Cervantes dejan a este lector inquieto, con la sensación de que algo no está bien.<sup>1</sup> Diría la verdad si afirmara que al no ser del gran Cervantes, no volvería a preocuparme de ellas más allá de una primera lectura, eso es sin tomar en cuenta el que tenga el honor de ser el autor de varias innovaciones teatrales. Pero es esta conciencia del rango del autor que eleva la sensación de inquietud al nivel de asombro. ¿Cómo es posible que el gran Cervantes tropezase al proponerse escribir comedias? Si Aristóteles acierta al declarar que el asombro es el comienzo de la ciencia,<sup>2</sup> estamos en buen camino. Hemos de preguntarnos el porqué de esta aparente desavenencia entre las partes constituyentes de las piezas individuales.

Pero, ¿es legítima esta manera de proceder? Karl Vossler nos explica que lo "dispar" era lo normal en el teatro de los siglos XVI y XVII.<sup>3</sup> Lo milagrero y lo mundano, lo maravilloso y lo cotidiano, lo mítico y lo bíblico, todo se reunía y se posibilitaba bajo una capa de realismo crédulo.

---

<sup>1</sup> Tengo que confesar que sufro del "desagiato" que Elisa Aragone Terni desaprueba en los extranjeros, Studio sulle Comedias de Lope de Vega (Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, 1971), pág. 41.

<sup>2</sup> Metafísica, Libro I, Cap. II. También repite Ortega el mismo afroísmo en La Rebelión de las Masas, "Sorprenderse, extrañarse, es comenzar a entender. Es el deporte y el lujo específico del intelectual," Obras Completas, 9 Vols. (Madrid: Revista de Occidente, 1962 V. IV), pág. 141.

<sup>3</sup> Lope de Vega y su Tiempo (Madrid: Revista de Occidente, 1940), Cap. XIII.

Nunca a la disparidad abre las puertas  
mi corto ingenio y hallalas contino de  
par en par la consonancia abiertas  
(Viaje del Parnaso, 97)<sup>7</sup>

El discreto es concordancia  
que engendra la habilidad  
el necio disparidad  
que no hace consonancia  
(La Entretenida, I, 496)

Dame una voz al caso acomodada,  
una sutil y bien cortada pluma,  
no de afición y de pasión llevada,  
para que pueda referir, en suma,  
con purísimo y nuevo sentimiento,  
con verdad clara y entereza suma  
(Viaje, 93)

¿Cómo pueda agradar un desatino,  
si no es que de propósito se hace,  
mostrándole el donaire su camino?  
Que entonces la mentira satisface,  
Cuando verdad parece, y está escrita  
con gracia, que al discreto y simple  
aplace  
(Viaje, 85).

Siempre hay que mirar lo que escribe Cervantes con circunspección,  
pero veremos que estas palabras concuerden con lo que hace también. Evi-  
tando de momento el problema semántico,<sup>8</sup> se nota una destacada preocupación

---

de la ociosidad en ocho discursos (1614) del padre Pedro de Guzmán que  
tiende a mostrarnos un pueblo escéptico, por lo menos en ciertas materias.  
"... qué bondad podrá tener su acción? Si la que representa a la Virgen  
Santísima nuestra Señora, y el que al casto Joseph, ambos no son muy castos,  
y se están pidiendo zelo en el teatro, porque miran al otro y a la otra;  
y cuando la que figura a nuestra Señora, cuando responde al Angel, 'Cómo  
puede ser esto Angel santo, que no conozco varón,' causa risa y escarnio  
en el auditorio, como ya se ha visto alguna vez, ¿qué devoción puede esto  
causar?" El subrayado es mío. Citado por Elisa Aragone, págs. 24 y 25.

7

De aquí en adelante todas las referencias a las obras de Cervantes  
serán a las Obras Completas, edición de Angel Valbuena Prat (Madrid: Aguilar,  
1946), salvo en el caso de las comedias y en los especialmente notados.

8

A veces se siente tentado de dudar del sentido aceptado de la con-  
cordancia, la verosimilitud y sus sinónimos, pues, preceptistas y artistas,

por la concordancia de las partes constituyentes<sup>9</sup> de una obra artística, por tanto no se puede alegar una falta de sentido crítico en Cervantes. Hay otro motivo por el cual no funciona en el caso de Cervantes la explicación de un exagerado perspectivismo. Las incongruencias de sus comedias aunque técnicamente las mismas que las del teatro de sus contemporáneos, sustancialmente son distintas. Por ejemplo, técnicamente el bobo o el gracioso con sus antecedentes en Sempronio y Parmeno de La Celestina y llevado a su cumbre con Lope, tiene su parentesco con Buitrago, Madrigal y Pedro de Urdemalas. Sin embargo, los caracteres graciosos de las comedias de Cervantes tienen la peculiar cualidad de estar desligados de todo. No tienen dueño caballero ni dueño ideológico. Los de Lope sirven para contrastar lo caballesco en sus dueños; el gracioso cervantino no está ligado con nadie y contrasta con todo y todos, siendo portador de todos los puntos de vistas y representante de ninguno. Esto lo veremos detalladamente en el análisis de las comedias. Baste lo dicho de momento para motivar nuestra aseveración de que no se puede descartar lo incongruente en las comedias de Cervantes como fértil camino de investigación alegando una falta de sentido crítico que lo permitiese. Además lo "incongruente" en Cervantes no es lo mismo que en otros comediógrafos de la época. Es más: la misma falta de fé en lo

---

teorizantes y practicantes todos hablan de ella cuando de hecho parecen las obras de verosimilitud. Sería necesario un estudio mucho más vasto que la de Margaret Bates, "Discreción in the Works of Cervantes (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1945), para aclarar el problema semántico ocasionado por la "disparidad" entre la teoría y la praxis. Pues se trata no sólo de Cervantes sino de todos los del Siglo de Oro.

9

No puedo aceptar del todo la teoría de Américo Castro de que la congruencia sea entre autor y público, El Pensamiento de Cervantes (Madrid, 1925), pág. 40.

incongruente como elemento propio del universo artístico,<sup>10</sup> ha de condicionar su apariencia en las obras de Cervantes y prestarles un ambiente especial que, a veces rebasa los límites de lo real, creando un ambiente que anticipa el de Los Sueños de Quevedo, y los Esperpentos de Valle Inclán, o los "Caprichos" de Goya.

---

10

Tengo la impresión que la falta de congruencia en el mundo cotidiano también le desasosiega a Cervantes profundamente.

## CAPITULO I

### CERVANTES Y LA PRECEPTIVA DRAMATICA

Si va a servir de algo un estudio de las ideas cervantinas sobre el teatro, no sólo tiene que hacerse cotejándolas con la preceptiva dramática de toda la época renacentista tanto italiana como española sino también con el teatro de Cervantes, eso es, la praxis. De poco servirá fabricarse formulitas en el aire para saber qué personaje cervantino hable por su autor,<sup>1</sup> y aunque pudiera establecerse esto, menudo trabajo costaría no confundirse en el laberinto de opiniones contradictorias de cada uno. Hay que saber cuáles eran las ideas de los dramaturgos-teorizantes y las de los preceptistas teóricos. Sólo entonces podrá verse la relación entre éstas, las de Cervantes y la teoría dramática que informa sus comedias.

Hay una clara trayectoria de la teoría dramática española de los siglos XVI y XVII que va de los preceptos establecidos "a priori," de los cuales había que deducir los particulares, a las generalizaciones sacadas "a posteriori," basadas en la experiencia, que no pretendían ser reglas fijas. Se marcha de la verdad basada en la "Autoridad" a la verdad empírica. En realidad, este desarrollo acusa el mismo proceso que tenía lugar en la cultura en general y en las ciencias en particular durante el mismo período. Galileo (1564-1642) se metió en dificultades con sus colegas y la Inquisición por querer efectuar una separación entre la verdad según la "Autoridad" y la verdad deducida de los fenómenos objetivos. No es del todo casual que

---

<sup>1</sup> Véase E. C. Riley, Teoría de la Novela en Cervantes (Madrid: Taurus, 1971), pág. 56.

aparezca la Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras (1622) nada más que diez años más tarde que el Discurso interno alle chose che stanno en su l'acqua (1612). Si Galileo recomendaba que la verdad física se basara en la observación y en experimentos, no hacía menos Francisco de Barreda respecto de las comedias. "Es el arte una observancia atenta de ejemplos graduados por la experiencia y deducidos a método y majestad de leyes."<sup>2</sup> La teoría dramática, pues, acusa un paralelo inequívoco con las preocupaciones filosóficas y científicas de la época.

La teoría dramática se ha enfocado desde varias perspectivas. Don Marcelino Menéndez y Pelayo dividió a los comentaristas entre los preceptistas clásicos y los lopistas.<sup>3</sup> Lo mismo hizo Joaquín de Entrambasaguas en su Guerra Literaria del siglo de oro como indica claramente el subtítulo, Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos.<sup>4</sup> Aunque útil esta división, tiende a cuajar la contienda en un panorama estático y oscurecer su relación con las tendencias de la época. Más específico es el acercamiento de Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, quienes sitúan a los comentaristas según su concepto de la verdad que debe regir, la histórica (particular) o la poética (universal).<sup>5</sup> Sin embargo, es difícil señalar tal o cual preceptista como exclusivamente parcial de la una u otra verdad por ser dinámica la situación no sólo en cuanto

2

En Preceptiva dramática española de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (Madrid: Grados, 1971), pág. 191. De aquí en adelante las referencias a la preceptiva española van a ser a este volumen menos en las excepciones indicadas.

3

Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas, 2 Obras Completas, V. II (Madrid: C.S.I.C., 1962), págs. 205-206.

4

Estudios sobre Lope de Vega (Madrid: C.S.I.C., 1967), V. I y II.

5

"La Verdad Universal y la Teoría dramática en la Edad de Oro," Homenaje a William L. Fichter (Madrid: Castalia, 1971), págs. 601-609.

a la época sino también en cuanto a los individuos. Es cuestión, pues, de una trayectoria. Cada preceptista no es ni únicamente idealista ni empiricista. Cada uno "tiende" en una dirección u otra, pesan más los elementos idealistas o empiricistas. Por estos motivos pensamos intentar concentrar nuestra atención en la dinámica del desarrollo, viendo las ideas claves de la teoría dramática en unos cuantos autores.

Desde el comienzo de la crítica literaria el lector divisa el perfil de la preocupación moral, la cual sirve de motor para los comentarios que justifican o condenan la literatura. Platón censura no sólo a los malos poetas, como lo hacen el Canónigo de Toledo y Pedro de Urdemalas,<sup>6</sup> sino a todos, desterrándoles de su república. Según el filósofo ejercen una influencia perniciosa, siendo mentiras la materia de su oficio, pues su obra imita a una imitación de la idea divina. Al sabio Aristóteles, quien ideó la casilla de la teología para que no complicara sus cavilaciones filosóficas, no se le iba a ocurrir empañar su análisis del drama atribuyéndole fines morales positivos ni negativos. No obstante, persiste esta orientación a través de la Antigüedad Clásica y la Edad Media. Horacio mezcla los fines de enseñar y agradar.

"Poetas volunt aut prodesse aut delectare; aut  
simil dicere et jucunda et idonea vitae."

"Tulit omne punctum, qui miscuit utile dulce,  
delectando pariterque memento lectorem"<sup>7</sup>

El medio ambiente que inspiraba estas palabras de Horacio era el mismo que enemistaba a la Iglesia con el teatro romano, pues los "ludi scenici" con su

6

Obras Completas, ed. de Valbuena Pratt (Madrid: Gredos, 1948), págs. 1357 y 576 respectivamente.

7

Ars Poetica, The Complete Works of Horace (N. Y. : David McKay Co., c 1952), págs. 492 y 493 respectivamente.

lascivo realismo hicieron mucho para que gozara de ignominia no sólo a los ojos de los cristianos sino a los de los romanos más formales.<sup>8</sup> Sea como fuere, el Ars Poetica, portavoz de esta actitud escrupulosa, no se perdió nunca del todo durante la Edad Media.<sup>9</sup>

Siendo víctima de las invasiones bárbaras, el teatro romano no persistió más allá del Siglo VI, a menos que fuese en representaciones privadas de los patricios o los adinerados, aunque es posible, como pretende E. K. Chambers, que los "ioculatores," "jongleurs" y los trovadores continuasen las tradiciones de los "mimi" durante la Edad Media, ya soldados al oficio de "scop" o "gleoman," que recitaban las proezas de los héroes.<sup>10</sup> Pero a falta de teatro "per se" se trasladó la censura eclesiástica a los "gleomen."<sup>11</sup> Chambers señala como motivo de esta actitud la tendencia ascética de estimar todo pasatiempo secular como contrario a la vida religiosa.<sup>12</sup> Es útil observar que en esta postura se ve reflejado el cisma entre lo religioso y lo secular que

8

E. K. Chambers, The Medieval Stage, 2 Vols., impresión fotográfica hecha de la primera edición de 1903 (London: Muston Co., 1925), Vol. I.

9

"At no period from the Augustan Age to the Renaissance does the Ars Poetica seem to have been entirely lost," nos dice Joel Elias Spingarn, A History of Literary Criticism in the Renaissance, 2da edición (New York: Columbia University Press, 1924), pag. 11.

10

Medieval Stage, Capítulos I y II.

11

Nos cuenta Chambers que los eclesiásticos condenaban la presencia de los "gleomen" en los establecimientos religiosos, entre ellos el Venerable Beda y Alcuino de York. The Medieval Stage, págs. 31 y 32.

12

Medieval Stage, pág. 33. "There is the ascetic tendency to regard even harmless forms of secular amusements as barely compatible with the religious life."

animaba la Edad Media en todas las formas vitales e intelectuales. Era natural, pues, que volviera a concentrarse la censura en el nuevamente emergido teatro renacentista, lo cual, según Hudson, sirvió de principal estímulo en el desarrollo de la crítica dramática de España e Inglaterra.<sup>13</sup> Lo cierto es que, al renacer la crítica dramática en Italia en el Siglo XVI, el fundamento moral es lo que justifica y legitima el teatro.<sup>14</sup>

La Poética del Estagirita estaba perdida durante la Edad Media. Fue traducida al latín en los siglos XIII y XIV y en 1498 por Gregoria Valla, pero no se nota su efecto en la crítica dramática hasta la traducción latina (1536) de Gregorio de'Pazzi.<sup>15</sup> Mas se divisa en seguida que las ideas aristotélicas se encuentran supeditadas a la función didáctica, la cual ha adaptado a sus fines las ideas horacianas. Spingarn hace patente que la base de crítica dramática renacentista es la Poética de Aristóteles,<sup>16</sup> lo cual es cierto, pero es una base que apoya ya otro edificio.

La Poética (1536) de Bernardino Daniello, a quien se le concede el

---

13

Herman Cleophus Hudson, "The Development of Dramatic Criticism in England and Spain during the Elizabethan Period and the Golden Age," Tesis doctoral (La Universidad de Michigan, 1962), Cap. I.

14

No sé hasta qué punto la insistencia de los preceptistas italianos en lo moral respondiese a una situación inversa tanto en el teatro como en la sociedad. Véase John Addington Symonds, Renaissance in Italy, Italian Literature, 2 vols. (1881; rpsn. New York: Capricorn, 1964), V. II, págs. 166-167: "Society was in dissolution and men lived for the moment, careless of consequences. The immorality of the theatre was at once a sign and source of this corruption."

15

Springarn, Literary Criticism, pág. 16

16

"Aristotle's definition of tragedy is the basis of the Renaissance theory of tragedy." Literary Criticism, pág. 60

honor de ser el primer preceptista del Renacimiento,<sup>17</sup> contrasta de manera reveladora con la obra del Estagirita. Declara que el ver a un hombre virtuoso convertirse en un vicioso injusto a través de la mala fortuna más bien choca que inspira misericordia y miedo. Al contrario, concluye, hay que mostrar el vicio y los viciosos cambiados por la fortuna en hombres virtuosos y justos.<sup>18</sup> Daniello acusa un mal entendimiento de Aristóteles ocasionado por enjuiciar la cuestión desde la ética. Claro, no recomendó nunca su preceptor ilustre que se hundiese un hombre ejemplar: al contrario insiste en que se evite este error alegando el mismo motivo que Daniello. Sólo nota que el héroe no debe ser exclusivamente malo ni exclusivamente bueno, sino alguien que ha errado.<sup>19</sup> Así es que la conclusión de Daniello es una tergiversación hacia la interpretación moral, pues no sólo le parece injusto que un hombre esencialmente bueno se condene sino que cree que hay que redimir cristianamente a los viciosos. Esta conclusión delata, además del consejo de "prodesse" de Horacio, la moralidad cristiana tan recalcada por los humanistas destacados del primer renacimiento.<sup>20</sup>

17

George Edward Bateman Saintsbury, A History of Literary Criticism and Taste from the Earliest Texts to the Present Day, 3 vols. (New York: Dodd, Mead and Co., 1905-1938), V. II (1908), pág. 42: "... the first author of one is generally taken to be Daniello, whose Poética appeared in 1536; and I have not discovered an earlier claimant."

18

Bernardino Daniello, Poetics, European Theories of the Drama, compilado por Barrett H. Clark (New York: Crown Publishers, c1917), pág. 55.

19

Aristotle, Poetics, ed. de S. H. Butcher, en Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, 4ta edición (London: Macmillan & Co., 1920), Capt. XIII., pág. 45.

20

Véase Marcel Bataillon, Erasmus y España (México: Fondo de Cultura Económica, 1966) para un tratado completo sobre el tema. Particularmente

El primer preceptista renacentista delata otro aspecto del mismo punto de vista en su concepto de imitación. Perifrasedo a Aristóteles,<sup>21</sup> nos dice que el poeta no tiene que representar las cosas como acontecieron sino como debieron suceder, de modo que le es permitido mezclar los hechos con la ficción.<sup>22</sup> Esta fundamental diferencia entre la poesía y la historia hace que la historia siga siendo historia aunque escrita en verso. Hasta aquí de acuerdo con Aristóteles por lo menos en cuanto a los detalles exteriores, pero luego agrega que el poeta puede suplir lo que le parezca con tal que acuse semejanza con la verdad, al contrario del historiador quien tiene que escribir las cosas exactamente como ocurren. Subraya Spingarn que con esta aseveración delata Daniello que no entiende del todo el elemento ideal aristotélico.<sup>23</sup> Efectivamente estas palabras parecen querer decir que el preceptista italiano está dispuesto a permitir que se cambie la verdad poética del acaecimiento histórico para lograr una similitud con lo cotidiano plausible. Como ha puesto de manifiesto S. E. Butcher,<sup>24</sup> esto no es lo que quiere decir

---

sobre el teatro, véase Juan Luis Vives, Arte de Hablar, Obras Completas, traducción y edición de Lorenzo Riber (1948), Vol. II, Libro III de Arte de Hablar, págs. 793-794. Dice Juan "... pues en los temas actuales andan representadas bajo un tenue disfraz las virtudes, los vicios, la política, el pueblo, los elementos, la Naturaleza y tratan de cosas útiles y prácticos y adoctrinan a los espectadores que en ello toman placer. Deben esto las ciudades al pudor humano; débenlo a la reverencia que merece la religión cristiana, que tuvo su principio de Nuestro Señor Jesucristo, Maestro de toda la verdad y de toda santidad" (pág. 793).

<sup>21</sup> Aristóteles, Poetics, ed. de Butcher, Cap. IX, pág. 35.

<sup>22</sup> Spingarn, Literary Criticism, págs. 28-29.

<sup>23</sup> Literary Criticism, pág. 29.

<sup>24</sup> Aristotle's Theory, Capítulos II y III.

Los teóricos mismos no parecen divisar esta esencial contradicción y por tanto viene a ser un escollo que ninguno escapa del todo. Tendremos ocasión de ver este punto flaco con alguna detención.

Defiende Daniello la poesía afirmando que no hay arte ni más noble ni más viejo. Contiene todas las cosas conocidas del hombre y también cosas divinas, las cuales se describen con números musicales y exquisito adorno. Como Horacio afirma que inventaron los poetas las artes y por tanto desempeña la poesía una función civilizadora. Siendo la instrucción tanto la función del poeta como la del filósofo, aquél le aventaja a éste haciendo agradables las lecciones.<sup>26</sup> Además del oficio de "prodesse" y "delectare," ejerce la poesía el retórico de persuadir; hay que commover al público con las pasiones representadas.<sup>27</sup> Las tres funciones de enseñar, deleitar y persuadir están encaminadas a mejorarle al hombre moralmente.

La división tajante por la materia tratada que ordena Daniello entre la tragedia y la comedia exagera hasta la caricatura las diferencias que anotó Aristóteles.<sup>28</sup> La tragedia trata de la muerte de altos reyes y la ruina de grandes imperios, la comedia de lo familiar y doméstico por no decir lo bajo y lo vil.<sup>29</sup> El criterio, pues, es el estado social de los caracteres o la magnitud de la entidad política.

---

<sup>26</sup>  
Spingarn, Literary Criticism, pág. 20.

<sup>27</sup>  
Spingarn, Literary Criticism, pág. 48.

<sup>28</sup>  
Poetics, II, pág. 11

<sup>29</sup>  
Spingarn, Literary Criticism, pág. 61

Aristóteles observó que la tragedia pretende representar a los hombres mejores de lo que son y la comedia lo contrario.<sup>30</sup> Particularmente, el que la figura trágica fuese un hombre del todo virtuoso que pasa de la prosperidad a la adversidad no nos despertaría la misericordia y el miedo; sólo nos chocaría. Tampoco puede ser la caída de un vicioso, pues, esto nos satisfaría el sentido moral, pero no despertaría ni miedo ni misericordia. Queda entre los dos extremos el hombre cuya desgracia resulta no del vicio sino de algún error o debilidad. Importantísima es la aseveración aristotélica de que la misericordia es suscitada por la desgracia no merecida y el que acontezca a un hombre como nosotros mismos.<sup>31</sup> Ya que concluyó antes que el protagonista debe caer por algún error, hay que interpretar lo "no merecida" como no proporcionada al error, o sea, que el castigo es exagerado. Así lo ha explicado A. C. Bradley.<sup>32</sup> Claro que observa el Filósofo que el hombre debe ser próspero y renombrado y sería mejor que fuese de familia ilustre, pero también salta a la vista ante todo su humanidad.

Es fácil y aún lógico que Daniello y sus sucesores se fijasen en lo externo exagerándolo, y excluyendo de sus conceptos la humanidad del protagonista y la desgracia inmerecida, pues no concordaban éstas con la interpretación moral. Además, los ejemplos de reyes y de casas ilustres que pone Aristóteles se prestan fácilmente a la exageración del aspecto del estado

---

<sup>30</sup>  
Poetics, págs. 11-13.

<sup>31</sup>  
Poetics, pág. 15.

<sup>32</sup>  
Shakespearean Tragedy (N. Y. : Macmillan, 1919), pág. 3

social.<sup>33</sup> Hay que hacer hincapié en que el encarecimiento renacentista de estos detalles externos no sólo responde a la perspectiva ética sino también a una tácita concepción platónica de la verdad.

Es preciso que aclaremos en qué sentido es platónica su concepción porque incide en todas las categorías dramáticas que tratamos. Lo es en primer lugar en tanto que los preceptistas creen que existe "a priori" en la Poética de Aristóteles un cuerpo de verdades (universales) de las cuales se pueden deducir los particulares. La perfección de los particulares (la pieza dramática) dependerá de la perfección de su semejanza a las ideas originales expuestas por Aristóteles. También afecta en su esencia su noción de la imitación ideal. Spingarn sostiene que la idea renacentista de la imitación era ideal,<sup>34</sup> y lo era en el sentido en que existía para el preceptista del Renacimiento la verdad moral y ética "a priori," que la acción, el carácter y el pensamiento iban a particularizar. No es ideal según el concepto aristotélico en que se intenta llegar a una idea verdadera de adonde tienden los actos.<sup>35</sup>

Nos ayuda a reducir la teoría dramática a un todo coherente el considerar que Aristóteles trabajaba a base de la inducción y sus seguidores del primer renacimiento desde la teoría de su maestro, es decir, desde

---

<sup>33</sup>

En el capítulo XIII Aristóteles cita a Edipo y Tiestes como individuos y los casos de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes y Telefo (pág. 117).

<sup>34</sup>

Literary Criticism, págs. 38-39.

<sup>35</sup>

Una excelente y escueta distinción entre estas dos ideas la cita don Marcelino Menéndez Pelayo en su Historia de las ideas estéticas, 2, Obras Completas, V. II, págs. 38-39.

un ideal que era a la vez la Autoridad. Es difícil suprimir una leve sonrisa al pensar que en su afán de emularle al Filósofo los teóricos le traicionaban perfectamente.

El mismo deseo de trabajar desde una verdad establecida, abstracta y categorizada da el resultado de la separación tajante de los géneros, particularmente de la comedia y la tragedia. Existiendo la idea "comedia" y la idea "tragedia" por separado antes de descender al mundo fenomenal, sería una falsificación de la verdad mezclarlas en alguna obra teatral. De modo que, partiendo de las distinciones observadas por Aristóteles, Daniello y sus correligionistas las multiplican y exageran para mantener muy a las claras la separación entre los géneros. La insistencia en el comienzo próspero y el fin triste de la tragedia y antitéticamente el comienzo confuso y el fin alegre de la comedia responde al mismo desiderátum discriminativo.

Hemos de insistir en que la verdad platónica abstracta de que vamos hablando no se llamaba así sino entre los neoplatónicos como León Hebreo. Los preceptistas reservaban este apelativo para los sucesos de la historia. El que estos comentaristas razonasen como si existiese la verdad platónica y hablasen como si sólo existiese la verdad de los hechos crea grandes confusiones. Lo que pasa, a medida que se desarrolla el renacimiento, es que la "de facto" creencia en la verdad platónica va cediendo al creciente empuje de la declarada creencia en la verdad empírica.

Ibamos viendo en Daniello como sus conceptos morales y platónicos iban afectando su interpretación de la Poética del Estagirita. Se acercan Esclarifgero, Minturno Castelvetro y Robertello a la teoría dramática de manera absolutamente análoga a la de Daniello. Sin embargo, hay algunas diferencias importantes.

Esclarígero reitera la dura doctrina moral-didáctica declarando que hay que apreciar las comedias que nos hacen condenar los vicios que nos presentan éstas, sobre todo si la vida de una mujer impura termina con su muerte.<sup>36</sup> Recordando que Daniello quería redimir a los viciosos, se nota la misma fuente de inspiración didáctica, aunque ya más dura y menos compasiva la expresión. No es que el didacticismo no forme parte íntegra de la teoría de Antonio Sebastiano, sino que es secundario al principio de lo "dulce." Hace el acostumbrado homenaje a Horacio declarando que el propósito común de los poetas es el placer y la instrucción,<sup>37</sup> pero está claro que cree que la enseñanza directa es áspera y que prefiere que tenga lugar indirectamente. Cambia el énfasis de la tripe función expresada en "la definición de Tulio"<sup>38</sup> en que la comedia parece ser un reflejo impersonal de lo circundante. Para él, la poesía dramática tiene que ser un reflejo de lo gustoso y lo entretenido de asuntos públicos o privados.<sup>39</sup> Parece creer Minturno que si el poeta es bueno, y tiene que serlo por fuerza siendo sagrado su oficio, sabrá escoger lo que sea a la vez bueno, gustoso y entretenido. La agnición

---

<sup>36</sup> Poetices Libri Septem, en European Theories of the Drama por H. Barret Clark, edición revisada (New York: Crown Publishers, 1947), pág. 62.

<sup>37</sup> Ars Poetica, European Theories, págs. 56.

<sup>38</sup> Así lo denominan Porqueras Mayo y Sánchez Escribano al famoso dictum que Donato atribuyó a Cicerón. La comedia es "imago vitae, speculum consuetudinis, imago veritas," Preceptiva, págs. 21 y 22. Por motivo de brevedad así la llamaremos nosotros de aquí en adelante.

<sup>39</sup> Ars Poetica, European Theories, pág. 59.

también funciona indirectamente para enseñarnos que es peligroso fiarse de la fortuna; ya no es cuestión de castigarle o redimirle al vicioso instruyéndonos directamente. Castelvetro declara abiertamente su creencia en la supremacía de la función poética de deleitar.<sup>40</sup> Sin embargo, para este crítico, por lo menos parte del deleite consiste en ver el estado feliz de la persona buena y el triste del malo.<sup>41</sup> De modo que aunque se va hacia una motivación basada en el deleite, siempre existe latente la didáctica. También es de notar que esta trayectoria hacia una preponderancia de la función del placer indica un creciente acercamiento empírico. Es como si se dijera que vamos a hacer lo que funcione, lo que guste al público, después nos preguntamos quizá "por qué" y buscaremos la idea a través de la inducción.

Hay varias maneras de imitar. Uno puede imitar las cosas tal como acontecen y esto suele llamarse "historia." En la historia siempre hay sucesos fuera de lo ordinario y si los suprimiésemos tendríamos una historia alterada de acuerdo con las leyes de probabilidad. Uno puede alterar los sucesos escogiendo, quitando, o inventando nuevos de modo que revelen el significado de las cosas. También se pueden alterar o inventar acontecimientos de modo que atestigüen nuestro concepto de cómo deben ser.<sup>42</sup> Dándoles nombres de acuerdo con la manera de imitar, se llamarían imitación de lo empírico, lo empírico plausible, lo ideal a posteriori, o lo ideal

---

<sup>40</sup>

"For Castelvetro, as in a lesser degree for Robertelli also, the end of poetry is delight and delight alone," dice Spingarn, Literary Theory, pág. 55.

<sup>41</sup>

Poetica d'Aristotele vulganizzata e esposata y Opere varie critiche en European Theories, pág. 66.

<sup>42</sup>

También pudiera interpretarse como la imitación de obras de arte ya existentes. Así es que uno podría imitar dichas obras de acuerdo con las cuatro maneras ya indicadas.

a priori. Durante el renacimiento comunmente se concebía la imitación en términos de lo empírico, lo empírico plausible y lo ideal a priori. Lo verosímil a veces se consideraba sinónimo de lo empírico plausible, y también como sinónimo de lo ideal a priori, aunque parezca raro este último.<sup>43</sup> Lo ideal a priori no era nada más que la concepción de las cosas como deben ser de acuerdo con la idea cristiana, lo cual naturalmente es lo más verosímil para un occidental del siglo XVI.

Precisa hacer hincapié en que la verdad para el renacentista sólo consistía en la historia, lo empírico.<sup>44</sup> El inconveniente de esta propensión a tomar las cosas al pie de la letra estriba en que convierte los otros objetos de la imitación en mentira, lo empírico plausible, lo ideal a posteriori, lo ideal a priori. La convención era que se sufría la mentira para enseñar y deleitar al público. En el espíritu sensible, como el de Cervantes, tal contradicción iba a suscitar hondas preocupaciones y penetrantes ironías. El preceptista, en general, parecía no darse cuenta de esta dicotomía.

La diferencia no resuelta, vista en los preceptistas del Renacimiento, entre la "verdad" (lo empírico, la historia) y lo que se imita también ha creado su poquito de confusión entre los modernos. Spingarn declara a la vez que la verdad era sinónimo de la historia y que el concepto de la imitación era ideal. Lo que explica luego como "imitación ideal" es una combinación

---

<sup>43</sup>

Hudson observa que el término "la verdad" del vocablo verosímil (semejante a la verdad) podía ser de dos tipos, la verdad moral y la psicológica: "Dram. Crit. in Eng. and Spain," pág. 27.

<sup>44</sup>

"... for to the Renaissance ... truth was regarded as coincident with fact; and nothing that was not actual fact, however subordinated to the laws of probability and necessity, was ever called truth," J. E. Spingarn, Literary Theory, pág. 46.

de la imitación de lo empírico plausible, lo ideal a posteriori y lo ideal a priori.

It will be seen from these discussions that the Renaissance always conceived of aesthetic imitation in this ideal sense. There are scarcely any traces of realism, in anything like its modern sense, in the literary criticism of this period. Torquato Tasso does indeed say that art becomes most perfect as it approaches to nature; and Scaliger declares that the dramatic poet must beyond all things aim at reproducing the actual conditions of life. But it is the appearance of reality, and not the mere actuality itself, that the critics are speaking of here. With the vast body of medieval literature before them, in which impossibilities, and the sense of reality is continually obscured, the critical writers of the Renaissance were forced to lay particular stress on the element of probability, the element of close approach to the seeming realities of life; but the imitation of things as they ought to be ... in other words, the imitation is ideal.<sup>45</sup>

Forcione discrepa de esta conclusión porque Spingarn incluyó la imitación de lo ideal a posteriori.<sup>46</sup> Desiente correctamente a nuestro juicio, de Herrick<sup>47</sup> porque éste reduce la mimesis renacentista a la de lo ideal a posteriori,<sup>48</sup> pero llega Forcione a la conclusión, igualmente inadmisibile,

---

<sup>45</sup> Spingarn, Literary Criticism, págs. 37 and 38. Véase también B. Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 tomos (Chicago: University of Chicago Press, 1961), sobre todo la sección que trata de Robertello, T. I., págs. 388-399.

<sup>46</sup> Alban K. Forcione, Cervantes, Aristotle and the Persiles (Princeton: Princeton University Press, 1970), pág. 45.

<sup>47</sup> Marvin T. Herrick, "The Fusion of Horation and Aristotelian Criticism, 1531-1555," Illinois Studies in Language and Literature, XXXI (Urbana, 1946), pág. 38

<sup>48</sup> Forcione, C.A.P., págs. 45-46.

de que la mimesis era una especie de reflejo empírico de la realidad circundante. Existen opiniones contrarias entre los críticos contemporáneos porque, como ya hemos indicado, el preceptista del renacimiento admitía declaradamente la historia (lo empírico) como la verdad. Los demás objetos de la imitación (lo empírico plausible, lo ideal a posteriori y lo ideal a priori) no recibían tal honor aunque se echa de ver que si se admitía de hecho y tácitamente lo ideal a priori como la verdad. Se hablaba de una manera y se actuaba de otra y es esto lo que confunde.

Esclarígero, como Daniello, cree que la historia es la verdad y que si se cambia la historia añadiendo sucesos, "ficciones" o quitándolos, etcétera, que se crea la poesía.<sup>49</sup> Difieren en que Esclarígero viendo el verso como una "ficción" (mentira), es de la opinión que la historia escrita en verso viene a ser poesía. En esto desiente de Aristóteles, Minturno, Daniello, Castelveto y Robortello, pero su actitud sirve para mostrar el extremo a que se llevaba la idea de que los sucesos históricos constituirían la verdad, y al contrario. En otro contexto se ve el resultado directo de su fe en lo empírico cuando asevera que el hacer caso omiso de la verdad es odioso para todo hombre dando como ejemplo imposibilidades geográficas y temporales, o sea, que habla en favor de las unidades de tiempo y lugar.<sup>50</sup> También quiere que siga el autor dramático lo empírico plausible en el sentido de que los sucesos se arreglen de manera que se parezcan a la verdad.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Spingarn, Literary Theory, pág. 37.

<sup>50</sup> Clark, European Theories, pág. 62.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 62.

Castelvetro acepta la misma premisa de que la historia equivale a la verdad al aseverar que la prosa es para hechos verdaderos,<sup>52</sup> pero niega que el verso transforme la historia en poesía. Reveladora es la declaración de este autor de que la poesía no busca la verdad de la naturaleza, lo cual es el oficio de la ciencia,<sup>53</sup> pues ésta delata el desarrollo por separado de una verdad científica basada en la creación de leyes oriundas de la observación de la naturaleza. Mas no se considera digna de imitar literariamente. Tampoco recomienda que se remede la historia. Hay que imitar lo probable y necesario de las acciones del hombre a fin de deleitar. Lo probable y lo necesario además de querer decir lo empírico plausible, señala lo ideal a priori como indicamos cuando hicimos notar que una porción del deleite suscitado provenía de ver el estado feliz de la persona buena y el triste de la mala. A la vez, precisa insistir en que al hacer del deleite el elemento primordial en el teatro se dificulta la preeminencia de un cuerpo preestablecido de ideas sobre el drama y se abre la puerta a un creciente empiricismo; se permite hacer lo que despierte el placer sea o no contra los cánones aristotélicos. Bastante cerca está Robortelli de Castelvetro en cuanto a qué objetos son legítimos para imitar, pero además posibilita lo maravilloso permitiendo que el poeta escriba de cosas que trascienden la naturaleza aplicándoles las leyes de la naturaleza.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup>

Spingarn, Literary Theory, pág. 44

<sup>53</sup>

Ibid., pág. 44.

<sup>54</sup>

Spingarn, pág. 30.

En fin, podemos concluir que la fe declarada en lo empírico y la tácita en lo ideal "a priori" iban paulatinamente convirtiéndose en una fe tácita en lo empírico (hagamos lo que dé resultado) y una adhesión cada vez más "pro forma" a lo ideal apriorístico. El caballo troyano que permitía la penetración de lo pragmático era el principio del deleite que iba haciéndose soberano. Se admitía lo maravilloso no por la lógica poco convincente de Robortelli sino porque gustaba.

También menos tajantes se van haciendo las distinciones entre los géneros. Castelvetro está dispuesto a que tenga la tragedia o la comedia desenlaces tristes o alegres,<sup>55</sup> por otra parte las unidades se imponen con cada vez más rigor.<sup>56</sup> Como indica Spingarn, Castelvetro llega a supeditar la unidad de acción a las de tiempo y lugar.<sup>57</sup> La única en que Aristóteles había insistido era la de acción. Creo que esta fidelidad a las unidades responde más bien a una adhesión a las imposiciones superficialmente físicas (empíricas) que a un deseo de permanecer fiel a Aristóteles. Spingarn me confirma en esta noción haciendo notar que Castelvetro basaba su teoría poética en las exigencias de la escena.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup>

Clark, European Theories, pág. 65.

<sup>56</sup>

Spingarn, Literary Criticism, pág. 99.

<sup>57</sup>

Ibid., pág. 99.

<sup>58</sup>

Literary Criticism, pág. 98, "... Castelvetro's theory of the drama was based entirely upon the notion of stage representation. All the essentials of dramatic literature are thus fixed by the exigencies of the stage. The stage is circumscribed space, and the play must be performed upon it within a period of time limited by the physical necessities of the spectators."

La resolución de los géneros de la comedia y la tragedia y de las distinciones entre ella en un género nuevo no se encuentra en los preceptistas aristotélicos, sino como es de esperar en un dramaturgo, Giannaria Cecchi. En el prólogo de su comedia, La Romanesca (1574) se lee lo siguiente:

La farsa es una tercera especie entre la tragedia y la comedia. Goza de las libertades de las dos y se escapa de sus limitaciones, pues recibe dentro de sus amplias fronteras a grandes señores y príncipes al contrario de la comedia, y como un hospital o venta acoge al más vil y plebeyo del pueblo, a lo cual no ha condescendido nunca doña Tragedia. No está restringido a ciertos motivos, pues acepta todos los sujetos --graves, alegres, profanos y sagrados y rudos, tristes y suaves. No importan tiempo y lugar. La escena puede darse en la iglesia, plaza pública o dondequiera; y si no basta un día pueden emplearse dos o tres. En fin, ¿qué le importa a la farsa? En una palabra, esta señora moderna de la escena es la más divertida, la más conveniente, la más hermosa aldeana que puede hallarse en nuestra tierra.<sup>59</sup>

Creo que este trozo muestra muy a las claras que las exigencias prácticas arrasan toda noción preconcebida.

España era destinada a gozar de gran número de estos comediógrafos-teorizantes que no sólo hicieron una notable aportación a la crítica dramática sino que también hicieron que los teóricos les tomasen en cuenta o adoptando y adaptando sus ideas o rechazándolas. Este proceso culmina en Francisco de Barrera, un teórico que acabó de ponerse de parte por completo del drama nacional.

Los comediógrafos teorizantes españoles aportaron un cambio importante a la teoría dramática. Como tuvimos ocasión de ver, los preceptistas italianos no otorgaron el título de la "verdad" sino a los sucesos históricos.

---

<sup>59</sup>

Citado por John Addington Symonds en Renaissance, V. II, pág. 163.

Desde el "Prohemio" de la Propalladia (1517) de Bartolomé Torres Naharro empieza a divisarse otra actitud distinta. Comenzó nuestro comediógrafo-preceptista citando todas las monedas viejas, resabios del clasicismo, y las que eran corrientes en la baja Edad Media.<sup>60</sup> Parecía hacerlo para que no se le acusara de ser ignorante en estas materias, porque a continuación pone de manifiesto de manera graciosísima que cree de poca cuenta toda esta bagatela de clasicismos: "Todo lo cual me parece más largo de contar que necesario de oír."<sup>61</sup> Su propia definición contiene sus famosas distinciones de "comedia a noticia" ("cosa nota y vista en realidad de verdad") y "comedia a fantasía" ("cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea"). Si se echa un vistazo a las obras que da como ejemplos de la comedia a noticia, Soldadesca y Tinellaria, se da cuenta de que se trata de "situaciones" divertidas y de caracteres que no salen de los tipos siempre citados dentro del decoro. El argumento es mínimo; es más bien una situación que habría visto muchas veces Torres Naharro. En Soldadesca se está formando una compañía y el capitán encargado de ello sólo quiere el simulacro de modo que se quede con las "pagas." Así es que la situación consiste en que unos soldados españoles quieren engañar a otros soldados o aspirantes a soldados. Es un cuadro de la vida soldadesca española en Italia. Hay el soldado pobre, Guzmán, el capitán, Mendoza el sotocapitán, el atambor, un par de bisoños que no saben italiano, un italiano que no sabe español y un fraile que, alistándose, vende sus hábitos para comprarles bebida a sus

---

<sup>60</sup> "Comedia, según los antiguos, es 'civilis privataeque fortunae, sine periculo, vitae comprehensio,' a diferencia de tragedia, que es 'heroicae fortunae in adversis comprehensio.' Y según Tulio es 'imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis.'" Preceptiva Dramática, pág. 63. De aquí en adelante vamos a emplear las siglas PDE para esta obra.

<sup>61</sup>

Ibid., pág. 63.

nuevos "hermanos." Ahora bien, lo que hizo Torres Naharro es universalizar las muchas bribonadas e individuos que habría visto repetidas veces en una situación típica y en tipos propios del concepto del decoro.<sup>62</sup> No es que copiase exactamente un solo suceso histórico que ocurriese exactamente como Soldadesca sino que abstrayó los muchos casos en lo típico y volvió a concretizarlo en la situación y los personajes de Soldadesca.

Ynenea, designada de Torres Naharro como ejemplo de la "comedia a fantasía," por estar inspirada en La Celestina nos proporciona rara oportunidad de comprender muy específicamente su concepto. Los caracteres también responden a las exigencias del decoro, pero son tipos ya establecidos en la mentalidad del pueblo por otro u otros. No es imposible que "en realidad de verdad" se diesen estos tipos, pero no es cosa de todos los días ver a un Sempronio y mucho menos a su descendiente Boreas, ya muy exagerado y por tanto poco probable. El tipo ha evolucionado independiente de la realidad, de acuerdo con la diversión (lo dulce) que el pueblo exige al teatro y su "verosimilitud" depende de la aceptación de la tradición literaria en la mentalidad del pueblo. Como se sabe, este tipo de criado, tarambana y consejero a la vez, fue objeto del desprecio de los detractores de la comedia nacional. Ricardo de Turia le justificó alegando que evitaba multiplicar personajes.<sup>63</sup> De todas formas, es un personaje que debe su forma final no a la realidad inmediata, sino al teatro, pero no por eso abandona las limitaciones del decoro, pues es cobarde, socarrón, tramposo, glotón, y a veces inteligente.

---

<sup>62</sup> "dando a cada uno lo suyo ..." "Prohemio" de Propalladia, FDE, pág. 62.

<sup>63</sup> Apologético de las Comedias Españolas, FDE, pág. 179.

El que se meta donde no se la llamado, donde no se le llamaría nunca en realidad, a aconsejarle a su señor, no le quita su conformidad al decoro. Sus actos responden también a las necesidades que impone el principio de la diversión igual al argumento de este tipo de comedia, el cual es "per se" una reestructuración artificiosa de los sucesos históricos.

Precisamente es el argumento, el otro factor importante, que distingue la comedia a fantasía de la a noticia. Es fácil que exista una situación "en realidad de verdad," la cual sirve muy bien para informar a una pieza reducida. Por otra parte, no puede ejercer la misma función para una obra de más extensión a la vez que mantenga el interés del espectador. Se necesita una forma que no se dé en la naturaleza, la cual tiene que ser inventada. Dicha forma se llama argumento y es de por sí artificioso, "fantástico," dos o tres veces alejado de la realidad y la comedia nacional española, se va a caracterizar por admitir lo fantástico, lo inverosímil, si se quiere, con más facilidad en el argumento, y tenderá a conservar el "decoro" en los personajes. Tiene este esquema la ventaja de aplacar la sed de "deleite" a la vez que conserva lo didáctico-moral.<sup>64</sup> Es también, en el caso de Torres Naharro, una concesión "tácita" de realidad, o sea, de verdad, al decoro, lo cual es una innovación importantísima, sobre todo al recordar el dilema de los preceptistas italianos que se vieron obligados a enseñar empleando mentiras, (lo empírico plausible, lo ideal a priori, lo ideal a posteriori), reservando el término "verdad," y por tanta realidad, para los sucesos históricos.

---

64

Si no lo conserva en todos los casos, por lo menos el comediógrafo puede afirmar "convencionalmente" que lo conserva.

Dicho sea de paso que el argumento de Ymenea es doble, pues el secundario, que trata de los criados, remeda el principal, reforzando así la artificialidad ya notada. De igual importancia, tiene el efecto de hacer de la pieza un género mixto, ya que trata de lo alto y de lo bajo.

Torres Naharro se muestra pragmático también en cuanto a las observaciones que hace respecto de los otros aspectos del drama. No recomienda número fijo de personajes como los aristotélicos. Se gufa por la que funciona diciendo "que no deben ser tan pocas que parezca la justa sorda ni tantas que engendren confusión."<sup>65</sup> Sigue la tradición recomendando cinco actos y el introito. No justifica esta práctica teóricamente.

Juan de la Cueva es el que da el próximo paso en lo que Bartolomé de Torres Naharro dió por implicación. Este comediógrafo-teorizante, partiendo de la "definición de Tulio" equipará la "verdad" con los caracteres estereotipados y con los del decoro.

" De la vida humana  
es la comedia espejo, luz y guía,  
de la verdad pintura soberana;  
en ella se describe la osadía  
del mozo, la cautela de la anciana  
alcageta, las burlas de juglares  
y sucesos de hombres populares."<sup>66</sup>

Tres años más tarde en la primera parte de las comedias y tragedias (1588), termina vinculando el decoro con lo moral.

"Pues es la comedia una imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad en que se nos representan las cosas que debemos huir con claros y evidentes ejemplos, poderoso cualquiera dellos a confundir las cavilosas intenciones de los que condenan este género de poesía."<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Propalladia, PDE, pág. 64

<sup>66</sup> "El Viaje de Sannio," PDE, pág. 74.

<sup>67</sup> Ibid, pág. 76.

Por si acaso no quedara suficientemente clara la identificación para Juan de la Cueva de la función moral del decoro, notemos lo mucho que se escandaliza de que Estafanion vistiera una mujer de hombre y como expresa su satisfacción de que le castigaran dándole azotes.

"... y así de aquella forma echado fuera de la ciudad en público destierro por inventor de cosa tan horrenda en que se vio el decoro y la vergüenza con el castigo usar de su modestia."<sup>68</sup>

Ha concedido al decoro el grado de verdad (realidad), y nos ha dado a entender que se enseña primordialmente con los estereotipos del decoro. El dramaturgo así queda relativamente libre para estructurar los sucesos de acuerdo con el ingenio que tenga para que guste al público proporcionándole sorpresas y manteniendo la suspensión.

Es la variedad de invención vista en el argumento que causa que Juan de la Cueva, entre otros muchos, elogie lo ingenioso de la comedia española:

Mas la invención, la gracia y traza es propia  
a la ingeniosa fábula de España,  
no cual dicen los émulos impropia.

Cenas y actos suple la maraña  
tan intrincada y la soltura de ella  
inimitable de ninguna extraña.<sup>69</sup>

Es la "furia" española, frase que nos recuerda la "cólera española" de Ricardo de Turia,<sup>70</sup> lo que exige argumentos novedosos:

<sup>68</sup>

Los cuatro libros de los inventores de las cosas, FDE, pág. 150.

<sup>69</sup>

Ejemplar Poético, FDE, pág. 116. En la misma obra califica la comedia antigua de "menos ingeniosa" (115) y en Primera parte de las comedias y tragedias habla de "la variedad de cosas de tanto gusto," (pág. 77).

<sup>70</sup>

Apologético de las comedias españolas, FDE, pág. 179.

"Entiéndase que entonces no mudaron  
cosa de aquella ancianidad primera  
en que los griegos la comedia usaron.

O por ser mas tratable y menos fiera  
la gente de mas gusto y mejor trato  
de más sinceridad que en nuestra era.

Que la fábula fuese sin ornato  
sin artificio y corto de argumento,  
no la escucharon con desdén ingrato.<sup>71</sup>

En fin de cuentas dice que la naturaleza fiera del pueblo español exige  
argumentos variados. Castelvetro ya había afirmado la obligación del poeta  
de agradarle al pueblo.<sup>72</sup> Juan de la Cueva da otro paso más en la explica-  
ción sociológico de la comedia al llegar a conclusiones generales acerca  
de la naturaleza del pueblo a la cual hay que conformarse.

El principio de "delectare" fundamenta su definición de la comedia:

Porque debes tener conocimiento  
que es la comedia un poema activo,  
risueño y hecho para dar contento.<sup>73</sup>

Por otra parte, Juan de la Cueva ofrece un cuadro compuesto de  
su propia experiencia y conceptos aristotélicos que ha granjeado. La idea,  
en su origen clásica, de que hay que cambiar el drama según las condiciones  
vigentes empalma perfectamente con las tendencias empíricas que le empujaron  
a identificar la naturaleza del pueblo español.

Esta mudanza fue de hombres prudentes  
aplicando a las nuevas condiciones  
nuevas cosas que son las convenientes.<sup>74</sup>

---

71

Ejemplar Poético, PDE, pág. 144.

72

Spingarn, Literary Criticism, pág. 56.

73

Ejemplar Poético, PDE pág. 147.

74

Ejemplar Poético, PDE, pág. 145.

Claro, este concepto formará parte del repertorio de todos los preceptistas que quieren legitimizar la comedia nacional. A pesar de lo corriente de la idea, no debemos hacer caso omiso de que está fundada en el rechazo de una preexistente verdad conceptual establecida por la autoridad de Aristóteles. Es por este motivo que se sospecha que su miscelánea de nociones aristotélicas a veces no son mucho más que adorno para protegerle de la acusación de ignorancia cuando no apoyan lo contrario de lo que aparentan. Observa la tradicional distinción de que la tragedia es histórica y la comedia fabulosa,<sup>75</sup> lo cual dentro de la perspectiva que hemos establecido, viene a querer decir que en la tragedia se hereda lo esencial del argumento mientras uno puede inventarlo en la comedia. No va implícita en la diferenciación de Juan de la Cueva la reservación de la verdad para lo histórico. También comparte la noción general de que la tragedia es un calco de lo desagradable y la comedia lo es de lo agradable.

Es un retrato que nos va poniendo  
delante de los ojos los presentes  
males de los mortales miserables  
en héroes, reyes, príncipes notables.<sup>76</sup>

La comedia es retrato del gracioso  
y risueño Demócrito, y figura  
la tragedia de Heráclito lloroso.<sup>77</sup>

Aunque en el Viaje de Sannio reserva la realeza para la tragedia, como puede observarse en la primera cita, evoluciona tanto durante los próximos veinte años que en Ejemplar Poético (1606) puede describir la realidad existente llanamente antes de pasar a justificarla:

---

<sup>75</sup>  
Ejemplar Poético, PDE, pág. 149, "la historia en que se funda la tragedia," y "de fábula procede la comedia..."

<sup>76</sup>  
El Viaje de Sannio, PDE, págs. 74-75.

<sup>77</sup>  
Ejemplar Poético, PDE, pág. 147.

Que en cualquier popular comedia hay reyes,  
y entre los reyes el sayal grosero  
con la misma igualdad que entre los bueyes.<sup>78</sup>

También de acuerdo con el uso se declara en contra de la unidad de tiempo.<sup>79</sup>

La teoría de Juan de la Cueva, aunque acusa influencias aristotélicas y horacionas, es original en su continuación de la justificación de lo empírico en el teatro nacional.

El comienzo de la "Carta al ilustrísimo Marqués de Cuellar sobre la comedia" tiende a provocar la reacción de "deja vu." Pero al leerla con cuidado nos damos cuenta de que Andrés Rey de Artieda no se limita a repetir la defensa de la comedia basada en el argumento didáctico moral de Horacio y los neoaristotélicos sino que ofrece en términos precisos la ya notada solución para conservar la función de "prodesse" mientras se deleita:

Sepamos: la económica, ¿no es ciencia?  
Pues la comedia, ¿qué otra cosa enseña?  
Oígame y tenga un poco de paciencia.  
La gravedad que ha de tener la dueña,  
la ley que ha de guardar firme y constante  
el hombre que su fe y palabra empeña;  
celo y amor del padre vigilante;  
de los hijos el miedo y el respeto  
que han de guardar teniéndole delante;  
del que es galán el término discreto;  
la vergüenza y valor de una doncella  
cuando se ve en confusión y aprieto;  
el fin de una justísima querrela,  
la muerte arrebatada de un tirano  
que por su gusto todo lo atropella:  
esto enseña el discreto cortesano  
para que la virtud moral abrace  
y de lo pernicioso alce la mano.  
Y como a secas la verdad no aplace,  
es necesario que el poeta sabio  
con artificio lo disponga y trace.<sup>80</sup>

78

PDE, pág. 143.

79

Ibid., pág. 144.

80

PDE, pág. 140.

Después de enumerar los distintos tipos aceptados por el decoro que por su sola presencia enseñan, los identifica con la verdad, ("y como a secas la verdad no place..."). Luego, "es necesario que el poeta sabio / con artificio lo disponga y trace," o sea, que se ensarten "las verdades" de manera que gusten. El arte del argumento parece estar divorciado de los requisitos más rigurosos del decoro. Claro, la tragedia senequista no se libró de la exigencia didáctica de la muerte del tirano, pero tampoco cundió esta forma teatral en España. Tuvo éxito la forma que se jactaba del argumento ingenioso, la comedia nacional. Redondea su idea Artieda, identificando la mentira con la "traza."

El que no fuere tal (poeta) no se entremeta  
en lo que es apurar moralidades,  
porque requiere habilidad perfecta  
para pintar conforme las edades  
el vicio y la virtud que predomina  
y enjerir las mentiras con verdades.  
Esto nos muestra al ojo la Celestina  
digo, el autor que supo darle el punto  
con tan suave espíritu y doctrina.<sup>81</sup>

El decoro pues, goza del rango de la verdad y el artificio, la mentira, la enlaza de manera interesante. Creemos que el que dé La Celestina como ejemplo de esta técnica tiende a reforzar nuestra previa interpretación del comentario de Torres Naharro.

El compañero de Cervantes en Lepanto se siente llamado a defender la comedia nueva porque el mismo rompe "preceptos" que él cree de Aristóteles. Por ejemplo, en su cínico drama conservador, Los Amantes, que es tragedia, no hay reyes ni reinos, de modo que concluye:

Si la materia dicen que no es alta,  
pues para hablar de príncipes y reyes,  
el hombre y reino a Los Amantes falta,

miren lo que ordenaron esas leyes,  
que sacar al teatro un Minotauro,  
fue mandarnos tratar con semibueyes,<sup>82</sup>

Se salva de la crítica poniendo los preceptos clásicos en ridículo, aunque no sé a qué obra se refiera a menos que sea Hipólito de Eurípides. Nadie recomendó, que yo sepa, que se incluyese a Minotauros en el drama. Al contrario, Horacio proscribía esta clase de creación.<sup>83</sup> Hay que sospechar que el venerable capitán está creando su propio concepto "clásico" para poder derribarlo, y que la Epístola ad Pisos le inspiró, pues critica la misma clase de inverosimilitud que cuando reprueba comediógrafos contemporáneos por pintar imposibilidades físico-geográficas basándose en el mismo pasaje de Horacio.

Oh, cuán al vivo nos compara Horacio  
a los sueños frenéticos al enfermo  
lo que escribe en su triste cartapacio!  
Galeras vi una vez por el yermo  
y correr seis caballos por la pasta  
de la Isla del Gozo hasta Palermo.<sup>84</sup>

Lo que nos llama la atención es que aunque defiende convenientemente su obra contra los preceptos clásicos y neoristotélicos trayendo a colación la justificación relativa de que los tiempos cambian,<sup>85</sup> no vacila en emplear

<sup>82</sup>

Prólogo de los Amantes, PDE, pág. 67.

<sup>83</sup>

"Si Pictor velit jungere equinam cervicem humano capiti, et inducere varias plumas membris collatis undique, ut mulier formosa superne desinat turpiter atrum pescem, teneatis risum, amici, ...?", Ad Pisos, Complete Works, pág. 469.

<sup>84</sup>

Discursos, ... de Artemidoro, PDE, pág. 141.

<sup>85</sup>

Visto que un estado sube y rueda,  
o si por el contrario baja, sube,  
y que en un punto firme apenas queda.  
Por ello, y porque mil ejemplos tuve,  
siguiendo el uso, y plática española,  
de mi tragedia hacer dos partes tuve (Prólogo de los Amantes,

máximas clásicas para atacar lo que no le place. En conclusión, parece no guiarle a Rey de Artieda ni a casi ningún preceptista español un concepto apriorístico de la verdad. La Verdad de la Autoridad, menos en terreno estrictamente religioso, lo es cuando le conviene, o cuando es peligroso declararse contrario a ella.

Creemos que es por este empleo oportunista de la censura clásica que es difícil entender precisamente lo que quiere decir con inverosimilitud. No responde a una infracción empírica exacta, sino a la necesidad pasajera del crítico de defenderse u ofender. Es difícil precisar a qué comedias se refieren los que critican esta clase de inverosimilitud físico-geográfica. Los Amantes mismo está plagado de implausibilidades que responden a una falta de unidad orgánica. Es difícil creer, por ejemplo, que amantes que se colman de recriminaciones vayan a morir de amor. Poco "decoroso" es que Marcilla se esconda tras las cortinas del tálamo, aunque no llega al extremo de meterse bajo la cama como quiere un crítico. De modo que el capitán Rey de Artieda trabaja desde un criterio empírico de la verdad que concede realidad al decoro en los personajes, pero que es capaz de permitir implausibilidades en el argumento por ser esta fábula o mentira. Así es que la inverosimilitud se reduce a casos geográficos y temporales (falta de erudición), y a personajes contruidos fuera del decoro (falta de experiencia), tanto literario como vital.

Al contrario de la idea del Minturno, que declaraba la necesidad de que el poeta fuese buen hombre,<sup>86</sup> Rey de Artieda defiende la comedia afirmando que la vida inmoral de los comediantes no menoscaba el saludable efecto

---

PDE, pág. 66).

86

Spingarn, Literary Criticism, pág. 53.

moral de una pieza dramática: "¿Qué importa a la comedia que sean malos, / si para recitar son los mejores?"<sup>87</sup> Esta es otra manifestación de que no se deja llevar por la acostumbrada identificación de la historia con la verdad.

Los comediógrafos-teorizantes españoles se caracterizan por su pragmatismo. Claro, la doctrina nearistotélico-horaciano influye fuertemente en ellos, pero su empiricismo ejerce aún más ascendiente sobre los puramente teóricos. Los teóricos prestan a los comediógrafos-teorizantes herramientas, éstos les prestan una perspectiva a aquellos. Esta situación resulta del poderoso teatro nacional del cual era difícil hacerse caso omiso al ponerse a fabricar una teoría. Como indicamos al principio de esta sección, este proceso es paulatino porque es en realidad una fase de la evolución intelectual europea que dejará a un lado las cavilaciones morales para ir derecho a buscar la verdad en la naturaleza. En honor a la verdad debemos darnos cuenta de que es esto lo que hace en pequeño Andrés Rey de Artieda al intentar poner herméticamente en cuarentena la inmoralidad de la vida privada de los comediantes. Se separa la verdad moral de la ciencia, el argumento del decoro, la fe de la obra, y la obra de la fe. Con este se desiste de pretender ver las cosas, todas las cosas, como un todo concordante y concordado.

El primer teórico que acusa una clara influencia del pragmatismo de los comediógrafos-teorizantes es Alfonso Luis de Carballo. Era "gran admirador del ya triunfante teatro nacional."<sup>88</sup> Son las admirables "trazas" lo que le parecen sobre todo dignas de alabanza.

---

<sup>87</sup>

Discursos de Artemidoro, PDE, pág. 139.

<sup>88</sup>

Alberto Forqueras Mayo, "La teoría dramática de los siglos 16 y 17," PDE, pág. 25.

Si comprender quisiéramos todo lo que a la comedia pertenece a su traza y orden, mucho había que decir, y sería nunca acabar el querer decir los sutiles artificios y admirables trazas de las comedias que en nuestra lengua se usan, especialmente las que en nuestro tiempo hacen con tan divina traza, enriqueciéndolas de todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imaginar.<sup>89</sup>

En tan corto pasaje repite "traza" tres veces y lo que sigue nos aclara sin lugar a dudas que con "traza" quiere decir argumento.

Y porque de esta materia será mejor no decir nada que decir poco, solo diré lo que común y generalmente debe tener la comedia, que son tres partes principales en que se divide, las cuales llaman en griego "prótesis," "epítasis," y "catástrofe," que son como en todas las cosas humanas la ascendencia, existencia y decidencia, porque la prótesis es el principio y crecimiento de la comedia, en la cual se comienza a ir representando la historia o ficción, de modo que vaya comenzando cosas y no acabando ningún suceso, más antes ir entablándolos de tal modo que no se puedan fácilmente coligir los no pensados fines dellos.<sup>90</sup>

Se declara a favor de tres jornadas al final del párrafo porque corresponden mejor a la división tripartita de prótesis, epítasis, y catástrofe. Estas son las más propicias para el enredo ("de modo que vaya comenzando sucesos y no acabando ninguno..."), y la "soltura de la fábula" denota el fin inesperado. Con razón se ha fijado el autor de El Cisne de Apolo en el argumento como elemento sobresaliente de la comedia nacional.

Como ha notado Porqueras Mayo, el mismo pasaje contiene la formulación de la idea de la comedia como un género mixto. "Desde el punto de vista teórico es muy importante (aunque todavía no se expresa claramente), la consideración de la comedia como un género englobado y ecléctico que se

---

89

Cisne de Apolo, PDE, pág. 117.

90

Ibid., pág. 117.

nutre de todos los géneros de flores de la poesía. Por tanto se evita diplomáticamente el conflicto de dar prioridad a un género determinado."<sup>91</sup> Pero, el querer legitimizar otro género responde a un motivo especial en el caso de Luis Alonso de Carballo. Constituye, nada menos, un intento de salir del atolladero creado por querer enseñar con mentiras.

LECTURA- Su propia materia, después de puestas ya en buen estilo, fueron las fábulas y ficciones semejantes a la verdad.

ZOILLO- Y eso, ¿no era mentir?

LECTURA- Ya queda eso muy averiguado, mas ya ahora se hacen comedias de historias ciertas, así profanas como divinas, y aún de personas físicas, que así las quiero llamar ...<sup>92</sup>

Debe notarse que en efecto mezcla los géneros trágicos y cómicos al admitir la "historia" a la comedia, pero que lo hace para defender la comedia contra la acusación de ser "mentira." Salta a la vista en primer lugar que esta solución sólo salva de la mentira a las comedias fundadas en la historia, o sea, las menos. Por otra parte, representa una concesión tácita de verdad a la realidad ideal a posteriori, lo cual contrasta con la costumbre de los italianos para quienes, como notó Spingarn, sólo gozaban del rango de la verdad los sucesos empíricos. De haber ensanchado Carvallo este concepto ideal de la verdad para incluir "las fábulas, ficciones semejantes a la verdad" en vez de crear una división entre las históricas y las ficticias, habría creado una teoría dramática capaz de concordar los mundos teórico y pragmático. Pero, por desgracia, su solución queda a medias. Quedan injustificadas las comedias hechas a base de ficciones.

---

<sup>91</sup>

"Teoría dramática..." PDE, pág. 25.

<sup>92</sup>

Cisne de Apolo, PDE, pág. 116.

Puesto que ha denominado el argumento como vehículo (portador), de la verdad, por mucho que añadiese el decoro al valor de la comedia como verdad queda la obra desvirtuada si el argumento no es histórico. De modo que cuando pretende justificar la comedia a base del decoro, se ve obligado a declarar, "... pues allí se alaba y ensalza el bueno para que sea imitado, y el vicioso se vitupera para que nadie le imite."<sup>93</sup> Estamos de vuelta ante las restricciones puestas a la trama por Daniello, porque si no puede ser histórica, tiene la obligación de enseñar la moralidad, o sea de imponer límites incapacitantes. Se ve por lo que escribe a continuación que también asigna al decoro la función de enseñar.

... allí como en un espejo, se echa de ver la ignorancia del niño, la crianza del muchacho, la vanidad del mozo, la avaricia del viejo, la liviandad de la mujer, el engaño de la ramera, la constancia de la valerosa; al fin, es espejo de todas las costumbres, de todas las naciones y de todos los estados; es cátedra donde se leen todas ciencias, todas artes y todo lo necesario así para la persona particular como para toda la república ... un cifra y mapa para vivir los pueblos y particulares sin peligro de vida ... <sup>94</sup>

Como puede verse por estas líneas, aunque no confiesa que ha desacreditado las comedias hechas con fábulas ficticias, trata de salvarlas con el decoro de los personajes, y con trazas torpemente morales que el nunca admitiría como "ingeniosas." En fin, quiere enmendar su incipiente pero manca idea de la verdad a posteriori aplicando "parte" de la solución de los comediógrafos-teorizantes, Juan de la Cueva y Rey de Artieda.

---

<sup>93</sup>

Citado por Antonio Vilanova en "Preceptistas del Siglo 17," Historia General de las Literaturas Hispánicas, por Guillermo Díaz Plaja, 6 vols., Introducción de Ramón Menéndez Pidal, (Barcelona: Editorial Barna, 1948-1968), V. II. pág. 619.

<sup>94</sup>

Ibid., pág. 619.

Bien podemos iniciar nuestro breve comentario sobre el Pinciano citando a don Marcelino.

Gloria fue del Pinciano haber puesto el dedo en la llaga, y sin reducir puerilmente el dogma aristotélico a las reglillas técnicas de las Unidades, (no habla de la de lugar, y dedica solo dos líneas a la de tiempo), y otros palitroques de retórica como en el siglo 17 hicieron los franceses, haber herido de frente el problema capital del arte, explicando como había de entenderse la imitación, y qué verdad era la verdad poética.<sup>95</sup>

No se desmandó el Pinciano en los pormenores de la teoría literaria porque entendía el concepto aristotélico de la imitación ideal. Con razón, Menéndez Pelayo le califica de idealista.<sup>96</sup> Con esto concuerda Vilanova, que después de concluir que el Pinciano aceptaba la doctrina de "enseñar deleitando,"<sup>97</sup> pone de manifiesto que interpretaba la mimesis "en su sentido ideal y trascendente."<sup>98</sup> En fin, evitaba el Pinciano la dificultad de recomendar que se enseñe empleando la mentira, inventando una nueva categoría que se encontraba entre ella y los sucesos históricos. No era ni pura invención ni dato empírico y el Pinciano lo bautizó empleando el viejo término "verosimilitud."

---

<sup>95</sup>

Ideas Estéticas, pág. 239.

<sup>96</sup>

Ibid., pág. 227.

<sup>97</sup>

A. Vilanova, "Preceptistas del Siglo 17," pág. 605: "como puede verse, a pesar de su afirmación de que el arte sólo considera la obra buena en sí, el Pinciano no deja de aceptar la doctrina horaciana de enseñar deleitando, divulgada por Sclarigero y profesada por el Tasso como máximo exponente del ideario de la Contrarreforma."

<sup>98</sup>

Ibid., pág. 606.

"La forma de la poesía es la imitación, y la imitación es la verosimilitud. La materia son ambas filosofías. El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la Sofística, ni la historia, que sería formar la materia al Histórico; y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historias, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza. De aquí resulta que es un Arte superior a la metafísica, porque comprende mucho más, y se extiende a lo que es y no es."<sup>99</sup>

Así es que ha resuelto de manera teórica el problema<sup>100</sup> que los comediógrafos-teorizantes despacharon empíricamente, pero lo ha logrado dejando de lado el emergente teatro nacional. Es que simplemente no la comentó, de modo que no sabemos precisamente como hubiera aplicado su teoría, ni cual era su opinión de la "comedia." Es obvio, sin embargo, que si cotejáramos las tramas de la escena de la época con el concepto pincianesco de la verosimilitud, o sea de lo ideal aposteriori, lo reflejarían imperfectamente.

Encima de ser único en su entendimiento de la imitación ideal aristotélica, interesa el Pinciano por ser omnívoro, y pragmático al admitir eclécticamente ideas y conceptos, aunque a veces sin integrarlas, a su teoría. Por ejemplo, Hugo señala como función de la trama el "galardonar" al bueno y "castigar" al malo para enseñar,<sup>101</sup> y sin embargo Hugo mismo, repitiendo

---

<sup>99</sup>

Citado en Menéndez Pelayo, Ideas Estéticas, pág. 225.

<sup>100</sup>

"... podemos asegurar que en el Pinciano, como en el Tasso, lo verosímil es el concepto de la verdad poética basada en aquellas cosas que no son ciertas pero que son posibles, y de las que sin haber sucedido pudieron acontecer," A. Vilanova, "Preceptistas del Siglo 17," pág. 611. Aunque se le da la razón en esto, se exigen pruebas más extensivas que las que da Vilanova. Hay materia contradictoria en este terreno.

<sup>101</sup>

"La costumbre que Aristóteles: que sea honesta, loable y virtuosa, que es la que debe enseñar el poeta, poniendo al bueno galardón, y, al malo, castigo, como en la fábula norata trágica dijimos," Filosofía Antigua Poética, PDE, pág. 92.

a Aristóteles, ya había insistido en que fuese ni bueno ni malo.

"... que no sea quiere (Aristóteles) la persona mala ni buena, por la dicha razón, sino que sea de la condición que por algún especial y, ya que no sea caído por error, a lo menos cuanto a sus costumbres, no merezca la muerte."<sup>102</sup>

Sin duda se podrían aunar estas dos afirmaciones aparentemente contradictorias, pero al Pinciano las deja quietas, juxtapuestas pero inarticuladas como un matrimonio indiferente. Tal disposición a aceptar una opinión corriente sin incorporarla teóricamente es, a nuestro juicio, indicativo del natural conciliador empírico de nuestro preceptista.

Semejantes juxtaposiciones de conceptos disímiles hacen difícil resistir la tentación de llevar a cabo el proceso de integración. No puede dejarse de preguntar, por ejemplo, qué relación hay entre la "verdad" y la verosimilitud en su sistema. Señala tres maneras de "fábulas," cada una de las cuales participa de distintos grados de "verdad." Mientras las milésias o las caballerescas son pura ficción, las "esópicas" representan una verdad basada en una ficción, o, inversamente, se construye la tragedia extrayendo mil ficciones de una verdad.<sup>103</sup> En el caso de las fábulas de Esopo, la verdad parece consistir en observaciones psicológicas, y por extensión, morales, empíricamente confirmadas, lo cual no es nada más que otro aspecto del "decoro." La verdad de que habla en la tragedia aparenta lo esencial de la situación abstraído de sus circunstancias históricas, o sea, la imitación ideal. Eso es, habría que concluir atribuyéndole la categoría de la verdad

---

<sup>102</sup>

Ibid., pág. 83.

<sup>103</sup>

Menéndez Pelayo, Ideas Estéticas, pág. 228.

al decoro, a la imitación ideal y a la verosimilitud, conformándose ésta perfectamente a su descripción de la verdad de la tragedia. Pero el conjunto de lo que dice el Pinciano no nos permite hacer esto. Por ejemplo, al comentar la diferencia entre la historia y la poesía concluye que las historias de Pedro el Cruel o de Marco Antonio y Cleopatra puestas en verso no serían tragedias sino representaciones de historias.<sup>104</sup> Para Esclari-gero, el elemento ficticio del verso hubiera bastado para convertir la historia en poesía. Al contrario, el Pinciano exige una imitación que, por lo visto no quiere decir "remedo" sino una alambicación de los particulares para sacar la esencia a base de la cual se inventan nuevos detalles.

"Diferencia va de una a la otra; que la histórica narración no le costó trabajo alguno al autor, y, como antes fue dicho, si fuera tragedia, había de haber alambicado su cerebro para narrar o escribir una cosa que siendo mentira, pareciese verdad ... "<sup>105</sup>

Aunque la idea de imitación ideal, y por tanto la verosimilitud pincianesca, se percibe claramente en este trozo, no la equipara con la verdad. De modo que a pesar de nuestros esfuerzos por aclarar el grado de realidad que conceda a la verosimilitud y al decoro quedamos decepcionados. No quiere Alfonso López dejarse arrinconar, porque mientras queda sin especificar la "verdad" sigue abierta su filosofía a lo que le parezca razonable incluir.

Aunque esquivá definir la "verdad," salta a la vista que el término "disparate" quiere decir para él todo lo que no participe de su pariente más cercano, la verosimilitud. "... porque las ficciones, que no tienen imitación de verosimilitud no son fábulas sino disparates."<sup>106</sup> Si se extrae

---

<sup>104</sup> Filosofía Antigua, PDE, pág. 87.

<sup>105</sup> Ibid., pág. 87.

<sup>106</sup> Menéndez Pelayo, Ideas Estéticas, pág. 238.

mal la esencia de los sucesos históricos, o si se observan incorrectamente o desde un ángulo no sancionado, se sale con un disparate. Pero definición tan sencilla tiene su lado espinoso, pues la perspectiva cambia según la idiosincracia de cada uno y lo que es disparate para el entendido no lo será quizá para la plebe.

La actitud conciliadora del Pinciano se manifiesta a través de su tratado entero. Aunque sigue apoyando la tradición de la función didáctica, censura a los autores de apólogos por despreciar la forma para enseñar.<sup>107</sup> Su buen sentido rechaza las lecciones burdas recomendadas por los tempranos preceptistas como Daniello y Esclarífero en favor de la enseñanza indirecta. Se aprende riendo según afirma Fadrique:

"¿Qué cosa más de reir que ver a un mozo, desollado de una ramera, lamentarse que le ha chupado su hacienda y su salud?"<sup>108</sup>

Pasa por alto el que sea muy posible que el público tomara tanto placer de la situación que perdiera del todo lección tan suavemente presentada.<sup>109</sup> Impe-  
ra sobre la función didáctica la de delectar.<sup>110</sup> Estrechamente relacionada

---

107

Citado por Menéndez Pelayo, Ideas Estéticas, pág. 238.

108

Filosofía Antigua Poética, PDE, pág. 99.

109

En fin, la lección consiste en poner en ridículo al mozo que se deja llevar de las pasiones y del vicio. Léase lo siguiente por ejemplo: "toda pasión grande que turba el ánimo..." Filosofía Antigua Poética, FDE, pág. 93.

110

Vilanova señala tres funciones sostenidas por el Pinciano: 1) al-  
terar y quietar las pasiones, 2) mejorar las costumbres, 3) divertimento  
y entrenamiento; "Preceptistas del Siglo 17," págs. 605-606.

con las funciones de "delectare" y "prodesse" está la de quietar las pasiones, pues también es una forma de instruir. Era en realidad la principal enseñanza del estoicismo y no puede considerarse esto enteramente casual cuando se pondera el auge del senequismo, tanto filosófico como dramático, durante el renacimiento. Para el pinciano la poesía en general sirve para limpiar las pasiones del ánimo. Como señala Porqueras Mayo, da un paso importante para dignificar la comedia al atribuirle específicamente la función de catarsis, aunque es difícil ver como debe funcionar. De todos modos, queda clarísimo lo que dice en cuanto a la depuración de pasiones en la tragedia. En efecto parece explicar el funcionamiento de la catarsis, y trae a colación el efecto de las ejecuciones, pues en los pueblos pequeños donde pasan con poca frecuencia, producen una reacción notable y en las ciudades casi ninguna.

Y como sea el fin de la tragedia limpiar el ánimo de pasiones, hácese más limpio con las acciones que tuvieron mal fin y desastrado, que como dicho es con la frecuencia de ver tales acciones, queda el hombre enseñado a perder el miedo y la demasiada compasión. Esto se ve claro en los condenados a muerte; que si alguno lo es en un pueblo pequeño, no usado a ver ajusticiar a hombres, al tiempo que le llevan por las calles y el pregonero va publicando la causa de su muerte, los hombres se enternecen, lloran los viejos, plañen las mujeres, y aún gimen los niños viendo lamentar a sus madres; más, si la tal justicia se ejecuta en una gran ciudad donde muchas veces se ejecuta la tal justicia, no hace más movimiento el ajusticiado ni el pregonero en la gente que si no fuese cosa de momento. Y desto es la causa de la costumbre que la gente tiene de ver semejantes cosas la cual les tiene ya enseñados a perder el miedo y la misericordia. ¶¶

El resultado de semejante proceso inoculativo va a ser el hombre por encima de las cosas, imperturbado e imperturbable, un Marco Aurelio, el asceta acostumbrado al sufrimiento, en fin el estóico.<sup>112</sup> Esta lógica nos lleva a creer que insiste el Pinciano en lo horripilante de la tragedia porque piensa con los senequistas que mientras más impresionante la escena, más catártica va a resultar, pues si el espectador ha presenciado lo que sobrepasa lo real, esto no va a ser capaz de afectarle. De dejar de explicar así su predilección por lo "espantoso y miserable," quedaríamos con que no compagina dicha proclividad con el natural conciliador del primer preceptista español, que consistía en atenuar las exageraciones neo-aristotélicas y senequistas.

Aunque rígido no se muestra el Pinciano, está claro que sostiene la tradicional separación entre la tragedia y la comedia. Clasifica el Anfitrión de Plauto como "tragicomedia," pues no tiene "lo ridículo que a una pura comedia conviene, y que faltan burlas muchas y palabras de donaire mucho en esas acciones por guardar el decoro, reyes y personas principales,

---

112

Herschel Baker resume sucintamente la aportación del estoicismo a la moralidad cristiana citando a Cicerón; "True love is right reason in agreement with nature; it is of universal application, unchanging and everlasting; it summons to duty by its commands, and averts from wrongdoing by its prohibitions; it transcends senates and jurors; Rome and Athens, past and present. 'One Eternal and unchanging law will be valid for all nations and all times, and there be one master and ruler, that is God, over us all, for he is the author of this law, its promulgator, and its enforcing judge.' Thus did the characteristic Greek belief in an orderly cosmos become, in the hands of a Roman lawyer like Cicero, the keystone of Christian morality and jurisprudence for more than a thousand years." The Image of Man (N.Y.: Harper & Row, c1947), pág. 73. Lo importante, claro, es que la pasión y el crimen son el resultado de no entender la ley divina, cuando en el drama se resuelve en el desastre final, sobreviene la tranquilidad tanto en la escena como en el alma del espectador.

a los cuales es desconveniente la plática que engendra risa."<sup>113</sup> Se basa la separación en que los modos de imitar son distintos.

Por consiguiente, las diferencias de poemas dependen del género de imitación, de la cosa imitada, y del modo de imitar diverso ... Por la cosa imitada, la imitación de lo mejor es la Épica y la Trágica, la imitación de lo peor, Cómica ...<sup>114</sup>

También se manifiesta la diferencia en los fines, pues se le permite un fin alegre a la tragedia, más la comedia no puede tenerla triste. En fin de cuentas se conforma el Pinciano a los neo-aristotélicos en insistir en la separación aunque no está rigidamente expuesta.<sup>115</sup>

En lo demás vacila entre lo neo-aristotélico y lo que le parece buen sentido. No le parece mal el empleo de varios tipos de versos en la tragedia según el uso moderno.<sup>116</sup> Después de intentar justificar la

<sup>113</sup>

Filosofía Antigua Poética, PDE, pág. 99.

<sup>114</sup>

Filosofía Antigua Poética, citado en Ideas Estéticas de M. Menéndez Pelayo, págs. 226-227.

<sup>115</sup>

William Grupp, en su tesis doctoral, quiere que la referencia a Anfitrión sea testimonio de una "tácita aceptación" del género de la tragicomedia. Compárense las siguientes citas de Grupp referentes al Pinciano para ver la confusión que causa la tendencia pincianesca de aceptar opiniones contradictorias sin aunarlas. "This tacit acceptance, or recognition, of tragicomedy as a type is in contrast to the attitude of Suárez de Figueroa in El Pasajero, in which the author rejects absolutely any such genre as the tragicomedy," (pág. 73). "... (El Pinciano) is unnecessarily insistent upon a sharp division between tragedy and comedy, regarding each as a separate entity, each as its own division of poetry" (79), "Dramatic Theory and Criticism in Spain during the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries," Tesis doctoral (Cornell University, 1949).

Claro, si existiese el género mezclado de tragedia y comedia, no habría una "sharp division." Grupp parece haber desenterrado estas opiniones contradictorias para hacerles cuidadosamente caso omiso.

<sup>116</sup>

Filosofía Antigua Poética, PDE, pág. 94.

mantención de los cinco actos "razonado" que es "animal perfecto," se desvía de lo que el sentido común reconoce como exagerado para concluir, "Cada uno puede sentir como quisiese que la cosa es de no mucha esencia."<sup>117</sup> Más exigente es al restringir las salidas a la escena a una vez para cada personaje en cada acto, o sea cinco veces en total,<sup>118</sup> dando como motivo, de acuerdo con su carácter ecuánime, que así no molesta ninguno con la frecuencia de las salidas. Ya citamos la frase de Menéndez Pelayo, "no habla de la de lugar, y dedica solo dos líneas a la de tiempo,"<sup>119</sup> aunque don Marcelino pasó por encima otras nueve líneas, más o menos.<sup>120</sup> De todas formas quiere que la acción cómica dure nada más tres días y la trágica cinco, extendiendo así lo que en otros preceptistas era de sol a sol. Si muestran algo los límites que pone nuestro preceptista al drama es elasticidad. Quiere permanecer fiel a lo que sin lugar a dudas es cierto en la teoría del Estagirita, pero no quiere caer en las exageraciones de dictar contornos estrictos. A pesar de no estar dispuesto a excluir las lecciones de la experiencia, no armoniza estas con su principio de imitación ideal. Abarca su vista todo, pero sin llegar a concordar todo lo que acepta.

Un análisis del "Arte nuevo de hacer comedias" escapa a los confines de este trabajo, ya que para llevarlo a cabo exigiría un cotejo minucioso

---

<sup>117</sup>

Filosofía Antigua Poética, PDE, págs. 95-96.

<sup>118</sup>

Ibid., pág. 104.

<sup>119</sup>

Menéndez Pelayo, Ideas Estéticas, PDE, pág. 239.

<sup>120</sup>

Filosofía Antigua Poética, PDE, pág. 104-105.

de la piececilla con el conjunto de su obra dramática. Sin una comparación de esta índole, quedamos obligados a concluir con don Marcelino que el "arte nuevo" es ambiguo<sup>121</sup> o con Romera Navarro que es una sátira<sup>122</sup>. El estilo aforístico del "Arte Nuevo" dificulta aún más el saber con exactitud lo que quiere decir. Sin embargo, se desprende lo suficiente de la obra para concluir que quería que constara que estaba enterado de la preceptiva antigua y que se afanaba del éxito de su teatro basado en criterios pragmáticos.

Lope comienza anunciando que se propone escribir "un arte de comedia .../ que al estilo del vulgo se reciba."<sup>123</sup> Dedicó luego varias estrofas a resumir la corriente teoría neorristotélica. Termina este acostumbrado resumen recomendando que se lea a Robortelo para noticias más amplias.

En lo pragmático comparte muchas de las ideas y opiniones de los otros comediógrafos teorizantes como Rey de Artiedo, Juan de la Cueva y Ricardo Turia. Como es bien sabido supedita su teatro a los deseos del vulgo, o mejor dicho, a lo que guste al vulgo, anteponiendo así el principio del deleite a todo. La característica más exigente del pueblo, tanto para Lope como para Juan de la Cueva y Ricardo de Turia, es su impaciencia resumida en los términos la "naturaleza fiera" de Juan de la Cueva y la "cólera española" de Ricardo de Turia.<sup>124</sup>

---

121

Ideas Estéticas, pág. 297.

122

M. Romera Navarro, La Preceptiva dramática de Lope de Vega (Madrid, 1935), pág. 45.

123

Arte Nuevo de hacer comedias, Comedias, 2 vols. (Barcelona: Editorial Iberia, 1958), V. II, pág. 395.

124

Juan de la Cueva, Exemplar poético y Ricardo de Turia, Apologético de las comedias españolas, FDE, pág. 144 y 179 respectivamente.

¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces  
de ver que han de pasar años en cosa  
que un día artificial tuvo de término!  
Que aún no quisieron darle el matemático;  
porque considerando que la cólera  
de un español sentado no se templa  
si no le representan en dos horas  
hasta el final juicio desde el Génesis.<sup>125</sup>

Si bien se mira la cosa, se nota que la solución de Lope para satisfacerle al público se reduce primordialmente a la disposición del argumento, la constantemente aludida "traza ingeniosa," cuyo primer requisito debe ser mantenerle suspenso al espectador. Recomienda una estructura tripartita.

En el acto primero ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos,  
de suerte que hasta medio del tercero  
apenas juzgue nadie en lo que para.<sup>126</sup>

El reparto de la acción en tres secciones corresponde perfectamente a las conclusiones del Pinciano a pesar de que éste señala cuatro partes, (prótasis, epítasis, catástasis, y catástrofe), y cinco actos como esenciales.

... y haciendo comparación de las partes de la tragedia y de los actos, será que el prólogo es la prótasis y el primer acto; y la epítasis y catástasis, tercero y cuarto acto; y el éxodo y catástrofe y el acto quinto, una cosa misma o poco más o menos.<sup>127</sup>

Es cuestión de principio, medio y fin, los cuales también señala Aristóteles como estructura esencial al argumento.<sup>128</sup> En este sentido uno puede compartir

---

<sup>125</sup>

Lope de Vega, Arte Nuevo, pág. 100.

<sup>126</sup>

Arte Nuevo, pág. 102.

<sup>127</sup>

Filosofía Antigua poética, pág. 96.

<sup>128</sup>

Poetics, cap. VII, pág. 31.

la conclusión de Duncan Moir de que la teoría clásica influye en la praxis del siglo de oro.<sup>129</sup> Sin embargo, carece el teatro del siglo de oro de la íntima relación entre argumento y carácter que formaba parte esencial de la teoría de Aristóteles. Como ya dijimos, en el drama del siglo de oro se le permitía al argumento desligarse de las estrictas normas de lo verosímil confirmando esta responsabilidad al decoro en los personajes. Por tanto, la función primordial del argumento no es soldar la acción en un todo orgánico,<sup>130</sup> sino mantener el interés del público por lo rápido, lo inesperado y lo comprensivo ("hasta el final juicio desde el Génesis") de los sucesos.

El lector habrá notado la semejanza entre lo que decimos y la conocida teoría de A.A. Parker,<sup>131</sup> pero coincidimos con él sólo al sostener que hay una descoyuntura entre el argumento y la finalidad moral. Para nosotros, en el grado en que siga vigente la finalidad didáctico-moral, va expresada en el decoro. Parker dice que el argumento es distinto de su tema, (lo que quiere decir, su significado).<sup>132</sup> Por ejemplo, explica la contradicción entre la trama cómica de la primera parte del Caballero de Olmedo y lo trágico de la segunda declarando que la justicia poética (lo moral) se malogró

---

129

Duncan Moir, "Spanish Dramatic Theory and Practice," Classical Drama and its Influence: Essays presented to H.D.F. Kitto, Edited by M. J. Anderson (New York: Barnes and Noble, 1965), pág. 191-228.

130

Aristóteles, Poetics, cap. VII.

131

The Approach to the Drama of the Golden Age (London: The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1957).

132

"The action is what the incidents and the plot are in themselves; the theme is what the incidents mean," pág. 6.

porque hicieron mal al valerse de una alcahueta, y así tienen que pagarlo. Todo esto viene a significar que hay que desechar lo grueso del argumento y fijarse en un pormenor para encontrar la justificación moral.<sup>133</sup> Rebasa esto los límites de la lógica. Es cierto, sin embargo, que el argumento queda libre de la función moral para desempeñar la de interesar.

El mismo precepto impera en las otras partes del drama. Preconiza el género mixto porque deleita mucho.

Lo trágico y cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasífae,  
harán grave una parte, otra ridícula;  
que aquesta variedad deleita mucho.  
Buen ejemplo nos da la naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza.<sup>134</sup>

Lope no cansa de recomendar la tragicomedia.<sup>135</sup> También para evitar el aburrimiento en el espectador, cada acto no debe de constar de más de cuatro pliegos.<sup>136</sup> Tampoco hace mal el dramaturgo si salpica la pieza de equívocos, porque tiene "gran lugar en el vulgo"<sup>137</sup> Rennert nota que habla Lope del

133

¿Hay una clave para encontrar entre todos los pormenores del argumento el que desvirtúe éste "correctamente?" Por lo visto, no la hay, puesto que el sistema parqueriana de análisis cambia con la pieza estudiada. En el caso del Mágico Prodigioso de Calderón, el argumento pasa a ser una metáfora que en el nivel empírico es imposible, (Ibid., pág. 23-24). Se nota que ahora no se emplea un pormenor para llegar al tema. Creemos que analiza correctamente el Mágico Prodigioso, pero no es consecuente con lo que dice de El Caballero de Olmedo.

134

Arte Nuevo, pág. 399.

135

"Elijase el sujeto, y no se mire/ (perdonen los preceptos) si es de reyes," pág. 399; "donde vemos que Plauto puso dioses," pág. 399.

136

Ibid., pág. 403.

137

Ibid., pág. 403.

equivoco al encomiar "engañar con la verdad."<sup>138</sup>

El engañar con la verdad es cosa  
que ha parecido bien, como lo usaba  
en todas sus comedias Miguel Sánchez, 139  
digno por la invención de esta memoria.

Pero es posible que también se refiriera Lope al equivoco de situación puesto que emplea el resto de esta estrofa en indicar los mejores "casos" y dado el hecho de que en las comedias de Miguel Sánchez, los equívocos no se reducen al lenguaje. Piense si no en el disfraz de Florencio en La Guarda Cuidadosa o en el propuesto casamiento del salvaje Drusilo con la casada Nisida en La Isla Bárbara.

En fin, aunque es difícil entresacar una base ideológica del "Arte Nuevo," por lo menos es posible llegar a la conclusión de que su primera consideración es deleitarle al público y que la herramienta principal para lograr dicho fin es el argumento. Los casos de honra, los traidores, y los leales siempre gustan al vulgo. Pero también el lenguaje es poderoso aliado, sobre todo en los equívocos y la variedad de versos.

Apoyo semejante, pero en términos más teóricos, presta el comediógrafo Ricardo de Turia al campo pragmático. La ya citada frase suya, "porque la cólera española está mejor con la pintura que con la historia,"<sup>140</sup> apunta hacia una teoría bastante coherente basada en su concepto del pueblo español. Da clara expresión al principio inductivo de la invención de nuevas leyes dramáticas ajustándose a la experiencia de lo que ha gustado al público.

<sup>138</sup>

Hugo A. Rennert, Introducción a su edición, La Isla Bárbara, la Guarda Cuidadosa de Miguel Sánchez (Boston: Cinn & Co., 1896), pág. 399.

<sup>139</sup>

Arte Nuevo, núm. 1403.

<sup>140</sup>

José Bergamín desarrolla bellamente esta frase y la de Lope: Marcas y Capriotes (España en su Laberinto), (Madrid, 1933).

"Supuesta esta verdad, pregunte qué hazaña será mas dificultosa: la de aprender las reglas y leyes que amaron Plauto y Terencio, y una vez sabidas regirse siempre por ellas en sus comedias, o la de seguir cada quince días nuevos términos y preceptos. Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día. Tanto, que el príncipe de los poetas cómicos de nuestros tiempos, y aún de los pasados, el famoso, nunca bien celebrado Lope de Vega, suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplausos...<sup>141</sup>

Es a causa de su tendencia a incluirlo todo, espacial, temporal y genéricamente que se le ha dominado "monstruoso en invención."<sup>142</sup> La comedia abarca a todo desde el comienzo del mundo hasta el juicio final y a todos desde el ínfimo al más ilustre. También encierran dentro de la misma pieza todos los estados de ánimo que varían del triste a alegre.<sup>143</sup> Es en fin de cuentas un "género englobador" en palabras de Luis Alfonso de Carvallo. Ahora no se exige que el mundo de los fenómenos se conforme a los universales, a los ideales preconcebidos, apriorísticos. Al contrario, las leyes se construyen observando los fenómenos.

Ricardo de Turia critica el teatro antiguo por reflejar el gusto de otros tiempos. Además estas piezas dramáticas quedaban tan cortas que era necesario agregar "prólogos y argumentos," pues estos eran precisos para "declarar la traza y maraña dellas, que sin esta ayuda de costa tan ayunos de entenderlas se salían como entraban."<sup>144</sup> En conclusión, nuestro

---

<sup>141</sup>

Apologético de las Comedias Españolas, PDE, págs. 178-179.

<sup>142</sup>

Ibid., pág. 176.

<sup>143</sup>

Ibid., págs. 178-179.

<sup>144</sup>

Ibid., pág. 179.

comediógrafo-teorizante valenciano articula enérgicamente un concepto relativista de la preceptiva dramática justificando así el teatro nacional.

Parece que el teatro nacional y las ideas de comediógrafos-teorizantes como Ricardo de Turia estaban tan ubicuos que ni escapan del todo de su gravitación conservadores tan impedernidos con Francisco de Cascales. Dándose cuenta de que sí existía la comedia y gozaba de un éxito extraordinario, se siente llamado a especular sobre la naturaleza del pueblo español.

Agora se me ha venido al pensamiento,  
no sé si muy a propósito, como en España  
no se representan tragedias. ¿Es, por  
ventura, porque tratan de cosas tristes y  
somos más inclinados a cosas alegres?<sup>145</sup>

Semejante relativismo incipiente contrasta diametralmente con la idea céntrica de su teoría de que las esencias, siendo esencias, no cambian con el ir y venir de individuos.

La verdad una es ..., y la diferencia  
de tiempos no lo muda...  
A una razón se atiene también la  
pintura y cualquier arte que imita;  
y si bien ésta o aquella ha recibido  
alguna variedad, esa no ha consistido  
en la propia esencia, sino en la cualidad  
accidental, o bien en el modo de imitar  
o bien en los ornamentos ...<sup>146</sup>

Suena el lenguaje de Cascales fuertemente al de la escolástica en general y particularmente al de los realistas. Es lógico, por consiguiente, que un género como la tragicomedia, que mezcla las esencias, reciba el oprobio de él. Califica estas obras de "hermafroditos, unos monstruos de la poesía."<sup>147</sup> Se opone a esta clase de teatro porque mezcla el sentimiento trágico con el

---

<sup>145</sup> Tablas Poéticas, PDE, págs. 201-202.

<sup>146</sup> Citado en M. Menéndez Pelayo, Ideas Estéticas, pág. 241.

<sup>147</sup> Tablas Poéticas, PDE, pág. 196.

cómico. "Ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría."<sup>148</sup> Aunque Cascales está dispuesto a ceder al empuje de la realidad empírica lo suficiente para reconocer que existen obras monstruosas y hermafroditas, rechaza terminantemente el término "tragicomedia" como una abominación e inventa dos nuevos que evitan alusión a la odiosa mezcla.

Castalio: ... la comedia doble es aquella que lleva algunos príncipes y personas ilustres, justamente con las humildes, pero ha de tener sujeto cómico, y acontecimientos de donde se pueda sacar la risa y pasatiempo.

Pierio : Ilamémosles, pues tragedias dobles, ya que el cuerpo y toda la fábula para en felicidad.<sup>149</sup>

La comedia doble, que mezcla personajes altos y bajos, sigue siendo esencialmente cómica y por tanto menos reprehensible para Cascales que la tragedia doble, que con su fin contrario al cuerpo, mezcla lo trágico con lo cómico.<sup>150</sup> Es como si Cascales quisiera conservar la pureza de los géneros colocando lo que no conformaba bajo rúbricas semánticamente puras.<sup>151</sup>

De acuerdo con la tradición de la preceptiva renacentista, no muestra clara comprensión de la imitación ideal. Nos da a entender a la vez que la verdad consiste en la historia y que "si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el poeta..."<sup>152</sup> Son dos

---

<sup>148</sup>

Francisco Cascales, Tablas Poéticas, FDE, pág. 196.

<sup>149</sup>

Ibid., pág. 197.

<sup>150</sup>

También hay antecedente clásico para la "comedia doble" en el Anfitrión de Plauto.

<sup>151</sup>

No comenta Cascales, la otra posibilidad de tener un cuerpo cómico y un fin trágico como en El Caballero de Olmedo.

<sup>152</sup>

Tablas Poéticas, FDE, pág. 194.

Las conclusiones que se pudieran sacar de la última aseveración. El poeta busca lo esencial en la historia para perfeccionarlo añadiendo o quitando detalles, o busca la situación histórica que rellene los más requisitos de su visión apriorística y luego quita y añade para que conforme perfectamente a la situación histórica. No está claro cuál quiere decir y no nos ayuda nada a aclarar su sentido el que identifique lo empírico con la verdad.

Critica al Pinciano porque éste se negó a conceder el nombre de poesía a la historia que se trasladara intacta a las tablas.<sup>153</sup> Creía López Pinciano que este proceso no exigía imitación en el sentido de la destilación de lo esencial y la invención de nuevos sucesos. Las claves para el Pinciano son, pues, la inducción de lo esencial y sobre esta base la invención de los particulares. Para Cascales las claves son el reconocimiento de lo verosímil en la historia o la creación de ello.

Por donde se engañó el Pinciano,  
porque sí aquella acción que sucedió  
en la India tiene todas las partes  
que la finge el poeta según el verosímil  
consta que no es historiador en la imitación  
de ella, sino verdadero poeta. Y no se  
sabe que el historiador y el poeta son diferen-  
tísimos en escribir una misma cosa, porque  
el uno la escribe narrando y el otro imitando...;  
el poeta unas veces lo finge todo y otras  
saca la acción principal de historia y los  
episodios que los pone de su casa.<sup>154</sup>

La única diferencia en este asunto estriba en que Pinciano da la importancia clave a la invención. En uno y otro caso queda implícito que la imitación es ideal aunque en el caso de Cascales bien pudiera ser apriorística. En

---

<sup>153</sup>

Ibid., pág. 191.

<sup>154</sup>

Tablas Poéticas, PDE, pág. 191.

conjunto, Francisco Cascales parece decir que lo esencial es permanente, y duradero y que cuando se encuentra en la historia es poesía o si se intuye es poesía, y, contradictoriamente, que sólo la historia es la verdad. ¿No parece ridículo que en efecto concluya que a veces la poesía es mentira y a veces verdad aunque en los dos casos se ha captado lo esencial?

Aunque parece difícil, Cristóbal Suárez de Figueroa, interpreta las "reglas" aristotélicas de manera aún más rigurosa. Lanza todas las críticas de uso a la comedia nacional en Plaza Universal de Todas Ciencias y Artes (1615) y en el Pasajero. Las tacha de no seguir las reglas, de carecer de verosimilitud, y a las comedias de santo de mezclar lo profano con lo sagrado, lo verdadero y lo cómico y en general de mezclar lo cómico y trágico. Son de interés sus clasificaciones de "comedias de cuerpo" y las de "ingenio" o de "capa y espada," porque representa una voluntad, aunque táctica, de tratar la comedia nacional como un fenómeno sobre el cual se puede establecer generalizaciones, es decir, leyes. Pero, los tratados de Figueroa no pasan de ser una toma de posición con una base filosófica mínima.

Los comediógrafos por fin encuentran entre los preceptistas exclusivamente teóricos su más seguro defensor y divulgador en Francisco de Barreda. Este no sólo los defiende sino que expone intelectualmente su manera de proceder empleando las mismas herramientas analíticas neoristotélicas.

Como observamos al iniciar nuestro comentario de la preceptiva dramática, la posición literaria de Francisco de Barreda es análoga a la científica de Galileo, pues los dos rechazan los conocimientos y las leyes impuestos por una autoridad en favor de inducirlos basándose en la experiencia. No se ha expuesto este punto de vista más clara y sucintamente por ninguno.

Es el arte una observancia atenta de ejemplos graduados por la experiencia y reducidos a método y majestad de leyes... y desta atención hicieron (los médicos), preceptos que, reducidos a métodos llamamos arte ... y echárase de ver cuánto puede más la experiencia que la agudeza ...<sup>155</sup>

Racionaliza su apostasía diciendo que los antiguos tenían ejemplos imperfectos de modo que sacaron leyes imperfectas.<sup>156</sup> Los elogios del teatro antiguo se basan en la envidia de la comedia nacional más bien que en una verdadera admiración de lo antiguo.<sup>157</sup> Como Ricardo de Turia, concluye que las comedias de Terencio y Plauto tendrían muy mala recepción en las tablas contemporáneas.<sup>158</sup> Rechaza la comedia antigua por el motivo pragmático de que no funciona.

Una idea del arte como imitación de algo esencial, fijo y perdurable está lejos de formar parte básica de los razonamientos de Barreda. Al contrario, la realidad fluctúa con el tiempo.<sup>159</sup>

Aún no nos obligará a su observancia, porque es la ley de la ley que se muda y borra con el tiempo. Este, a cuyo imperio baja la cabeza todo el universo, tiene majestad de derogar las leyes de los más poderosos príncipes, más sabios legisladores, porque con la velocidad de un curso

155

Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y Apología por las nuestras, PDE, págs. 46-217.

156

Ibid., pág. 217.

157

Ibid., pág. 222.

158

Ibid., pág. 224.

159

Es importante notar que en el terreno de lo moral y del decoro hay una realidad por lo visto perdurable que no cambia con los tiempos. Véase la crítica de Anfitrión de la conducta afeminada de Aquiles.

descubre cada día nuevas razones que persuaden lo contrario que las primeras.<sup>160</sup>

De paso debe observarse que este perspectivismo tiene su paralelo en el cultivo cervantino del punto de vista. En este sentido el drama refleja la sociedad y las circunstancias del momento. Así justifica la mezcolanza de todos los géneros en la comedia nacional, pues la comedia es pintura y ha de ser fiel a lo circundante.<sup>161</sup> Es en esta encrucijada que se mezclan los niveles de lo pragmático y lo relativo, y la mimesis fiel. A base de la idea de la pintura rechaza la unidad de tiempo.

Esto es decir que en un naipe no se puede retratar un gigante; puede retratarse un escuadrón de ellos. Según eso, quién impide que en dos horas de la representación se pinten largas historias ... Pintor hubo que en un anillo retrató las once mil vírgenes, fingiendo dos puertas de un templo, y que salía por cada una dellas una virgen, supliendo lo demás con numerosa confusión de frentes. Esto hace la poesía porque es pintura. Suple con relaciones lo que no puede mostrar a los ojos.<sup>162</sup>

Lo esencial de la pintura es, pues, que relaciona las cosas mirándolas todas desde una misma perspectiva.

Aunque lo moral es el único terreno al que atribuye permanencia, el principio de la relatividad también influye aquí.

Mas también es precepto suyo que lo que no fuera decente no salga si no es en relación. Esto han acertado los nuestros; todo aquello que puesto en el trato fuera flojo, o poco decente, cifranlo en relaciones.<sup>163</sup>

---

160

Ibid., pág. 225.

161

Ibid., pág. 218.

162

Ibid., pág. 219.

163

Ibid., pág. 219.

Por lo visto es la falta de perspectiva que causa que critique el Anfitrión de Plauto, pues, "peca en el decoro porque introduce al más justo de los dioses en el más injusto vicio de los hombres, violando ajeno tálamo..."<sup>164</sup> Así identifica el decoro con la relación correcta. El hacer que un pícaro hiciese tal cosa no violaría esta idea.

Respaldao por la fluidez de este principio, Francisco Barrera puede seguir insistiendo con sus antecesores en que la finalidad del teatro es la moralidad,<sup>165</sup> a la vez que libra la comedia de la odiosa tarea de deformar los argumentos con obvias y burdas lecciones morales.

La libertad antigua tampoco puede aprovechar ahora, ni hay para que el teatro se haga tribunal y púlpito, en el siglo que es tan dichoso en lo uno y lo otro, Basta que aconseje como amigo sin que amenace como juez.<sup>166</sup>

Cervantes a su vez se ocupa de la teoría dramática en el momento más de más intensiva actividad en esta área. Tanto los preceptistas como los comediógrafos-teorizantes están en su apogeo entre 1580 y 1620. El neo-aristotelismo alcanza su mejor expresión en el Pinciano en 1596 y a la vez comienzan a revelarse influencias del pragmatismo de los practicantes de la comedia. Se encuentra, pues, nuestro comediógrafo-teorizante en una importante encrucijada, hecho que se ve reflejado en su teoría dramática.

Al intentar reducir a un orden coherente el pensamiento dramático de Cervantes se nos colocan de por medio dos grave dificultades. Primero, se

---

<sup>164</sup>

Ibid., pág. 223.

<sup>165</sup>

Ibid., pág. 223.

<sup>166</sup>

Ibid., pág. 225.

contradice con alarmante frecuencia y segundo, suele expresarse, o hacer que sus personajes se expresen, equivocadamente, práctica tan alabada por Lope de Vega en la obra de Miguel Sánchez.<sup>167</sup>

Demasiado se ha escrito para aceptar la idea de don Marcelino de que sus ideas eran las mismas de sus contemporáneos.

Cervantes tenía doctrinas literarias; pero oso decir que estas doctrinas, sobre nada nuevas, tampoco eran adquiridas por esfuerzo propio, ni descendían de propias observaciones sobre sus libros sino que eran las mismas, exactamente las mismas, que enseñaban cualquier poética de entonces, la de Cascales, o la del Pinciano, así como sus ideas platónicas expuestas en la *Galatea* eran las mismas, exactamente las mismas, que constituían el fondo común del misticismo y de la poesía erótica de su tiempo.<sup>168</sup>

Habiendo visto lo diferentes que son las doctrinas de los preceptistas, se nos impone la pregunta, "¿Exactamente las mismas que las de quién?" Y aún más acuciante, "¿Cuál de las doctrinas cervantinas aceptamos como la verdadera?" Adolfo Bonilla y San Martín las suma para luego sacar un promedio.<sup>169</sup> Américo Castro, más sabio a este respecto, se da cuenta de que la teoría literaria en un autor de la índole de Cervantes no puede considerarse en aislación de sus ideas vitales y acaba atribuyéndole un sistema literario expreso.<sup>170</sup> Riley, siguiendo el ejemplo de Castro, estudia el pensamiento de Cervantes en conjunto, llegando así a conclusiones semejantes, pero para

---

<sup>167</sup>

Arte Nuevo, pág. 403.

<sup>168</sup>

M. Menéndez Pelayo, Ideas estéticas, pát. 267.

<sup>169</sup>

"Las teorías estéticas de Cervantes," Cervantes y su obra (Madrid: Francisco Beltrán, 1916), pág. 84.

<sup>170</sup>

Pensamiento, Caps. I y II.

sortear las opiniones válidas de las no válidas entre los personajes propone que "... cuando cierto número de personajes sensatos, en distintas obras, adoptan una misma línea respecto a una determinada cuestión, podemos presumir razonablemente que esta línea es la del autor."<sup>171</sup> Es una fórmula para la cual sólo tiene la clave Riley, pues, no son "sensatos" ni Pedro de Urdemalas ni Madrigal ni muchos otros de esta laya y sin embargo lo que dicen es de mucho peso. Forcione no vacila en aceptar los dictámenes del canónigo de Toledo como los de Cervantes.<sup>172</sup> Otro crítico, refiriéndose al mismo diálogo entre el cura y el canónigo de Toledo del capítulo XLVIII de *DQ I*, se pregunta, "¿Cómo se le ha podido atribuir esta sarta de necedades a Cervantes, que siempre se mostró crítico muy fino tanto de los demás como de sí mismo?"<sup>173</sup> Se le pudiera contestar a Wardropper en el mismo plan diciendo, "por haberlas escrito," y sin embargo apuntan sus palabras al problema fundamental, el cual es no saber cuando tomarle en serio a Cervantes.

Quando nuestro aficionado de la preceptiva dramática se siente de humor travieso, que es casi lo más del tiempo, repite o presenta lo que es una verdad aceptada, hace como que va a probarla y termina presentando una situación que la desdice, o que la pone en duda. Una variante de esta técnica consiste en el intento de desprobar una verdad aceptada y acabar comprobándola. Ejemplo de esta última es el aparente intento de desacreditar el

---

171

E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1971), pág. 56.

172

"The dialogue between Don Quijote and the Canon of Toledo is, as all critics have agreed, Cervantes' most complete and profound statement of a theory of literature," Alban K. Forcione, *C.A.P.*, pág. 91. Huelga decir que los críticos no están de acuerdo en esto.

173

Bruce Wardropper, "Comedias," *Suma Cervantina*, editada por J. I. Avallé-Arce y E. C. Riley (London: Tmesis, 1971), pág. 156.

refrán, "Quien necio es en su villa, necio es en Castilla," en "el Coloquio de los Perros." Berganza se acomoda con el atambor dando como motivo, a pesar del susodicho refrán, que "el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos." Cipión piensa con él citando la opinión de sabio que se le tenía a Ulises, pero termina diciendo,

y así, alabo la intención que tuviste de irte  
donde te llevasen (pág. 1091, el subrayado es nuestro)

Muy bien pudiera haberse reducido a decir "con él" en vez de "irte donde te llevasen," porque Berganza no tomó tal determinación sino que decidió acompañarle "aunque me llevasen a Flandes o a Italia," lugares específicos. Pero Cervantes prefiere subrayar lo contradictorio, lo cual consiste en que Berganza habla como si dominara su destino al tomar la decisión de confiarse al azar y así confirma el refrán, pues para pensar tan contradictoriamente hay que ser tonto. Procede de manera análoga con el poeta que compone su comedia en el granado del morisco. Orgullosa está de haber terminado la primera jornada con que sale el Papa con doce cardenales, todos vestidos de morado, pues sucede la historia antes del "mutatio caparum."<sup>174</sup> Nada más seguro porque ha leído "todo el ceremonial romano sólo para acertar en estos vestidos." Por la rareza de estas noticias es más probable que el público rechace el detalle como inverosímil, puesto que "todo el mundo" sabe que los cardenales se visten de rojo. Al autor no le va ni le viene sino en la dificultad que tendrá de encontrar los hábitos morados, o sea, el aspecto pragmático. A pesar de lo verosímil que sea a los ojos informados del poeta,

---

<sup>174</sup>

Américo Castro comenta el significado de este detalle extensivamente en una nota citando a Clemencín y Amezua (Pensamiento, pág. 265.)

el público sale a la mitad de la primera jornada. Berganza comparte la opinión de que es mala y el poeta, después de "tragar mucha saliva," decide que no debe echar margaritas a los puercos. La representación de la comedia, que debió confirmar el valor de la verosimilitud, acabó desacreditándolo. Quedamos, pues en duda respecto al valor de la verosimilitud basada en la erudición, porque en el plano de los eruditos vale y en el del público y de los autores otros factores son de importancia. Terminamos riéndonos del poeta pero sin la seguridad de que se haya equivocado del todo. ¿Cuál de los tres tiene razón? ¿Qué punto de vista es el más correcto? ¿Depende del individuo? Y, puesto que hay muchos y muy distintos entre sí en esta vida, ¿hay que expresarse de modo que cada uno pueda interpretarlo a su manera? Aunque esta conclusión no está explícita en el pasaje, persuade en favor de la conclusión de Américo Castro de que cuando Cervantes habla de armonía, se refiere a la armonía entre el autor y el auditorio.<sup>175</sup> No sería nada sorprendente esto, ya que Rey de Artieda, Ricardo de Turia, Lope de Vega y Francisco de Barreda habían recomendado que se conformase la comedia al pueblo. Sólo más comprensiva la doctrina cervantina.

La escena de los títeres y Don Quijote dramatiza el reverso de la de "El Coloquio de los Perros." Don Quijote critica el que el muchacho coloque campanas en las mezquitas.

--¡Eso, no! --dijo a esta sazón don Quijote--. En esto de las campanas anda muy impropio Maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas sino atabales, y un género de dulzainas que parecen chirimías; y esto de sonar campanas sin duda que es un gran disparate (DQ II, xxvi, pág. 1478).

Se defiende Maese Pedro declarando que hay mil inverosimilitudes en las piezas teatrales y que sin embargo se llevan con aplausos y admiración. Se ve su defensa vindicada en la conducta del que se opuso a la inverosimilitud, pues don Quijote queda tan convencido de las veras que se lanza a tomar parte en la acción.<sup>176</sup> La capacidad de la acción para convencer depende del punto de vista del espectador. Todo lo que hace don Quijote se predica de la caballería. En el caso del poeta amigo de Berganza la inclusión de lo verosímil no aseguró el éxito, ni la exclusión de ello en el drama de los títeres lo impidió. Hay que advertir que a pesar de que Cervantes parece haberse dado cuenta de esta verdad, y aún haberla empleado, no escribe nada que nos diga que la apruebe.

En sus creaciones literarias Cervantes no se cansa de colocar escenas delante de los personajes y del lector para dramatizar las reacciones. Son una especie de teatro experimental. Como notamos, hace poco, le encanta ajustar las reacciones de modo que contradigan a la teoría expuesta en los renglones introductorios. El "caso"<sup>177</sup> de los dos mancebos que cuentan los sucesos de su cautividad en el Persiles señalando las figuras pintadas en un lienzo conforma perfectamente a esta técnica. Como es bien sabido, el

---

176

Véase la bella explicación de la creciente inmersión de don Quijote en la acción que nos da Ortega, Meditaciones del Quijote, Obras Completas, 6ta. edición, 9 vols. (Madrid: Revista de Occidente, 1963), V. I, págs. 380-381. A. Forcione añade a esto que la actuación de don Quijote es una vindicación de la libertad artística para las leyes empíricas (C.A.P., pág. 151).

177

Palabra que emplea Cervantes en la introducción de la escena (Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, pág. 1800).

Persiles pretende hacer verosímil lo fantástico.<sup>178</sup> Las palabras con que comienza la escena pretenden "explicarnos" su método y pueden resumirse de la siguiente manera.<sup>179</sup>

- 1) Las peregrinaciones traen diversos acontecimientos y es difícil saber donde andarlos.
- 2) No todas las acciones son buenas para ser contadas:
  - a) Hay algunos que por grandes deben callarse.
  - b) Hay otros que por bajas no deben decirse.
- 3) La historia permite pasar al sabor de la verdad muchas cosas pero la fábula exige que se guisen las cosas con verosimilitud.

A pesar de las intencionadas obfuscaciones, (¿qué quiere decir "bajas?" ¿Quiere decir "de poca importancia," "groseras," "cotidianas?" Y al contrario, ¿quiere decir "grandes," "importantes," "nobles" o "fantásticos?"), podemos concluir que quiere decir que si la acción es ficción hay que mezclarla de tal modo con lo verosímil que parezca verdadera, y al contrario, la historia presta a cualquiera cosa que se quiera incluir el aire de la verdad. Pero, ¡qué bellaquería! En todo caso no debe incluirse en la historia lo que no sea histórico ("cualquier cosa") y sin embargo parece recomendar este proceso

---

178

Forcione comenta este episodio con alguna extensión razonando que representa un ejemplo más de la propensión cervantina a dramatizar los problemas literarios a la manera de Ariosto, pues los estudiantes siguen los consejos de Tasso (el comenzar 'in medias res,' imitación de lo maravilloso-verosímil, etc.). Convince este argumento, pero su interpretación del comentario que precede la dramatización la encontramos exagerada. No hay por qué establecer falsos silogismos ni equivocaciones entre "historia" y "fábula." Parece seguro que el Persiles representa un intento de escribir una novela dentro de los límites de la verosimilitud neo-aristotélica, pero no hay por qué sorprenderse de que Cervantes no tome dicho intento en serio en todo momento. En todo caso, no nos explicamos cómo puede concluir que "la voz del clasicismo sale victoriosa" (pág. 185), puesto que precisamente era esta dicotomía entre la verosimilitud (la mentira) y la historia (la verdad) el problema aristotélico que nunca se resolvió. Precisamente se burla Cervantes de la dicotomía misma y no de un sólo término de ella.

179

Este trozo comienza con las palabras, "Las peregrinaciones ... una verdadera armonía," pág. 1800-1801.

poco honesto socarronamente al decir que "es excelencia de la historia, que cualquier cosa que en ella se escriba, puede pasar al sabor de la verdad que trae consigo ..." No para aquí nuestro esquivo preceptista sino que nos arroja en la cara el que él mismo, el autor de esta recomendación, se niegue a adherirse a ella, pues dice a continuación:

Aprovechándose, pues de esta verdad, digo que el hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo... (pág. 1801).<sup>180</sup>

Siendo fantástico el Persiles, debió fundarse en pormenores que prestaran el sabor de lo histórico (la verdad) pero hace a propósito que su destinación sea vaga e imprecisa. Esto es como si dijera que esta novela es historia y por tanto no hay necesidad de cuidarse de la verosimilitud fijándose en pormenores, o al contrario, que, aunque es fábula, ya les enseñaré que estos detalles añadidos en virtud de la verosimilitud no cuentan para nada. Viene a colmarle la paciencia al lector el que el alcalde les pille a los estudiantes en la falsedad de su historia precisamente porque añaden pormenores, como el nombre de la ciudad, para que se semeje sus mentiras a la verdad. Como nota el alcalde, su historia parece cierta "en lo general," pero falso "en lo particular." En este caso no es el poeta el experto para quien la verosimilitud consiste en detalles generalmente desconocidos como el de las capas moradas sino que es uno de los espectadores, el alcalde. Ahora bien, estos estudiantes alegan ser verdad lo que cuentan para que se les escuche y para que

---

<sup>180</sup>

Estos pormenores son una de las cosas que convence a don Quijote de la veracidad de los libros de caballerías. Los defiende así, "¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazanas punto por punto...?" (D<sub>1</sub> I, Cap. L, pág. 1363).

puedan incluir lo fantástico <sup>181</sup> "al sabor de la verdad." ¡El colmo de la ironía consiste en que es un detalle fantástico, en el sentido de lo enteramente fortuito, el que el alcalde fuese uno de los cautivos! Todo lo cual quiere decir que lo que es verosímil desde el punto de vista del alcalde pasa a ser fantástico al introducirse en la historia que transcurre en este capítulo.

En realidad hay cuatro historias: la del alcalde, la de los mancebos, la de los cautivos contado por los mancebos y la englobadora que es el capítulo X del tercer libro de Persiles y Segismunda. La función de todo esto viene a ser armonizar todas las historias, una especie de conflicto que preferimos denominar dialéctica y es esta dialéctica misma la verdad. Si no fuera por el instrumento del lenguaje, un instrumento navegante, que nos fuerza, a veces a empujones, a corregir nuestro rumbo individual, cada individuo llevado de su propio punto de vista se deviaría en toda la extensión de este verbo. La obra cervantina, en lo general, responde a este principio creador.

Realmente son constantes las escenas en que se desdibujan los contornos entre lo real y lo imaginado debido al punto de vista de los interesados. En honor a la verdad toda la novela DQ traza el paulatino traslado de lo fantástico de su sede en la imaginación de don Quijote a las tablas de la escena, ya exteriorizado. Era necesario todo el complicado montaje de los duques para que siguiera "jugando," es decir, hacerse caso omiso de lo que dicen los sucesos y el lenguaje. <sup>182</sup> Al fin ni siquiera puede convencer la escenificación

---

181

Acuérdese del capitán que cortó un brazo a unos de los cautivos para emplearlo como azote.

182

Arturo Serrano Plaza, Realismo mágico en Cervantes: "Don Quijote" visto desde "Tom Sawyer" y "el idiota" (Madrid: Gredos, 1967). Serrano m. a

de lo fantástico aunque sea verosímil. La melancolía vence lo fantástico-verosímil, de modo que deja de convencer.<sup>183</sup>

Las tres dramatizaciones del problema que hemos visto representan dos épocas distintas en la vida literaria de Cervantes. El Coloquio de los Perros se fecha entre 1603 y 1605.<sup>184</sup> La segunda parte del Quijote se terminó en 1615 y el Persiles poco antes de la muerte de su autor el 23 de abril de 1616. Es decir que entre 1603, y 1616 las teorías del ingenio lego siguen más o menos constantes. No hay un cambio brutal del campo neo-aristotélico al empírico. Es cierto que parece ir refinando sus ideas durante estos años. Sigue discrepante de los dos extremos viendo la solución en forma de una confrontación dialéctica, la cual crea una tensión vital. Insistimos en esto porque hay los que han sugerido tal transformación para explicar su interpretación de las opiniones del Canónigo de Toledo como las de Cervantes. Si las ideas neo-aristotélicas del Canónigo hubiesen representado el criterio de Cervantes, habría que explicar las aparentes palinodias del Rufián Dichoso (1615?)

---

Don Quijote como el juego de la vida; "... el juego de la vida: que toda la vida es juego, y los juegos, juegos son" (pág. 19).

183

Quizá el más extraordinario ejemplo del poder del punto de vista para convencer y despertar visiones extrarreales es el Retablo de las Maravillas, pues todo un pueblo ve visiones, o finge verlas, "por la negra honrilla" como dice el Gobernador-poeta. Es otro indicio de la ironía de Cervantes que el Gobernador-poeta confiese aparte no ver los fantasmas, en contraste con la declaración de Chanfalla de que los poetas son gente crédula. El momento más cómico, la chanza entre el furrier y los aldeanos, debe su intensa comicidad a los distintos puntos de vista, pues no está enterado el furrier de que el no ver las maravillas es indicio de sangre judía o de bastardía.

184

Véase la edición de Angel Valbuena Pratt, pág. 1067.

y las del "Prólogo" de Las Ocho Comedias como indicativo de un brusco cambio de parecer,<sup>185</sup> pero tampoco funciona esta explicación sin postular otro cambio brusco al primer parecer neo-aristotélico y conservador en el Fersiles, todo lo cual, como puede verse, pasa a ser descabellado y lo convierte al primer novelista moderno en una especie de energúmeno que mitiga sus hondas convicciones como el viento la dirección de la veleta.

El diálogo entre el Canónigo de Toledo y el cura del lugar de Don Quijote (DQ I, xvii y xviii) y la continuación de semejante materia entre el Canónigo y Don Quijote (xlix) es el más extensivo comentario estético de Cervantes. Se divide en tres secciones. La Primera consiste en una diatriba basada en la estética neo-aristotélica contra las novelas de caballerías y

---

185

Véase a E. C. Riley, "Teoría Literaria," Suma, págs. 303-304. En realidad, Riley no parece estar seguro de lo que quiere decir. "En el Rufián Dichoso se rechaza un precepto mantenido por el cura. En el "Prólogo" a Las Comedias descubrimos una actitud más tolerante hacia el drama contemporáneo. Las interrogantes planteadas son las siguientes: ¿son substancialmente representativas del autor las opiniones expuestas en el Quijote (I, xvii)? Si lo son, ¿cambió o modificó el autor esas opiniones? Mi respuesta a ambas preguntas es afirmativa." (el subrayado es mío, págs. 303-304). Lo que molesta es la falta de lógica, porque si afirma que las opiniones del cura y del Canónigo son de Cervantes y que la de el Rufián Dichoso también lo es, sí que ha cambiado su opinión Cervantes y no hay "sí restringido" que valga. Al intentar explicarse luego, vuelve a maltratar la lógica. "Entonces, ¿cambió o modificó más tarde esos criterios? Yo diría nuevamente que sí, sobre todo porque no creo que ni siquiera la ambivalencia cervantina pudiera abarcar a un mismo tiempo la burla que hace el cura de las comedias cuya acción puede pasar de un continente a otro entre acto y acto, y la explicación de "Comedia" para hacer eso precisamente en el Rufián Dichoso. Mi respuesta afirmativa ha de ser, sin embargo, matizada por dos razones. La primera, porque críticas de las comedias españolas, más breves pero igual de severas que las de la primera parte del Quijote, se pueden encontrar en obras de Cervantes después de 1605. La segunda, porque la discusión entre el cura y el canónigo no es tan poco liberal como puede parecer" (304). Ahora bien, si hay críticas igual de severas después de 1605, o no ha habido cambio, o ha habido varios cambios entre los dos pareceres, lo cual, como indicamos en el texto, hace de Cervantes un energúmeno. Por otra parte, si son más "liberales" de lo que parecen, no ha habido cambio sino una aclaración. Tampoco podemos estar seguros de lo que quieren decir las siguientes palabras. "Es este, como en otros aspectos, hay que establecer una clara diferencia con su teoría dramática. La distinta

la segunda va dirigida contra la comedia nacional. El significado de la última sección no está clara. Consiste ésta en una discusión en que Don Quijote defiende las novelas de caballerías mezclando unos personajes históricos y otros ficticios. Esta defensa causa asombro al Canónigo.<sup>186</sup> Sin embargo, tal mezcla de lo verdadero y lo ficticio es el proceso estético que se ha venido recomendando desde Aristóteles.<sup>187</sup> Esclarifigero aún llegó a reservar el término de poesía para lo que tuviese elementos ficticios.<sup>188</sup> La suprema ironía es que el Canónigo mismo acaba de recomendar una técnica que haría que la mentira se pareciese a la verdad.<sup>189</sup> Al acordarnos de que Cervantes mismo

---

actitud respecto de la 'comedia,' que expresa en el Quijote, I, 48, y en el 'Prólogo' de sus Ocho Comedias y ocho entremeses (1615), no representa, creo yo, una modificación tan total como a primera vista parece, sino simplemente un reajuste de sus opiniones," Teoría, pág. 30.

186

"Admirado quedó el Canónigo de oír la mezcla que Don Quijote hacía de verdades y mentiras, y de ver la noticia que tenía de todas aquellas cosas ..." (1362).

187

Lo que Aristóteles nos da a entender por implicación (Poetics, ed. de Butcher, Cap. IX), formula Horacio explícitamente. "... atque ita mentitur, sic remiscat falsa veris, ne medium discrepat primo, ne in unum medio" (Epístola ad Pisones, The Complete Works of Horace, ed. cit., pág. 471.). De aquí en adelante viene a ser lugar común. Lo repiten Danielo (Spingarn, pág.s 28 y 29) y Esclarifigero (Spingarn, 37), Andrés Rey de Artieda en su "Carta al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar ..." ("porque requiere habilidad perfecta /.../ y enjerir las mentiras con verdades") y Luis Alfonso de Carvallo (Cisne de Apolo, PDE, pág. 116).

188

Spingarn, Literary Criticism, pág. 28.

189

"Y si a esto me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderíales yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto así agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible..." (pág. 135), a). Estas palabras, sea cual sea su origen inmediato, son de Aristóteles. Véase el capítulo IX de la Poética.

emplea la técnica de aparentar un relato histórico a través de su historiador Cide Hamete Benengeli para que pasara "al saber de la verdad" y que luego se burla de su historiador también tachándole de mentiroso,<sup>190</sup> debemos darnos cuenta de que la equivocación no podría ser más grande. Por tanto, sería peligroso tomar demasiado en serio lo que dice el Canónigo.

Podría oponerse a este argumento el que Cervantes quisiese mofarse de su protagonista mostrando que su locura era tan extremada que no podía distinguir entre un suceso histórico y otro ficticio. Sin duda alguna, pero esto nada más sirve para intensificar la equivocación. De más importancia es la cuestión que se divisa en la confusión de Don Quijote: ¿Cómo se sabe que un hecho que le llega de oídas (por medio del lengua) sea cierto o falso? La respuesta que se nos obliga a ofrecer es que depende de la fe que se tenga en el que cuenta, el historiador. Es más fácil aparentar la realidad por medios visuales que por el lenguaje. No lo ha dicho Horacio en la Epístola ad Pisones? "Demissa per aures irritant animos seginus quam quae sunt subjecta fidelibus oculis..."<sup>191</sup> Pero no todos podemos ser como Simeón que pudo verle al niño Jesús y después cantar el "nunc dimitis."<sup>192</sup> Nadie es capaz de haberlo visto todo; en un momento dado hay que aceptar como la verdad lo que se le cuenta,

---

<sup>190</sup>

"Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos..." (DQ, I, ix, pág. 1147,2).

<sup>191</sup>

Complete Works of Horace, págs. h81 y h82.

<sup>192</sup>

San Lucas, II, xc.

o sea lo que se oye y para esto se necesita un acto de fe (si se me perdona el doble sentido en siglo tan repleto de autos de fe). Lo visto está directamente relacionado con lo empírico, o sea, lo experimentado. De todas formas, queremos que conste que la manera que se llega a atribuir el término de "verdad" a un hecho no es una cuestión carente de interés para Cervantes, y por tanto la mezcla que hace Don Quijote de verdades y mentiras es algo más que pura burla de los libros de caballerías. Tendremos ocasión de ver hasta donde llegan estas preocupaciones. De momento acordámonos de que el drama difiere de las otras formas literarias en su elemento visual.

Establecido que la esencial ambigüedad cervantina también abarca el comentario sobre el drama del Capítulo XLVIII del Quijote, podemos pasar a examinar todos sus comentarios sobre la comedia. Salta a la vista que éstos se arreglan bajo tres clasificaciones. Una de éstas incluye las ideas neo-aristotélicas, otra las del tipo pragmático de los comediógrafos-teorizantes y por fin hay un tipo de comentario cuya función es poner en duda toda la teoría y praxis dramáticas.

La perspectiva neo-aristotélica que mira con malos ojos el triunfante teatro nacional puede verse en el Viaje del Parnaso, Pedro de Urdemales y el Persiles (III, ii). La mayoría de las críticas señalan lo disparatado de la comedia nacional.

Adiós, teatros públicos, honrados  
por la ignorancia que ensalzada veo  
en cien mil disparates recitados (Viaje, I, 69, a)

Por las rucias que peino, que me corro  
de ver que las comedias endiabladas  
por divinas se pongan en el corro.

Ya a pesar de las limpias y atildadas  
del cómico mejor de nuestra Hesperia,  
quieren ser conocidas y negadas.

Mas no ganaron mucho en esta feria  
porque es discreto el vulgo de la corte  
aunque le toca la común miseria (Viaje, VII, 10<sup>5</sup>, a y b)

Posibilitan los disparates la general ignorancia del pueblo y la falta de "discretos,"<sup>193</sup> Como nota M. Bates, Cervantes establece entre "concordancia" y "discreción" una equiparación,<sup>194</sup> o mejor dicho, la concordancia es el resultado de la discreción y sólo los discretos son capaces de reconocerla. Tal preocupación con la armonía, o sea, la unidad, es indicio de la actitud neo-aristotélica, pero en Cervantes viene a ser algo que supera el neo-aristotelismo.<sup>195</sup>

Claro, el disparate nace de la falta de discreción y se posibilita en la ignorancia. De ahí el origen de la idea en Cervantes de hacer que sufran examen los dramaturgos (DQ, Cap xlviii), los comediantes (Pedro de Urdemalas, III, págs. 575) y los titireros ("El Licenciado Vidriera," pág. 959), pues para enseñar y deleitar se necesita saber mucho y saber hacer mucho.

Y es que, pues claro se entiende  
que el recitar es oficio  
que a enseñar, en su ejercicio,  
y a deleitar sólo atiende,  
y para esto es menester  
grandísima habilidad (Pedro, III, 575, a)

---

193

Véase Margaret Bates, "Discreción," pág. 33: "In criticizing poetry Cervantes applies the criterion of fitness or harmony. He uses 'discreción' synonymously with 'perfección,' 'concordancia,' 'consonancia' and 'verisimilitud.'" A continuación cita lo siguiente de La Entretenida (I, pág. 372): "El discreto es concordancia/ que engendra la habilidad;/ el necio, disparidad/ que no haze consonancia." Esta referencia y las siguientes a las comedias de Cervantes serán a la edición de Francisco Ynduráin, Obras Dramáticas, Estudio preliminar y edición de F. Ynduráin, Obras de Miguel de Cervantes Saavedra, V. II (Madrid: BAE (Atlas), 1962).

194

Véase la nota anterior a ésta.

195

Américo Castro, Pensamiento, pág. 5<sup>5</sup>, "Los intentos de regulación literaria que acabo de analizar no son sino un aspecto de la actitud racional que caracteriza el conjunto del pensar cervantino."

El tomar en serio esta doble meta, que entre los comediógrafos-teorizantes se había ido evolucionando hacia una preponderancia del deleite, suscita graves dificultades. ¿Quiere enseñar "moralmente" como era tradicional? ¿Quiere enseñar "estéticamente" haciendo caso omiso de cuestiones morales, creando así una armonía? Lo único que está claro es que quiere tirarles piedras a los tres grupos y creemos que todo lo demás está supeditado a esta finalidad.

Es de notar que nuestro comediógrafo era capaz de expresar sentimientos absolutamente contrarios. Tomás Rodaja, acto seguido de demandar examen para los titireros<sup>196</sup> con motivo de su vagabundería y el "tratar con indecencia cosas divinas," se lanza a alabar a los comediantes y autores.

También sé decir de ellos que en el sudor de su cara ganan su pan con inllevable trabajo, tomando continuo de memoria, hechos perpetuos gitanos, de lugar en lugar y de mesón en venta desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio. Tienen más que su oficio no engañar a nadie, pues por momentos sacan su mercadería a pública plaza, al juicio y a la vista de todos. El trabajo de los autores es increíble, y su cuidado extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados que les sea forzoso hacer pleitos de acreedores; y con todo esto, son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean ("El Licenciado Vidriera," pág. 959).

Como se recordará, era típico de los neo-aristotélicos condenar a los comediantes con motivo de su falta de moralidad. Los comediógrafos-teorizantes, más pragmáticos, como Rey de Artieda, los defendían. En esta novela ejemplar ha hecho Cervantes que se trasladara esta defensa a la titireros, de modo que Tomás Rodaja expresase las dos opiniones contradictorias.<sup>197</sup> Viene a colmar las opiniones contradictorias sobre el tema el que Pedro de Urdemalas critique

---

<sup>196</sup>

Mereció mucha atención de Cervantes los titireros, lo cual atestigua el caso de Maese Pedro.

<sup>197</sup>

Tomás Rodaja es uno de los personajes cervantinos cuya función parece ser expresar opiniones contradictorias.

los comediantes por su ignorancia. Por otra parte, los citados elogios de los autores se ven negados en la crítica implícita en la Adjunta del Viaje del Parnaso y la muy explícita de Don Quijote.<sup>198</sup> De modo que a pesar de nuestros intentos es punto menos que imposible aislar el pensamiento cervantino crítico del teatro nacional, para llegar a una base teórica. No parece oponer una coherente teoría neo-aristotélica a la comedia nacional. Son ataques esporádicos que emplean armas ya viejas.

El discutido capítulo xlvi del Quijote visto en conjunto con todos los comentarios de Cervantes sobre el teatro no es capaz de convencernos de que exprese la teoría dramática de Cervantes. Que expresa un sentimiento de su autor, sí. Que denota una añoranza del orden, implícita en toda la teoría aristotélica, sí.

Miremos más detalladamente el tratamiento que da el Canónigo de Toledo al tema del teatro. Los inconvenientes que encuentra tanto en los libros de caballerías como en la comedia nacional son esencialmente los mismos y pueden reducirse a uno: la falta de unidad que resulta en disparates. Al comienzo de su arenga dice el Canónigo de los libros de caballerías lo siguiente.

Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar: al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo pueden conseguirle, yendo llenos de tantos y tan

---

198

"... tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos" (11), a). "Y no tienen la culpa de esto los poetas que las componen, porque algunos hay de ellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer, pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez..." (DQ, I, Cap. XLVIII, pág. 1357).

desaforados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante... (DQ, I, xlviij, pág. 1353).

Luego, al hablar de las comedias:

Si éstas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza (DQ, I, xliii, pág. 1355).

Hemos subrayado distintas frases para que salte a la vista que el criterio para juzgar a los dos géneros es el orden y la unidad ("la hermosura y la concordancia"), la falta de la cual produce disparates, o sea, cosas que "no llevan ni pies ni cabeza." En este concepto echan de verse resabios de la estética platónica de su obra temprana, La Galatea,<sup>199</sup> pero es elemento fundamental y constante en la estética cervantina.

Las comedias son disparatadas porque responden, y de manera empírica, "al confuso juicio del desvanecido vulgo" (DQ, I, xlviii, pág. 1355a), sin supeditarse a un orden apriorístico.

... porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lasciva (DQ, I, xlviii, 1356a).

Las comedias terminan siendo también "lascivas," acusación que recuerda los inconvenientes morales de los primeros preceptistas renacentistas, pero al contrario de éstos, la idea del Canónigo no se desarrolla para indicarnos la forma correcta de lograr el fin moral. Daniello confiaba la finalidad moral didáctica al argumento; Juan de la Cueva y otros al decoro. El no

---

199

Véase sobre todo el cuarto libro de esta obra.

señalar soluciones concretas pone en duda la formalidad de sus intenciones teóricas y nos refuerza la conclusión de que la terminología neo-aristotélica es más bien un arma contra el teatro nacional que una proposición estética formal en que cree Cervantes.

Los "disparates" a que se opone el Canónigo son los usuales entre la preceptiva conservadora. Se queja de la violación de la unidad del tiempo ("un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho un hombre barbado," 1356b), la del lugar ("la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aún, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América," 1356b),<sup>200</sup> milagros falsos,<sup>201</sup> anacronismos,<sup>202</sup> y errores geográficos. En general, representan toda la panoplia ofensiva de los neo-aristotélicos sin que vaya reforzada de una subyacente teoría dramática.

Asevera el Canónigo que hay piezas contemporáneas que guardan las reglas. Cita las horripilantes tragedias senequistas de Leonardo Lupercio de Argensola. La ferocidad atropellada de la Alejandra es tan opuesta a la índole literaria de Cervantes que es difícil saber porque se cita a menos que fuese de pura desesperación con la falta de obras que siguiesen el "arte."

---

200

Es curioso notar que Cervantes mismo hizo que la escena saltara de Europa a América entre la primera y segunda jornada de El Rufián Dichoso.

201

Mucho más amargo se mostró Cristóbal Suárez de Figueroa acerca de mezclar lo apócrifo con lo religioso. "El uso, antes abuso, admite en las comedias de santidad algunos episodios de amores, menos honestos de lo que fuera razón --no sé de qué utilidad sean, sino de estragar el ejemplo y de hacer adulterino y apócrifo lo verdades" (El Pasajero, PDE, pág. 190).

202

Cervantes tampoco pudo escapar de este "pecado" como atestiguan los pastores clásicos en tiempo de Carlomagno en El Laberinto de Amor.

La Isabela aventaja a su tragedia hermana con ser menos gratuitamente feroz y con ser de tema religioso. Estando perdida, no sabemos nada de La Filis, hecho que quizá no sea del todo lamentable. El Canónigo echa mano a la Numancia como ejemplo, tragedia cervantina que poco tiene en común con las de Argensola. La Enemiga Favorable, del Canónigo Tárrega, parece conformarse a la fórmula neo-aristotélica de la tragedia que termina sin cumplirse las espeluznantes intenciones de los personajes, al parecer, muy al pesar suyo. Ofrece mucho más interés El Mercader Amante por estar relacionado temáticamente con El Curioso Impertinente, brindándonos, por tanto, una rara penetración en el pensamiento estético cervantino. Parece, pues, que el criterio temático es elemento importante para nuestro comediógrafo-teorizante, sobre todo al considerar que El Mercader Amante pertenece a la comedia nacional no sólo temáticamente sino también estructuralmente. No puede menos de llamar-nos la atención su parecido con las obras de Juan Ruiz de Alarcón como La Verdad Sospechosa. Parece, pues, que las piezas dramáticas citadas por el Canónigo para confirmar la validez de las "reglas" se dividen entre las senequistas y las que nos revelan un interés temático, pero en todo caso, precisamente por ser contradictorias estas dos categorías, no echan mucha luz sobre la estética, conservadora emitida por el Canónigo de Toledo.

En fin, ¿podemos echar los pareceres del Canónigo de Toledo a Cervantes? El afán del orden que hace que el Canónigo esgrima las perogrulladas neo-aristotélicas es muy y constantemente de Cervantes, pero las críticas particulares sólo son unas herramientas que encuentra a mano, ya preparadas. No están fundamentadas en una teoría literaria ni profunda ni comprehensiva ni constante. El religioso de Toledo ofrece un cómodo escondrijo, desde

donde Cervantes puede lanzar sus dardos a los que con su éxito le han negado las tablas y que no le exige el desarrollo de una teoría orgánica, la ventaja de lo cual es que nadie puede llamarle a defenderla, porque las ideas son de sus personajes que no del autor mismo. También hagamos hincapié en que, acto seguido de esta interpretación férrea de la verosimilitud, hace todo lo que puede para desdibujar las líneas normales entre ésta y lo fantástico. Me refiero a la conversación entre DQ y Sancho sobre la naturaleza del encantamiento<sup>203</sup> y la ya comentada mezcla que hace DQ de la historia y la ficción. Es de notar que el primer novelista español nunca escribió nada ni remotamente semejante a las tragedias de Argensola ni a la del Canónigo de Tárrega, lo cual resultaría demasiado raro si éstas encarnasen su estética.

El "Prólogo" a Las Ocho Comedias y Ocho Entremeses es importante por lo que nos dice de la actuación de su autor en el teatro. También lo es porque es por este documento que llegamos a entender el motivo de su mala voluntad hacia la comedia, pues había quedado a la zaga de los jóvenes dramaturgos de la generación de Lope. Es el caso de un anciano que se ve superado "injustamente" por los jóvenes, cuyo atributo principal es la ignorancia, pues la mitad de las cosas de Cervantes han quedado en el tintero a causa de que la pobreza le ha forzado a ocuparse ganándose el pan cotidiano. "... y en el poeta pobre la mitad de sus divinos partos y pensamientos se los llevan los cuidados de buscar el ordinario sustento" (Adjunta, pág. 113). Acordémonos de que esto lo dijo Cervantes mismo mientras conversaba con Pantracio

---

203

Recordando que lo esencial de la conversación consistía en un intento de determinar hasta qué punto funcionaba lo empírico en el mundo del encantamiento, resulta más clara la relación entre este diálogo y la teoría clasista del Canónigo. Sancho no quería que rigiese lo empírico en absoluto, caso del Canónigo y todos los neo-aristotélicos.

de Roncesvalles sobre el teatro. Igualmente vale la pena fijarnos en que la pobreza y sus efectos es una verdadera obsesión de Cervantes. Confiesa en el "Prólogo" a Las Ocho Comedias...

Tuve otras cosas en que ocuparme: dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica (pág. 200).

Cuando puede dirigir la atención al teatro, ya es tarde.

Algunos años ha que volví a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antano; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese ... ("Prólogo" a Las Ocho Comedias ..., pág. 200).

Pero traga la hiel convirtiéndola en su característica ironía y aún alaba a Lope exageradamente (quizá demasiado), puesto que aquí no puede esconderse detrás del personaje del Canónigo. La timidez moral de Cervantes no le permite afrontar la Autoridad establecida.<sup>204</sup> Es de notar a esta altura que no ataca formal y abiertamente a la comedia nueva en ninguna parte. Al contrario, cuando no puede eludir la responsabilidad de lo que dice, la alaba.

Gran parte del susodicho "Prólogo" consta de la historia del drama en España, el cual tendremos ocasión de comentar en nuestro análisis de las comedias. De paso, es interesante notar que hay un paralelo estructural bastante estrecho entre este esquema y el que da Aristóteles en su Poética.<sup>205</sup> Hace la revista de los dramaturgos contemporáneos suyos a la ligera, como cosa de rigor, de modo que sus proclividades no se encuentran en esta breve reseña, imposibilitando así una aclaración de su teoría literaria. En general, puede concluirse que el "Prólogo" a Las Ocho Comedias..., a pesar de los

<sup>204</sup>

"Soy medroso a lo que barrunto," (Viaje, III, pág. 76).

<sup>205</sup>

Poetics, ed. de Butcher, IV, pág. 19 et passim.

de Lope, no está claramente en favor de la comedia nueva ni del drama conservador. Por otra parte, creemos que da unos indicios de su idiosincrasia estética en materia dramática y volveremos a tratar éstos luego.

Es verdaderamente dramático lo mucho que se asemeja el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad a las ideas empiricistas de los comediógrafos-teorizantes que hemos visto. Como se sabe, contrasta diametralmente con los conceptos superficialmente neo-aristotélicos del Canónigo. En honor a la verdad, El Rufián Dichoso es el único lugar donde se declara inequívocamente en favor de la comedia nueva; sin embargo, por lo que hemos dicho y lo que diremos, no creemos que exprese la estética de Cervantes. Revela la Comedia que el principio fundamental es el uso:

Los tiempos mudan las cosas  
y perfeccionan las artes  
...  
He dejado parte de ellos,  
y he también guardado parte,  
porque lo quiere así el uso (II, pág. 211)<sup>206</sup>

Al contrario de los conceptos universales libres de los efectos del tiempo, tan amados de los preceptistas como F. Suárez de Figueroa, se supeditan éstos a los cambios logrados a través de "una observancia atenta de ejemplos graduados por la experiencia" en palabras de Francisco de Barreda.

Unos de los motivos que causa esta declaración es la estructura de El Rufián Dichoso. Los sucesos históricos de esta comedia piden la declaración de la "Comedia" porque de otra forma no hay manera de representar lo "histórico," o sea la historia de Fray Cristóbal de la Cruz. Cervantes debió darse cuenta de la ironía implícita en esto, pues si se representa de acuerdo

---

206

Para la edición, véase nota Núm. 193.

con las "reglas," no pueden pasar de España a América en dos horas y si lo cambia, viola la "verdad" histórica. El salir del paso exige la solución de declararse por lo que le está demandando la experiencia.

Creemos que se da cuenta nuestro comediógrafo de que no sólo está disculpando la violada unidad de lugar sino también ligando artificialmente las dos épocas y los dos caracteres distintos de la vida del protagonista.

Ya represento mil cosas  
no en relación, como de antes  
sino en hecho, y así, es fuerza  
que haya de mudar de lugares;  
como acontecen ellas  
en muy diferentes partes:  
disculpa del disparate (II, pág. 211).

"En relación" puede tener dos significados. La costumbre en el teatro clasicista exigía que un mensajero "relatara" sucesos ocurridos lejos, especial y temporalmente, pero necesarios al sentido del drama. Estando en antecedentes de la manía cervantina por la concordancia, también se sugiere como interpretación de "en relación," "coherentemente relacionado." Y parece que Cervantes tuvo algún empeño en emplear la frase "en relación." Mirando el verso, se da cuenta de que la preposición "de" no es necesaria para el sentido y sí lo es para impedir que haya sinalefa entre la "o" de "como" y la "a" de "antes," lo cual reduciría el verso a siete sílabas.

"no en relación, como (de) antes"

Ahora bien, podría haberse conservado las ocho sílabas y el acento secundario en la cuarta sílaba empleando otra frase menos ambigua como "sin relatarlas como antes," o, "no contándolas como antes." Parece cierto, pues que empleó "en relación" en preferencia a otra precisamente por su doble significado y para darnos a entender que se percató de la falta de relación temática

entre el rufián y el santo. Lo que añade la Comedia tiende a confirmos en este juicio.

En el sobrenombre de Lugo  
mudó en Cruz, y es bien se llame  
fray Cristóbal de la Cruz  
desde este punto en adelante.  
A Méjico y a Sevilla  
he juntado en un instante,  
zurciendo con la primera  
ésta y la tercera parte.

Así es que autor de El Rufián Dichoso tiene motivos muy inmediatos por adoptar la estética empiricista.

Quedamos convencidos de que va haciéndose claro que nuestro comediógrafo no se decidió nunca ni por la solución neo-aristotélica ni por la empiricista sino que se quedó entre las dos añorando la concordancia de la primera y el éxito de la segunda. Parece haberse dado cuenta de que primero la codificación del decoro y luego la separación del argumento de éste del decoro es un mecanismo que a veces resulta en grandes disparates. Es, en todo caso, una solución esquizoide que permite al dramaturgo construir comedias que interesan sin comprometerse. Compuesta según esta fórmula, la comedia no es un todo orgánico del tipo que recomendó Aristóteles porque hay un divorcio crítico entre el carácter y el argumento. Sólo el dramaturgo excepcional como Lope de Vega pudo tejer con suficiente destreza para no meterse en dificultades ("disparates") y aún el Fénix de los Genios se excedía a veces. Al contemplar lo primordial que es el desarrollo de los personajes en lo mejor de la obra cervantina, no debe de extrañarnos que se opusiera tanto al hiato ente los personajes y el argumento. Lo primordial en el drama nacional era el argumento.<sup>207</sup> En todo caso lo que le molesta e incita a

---

207

Véase A. A. Parker, The Approach, Cap. XI.

nuestro comediógrafo es la falta de concordancia entre estos elementos. Tampoco ofrece solución la fórmula neo-aristotélica como atestigua El Rufián Dichoso.

¿Cuál es la solución cervantina?, entonces. No es estrictamente estética sino también vital. Cervantes, como todos los hombres del Renacimiento tiene una fuerte dosis de creencia escolástica medieval en la verdad universal a la cual se llega a priori. La función de la filosofía medieval era explicar racionalmente las revelaciones de la fe.<sup>208</sup> Sin embargo no pueden menos de sentir los renacentistas la atracción del nuevo empiricismo que se vangloria de llegar a la "verdad" interpretando la experiencia con el intelecto humano. Cervantes no se decide ni en favor de lo medieval ni en favor de la solución pragmática sino que ve la verdad en la dimensión en que se confrontan los dos. Trata nuestro autor el problema en términos de la preceptiva literaria y en términos vitales, de modo que muchas veces desaparecen las delimitaciones entre las dos esferas.<sup>209</sup>

---

208

Herschel Baker da una brillante síntesis del problema empleando el término "vis inertie" de Henry Adams, The Image of Man, en el capítulo xii. "Indeed, the principle of inertia is discernible even in those areas of Renaissance thought which have traditionally been accounted most rebellious: those men who revolted most noisily from the Scholastic tradition were rarely revolutionary enough to demand a dislocation of the assumptions that had made scholasticism possible" (pág. 201). Terminada la tesis y en vías de revisarla, me ha llegado a las manos el importante estudio de Henry Sullivan, Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation (Amsterdam: Ediciones Rodopi, 1976). Me ha alegrado sobremanera encontrar un trabajo que en su análisis de la época tiende a apoyar mi tesis sobre el drama cervantino. Específicamente en cuanto a las nuevas ideas renacentistas frente a las viejas medievales, es el argumento de Sullivan que la tensión entre ellas sirvió de motor para el drama de la Contrarreforma (pág. 13 y passim.).

209

En este sentido nuestro comediógrafo era uno de los pocos de que habla H. Baker. "As even a cursory sampling of sixteenth century antischolastic opinion will show, it occurred to few men that Aquinas, though clearly outmoded in his methodology, had been wrong in his assumption that man's proudest possession was his capacity for knowledge," Image of Man, pág. 207.

No hay nada que ilustre mejor la confrontación de los dos extremos que "El Curioso Impertinente." Repasemos escuetamente los pormenores de esta novela dialogada. Tanta es la amistad entre Lotario y Anselmo que se les conoce como "los dos amigos." Anselmo decide casarse con la bella, virtuosa y discreta Camila. Quiere a la vez que su amistad con Lotario siga igual, pero Lotario, más sabio, se da cuenta de que frecuentar la casa de su amigo está en contra de su honor. Ya porque la misma sensatez de su amigo le despierte el recelo,<sup>210</sup> ya sea por algún otro aliciente, se le enciende el deseo de probar la virtud de su mujer y propone a Lotario que él sea el instrumento. Lotario le opondrá, entre otros, el argumento de que ya tiene "fama" (lo que se oye, cuestión de la fe como dijimos antes) de virtuosa y que por tanto no se le puede añadir más renombre. Pero Anselmo busca la perfección en lo concreto, una combinación que Lotario califica de imposible. "mira que el que busca lo imposible es justo que el imposible se le niegue..." (*Id.*, Cap. xxxiii, 1277). Dicho de otra manera Anselmo pide que la realidad histórica corresponda a un universal. Anselmo paga con la vida el haber pedido la imposibilidad de concretizar el universal de la virtud en el ser humano. Ya sabemos "lógicamente" que los universales no existen en el espacio y tiempo, ya que si fuera así, estarían supeditados a la contingencia y consiguientemente dejarían de ser universales. Formulado en términos aristotélicos, se mira al individuo como una masa sellada y cuantificada. Así se echa de ver en seguida lo absurdo del conato de encerrar dentro de los límites del individuo un universal, lo no cuantificable. La verdad no se encuentra ni en el extremo de

---

210

Dicha precaución en sí misma es una forma de duda sobre la perfección de las virtudes.

los universales ni en el del individuo ni en la cosa particular, sino en la tenue y contingente región contigua de los dos. Lo que coloca los dos extremos en contacto es la historia, el movimiento de los sucesos. Visto en términos de la preceptiva literaria, parece concluirse de esta novela ejemplar que no resiste aislado el suceso histórico ni lo que se dice del suceso, o sea, la "fama," la reputación, el honor, etcétera, sino que andan apoyándose mutuamente por el camino esbozado por la trayectoria de los acontecimientos. La visión, es, pues, dinámica, vital.

Puesto que estamos en terreno de teoría dramática, vale la pena notarse que "El Curioso Impertinente" es una de las pocas verdaderas tragedias españolas del Siglo de Oro. No se forman en este cuento rígidos contornos morales que exigen el castigo de Anselmo como los que recomendaron los primeros preceptistas. Anselmo es culpable de un "error," en el sentido que le da al término el Estagirita en su Poética, que responde perfectamente a su carácter. No hay hiato entre carácter y argumento. Además compenetra la historia el sentido de misterio que origina del castigo de un hombre que ha tratado de reducir las cosas divinas, no entendidas ni susceptibles del análisis, al rango humano.

De paso, por resaltar más nuestra tesis, vale la pena hacer constatar que don Quijote sufre la forma inversa de la locura ansélmica. Anselmo quería que el individuo diera de sí el conjunto de universales llamado la virtud; lo que intentaba don Quijote era imponer a sí mismo ante todo, pero también a los otros individuos y a la realidad, un conjunto de universales. (Quizá sea rigor consigo mismo uno de los motivos por el cual Cervantes le

trató con más compasión). Lo cierto es que don Quijote es la primera víctima de su locura puesto que no quiere reducir la realidad en torno a experimentos comprobadores de sus ideales; éstos existen "a priori" al estilo escolástico. Da por sentado que la realidad va a responder conforme a sus prejuicios. Por otra parte Anselmo insiste en que la experiencia pruebe la existencia del universal en lo concreto, el vicio o la virtud, según el parecer de uno, de la emergente cultura científica. Las primeras víctimas son los otros, los sujetos del experimento. Dando un paso más, don Quijote confía en encontrar lo preconcebido (lo oído o lo leído, fe en lo no visto) en su contorno mientras Anselmo sólo tiene dudas al respecto. En términos morales, don Quijote es el generoso y Anselmo el mezquino; éste es el moderno, el científico aquél el hombre medieval de la fe.

En términos dramáticos Cervantes ve que la única solución que no falsifica la realidad y que, sin embargo consigue la concordancia a la vez que no compromete demasiado al autor, es colocar los distintos puntos de vista en contacto y dejar que se vayan resolviendo mediante el diálogo, o sea, el lenguaje. Es la preponderancia de este método que le motiva a Avellaneda a decir de sus novelas, "Conténtese con su Galatea y comedias en prosa; que eso son las más de sus novelas..."<sup>211</sup> De modo que la concordancia de puntos de vista que señala Américo Castro no se refiere sólo a la relación entre obra y público sino también entre personaje y personaje. Cervantes estaba muy conciente de la función del lenguaje de conciliar extremos.

Yo e abierto en mis Novelas  
un camino por do la lengua  
castellana puede mostrar  
con propiedad un desatino (Viaje, IV, pág. 85a)

Un decalino consiste precisamente en dos extremos sin nexo que los une, sean estos extremos puntos de vista o lo hermoso y lo feo. Horacio comienza su obra, Ad Pisos, amonestando que no se junten extremos.<sup>212</sup> Pero al juntar extremos para preguntarse por qué es la verdadera esencia del Renacimiento, que no de la Contrarreforma. Claro, uno se pregunta por qué con intenciones de conciliación. Cervantes cree que ha encontrado la forma mediante el lenguaje y por extensión al diálogo, el cual resulta en una especie de dialéctica vital.

Denegado sabemos el concepto sobretodo renacentista del drama como pintura, que tiene su origen en Horacio como ya señalamos. Ricardo de Turia notó refiriéndose específicamente al pueblo español que la furia española exigía verlo todo. Nada de oídas. ¿De qué sirve la representación dramática si tiene que ser a base de fe? Creemos que observó muy bien R. de Turia, pues el elemento visual lo abarca todo y el entendimiento tiene que suministrar los enlaces que faltan. Esto es la función del lenguaje según Cervantes y era precisamente lo que faltaba en general en la comedia nacional. De los dos elementos, visual y auditorio, la comedia nacional tendía a depender del visual, empleando el lenguaje para dar nexos superficiales y creemos que es a esto que se refiere Cervantes en los siguientes versos del Rufián Dichoso.

el pensamiento es ligero  
...  
En Toledo se hizo clérigo,  
y aquí en México fue fraile,  
adonde el discurso ahora  
nos trajo aquí por el aire (II, pág. 372).

---

212

Este trozo ya se citó en la nota 83.

De todas formas es la preponderancia de lo visual sin nexos logrados a través del "logos" que motiva a nuestro comediógrafo a criticar el teatro nacional.

Creemos que es a esto que se refiere cuando dice lo siguiente,

pero pienso darles a la estampa para que se vea despacio  
lo que pasa aprisa, y se disimula, o no se entiende cuando  
las representan (Adjunta, 111a)

Es del elemento visual que se mofa en el "Prólogo" a sus Ocho Comedias y  
Ocho Entremeses cuando nos promete una comedia.

... y que advertan que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el infimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen, y que para enmienda de todo esto le ofrezco una comedia que estoy componiendo y la intitulo El Engaño a los Ojos, que si no me engaño, le ha de dar contento. Y con esto, Dios le dé salud y a mí paciencia (págs. 201-202).

Lo que piensa enmendar es la falta de necedades ofreciéndonos un espectáculo que pasa aprisa de modo que no se fije uno en la juxtaposición de extremos no conciliados y aunque era una perogrullada de la preceptiva hablar del estilo infimo, etcétera, nótese que el colocar lenguaje culto en boca de un campesino sería una juxtaposición de extremos.

Se creería que un autor que concede tanta importancia a evitar el disparate no escribiese comedias que se han calificado de disparatadas. ¿Cómo se explica? Una de las razones es que el resolver conflictos a través de la dialéctica, aunque funciona en una novela como el Quijote, no es capaz de informar una pieza dramática, la cual necesita la columna vertebral del argumento. La otra es que Cervantes, ansioso de éxito, adaptó mal la fórmula de Lope. Todo esto no lo podemos ver sino en la praxis.

## CAPITULO II

### EL EMERGENTE PROBLEMA

En el teatro del siglo de oro nunca se vieron unidos en un todo homogéneo los elementos de carácter y acción. Puede que este fenómeno se deba a dos factores principales. El primero es que lo grueso de la acción, el argumento, se recibió tarde, por vía intelectual y humanista, y que el carácter o el decoro se transmitió popularmente. Este proceso tiene analogía en el paulatino desarrollo de la palabra romance por una parte y la repentina aparición del neologismo por otra. El otro factor principal que impide que los argumentos clásicos se adaptasen e incorporasen como columna vertebral al cuerpo del drama español popular era la creciente ortodoxia que iba imponiéndose en España desde mediados del siglo XVI.<sup>1</sup>

Como ya indicamos en el primer capítulo la crítica parece unánime en señalar una continuación popular del drama romano después de la caída del Imperio,<sup>2</sup> aunque ya en una forma alterada y sin lugar específicamente

---

<sup>1</sup> Es conveniente notar aquí que el excelente estudio de Alfredo Hermenegildo, La Tragedia en el Renacimiento Español (Barcelona: Planeta, 1973), achaca el hecho de que no se asimiló la tragedia clásica al drama popular al que los cristianos viejos rechazasen las nuevas influencias humanistas estrechamente identificadas con una clase humanista, e intelectual constituida de gran porción de conversos (véase págs. 17 y sigs.). Sin duda fue un factor contribuyente, pero no puede convencerme de que la oposición cristiano viejo-converso impidiera por sí sola la fusión ni el que los neoclásicos no se ocuparan de temas nacionales. Más bien se debe a que dichos comediógrafos, como Virués y Argensola, nunca relacionaron las tramas que recibieron con temas de interés humano de su propio tiempo y ambiente, y esto porque no se atrevieron, o quizá no se les ocurrió, que los verdaderos problemas quedaban solucionados por la doctrina de la Iglesia.

<sup>2</sup> Adolfo Bonilla y San Martín, Las Bacantes o del Origen del Teatro (Madrid, 1921); E.K. Chambers, The Medieval Stage, 2 vols. (Oxford, 1903);

señalado para tal función. No sólo suministraron los oficiales del Imperio "panem et circenses" sino también "ludi scenici" para entretener y aplacar al populacho. La panoplia de "ludi scenici" consistía en "mimi," "pantomimi," "praestigiatores," "acrobati," "funambuli," "grallatores," "sanniones" y "scurrae." Los mimos se ocupaban en representar farsas, las cuales se trataban de caracteres y costumbres.<sup>3</sup> En un principio las farsas eran "interludios" o "postludios" o sea, entremeses, pero poco a poco iban ocupando un lugar principal. Como tema predilecto, el de la infidelidad conyugal aparecía repetidas veces con gran realismo de las escenas eróticas. Al lado del "archimimus" desempeñaban su papel de bufos "stupidi" y "parasiti." El teatro formal se disolvió con el triunfo definitivo de los bárbaros, los cuales lo odiaban. Sin embargo, siguieron los mimos haciendo para sobrevivir cualquiera de las actividades ya mencionadas bajo el encabezamiento de "ludi scenici."<sup>4</sup> Llevaron adelante el espíritu de la farsa convirtiéndose en "ioculatores," "jongleur" y "minstrels." Además, sigue teorizando Chambers, aprendieron a recitar, añadiendo detalles y trucos dramáticos, las largas y amadas

---

rpsn. London: Muston Co., 1925), V. I, Caps. I y II; Armando Cotarelo y Valledor, El Teatro de Cervantes (Madrid, 1915), Cap. I; Adolfo von Schack, Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España, 5 vols., traducido por Eduardo de Meier (Madrid, 1887), V. I, Cap. I, pág. 92; J. P. Wickersham Crawford, Spanish Drama Before Lope de Vega, bibliografía suplementaria de Warren T. McCready (1937; rpsn. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1967), pág. 8.

3

E. K. Chambers, Medieval Stage, Vol. I, Cap. I.

4

Von Schack nos informa que Ricoboni (Histoire du Theatre Italien, tomo I, págs. 21 y siguientes) sustentó la opinión que la "commedia dell'arte" proviene directamente del mimo romano y subraya la semejanza entre el "centuculus" romano y el arlequin (Lit. y Arte Dramático, V. I, Cap. I, pág. 114).

historias heroicas de las tribus germanas. Así es que se unieron las dos tradiciones, la alemana y la latina en el "scop" o "gleoman." Con el paso del período caótico que siguió a las invasiones bárbaras, no había corte de consecuencia que no tuviera su bufón, su "jongleur" y toda la caterva de acróbatas cuyo oficio era aliviar el tedio de la vida feudal y conseguir que sus habitantes olvidasen un rato lo incómodo y corto de su existencia.

El impulso dramático se diversificó durante el largo período que llamamos la Edad Media, logrando expresarse de varias maneras. Los "bastardos" rodaron las cortes y las villas con sus títeres. Las "chanson a danser" exigían que el coro contestase al cantante. También se encontraba diálogo en los "contes," "dits," "fabliaux dialogués" y los "debats," los cuales se recitaban. Famoso ejemplo del debate es el incluido en el Libro de Buen Amor entre Cuaresma y Carnaval. Los romances como el Conde de Flores que echan mano del recurso de la simulación del diálogo por el cantante son otra manifestación lírica y épica que raya en el drama. Su forma, a veces cuasidramática, fue sin duda uno de los motivos por el cual se recomendó a Juan de la Cueva Los Siete Infantes de Lara como materia dramatizable. Tampoco es enteramente casual que Lope de Vega decantara tanta balada temática y textualmente en sus comedias. El Caballero de Olmedo con su melodía obsesiva ilustra a la perfección su técnica.<sup>5</sup>

5

Creo que la unidad de la comedia lopesca depende muchas veces del efecto aglutinador de su sentido lírico y esto muchas veces a pesar del argumento basado en la peripecia. Que yo sepa, nadie ha observado esto hasta ahora, aunque Von Schack con su usual penetración y perspicacia notó la fundamental relación entre el espíritu poético y el asunto: "... el carácter que lo distingue, y del cual se ha hecho caso omiso hasta ahora, que es el relativo al íntimo enlace que ofrece del espíritu poético con la concentración del asunto (Lit. y Arte Dramático, Vol. III, pág. 52).

Las reprobaciones de figuras eclesiásticas contra las expresiones populares del drama también muestran que el espíritu dramático seguía expresándose aunque en forma menoscabada. Los autores que tratan el asunto citan numerosos ejemplos. Los siguientes son de Von Schack.

El obispo Agothardo anatematiza en el año 836 a los histriones, mimos y juglares; Alcuino Albino reprueba la costumbre que observaban los próceres de albergar en sus casas a tan frívolos vagabundos (epist. 107), y aún más importante es un párrafo de los capitulares de la época posterior de los Carlovingios, en el cual se habla expresamente de los actores ("scenicis") (Von Schack, págs. 116 y 117).

Chambers también cita a Juan de Salisbury del Polycraticus.

Quorum adeo error invaluit, ut a praeclaris domibus non acreantur, etiam illi qui obscenis partibus corporis oculis omnium eam ingerunt turpitudinem, quam erubescat videre vel cynicus. Quodque magis mirere, nec tunc eiciuntur, quando tumultuantes inferius crebo sonitu aerem foedant, et turpiter inclusum turpius produunt" (I, 8).

A pesar de sus censuras del drama secular, la Iglesia parece haberse dado cuenta desde los primeros siglos de las posibilidades de los recursos dramáticos de la música y del diálogo para los rituales. Von Schack busca el origen de los misterios y moralidades en las costumbres desarrolladas por la joven Iglesia. Primero observa el carácter dramático de los diálogos del sacerdote y el pueblo y luego el de las antífonas y responsos, en que el cantor entona el versículo, al cual reponen por turnos dos coros cantando el salmo que luego repiten los feligreses (Von Schack, 102). Si estos rituales en que el hombre dialoga con su creador actualizan la intervención de Dios en la historia cotidiana, podemos imaginarnos la emoción que causara en los primitivos cristianos la representación de la máxima intervención divina en la historia humana, la Vida del Redentor y sus momentos cumbres, el Nacimiento,

la Pasión y la Resurrección. Los primeros textos españoles, todavía primitivos, que celebran la Navidad y la Resurrección son de los siglos XI y XII.<sup>6</sup> De más peso como obra artística es el conocido Auto de los Reyes Magos, de mediados del siglo XII, o principios del XIII, que celebra la Epifanía, probablemente en Toledo.<sup>7</sup> Se presume perdida la escena de la adoración de los Reyes.

Que a mediados del siglo XIII existía otra clase de fiesta dentro de la Iglesia no puede dudarse, pues en las Siete Partidas de Alfonso el Sabio se prohíben los "juegos de escarnio" que, según Crawford y otros, parecen haber sido farsas que ridiculizaban el culto entre otras cosas. El lenguaje de las Siete Partidas y el del Concilio de Aranda (1473) recuerda al de la prohibición del Concilio de Trullano (692) contra las fiestas paganas, citado por Schack.

Por tanto, decretamos que sean abolidas entre los fieles las fiestas llamadas calendas, y las llamadas Bota, y la que se celebra el día primero de marzo. Y reprobamos las danzas públicas de mujeres, causa de mucho daño y perjuicio, y las de hombres o mujeres, que se celebran entre los griegos en alabanza de sus falsos dioses, antigua costumbre contraria a la vida de los cristianos; y mandamos que ninguna mujer se disfrace de hombre ni al contrario, ni que se pongan máscaras cómicas, trágicas o satíricas, ni que aclamen al abominable Baco al pisar la uva en los lagares ni al llenar de vino los odres; ni, por último, que arrastrados de su vana ignorancia, den furiosas carreras (págs. 125 y 126).

Uno no puede menos de pensar que incorporaron demasiado bien las fiestas paganas a las cristianas, pues hay una correspondencia entre éstas y aquéllas:

<sup>6</sup> James P. Wickersham Crawford, Drama Before Lope, págs. 1 y 2. Citados de la Pascua, de Silos del siglo XI, uno de la misma fiesta y siglo de Huesca y otro de la Navidad de Huesca, éste del siglo XI o XII.

<sup>7</sup> Crawford, Ibid., pág. 1.

la Navidad y las Saturnales, San Esteban y las Juvenales, San Juan Evangelista, las Calendas Januariae, la Fiesta de los Inocentes y las Natalis invicti (Schack, t. I, c. II). Crawford nota que estos juegos celebraban las fiestas de San Juan, San Esteban y los Inocentes pero, fiel a su acostumbrada parquedad, no las relaciona con las paganas. A pesar de que la falta de documentos nos permite señalar pocos ejemplos específicos de los autos en España y ninguno de los juegos de escarnio, los que estudian este asunto concluyen que seguía existiendo la farsa dentro y fuera de la Iglesia y que ya iba apareciendo el auto por lo menos por el siglo XI.<sup>8</sup> Especialmente elocuente es la conclusión de E. K. Chambers:

The Roman mimus was essentially a player of farces; that and little else. It is of course open to any one to suppose that the mimus went down in the seventh century playing farces, and that his like appeared in the fifteenth century playing farces, and that not a farce was played in between. But is it not more probable on the whole that, while occupying himself largely with other matters, he preserved at least the rudiments of the art of acting, and that when his appointed time came, the despised and forgotten farce, under the stimulus of new conditions, blossomed forth once more as a vital and effective form of literature (Chambers, pág. 83).

Lo más probable es que existiera algunas formas rudimentarias de la farsa durante la Edad Media y que se conservaran oralmente como los romances. Luego, bajo la influencia del Renacimiento, hombres como Juan del Encina empezasen a valer de ellas. No creo exagerada en absoluto la opinión del docto Armando Cotarelo y Valledor de que la farsa romana, que persistió a través

---

8

Según revelan Emiliano Díez Echari y José María Roca Franquesa en su Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana, 2da edición (Madrid: Aguilar, 1966), págs. 274, Marcelino Menéndez Pelayo afirmaba la probable existencia de un teatro profano en la Edad Media, pero no citan la obra.

de los siglos al margen de la sociedad, se reincorporase al teatro español en forma de tipos y temas.<sup>9</sup>

A la vez incorporaron a estos primitivos ensayos dramáticos ciertos elementos populares que ya de muy antiguo tenían carácter teatral. Eran éstos unos juegos y farsas juglarescas, cuya existencia acusan las leyes de Partida y que si bien en nuestra patria no tuvieron la importancia que en Italia, donde dieron nacimiento a la "comedia dell'arte" y en Francia a un teatro completamente profano, las "sotties," "moralidades" y "sermones jocosos," no puede negarse que aportaron a nuestra escena tipos y temas dramáticos como el "bobo," y género burlesco, que aparece ya en el "Auto del repelón," de Juan del Encina (Cotarelo, pág. 15).

Igualmente, creo que el desarrollo del teatro español puede estudiarse con provecho desde la perspectiva del intento de dar a los antiguos elementos burlescos la forma estructural necesaria para convertirse en verdaderas obras teatrales.

Entre el fragmento, el Auto de los Reyes Magos y los próximos textos del drama litúrgico median por lo menos cien años. Por cierto existen reminiscencias de él en forma narrativa, como el Planto e duelo que fizo la Virgen de la Passion de su Fijo Jesu Christu de Gonzalo de Berceo y los Dictados de la Pasión del Libro de Buen Amor, pero el próximo texto litúrgico, según Valbuena Prat,<sup>10</sup> es el Misterio de Elche, fechado por el mismo crítico al final del siglo XIV o a principios del XV. El que fuera retocado respondería a las alusiones de sucesos de fines del siglo XV. Representa la

9

Véase la nota anterior sobre Menéndez Palayo. Angel Valbuena Prat no sólo adscribe a Juan del Encina tipos y temas de los "juegos de escarnio" sino que también los señala como el origen de los pasos y entrameses en su Historia del Teatro Español (Barcelona: Noguer, 1956), pág. 12.

10

Hist. del Tea. Esp., págs. 14 y 15.

pasión y la asunción de la Virgen. De fines del siglo XV es el Auto del Nacimiento de Gómez de Manrique, escrito para solaz de las monjas de Calabazanos, entre las cuales figuraba su hermana como madre asistente. Tanto el Misterio de Elche como este auto se caracterizan por la feviente sencillez y sinceridad de la emoción religiosa, cualidad que se echará de ver en el Trato de Argel de Miguel de Cervantes.

El mismo tono caracteriza la colección de el Códice de Autos que incluye obras tan diversas como el Auto del Pecado de Adán y el de la Danza de la Muerte. Aunque abundan los personajes alegóricos en esta colección, falta el desarrollo ideológico que asociamos con las moralidades. Como todos los tempranos esfuerzos dramáticos españoles de índole religiosa, acusan una sencillez que compagina mal con la "moralité" francesa.<sup>11</sup>

No podemos dejar el siglo XV sin mención de La Celestina, obra clave en el desarrollo del teatro. Se vislumbra su argumento básico en una comedia medieval en latín, Pamphilus de Amore cum commento familiari, y en la Historia amorosa de don Melón y de doña Elvira del Libro de Buen Amor. La Celestina presta al teatro en cerner tipos y un argumento capaz de variarse en serio o cómico según las necesidades del dramaturgo, pero no se emula lo mejor de esta obra en la comedia nacional, lo cual es, a mi juicio, la actitud crítica que pone en tela de juicio los valores humanos y divinos tanto del medioevo como del Renacimiento sin que se extienda su respuesta más allá del misterio vital del sufrimiento y la muerte, elemento primordial de la tragedia. En vez de aprovecharse de esta lección, se empleó su argumento variable y la yuxtaposición de tipos de las esferas alta y baja de la sociedad para evadirse de todo

---

11

A. Valbuena Prat, Hist. del Teat. Esp., págs. 17 y sigs.

problema vital que no tuviese sanción general y oficial. Parece referirse a esto Valbuena Prat cuando dice, "Y acaso sea un drama más precursor de Shakespeare que de Lope."<sup>12</sup> La Celestina no guarda diferentes sinos para Celestina, Pármeno y Sempronio que para Calixto y Melibea porque la problemática de la obra envuelve a todos. Los personajes de los dos planos han incurrido en la misma infracción y acarrear el mismo destino a pesar de que las motivaciones de Calixto y Melibea son sin lugar a dudas más altas. Los personajes secundarios no son vanos ecos de sus dueños que den pie a salidas humorísticas.

Aunque éste no sea el lugar para desarrollar el tema, debemos subrayar aquí que una de las características del Renacimiento fue el despertarse del sentido crítico. La Poética de Aristóteles confió el papel serio a los personajes de alta estación y el cómico a los inferiores. No se solía tomar en serio a los de ínfima estación menos en una que otra sátira. Que yo sepa, La Celestina es una de las primeras obras en que se toma en serio a los ruines, tan en serio que se les puede implicar en la misma problemática que sus superiores. Lleva adelante esta trayectoria Lazarillo de Tormes cuyo protagonista proviene de un plano inferior de la sociedad y, a diferencia de sus sucesores picarescos, su papel no se desplaza decisivamente hacia lo cómico. Al contrario, Lazarillo de Tormes critica muy en serio la distancia entre los valores proclamados y los revelados más elocuentemente en la práctica.

Ni la actitud crítica de La Celestina ni la más amarga del Lazarillo se llevó a la escena. Antes de mediados del siglo XVI el optimismo renacentista

---

<sup>12</sup>

Ibid., pág. 26.

vacila pocas veces. Claro, hay una que otra crítica burlesca como las implícitas en la Soldadesca de Torres Naharro, pero no hay ninguna obra teatral que yo conozca que lleve adelante la actitud crítica. El tipo de tragedia hueca que se echa de ver en las obras de Virués y otros responde al deseo de tener el simulacro de la tragedia, dejando a un lado la problemática. Poco vale presentar en escena tipos con nombres estrambóticos que se odian, aman y matan sin ton ni son. Si no se relacionan las obras trágicas con la vida tal como la ven y conocen los contemporáneos de cualquier época, no es posible que conmueva ni entretenga. Una serie de horrores no enseña nada hasta que empieza a preguntarse uno el por qué de ellos.

Parece que en toda época son pocos los capaces de ver la relación entre el caudal de conocimientos heredados y su propia época y existencia. La mayoría se acerca a su herencia cultural con actitud de exagerada veneración como si fuera un misterio al cual uno no puede acercarse con el raciocinio. Todo intento de entender pasa a ser automáticamente un sacrilegio, una rebelión. El entendimiento es diferido hasta un momento indeterminado en que el adepto adquiere suficientes conocimientos. En este momento, según se infiere, todo se ilumina. Tal es la actitud conformista predominante de las instituciones de cualquier sociedad. Tales prevenciones impiden que la mayoría relacione lo heredado con sus propias circunstancias vitales. La experiencia no es capaz de modificar los conocimientos heredados. Esto es precisamente lo que pasó con muchos de los comentaristas de teoría literaria del Siglo de Oro. Ahora bien, lo que caracteriza al drama del Siglo de Oro era el haberse desarrollado una fórmula que permitía evadirse de la confrontación entre la "realidad" y la

aceptada interpretación de ella. Parte de esta solución consiste en que se acepta como real la verosimilitud del costumbrismo. Dicho de otra manera, los tipos estereotipados del decoro se aceptan como reflejos verdaderos de la realidad sin regateos ni dimes ni diretes de ninguna clase. La otra parte es una "desrealización" del argumento y de sus personajes de primer plano. Quizá sea por este motivo que se le ha caracterizado al teatro español del Siglo de Oro como carente de "caracteres." De todas formas, las tres grandes temáticas, la religiosa, la popular y la literaria-idealista coexisten sin integrarse desde el renacimiento del teatro en España. La historia del teatro podría escribirse identificando los sucesivos intentos de integrarlos, o de prescindir de aquella integración sin incurrir en la inverosimilitud. A manera de ilustración, vamos a examinar brevemente unas obras de Juan de Encina y Gil Vicente.

Juan del Encina recogió los tradicionales motivos religiosos y jocosos en sus primeras églogas y en sus obras tardías intentó darles una forma más desarrollada en que se acusaban influencias italianas. Sin duda el encontrarse en la frontera de los mundos religioso y seglar le ayudó a aprovecharse de las tradiciones litúrgicas, populares y las nuevas influencias clásicas. Era músico, autor dramático y poeta. Disfrutó de prebendas eclesiásticas habiendo recibido sólo órdenes menores. Era favorito de Fadrique Alvarez de Toledo, el Duque de Alba, y de dos papas, Alejandro VI y León X. Parece haberse regocijado en el ambiente seglar, refinado y sibarita del Vaticano renacentista. Terminó optando por la vida religiosa, ordenándose de sacerdote y haciendo una romería a Jerusalén donde celebró su primera misa. El proceso espiritual que indican estos sucesos biográficos casi llega a ser una

tradición entre los dramaturgos del Siglo de Oro; tradición meretoria y hasta aconsejable con tal que se conceda el tiempo. Estos pormenores resaltan las fuerzas contrarias activas en la vida del dramaturgo de Encina de San Silvestre; la Edad Media y el Renacimiento, la Iglesia y la sociedad seglar, lo popular y lo clásico. No creo necesario subrayar el hecho de que estas fuerzas no se funden, pero es importante no olvidarlo y darse cuenta de que su obra dramática revela una continua vacilación entre extremos.

Después de marcharse a Italia, su obra muestra las huellas del Renacimiento en su temática classicista y sus argumentos más desarrollados. Por lo tanto, suelen dividirse sus obras en dos períodos que corresponden a la época salmantina y a la italiana. De la primera se cuentan sus églogas de Navidad y la Pasión. Estas en general acusan más sentimiento y destacan el patetismo de la Pasión, el cual han sabido desarrollar muy bien los poetas peninsulares, pues Lucas Fernández lleva adelante la tradición y nuestro comediógrafo com-  
plutense no pierde oportunidad de valerse de él en Los Tratos y Los Baños. Sin embargo, la técnica dramática de Juan de Encina es elementalísima como demuestra el siguiente resumen del argumento.

Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor: adonde se introducen DOS ERMITAÑOS, el uno viejo y el otro mozo, razonándose como entre padre y hijo, camino del Santo Sepulcro; y estando ya delante del monumento, allegóse a razonar con ellos una mujer llamada Verónica, a quien Cristo, cuando le llevaban a crucificar, dejó imprimida la figura de su glorioso rostro en un paño que ella le dió para se alimpiar del sudor y sangre que iba corriendo. Va eso mesmo introducido UN ANGEL que vino á contemplar en el monumento,<sup>13</sup> y les trajo consuelo y esperanza de la santa resurrección.

---

13

Teatro Completo de Juan del Encina, Edición de la Real Academia Española (Madrid, 1893), pág. 29.

El padre, camino de la sepultura le refiere al hijo --pues, así se nombran-- la Pasión de Cristo, o sea, que es narrada; no se representa. Dicha técnica, claro está, tiene venerables antecedentes en el púlpito, en el mensajero del drama griego y las tragedias de Séneca que se iban a prolongar sobre todo en las obras de Virués, Argensola, Tárrega y Cervantes. Pero, la técnica domina toda esta égloga: el Padre narra la Pasión y el Angel la Resurrección. En fin, la obra consiste en el testimonio del Padre, de Verónica y del Angel. Sin la música y el movimiento que solían acompañar tales producciones pierde gran parte de su encanto aunque hay versos conmovedores. Cuando pensamos, además, en las emociones que las temporadas de las grandes fiestas religiosas suelen sugerir en los fieles, es fácil imaginarnos que el estado de ánimo venía todas las primitivas técnicas teatrales, sobre todo en el ambiente festivo del palacio ducal en pleno Renacimiento.

No necesita apoyo alguno la farsa llamada el Auto del Repalón, cuya acción y diálogo nos llevan precipitados. Esencialmente repite el mismo viejo esquema en que el "archimimus" se burlaba de los "stupidi." Aquí los "archimimi" son los estudiantes que persiguen a los dos campesinos, Johan y Piernicurto, con la intención de "repelarles." Escondiéndose, narran y comenta lo que les ha sucedido hablando el dialecto sayagués, el cual les caracteriza de bobos e intensifica la comicidad. Lo grueso de la acción es narrada en escena, pero a diferencia de la Egloga III, no se emplea a falta de otra técnica sino porque la manera que tienen estos bobos de contar los sucesos revela su carácter y agudiza el efecto cómico. Así nos enteramos de que Johan cree que la "cencia" consiste en saber burlarse de otros. Piernicurto, por otra parte, se pinta a sí mismo como valiente, aunque el mismo diálogo luego le revela como cobarde.

Piernicurtc: Yo te juro á San Doval  
Que si ellos me repelaran,  
Que quizás que recaldaran  
Para sí harto de mal.

Johan : ¡Verá que cuerpo de mí  
Con lo que stás 'hí diciendo!  
Pues, ¿por qué venías corriendo  
Quando entraste por allí?<sup>14</sup>

Se ve que nos reímos a costa de los rústicos o sea de su inocencia, de su cobardía, de su miedo, de su fanfarronería y de su lenguaje. En fin, ellos son las víctimas cuya situación nos hace reír. Como veremos en su lugar no es así en el caso de los graciosos de Cervantes, pues son ellos los que se burlan de otros. En esta acción observamos el Renacimiento (los estudiantes cultos, con "cencia") burlarse de la Edad Media (los rústicos inocentes). Sin embargo, el motivo y la técnica son del todo populares.

Las obras del período italiano muestran nueva inspiración tanto en la actitud como en la forma. La Egloga de Cristino y Febes trata del pastor, Cristino, quien decide dejar la vida pastoril para decidarse a la religiosa. El dios, Amor, sintiéndose desdeñado manda a Febe<sup>a</sup> a enamorarle. Logra su fin fácilmente y a los ruegos de Cristino, Cupido hiere de sus saetas a Febe<sup>a</sup> también. Valbuena Prat compara esta obra con el tema de "Las tentaciones de San Antonio" corriente de la pintura,<sup>15</sup> pero tiene parentesco literario con el Diálogo entre el Amor y un Viejo como observó Crawford.<sup>16</sup> Las diferencias entre los argumentos de las dos obras revelan el avance que iba logrando el

---

<sup>14</sup>  
Teatro Completo, pág. 235.

<sup>15</sup>  
Hist. del Tea. Esp., pág. 32.

<sup>16</sup>  
Drama Before Lope, pág. 11. Esta pieccecita es del Cancionero General.

Renacimiento. El Viejo rechaza, amargado, el amor retirándose a un paraje desierto donde espera vivir tranquilo y libre de las vanas tentaciones mortales. Aparece el dios Amor y logra vencer la oposición del Viejo, convenciéndole que vuelva a aceptar el amor. Luego, Eros muestra su despecho mofándose de los inútiles pretensiones del Viejo y con gran satisfacción le asegura que va a sufrir aún más. El desenlace expresa claramente el mensaje de que no se puede esperar verdadera felicidad de lo mortal, el cual es contrario al de la obra renacentista de Encina donde triunfa el optimismo.

Que yo sepa, la Egloga de Flácida y Vitoriano es la primera obra de alguna extensión, hecha para representarse, que intenta combinar los elementos populares con el ideario renacentista. Parece que Encina se iba dando cuenta de que el repertorio neo-clasicista tenía que soldarse una forma u otra con los móviles y costumbres de su propio pueblo, como una planta extranjera y exótica tiene que arraigarse en el nuevo suelo antes de empezar a dar fruto. No digo que se lograra el trasplante, pues el fácil optimismo parece tan ajeno a la índole sincera y realista española que difícilmente lo acogiera y sustentara. Se trata de un disgusto entre los amantes, Flácida y Vitoriano. Este la deja a buscar consolación en otra parte. Arrepentido de haberla abandonado, Vitoriano parte a buscarla y la encuentra al lado de una fuente muerta de una puñalada. Parodiando el "officium defunctorum,"<sup>17</sup> reza una vigilia al lado del cuerpo de la amada. La parodia del oficio, que cabe dentro de la tradición de los "juegos de Escarnio," crea un efecto humorístico que tiende a arrasar con cualquier efecto serio de la acción principal. Uno no

---

17

Crawford, Drama Before Lope, pág. 27.

puede menos de pensar en semejantes resultados creados en las comedias de Cervantes por personajes como Tristán y situaciones como la de Lamberto y Clara de La Gran Sultana. No parece sino que la misma euforia, creada por el optimismo renacentista, hace que el adepto se burle de su credo sin ser capaz de tomarlo del todo en serio. ¿Quiere Encina que le tomemos en serio cuando hace que Venus resucite a Flácida? Creo que no. Más bien da la impresión que se está divirtiendo a costa de la mentalidad milagrera y del excesivo optimismo del Renacimiento.

Nota Crawford que la aparición de los dioses clásicos en escena tenía antecedentes en el drama pastoril italiano.<sup>18</sup> Vale la pena añadir que tampoco era ajeno el teatro romano como atestigua el Anfitrión de Plauto y llegó a ser literalmente un "deus ex machina" del drama preloquista, y aún Cervantes no desdennó hacer que Fátima conjurara un demonio en Los Tratos de Argel.

Retrocediendo en nuestro resumen de la trama, Vitoriano, cuando dejó la casa de su amada, se dirigió a la de Fulgencia, siguiendo en esto el consejo de su amigo, Suplicio, de que buscara consolación en otra parte. Sobresale el realismo del ambiente y de los personajes de esta escena y de la siguiente entre Fulgencia y Eritea en contraste con el idealismo renacentista de la reacción entre Flácida y Vitoriano. En primer lugar salta a la vista que tanto Vitoriano como Fulgencia fingen lo que no sienten. Estamos ante un mundo donde sólo rigen los motivos más gruesos. Fulgencia es una de las jóvenes saigas de Eritea, descendiente inmediata de Celestina y mediata de la Trataconventos de Juan Ruiz y de Dame Sirhiz. Después de ido Vitoriano, la componedora de voluntades y virgos pasa por casa de Fulgencia camino de la de

---

18

Ibid., pág. 27.

otra de sus "muchachas" Febea, a ayudarla en el parto. Dada la intensiva variedad de su vida amorosa, es más que posible que el hombre con quien acaba de casarse no sea más que padre postizo. Fulgencia no le va en zaga a Febea en la fidelidad de su culto a Eros.

Eritea : Si cuantos virgos he fecho  
Tantos tuviese ducados,  
No cabrían hasta el techo.  
Hago el virgo tan estrecho  
Que van bien descalabrados  
Más de dos;  
Esto bien lo sabéis vos.

Fulgencia: Ya lo sé, por mis pecados.<sup>19</sup>

Estos amores expresan codicia y lujuria sin atenuación. Eritea da expresión clarísima a la vena materialista celestinesca.

Eritea : Vale más tener amores  
Con estos tales que dan  
Que con peinado galán.<sup>20</sup>

Aunque nuestra tercera da voz al significado de sus actos y los de sus jóvenes cómplices, antítesis del de los de Flácida y Vitoriano, no tira un puente sobre el abismo que los separa.<sup>21</sup> Sólo la presencia de Vitoriano zurcé mecánicamente los dos mundos. Que yo vea, la inclusión de estos personajes nacidos y criados en el suelo castellano no sirve un propósito positivo, pues tiende a romper la unidad del ambiente ideal que desea establecer Encina. Parece responder más bien a una falta de fe en el mismo mundo ideal que intenta establecer y el subsiguiente deseo de paliarlo con escenas y personajes verosímiles, o sea que conforman el emergente decoro. El yuxtaponer estas dos

<sup>19</sup>  
Teatro Completo, pág. 289.

<sup>20</sup>  
Ibid., pág. 294

<sup>21</sup>  
Debe notarse que Francisco Ruiz Ramón achaca la intercalación de las escenas celestinescas al deseo del autor de contrastar la inocencia y la

realidades sin armonizarlas acusa la forma de lo que se ha definido como disparates.<sup>22</sup>

Es por la notada tendencia a la parodia y la yuxtaposición de contrarios que no me parece tan irónico como a J. P. Wickarsham Crawford al que se acordase de Juan del Encina a los cien años de su muerte principalmente por sus disparates.<sup>23</sup> Cita Menéndez Pelayo unos versos del Juicio sacado por Juan del Encina de lo más cierto de toda la astrología, agregando al comentario de que son la primera parodia que conoce de las profecías astrológicas.

Mas quiero, como supiere  
Declarar las profecias  
Que dicen que en nuestro días  
Será lo que Dios quisiere:  
Porque nadie desespere,  
Hasta el año de quinientos  
vivirá quien no muriere.  
Será cierto lo que fuere,  
Por más que corran los vientos.<sup>24</sup>

El mecanismo cómico es la perogrullada, el decir lo que todo el mundo sabe como si fuera una revelación, o sea, decir lo no esperado. El contraste está entre lo que se espera y lo que se oye. El nexa lógico está en el propósito

---

honestidad de lo pastoril con la corrupción de la ciudad (Historia del Teatro Español, 2 vols. (Madrid: Alianza, 1966), Vol. I, pág. 48. ¿Se referirá a Plácida y Vitoriano, que no son pastores, o a los pastores simples, Pascual y Gil? Estos son tan ajenos al mundo ideal de Plácida y Vitoriano como lo son Eritea, Fulgencia y Febea.

22

Margaret Bates, "Discreción," págs. 33. Véase la nota núm. 193 del Cap. I para su observación de que "disparate," "desatino," y "disparidad" son antónimos de "discreción," "concordancia," "consonancia" y "verosimilitud."

23

Drama Before Lope, pág. 30. "It is the irony of fate that the founder of the Spanish drama, and the outstanding musical composer of his time should be known a hundred years later chiefly as the author of the first nonsense verses in Spain."

24

Antología de Poetas líricos castellanos (Madrid: C.S.I.C., 1944), Vol. III, págs. 258.

cómico, pues igualmente insulsas son los pronósticos astrológicos por ser tan vagos que a pesar de lo que pase encaje con lo profetizado. Los "disparates" dan un paso más en el mismo proceso suprimiendo el nexo lógico que pudiera prestarles una justificación más allá del sin sentido.

Anoche de madrugada,  
Ya después de medio día,  
Vi venir en romería  
Una nube muy cargada,  
Y un broquel con una espada  
En figura de ermitaño,  
Caballero en un escaño...<sup>25</sup>

Este tipo de verso se burla de la tendencia de la fantasía humana a aceptar lo que se le presenta sin examen crítico, o sea la yuxtaposición de opuestos no resueltos.

No es más digna de creerse la resucitación de una cristiana por un dios clásico que una serie de palabras sin sentido. Ninguna de las dos podrían recomendarse al juicio de un cristiano viejo como nuestro salmantino peregrino que era capaz de describir la Pasión con tanto patetismo. Entre el mofarse, con el debido respecto y circumspección, de toda la panoplia de divinidades clásicas que cabriolan por el escenario cristiano, y burlarse abiertamente de la astrología, hay, en realidad, poca diferencia. Por una parte nadie creía en la agotada mitología clásica sino como símbolo de la rescucitada fe en los poderes humanos y por otra tampoco creía el hombre sensato, exento de viles supersticiones, en la astrología ni en profecías que dependían de la conjunción de planetas. Las dos cosas son igualmente ridículas.

En resumidas cuentas, Juan de la Cueva, como todos los primitivos comediógrafos, se encontraba en la disyuntiva de compartir el nuevo optimismo

humanista sin poder aceptar el consagrado vehículo de las divinidades clásicas para expresarlo. Estas podían aceptarse perfectamente dentro del ambiente lírico de la poesía garcilesca, pero se fundían mal con el clima realista del escenario. El problema consistía en encontrar nuevos personajes y estructuras que expresasen el resucitado humanismo dentro de la realidad española sin contrastar ridículamente con ésta. Pero, este proceso mismo le enfrentaría al comediógrafo con un problema mucho más grave. ¿Cómo compaginar la renacida confianza en lo humano con la realidad a veces cruel y deprimente y con el hombre perennemente lisiado con el pecado original? ¿Cómo refugiarse en una Iglesia hondamente necesitada de reformas? Dadas estas dificultades el dramaturgo necesita la libertad de buscar, encontrar y expresar sus descubrimientos o tiene que buscar otra vía que evite la confrontación con ellas. Caracteriza el teatro del Siglo de Oro el éxito de esta última empresa.

El examinar la obra de Juan del Encina tiene la ventaja de colocarnos al eje del desarrollo del teatro del Siglo de Oro donde podemos vislumbrar en cierne muchos de los problemas y sus tentativas soluciones. De especial interés para nuestra tesis, hemos destacado lo mal que supo compaginar las tres esferas de lo religioso, lo clásico y la tradición literaria castellana literaria y popular.

Gil Vicente logra en algunas de sus obras la síntesis entre lo clásico y lo popular que se le escapó a Juan del Encina, sobre todo a través del poder lírico de sus versos. De imitador de Juan del Encina y Lucas Fernández, evoluciona hacia un estilo cada vez más lírico, el cual presta unidad a sus composiciones dramáticas. De las cuarenta y cuatro obras de Vicente nos vamos a ocupar de sólo dos, éstas de la segunda época, según las dos distinguidas por Valbuena Prat: 1502-1510 y 1511-1536.

El Auto de la Sibila Casandra efectúa una feliz unión de varias tendencias. El argumento es sencillo pero interesante. Salomón pretende la mano de Casandra, la cual se niega por tener nuevas en su capacidad de Sibila de la verdadera encarnación del Salvador y por creerse la indicada de ser la madre virgen. Además alega la fiera condición de los galanes una vez vueltos maridos, resucitando así temática y métricamente el motivo lírico-tradicional de la malmaridada.<sup>26</sup>

Casandra:     Dizen que me case yo:  
                  no quiero marido, no.  
                  Más quiero bivar segura  
                  'n esta sierra a mi soltura,  
                  que no estar en ventura  
                  si casaré bien o no.  
                  Dizen que me case yo:  
                  no quiero marido, no.<sup>27</sup>

Llegan sus tías, las tres sibilas, Cimeria, Perisica y Eutea, quienes también tratan de persuadirla en favor del matrimonio. Luego, se les juntan los tres tíos de Salomón, Isafas, Moisés y Abrahán, silbando y cantando una cantiga, aire de inspiración lírica popular que trata de la esquiva condición de una serrana. Isafas intenta mostrarle a Casandra lo tontas que son sus pretensiones, advirtiéndole que su presunción es lo opuesto de la humildad propia de la escogida para ser la Virgen. Perisica pronostica la Pasión de Cristo e Isafas el Juicio Final en que se aprovecha de la oportunidad de señalar la codicia y falta de caridad de la Iglesia.

---

26

José Manuel Hlecua cita estos versos como ejemplo de esta clase de canción popular en la Introducción de la Antología de la Poesía Española: Lírica de Tipo Tradicional, que preparó en cooperación con Dámaso Alonso (Madrid: Gredos, 1964), pág. LXX. Es curiosa la persistencia de algunos motivos y versos populares como éste.

27

Obras Dramáticas Castellanas, Edición y notas de Thomas R. Hart, Madrid: España-Calpe, 1968, págs. 49 y 50, versos 200-207. Las otras referencias a la obra de Vicente serán a esta edición.

mas llegado,  
el juicio prometido;  
y la verdad,  
despreciada y no valida;  
cuando vieren que la vida  
es abatida  
del que sigue la bondad.

Quando vieran que justicia  
está en malicia,  
y la fe fría, anechada,  
y la iglesia sagrada  
captivada  
de la tirana cobdicia;  
cuando vieren trabajar  
por levantar  
palacios demasiados,  
y los pequeños menguados,  
desollados,  
no puede mucho tardar. (versos 624-43, pág. 63)

Se corren unas cortinas para revelar el Nacimiento y cuatro ángeles que celebran el acontecimiento cantando.<sup>28</sup> De común acuerdo, todos, incluso la sibila Casandra, se ponen a alabar a la Virgen y al Mesías.

La fusión que hizo Vicente de tan diversos elementos ni provoca la risa ni quita la unidad. Salomón es judío, rústico y pastor que galantea a una sibila, sacerdotisa profetisa de Apolo. Las tres tías también son sibilas y de los tíos israelíes Abrahán es patriarca del Antiguo Testamento; Moisés, legislador e Isafas, profeta. Todos hablan un español popular y lírico, repleto de las tradiciones juglarescas de la Edad Media. Lo que hace que todos estos elementos diversos se compenetraran y se fundan es el optimismo de inspiración renacentista logrado por un poderoso lirismo. Se establece un ambiente eufórico sin que se note tendencia de mofarse de él. Sentimos el imperio del verso vicentino no sólo en las ocasiones puramente líricas como

---

28

Cervantes no se valió de esta técnica en Los Tratos pero sí en Los Baños donde hace que se corran unas cortinas para revelar la agonía de Francisco. "Córrese vna cortina; descrúbrese Francisquito atado a vna columna, en la forma que pueda mover a más piedad" (III, pág. 173).

la cantiga en alabanza de la Virgen sino en las evocaciones de estados de ánimo como la vacilación de Salomón al declarar sus intenciones a Casandra.

¡Casandra, Dios te mantenga,  
y yo venga  
también mucho norabuena!  
Pues te veo tan serena,  
nuestra estrena  
ya por mí no se detenga;  
y pues ya que estoy acá,  
bien será  
que diga a qué soy venido,  
y tanto estoy de tí vencido  
que creo que se hará (v. 22-33, pág. 44).

La vacilación de Salomón constituye una verdad finamente observada y sentida, y aún mejor articulada.

Las sibilas se parecen más a españoles que a entes clásicos supernaturales, pues así hablan y así actúan. En fin, no son abstracciones como los de Juan del Encina sino "caracteres" que tienen sus raíces en el suelo español. Así logra unir Vicente la renacida herencia clásica con lo popular y sus propias tradiciones literarias.

Para los requisitos de la escena, Vicente adaptó un episodio de Primaleón (1512) para crear Don Duardos, pequeña obra maestra. Don Duardos llega a la corte con la determinación de vengar en Primaleón la muerte de Periquín, tan lamentada por su dama, Gridonia. Don Duardos se enamora de Flérida sólo de verla, una vez en la corte de su padre, el emperador. Se batan el héroe y Primaleón hasta que Flérida los separa por temor a que se maten dos caballeros tan esforzados. Don Duardos deja de combatir por quien se lo pide. Inmediatamente entra una de las parejas más graciosas de toda la literatura mundial, el caballero Camilote y su dama, Maimonda.<sup>29</sup> Esta, como acota

<sup>29</sup>

¿De la palabra, "maimón," o sea "mono" y aquél del árabe? Véase el Diccionario del Uso de María Moliner para este étimo.

Gil Vicente, es "la cumbre de toda fealdad" y aquél un caballero salvaje, que a pesar de la verdad objetiva, es entusiasta de la hermosura que ve en ella hasta el punto de insultar a Flórida. Alega que entre las dos no hay término de comparación, pues sería comparar una estrella con un pardal. Lo más gracioso es que Maimonda está convencida de la verdad de los tributos que le pagan su enamorado salvaje.

Maimonda: Todo loor es hastío  
en la perfección segura  
y manifiesta:  
bien basta que en ser vos mío  
se prueba mi hermosura  
bien compuesta (v. 121-126, pág. 165).

. . . . .

Camilote: . . . . .  
Mas esso me da miraros  
que ver un vergel florido  
con mil rosas.

Maimonda: Así me dize el espejo,  
de essa propia manera  
de esses prados (v. 154-59, pág. 166).

El colmo de lo ridículo está en saber que es una mujer bien madura.

Camilote: Empero, señor, será  
muchacha de quarenta años,  
mas no menos (v. 229-31, pág. 168).

Vista en su integridad, esta escena es una exagerada burla del habitual desarrollo de los libros de caballería, la clave de la cual es el contraste entre la realidad vista y sentida por los espectadores con la imaginada y sentida por Camilote y Maimonda. Sin embargo, no afecta negativamente el lirismo que anima de la obra entera.<sup>30</sup>

En esto sostengo una opinión que me coloca en la incómoda posición de estar en radical desacuerdo con Dámaso Alonso, quien cree que la escena entre Camilote y Maimonda es una chocarrera farsa. "En buena parte de las obras vicentinas de alguna complejidad se retrasa e interrumpe la acción por introducción de una chocarrera farsa. Así aquí por los amores de la feísima, dulcinesca Maimonda y el esforzado Camilote" ("La Poesía Dramática en la Tragicomedia de Don Duardos," ensayo preliminar de su edición de Don Duardos

Este, al contrario, resulta realzado, pues es natural que se burle de lo feo que se da humos, y el que no se burle en ningún momento de lo que es legítamente bello y superior le fortalece al público en el encanto lírico del progresivo enamoramiento de don Durardo y Flérida. Habiendo tomado la decisión de ganarla por sus méritos personales, nuestro doncel convence al matrimonio hortelano de que le acepten en el disfraz de su hijo. No debe perderse de vista el múltiple simbolismo de la penetración en el jardín de la amada, pues se sugiere el paraíso musulmán y dentro de su recinto se mantiene el mágico encanto del amor, a la vez idealizado y mudano. La siguiente escena encanta por su sutileza y simultáneamente empieza a esbozar la personalidad de Flérida. Responde Flérida a las disculpas de la madre adoptiva de don Duardos, Costanza:

Costanza: No es día de holgar,  
sino donde hay plazer:  
un hijo nos vino ayer,  
que nos quitó gran pesar.

Flérida: ¡Bendígaos Dios!  
¿Otro hijo tenéis vos?

Costanza: Veinte años hasa este mes.

Flérida: Pues que vuessos hijo es,  
desilde que venga a nos.

Costanza: Viene roto; hasta mañana  
no osará parecer.

Flérida: El hombre queremos ver,  
que los paños son de lana (v. 643-66, pág. 181).

Como tendremos ocasión de ver, Flérida no seguirá de acuerdo con esta conclusión durante toda la escena. Las damas de la princesa se burlan de don

Duardos descaradamente a través del doble sentido más desvergonzadamente realista.

Artada : ¡Bendiga Dios el nifito,  
cómo es bonito y despierto!  
¿no lo veis?

Amandria: Busquémosle un paxarito.  
Este ni vivo ni muerto,  
¿para qué es?

Artada : ¡El sí aprovechará  
para bestia d'atahona!

Amandria: ¡Con retrancas!

Artada : ¡Quán despacio molerá!

Amandria: ¡O espulgará la mona  
por las ancas! (v. 678-679, pág. 182)

Por fin, rompe a hablar don Duardos explicando su silencio como el resultado del asombro causado por la belleza de Flérida, comparada con la cual la de una serie de damas famosas son una mera sombra. Flérida, un tanto irritada por la desavenencia entre su habla y su ropa, le responde:

Deves hablar como vistas  
o vestir como repondes (v. 744-45, pág. 184)

Vicente dramatiza diestramente la confusión que la discrepancia causa en el alma de Flérida.

Flérida : ¡Oxalá tuviesen condes  
tu sentido  
Anda, vale agasajar  
con tus padres y hermanos,  
por los cuales  
holgará de tu amparar.

D. Duardos: Beso vuestras altas manos  
divinales.

Flérida : Vete, con la bendición,  
a comer cebolla cruda,  
tu manjar (v. 750-58, pág. 184).

Se ve claramente que por una parte se siente atraída a don Duardos y por otra no le gusta pensar que uno de la clase infima pueda agradarla. Se desahoga tratando de herirle con su insistencia en la "cebolla cruda," comida ruda que subraya su bajo estado social. En esto esperamos haber explicado la matización psicológica de estos personajes, identificada antes por Dámaso Alonso:

¡Qué diferencia hay entre esta lenta matización psicológica y los cambios bruscos e infundamentados del teatro de Lope!<sup>31</sup>

Basta lo dicho para hacer hincapié en lo lírico del drama vicentino, lo cual va unido a lo realista a través de la psicología de los personajes.<sup>32</sup>

Une a los efectos ya señalados un fino simbolismo que ayuda a sostener el aire de encanto.

Flérida : Julián, ve tú ahora  
y cógeme una manzana.

Don Duardos: Lo que yo digo:  
discordia queréis, señora.  
¡Oh, mi guerrera troyanal:  
¡paz conmigo!  
La manzana que queréis,  
aunque vos la merecistes,  
vida mía,  
es discordia que traéis,  
con que ya me despedistes  
d'alegría (v. 1672-1683, pág. 215).

El bello romance cantado da cima al ambiente mágico:

31

"La Poesía Dramática en Don Duardos," pág. 26.

32

Ortega y Gasset identifica un proceso semejante en el Quijote cuyo resultado es distinto. Presenciamos en él el proceso psicológico de la creación épica mientras en los libros de caballería vemos sólo el resultado del proceso. Véase sobre todo "la novena Meditación" de Las Meditaciones del Quijote.

En el mes era de abril,  
de mayo antes un día,  
cuando lirios y rosas  
muestran más su alegría,  
en la noche más serena  
que el cielo hazer podía,  
quando la hermosa infanta  
Flérida ya se partía,  
en la huerta de su padre  
a los árboles decía:  
Quedaos adiós, mis flores,  
mi gloria que ser solía:  
voyme a tierras extranjeras,  
pues ventura allá me guía.  
Si mi padre me buscare,  
que grande bien me querría,  
digan que amor me lleva,  
que no fue la culpa mía:  
tal tema tomé conmigo  
que me venció su porfía.  
¡Triste, no se adó vo,  
ni nadie me lo decía! (v. 1904-2015, págs. 225-26)

En cuanto al desarrollo del drama en general, se echa de ver que incorpora en las dos obras examinadas tendencias que antes iban desunidas. Ahora Vicente desarrolla el tono idealista sin titubeos de ninguna clase, sin crear una dicotomía separando de él popular y lo realista. El mismo temperamento que era capaz de fundir estos extremos en un todo verosímil, también lo era de ver cuando la realidad no llegaba a los ideales anunciados como en el caso de la crítica contra la Iglesia en el Auto de la Sibila Casandra. El método empleado por Vicente para efectuar la simbiosis, el lirismo, tiene sus limitaciones, claro. Una de éstas es que restringe el rango de temas. En el caso de Don Duardos prevalece el tono de exaltación amorosa y de encanto, lo cual no da lugar al desarrollo de emociones contradictorias y más complicadas. Sin embargo, es una solución honesta y adecuada para el estado sencillo del desarrollo de este arte y, de gran importancia,

habrá sugerido a Lope de Vega el recurso del lirismo como elemento unificador para sus creaciones agitadas. El poder evocador y librador del lirismo se ilustra a la perfección en El Villano en su Rincón donde la poderosa exaltación del espíritu virgiliano del campo une personajes de distintos rangos sociales, que no son muy bien trazados, a pesar de un argumento extravagante, lleno de coincidencias. Esta es una de las funciones fundamentales del verso en el drama: libra al dramaturgo de estructurar demasiado cuidadosamente la trama y el desarrollo de los personajes.

Vicente deja de escribir en 1536, hecho a que echa cierta importancia Díez Echarri por ser la fecha de la introducción del Santo Oficio en Portugal.<sup>33</sup> No sé, ni es posible saber, hasta que punto la ya divisible sombra de la eminente Contrarreforma influyera, pero es cierto que ningún otro comediógrafo prelopista lleva adelante el proceso de fusión. Más bien comienza a desarrollarse claramente con Torres Naharro su ya comentada solución de dividir las comedias entre las de "a fantasía" y las de "a noticia."

A diferencia del Encina, Gil Vicente logra unir orgánicamente varios mundos (el clásico, el popular, el religioso) mediante la cualidad lírica de su obra y la fina matización psicológica de sus personajes arraigándolos en el suelo castellano. No lo logra sin sacrificar un espectro dramático más amplio, pues se ve reducido al cultivo de un solo ambiente lírico sin poder ir demasiado lejos en la incorporación de emociones e ideas contradictorias. En Don Duardos no hay un desajuste entre el argumento por un lado

33

Hist. de la Lit., pág. 282.

y por otro los personajes y el ambiente. La fábula no se impone mecánicamente ni se rechaza su esencial dependencia de la psicología de los personajes. Ya señaló Demaso Alonso el lirismo, la matización psicológica y el argumento no mecánico:

Una técnica imperfecta, llena de encantos en su imperfección, muy distinto de la seguridad de nuestros grandes genios teatrales, pero libre de aquella mecanización de la intriga, que ya está en Lope y que nos estropea (en parte) el gusto de creaciones tan portentosas como La Vida es Sueño. Sí: un arte dramático inicial, potencializado por una sensibilidad poética tan delicada, tan llena de emoción y de jugo como no la hemos de encontrar después, que se difunde por todo el ámbito de la obra hasta llegar los últimos entresijos de la acción. Con otras palabras: Gil Vicente es uno de los mayores representantes hispánicos de la "poesía dramática" en el sentido riguroso de esta palabra.<sup>34</sup>

Para nuestro propósito queremos señalar que Lope de Vega y sus seguidores se valían del lirismo sugerido por Gil Vicente para ayudar a prestar unidad a una fórmula que esencialmente carecía de ella. Esta fórmula consistía en personajes estereotipados (el decoro) manipulados artificialmente por la trama a fin de unir o aparentar unir las esferas religiosa, popular y clásica. Rechazando esta fórmula, Cervantes, mediante la experimentación, intentaba descubrir una solución que uniese dichas esferas a la vez que no le metiese en dificultades con las Autoridades.

---

<sup>34</sup>

"La Poesía Dramáticas en Don Euardos," págs. 32-33.

### CAPITULO III

#### LOS TRATOS: CERVANTES Y LA AUTORIDAD

Muchas han señalado la naturaleza biográfica de toda la obra cervantina en general y en particular la de las comedias.<sup>1</sup> Por ella algunos parecen ver en Cervantes un fotógrafo desprovisto de máquina que se preocupaba de documentar los tipos y costumbres de su época. Aunque no compartimos esta opinión, es importantísimo para nuestra tesis la estrecha vinculación entre vida y obra. En primer lugar cobra importancia porque es evidencia concreta que le coloca entre otros comediógrafos teorizantes que creen que la experiencia debe modificar la práctica literaria y le aleja de los como Suárez Figuroa que creen que la "leyes" son inmutables. Además muestra una voluntad de relacionar los temas literarios heredados con la experiencia personal y en esto Cervantes es único en el drama.<sup>2</sup> Nadie, que yo sepa, se vale tan directamente de su experiencia vital como Cervantes. No tolera el hiato entre

---

A. Cotarelo y Valledor, Tea. de Cer. Su análisis de las comedias de tema turquesco consiste en resumirlas y en señalar correspondencias autobiográficas e históricas. Eduardo Juliá Martínez, "Estudio y Técnica de las Comedias de Cervantes," Revista de Filología Española, XXXII (1948), pág. 363, nota que "la mayor parte de su labor dramática es autobiográfica." Jaime Oliver Asín, "La Hija de Agi Morato," Número Especial del BRAE: El Cuarto Centenario del Nacimiento de Cervantes (1948), págs. 245-330. Oliver Asín documenta minuciosamente la historicidad de Los Baños y la de la novela intercalada en el Quijote, El Cautivo. Francisco Induráin, "Estudio Preliminar," Obras Dramáticas (Madrid: BAE, Atlas), 1962, págs. xxii, observa que los personajes históricos son los secundarios.

2

Américo Castro identifica el vivir personal con el propio mundo de la obra de arte. "La ejemplaridad de las Novelas Cervantinas," NRFE, II (1948), pág. 320.

el decoro y la trama sin que sea con un determinado propósito, creyendo esta práctica disparatada. Se siente llamado en su obra temprana a relacionar los elementos literarios y empíricos temáticamente. Abandona la estricta organización temática de la primera época, o por lo menos así parece, puesto que sólo sobreviven La Numancia y Los Tratos de Argel. En las comedias tardías se valdrá de otros medios para acercar los extremos de lo imaginado y lo acaecido, con los cuales logra cierta ilusión de rapidez y ajetreo que se ha llegado a identificar con el teatro de Lope. Sin embargo, estas técnicas son muy suyas y por desgracia el efecto no es tan feliz como el logrado por el Fénix de los Ingenios.

Los Tratos de Argel es el fruto más temprano de los cinco años que pasó en el cautiverio al más fino ironista que ha conocido España. Casi todos coinciden en fechar la composición de la comedia entre 1580 y 1584 por las referencias históricas.<sup>3</sup> Lo cierto es que nuestro comediógrafo se encontraba de vuelta en España en el otoño de 1580, deseoso de tomar parte en la emergente escena española. Los años de la década de 1580 son una importante encrucijada en el desarrollo del teatro. Surgen por esta época los importantes corrales, el de la Cruz (1570) y el del Príncipe (1582), establecidos por las cofradías.<sup>4</sup> De paso, debe notarse la ironía de que estas

---

<sup>3</sup> Excepción a esto es Geoffrey Stagg quien fecha la comedia hacia 1577. "The Date and Form of El Trato de Argel," Bulletin of Hispanic Studies, XXX (1953), págs. 181-192. Jean Canavaggio, Cervantes Dramaturge: Un Théâtre à naître (Paris: PUF, 1977), pág. 19, ha hecho un cuadro muy útil que contrasta las fechas señaladas a las distintas comedias por Cotareo Valledor, Schevill y Bonilla, Buchanan, Astrana Marín, A. Agostini Bonelli y Eugenio Asencio.

<sup>4</sup> Hugo Albert Rernert, The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega (New York: The Hispanic Society of America, 1909), Cap. II. Las cofradías eran la de la Sagrada Pasión y la de Nuestra Sra. de la Soledad.

organizaciones religiosas hiciesen tanto para fomentar la comedia cuando la Iglesia llevaba siglos oponiéndose al drama secular, política que seguía con cierta intermitencia durante el Siglo de Oro. El autor italiano, Grassi, representaba en Madrid por estos años su "comedia dell'arte" con bastante éxito. Por estos años también deben a la luz sus esfuerzos dramáticos Juan de la Cueva, Virués, Lupericio Leonardo de Argensola, Rey de Artieda y Gaspar Aguilar. Comenzó a "alzarse con la monarquía cómica" Lope de Vega en 1585.

No obstante, en cuanto a la temática, Los Tratos de Argel difiere mucho de las comedias de sus coetáneos, aunque comparte muchos de los defectos estructurales. Se vale Cervantes de su propia experiencia en el cautiverio para el tema de la comedia; no lo pide prestado ni a fuentes clásicas ni a tradiciones históricas y literarias de su propia tierra. No es autobiográfica en el sentido de presentarnos personajes psicológicamente profundos, observados y estudiados. Maneja sus personajes a fin de mostrar los sufrimientos, efectos y forcejeos creados en los cautivos por la pérdida de la libertad, pero no llegan a cobrar vida propia.

Los verdaderos protagonistas de Los Tratos de Argel son España y la fe católica, las cuales están unidas en un solo concepto del cual merece predicarse el sustantivo la Autoridad. El antagonista es todo lo morisco. Aurelio, Silvia, Saavedra, Leonardo, Francisco, Yzuf, Zahara, Fátima y los otros personajes expresan ya sutil ya torpemente estas dos grandes divisiones. El punto de vista principal y dominante tiene que ser, pues, el de la

---

<sup>5</sup>  
Ibid., cap. II.

Autoridad. Tanto es así que aún los antagonistas lo adoptan de vez en cuando reconociendo tácitamente la superioridad de la "ley española."<sup>6</sup> Esta aseveración no quiere decir que no haya bifurcaciones de punto de vista más o menos sutiles; los hay y los estudiaremos oportunamente. El conflicto, en la medida que existe, estriba en un desajuste de perspectivas entre moro y cristiano y el resultante forcejeo dentro del alma de Aurelio, quien opone una resistencia cristiana y justa a la molicie mora.

Cervantes ha concebido la comedia como una intriga dentro de un panorama escénico de Argel, estructurándola mediante la alternación de escenas que adelantan la intriga con otras que redondean el panorama realista.<sup>7</sup> A veces no nos da indicio alguno de que exista una relación entre los personajes de una escena y otra. Por ejemplo, los de la segunda, Saavedra, Leonardo y Sebastián no están relacionados con los de la intriga de manera alguna. Ni siquiera sabemos si los miembros de los dos grupos se conocen.<sup>8</sup> De las quince escenas, ocho tratan la intriga, seis lo que hemos llamado el

6

"Zahara, por ejemplo, al contar a Silvia el naufragio de Aurelio:  
El robo, las riquezas, los cautivos  
que los turcos hallaran en el seno  
de la triste galera me ha contado  
un christiano que allí perdió la dulce  
y amada libertad, para quitarla  
a quien quiere rendirse a su rendido (II, pág. 590).

7

Eduardo Juliá Martínez ha notado algo de esto al señalar la yuxtaposición de escenas sin especificar el contraste formado por dicha yuxtaposición: "Por lo que se refiere al desarrollo escénico, y sin especificar la evolución que pueda haber en nuestro autor, señalamos la yuxtaposición de escenas, que siempre siguen el mismo orden..." ("Técnica y Estudio," pág. 353).

8

Es cierto que en la cuarta escena de Jornada III Francisco sale al escenario preguntando a Aurelio por su hermanico, pero sin ninguna indicación de cómo llegaron a conocerse. Este es el único contacto entre los dos grupos de personajes.

panorama realista y la última intenta atar los cabos sueltos sacando al escenario casi todos los caracteres en sucesión. Las excepciones son Saavedra, Leonardo, Pedro, Sebastián y Zahara. Aunque Francisquito entra a anunciar el barco limosnero, quedamos lejos de saber el destino de estos cuatro, Parece aludir a esto Cervantes con los versos finales de Los Baños de Argel.<sup>9</sup>

Y aquí de este trato fin,  
que no le tiene al de Argel.

Tampoco habría exigido gran esfuerzo sustituir los personajes anónimos (Esclavos #1, #2, #3, y Uno y Otro) por Saavedra, Pedro, Sebastián y Francisco cuando se arrodillan para dar las gracias por la llegada de los frailes de la Merced. Por otra parte es natural que le preocupara poco a nuestro comediógrafo el destino específico de este o aquel personaje si los destinaba a ser una especie de panorama realista vivo.

Podemos aislar varios grupos empezando por el de Aurelio, Silvia, Yzuf y Zahara, su mujer. Silvia y Aurelio, aunque casados, no han consumado su relación cónyugue y se aman entrañablemente, pero también ama Yzuf a Silvia y Zahara a Auneño, creando así una especie de quiasmo típico de la novela bizantina.<sup>10</sup> Cervantes parece haberse enamorado de esta fórmula literaria, convencional en alto grado, pues la empleó repetidas veces, quizá

9

Joaquín Casaldueño cree que no se refieren estos versos a la comedia, Los Tratos de Argel; en primer lugar porque el título va en plural y por otra parte "si que tiene un desenlace" (Sentido y Forma, pág. 102). Es cierto que el mismo Cervantes cita el título en plural en el prólogo a sus Ocho Comedias y Ocho Entremeses y en la Adjunta. Francisco Induráin nota que así aparece también en el Entrenido de Agustín de Rojas ("Estudio Preliminar," pág. XII). No obstante, no creo que Cervantes se negara la licencia poética que le permitiese emplear el singular para fines métricos. Cada cual tendrá su criterio para juzgar si dio fin a Los Tratos.

10

Piense si no en Teágenes y Caricles de Heliodoro. También en una

por lo que tiene de contraste innato de puntos de vista. Ahora bien, el conflicto estriba en que Aurelio no tiene libertad, pero pudiera tenerla cediendo a los requiebros de Zahara. Así quebrantaría su "ley" cristiana y los cánones del amor ideal renacentista. "En mi ley no se recibe/ hacer lo que me ordenas" (I, pág. 573). La transgresión sería mucho más seria que el simple adulterio con una musulmana, pues tras el cuerpo va el alma, toda el alma, el alma sentimental y religiosa.<sup>11</sup> Cervantes ha formulado en una situación la doctrina de la Contrarreforma, la cual Saavedra expresa en términos teológicos citando el Evangelio, "Aquel que me negara ante los hombres,/ de mi será negado ante mi padre" (IV, pág. 606), y resumiendo las tres partes de la penitencia:

contrición de corazón la una,  
confesión de la boca la segunda,  
satisfacción de obras la tercera (IV, pág. 607)

La "confesión de la boca" y la "satisfacción de obras" realizan concretamente y exteriorizan lo que se encuentra nada más en potencia interiormente. Con concisión lopesca, se encuentra la misma idea resumida casi en forma de "slogan" en boca del otro Saavedra de Los Cautivos de Argel:

porque era muerta la fe  
donde no hay obras, Basurto.<sup>12</sup>

---

forma menos estilizada se empleaba en la temprana novela pastoril del Asia Menor, por ejemplo, Dafnis y Cloe de Longo.

<sup>11</sup> Joaquín Casaldueño identificó el conflicto básico entre las leyes cristiana y musulmana en "Los Tratos de Argel," Comparative Literature, II (1950), págs. 31-63. Este mismo ensayo ha vuelto a editarse como apéndice de su Sentido y Forma del Teatro de Cervantes.

<sup>12</sup> Obras Dramáticas, nueva edición de la RAE (Madrid, 1917), v. IV, Jornada III, pág. 251.

La aplicación de esta doctrina quiere decir que Aurelio trocaría su libertad espiritual por otra ambulatoria, por así decirlo. Este ínclito protagonista nos muestra que está bien consciente del alcance espiritual de ceder al declarar, "Si el cuerpo esclavo está, está libre el alma" (I, pág. 547). Se da cuenta de que la fe es algo inconcreto que tiene que apoyarse en lo concreto y en su caso particular es Silvia la manifestación exterior de la perfección de quien depende, como atestigua la oración subordinada a la que acabamos de citar, "puesto que Silvia tiene parte en ella." No le es dado al ser humano la entrada al reino espiritual sino a través de lo concreto. Ya hemos visto que lo inconcreto suele llamarse de varias maneras, a saber: universal, virtud, fe, patria. Lo concreto se manifiesta en objetos que están al alcance de los cinco sentidos como la ropa y el habla; además desempeñan la función de hacer sustanciales las creencias. Es a base de este concepto que Saavedra se pasa largo rato sermoneando a Pedro diciéndole que no puede negar su fe sólo con la boca. Por este mismo motivo, asumen lugar tan importante la manera de vestir de Juanico, el comer "alOUSOUS" y el tomar otro nombre.

Visto en estos términos, el conflicto en que se ve envuelto Aurelio se desenvuelve de la siguiente manera. Por una parte, aferrándose a Silvia (lo concreto) se mantiene firme en su fe y sigue gozando de la libertad espiritual, pero por otra se le concederá la libertad ambulatoria amando a la bella Zahara (lo concreto). Este acto le colocará en peligro de contaminarse de lo musulmán. Zahara está a la mano (la ocasión) y no es nada despreciable como mujer. Estos tres factores se amontonan para hacerle sufrir a Aurelio y empujarle al camino pecaminoso.

Hasta aquí hay que admitir que el conflicto es de un peso considerable. El meollo ético-existencial del dilema encierra una verdad fundamental aunque simplifica el alma humana demasiado. Lo único ligeramente mojigato es la necesidad de rechazar tan bruscamente los abiertos requiebros de Zahara. Esto se debe a que el quiasmo amoroso que Cervantes encontraba a mano no es el instrumento literario adecuado para expresar el grave dilema religioso. Procede de un género cuya única finalidad era distraer, lo cual coloca al comediógrafo en un dilema semejante al de los otros renacentistas, o sea, que si iban a emplear formas literarias desarrolladas por otra cultura era necesario adaptarlas para que respondiesen a los móviles de la nueva civilización, amalgama de sus orígenes clásicos y cristianos. Además, como hemos observado en otra parte, las circunstancias culturales fomentaron un hiato entre el argumento y el decoro en la comedia. La herencia de formas clásicas ya hechas agrava la tendencia al divorcio porque el artista se siente obligado a usarlas a pesar de la dificultad de adaptarlas con éxito. En efecto se ve el artista en la difícil situación de trivializar lo heredado o adaptarla incompletamente. La índole superficial del argumento bizantino no le permite a Cervantes desarrollar el asunto sin contrastes demasiado chocantes.

El más chocante de todos, como se habrá observado, es el que se crea al intentar soldar lo religioso con lo ideal convirtiendo a la heroína en lo concreto que permitirá que Aurelio mantenga su fe. La artificialidad es patente, pues Silvia en su capacidad de dama ideal es una abstracción que no tiene ni sustancia ni personalidad alguna. En fin, es un intento que se malogra, pero que a la vez nos da a entender que nuestro comediógrafo estaba consciente del problema.

Sé muy bien que el siglo veinte ha visto levantarse el fenómeno, muy difundido ya, de una perspectiva crítica que arguye que se aceptaban fuertes contrastes en el teatro del Siglo de Oro. Acordémonos del largo trozo de Vossler que citamos en el primer capítulo. Entre otros que han aceptado y dado su propia interpretación a esta idea figuran Reichenberger, Aragone, Morby, Meregalli y Casaldueiro. Creo razonable y válido su punto de vista en el sentido de que existía un fervor religioso y patriótico que predisponía al pueblo a semejantes temas. Es muy posible que los que comparten este criterio me objetasen que se hubiera aceptado la escrupulosidad poco realista de Aurelio sin reparo alguno. Puede ser, pero cuando se mira la revisión que se hizo de esta escena en Los Cautivos de Argel, se nota que se reparó mucho en esto,<sup>13</sup> lo cual se ve en el largo desarrollo que dio a las objeciones de Aja a las negativas de Leonardo:

Aja : ¿Ni se usa  
querer ni hay tal nombre?

Leonardo: Amor hay.

Aja : ¿A quién se tiene?

Leonardo: Tiénese a alguna doncella  
para casarse con ella,  
que con nuestra ley conviene.

Aja : ¿Nunca algún hombre se halló  
que haya querido a casada?  
¿Jamás ofendéis en nada  
al Dios que esa ley os dió?

Leonardo: Alguno habrá hadido allá.

Aja : ¿Alguno no más, cristiano?  
Miraldo bien.

---

13

Si Lope de Vega no escribió esta comedia, alguien remedió su estilo con destreza. Ruth Kossoff tiene argumentos muy convincentes en favor de la paternidad de Lope: "Los Cautivos de Argel, Comedia auténtica de Lope de Vega," Homenaje a William A Fichter (Madrid: Castalia, 1971), págs. 387-297.

Leonardo:        Esto es llano.

Aja        : Al revés se suena acá.  
            Que allá ventanas tenéis,  
            aquí no se usan ventanas;  
            aún las noches, si queréis,  
            las mujeres visitáis;  
            acá no se ve mujer.

Leonardo: Esto todo viene a ser  
            para que en más nos tengáis;  
            que esa licencia de allá  
            es porque son tan leales,  
            tan castas, tan principales;  
            pero si se usara acá  
            y esa libertad os dieran,  
            no hubiera... Quiero callar.  
            Dame licencia y lugar,  
            que otros esclavos me esperan,  
            que voy por leña.<sup>14</sup>

Se objeta Aja a una desnudada adhesión estricta al séptimo mandamiento, lo cual le abre camino a Leonardo para justificarse y a la vez convercerle al auditorio de su sinceridad y fervor religioso. Leonardo no se aprovecha de esta oportunidad por no ser la defensa necesaria en esta comedia en que interesa menos la intensidad del forcejeo espiritual. Pero, hubiera sido el primer paso para hacer más convincente la repulsa de Aurelio. El que Lope viera esta debilidad y la corrigiera debe infundirnos cierta cautela al querer afirmar que tales lapsos de verosimilitud eran generales entre los dramaturgos de fines del siglo dieciséis.

La naturaleza del argumento prestado también recarga el conflicto con otra situación artificial que resulta de la propuesta de Yzuf a Aurelio que requiebre a Silvia por él, prometiéndole como galardón su libertad. Claro, tal acto sería el de un canalla y no hay manera de que uno se convenza de lo

---

<sup>14</sup>

Obras Dramáticas, I, pág. 227.

contrario. No hay, pues, en esto tentación alguna. En fin, el recargo es contraproducente, porque contrasta por su artificialidad con el conflicto central de índole realista. Le fuerza al espectador a fijarse en la serie de supuestos sumamente artificiosos sobre los cuales descansan no sólo la intriga primaria sino también la secundaria. Estos son, a saber: 1) el que Yzuf no forzara a Zahara, 2) el que Aurelio se atreviese a negar sus atenciones a Zahara sin consecuencias serias, 3) el que Yzuf y Zahara hubiesen pedido ayuda a dos esclavos suyos, 4) el que Yzuf se hubiese negado a servir a su rey por atender a sus preocupaciones amorosas. Claro, estos supuestos son convenciones que el espectador está dispuesto a aceptar siempre y cuando el dramaturgo se lo permita evitando la intrusión de un panorama excesivamente realista, el cual se ve repetido temáticamente en el conflicto del argumento principal. Esto lo ha visto y expresado sucintamente Francisco Induráin:

... simplemente, y no es poco; notamos que nuestro comediógrafo quiere hacer y hace una fábula verista, acaso demasiado próxima a la realidad, sin la suficiente transmutación 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, Yzuf y Silvia.<sup>15</sup>

Este contraste entre los elementos ineludiblemente realistas y los artificiosos viene a ser una huella característica del teatro de Cervantes y en el segundo período sufrirá notables modificaciones.

¿Cómo sale Aurelio del atolladero en que se halla? Por cierto no se escapa de las consecuencias de sus acciones ni por sus propios esfuerzos

ni por las puertas de sentido único de la muerte, común paradero de los cautivos demasiado rebeldes, sino por los actos poco éticos de Pedro, un personaje secundario. La moralidad flexible le permite a Pedro ganarse unos "escudos" delatando al renegado, Yzuf, con la misma facilidad con que embauca a un compañero arrancándole dinero por una barca inexistente. Es curioso que Aurelio no se encuentre puesto en libertad con su amada Silvia por sus propios esfuerzos sino por el acto moralmente sospechoso de un hombre que es su opuesto ético y quien funciona en capacidad de un "deus ex machina." ¿Por qué no se le ocurrió a Aurelio mismo delatar a sus esposos o emplear el subterfugio de fingirse loco como Leonardo y Marcela en Los Cautivos de Argel? La respuesta es, en realidad, bastante sencilla y va de acuerdo con el principal problema estructural de esta comedia. El resolver su propio conflicto, de índole moral y espiritual, con ardides intelectuales cancela por completo el valor del forcejeo. Para que éste sea válido, su solución tiene que escapar a los confines de la inteligencia aplicada.

Aunque el argumento culmina en que Hasán Bajá los coloca en libertad, fiándose del honor español, práctica que tiene tradiciones literarias e históricas, el conflicto principal llega a su punto culminante mucho antes con el asedio de Aurelio por la Ocasión y la Necesidad, las figuras morales de que habla Cervantes en el "Prólogo." No veo por qué Aurelio, una vez llevado por estas dos figuras, no cumpla su intención de rendirse. No aduce en su coloquio climático nuevos argumentos ni se le revela al público nada nuevo en el curso de la escena. Sólo se desplaza un estado de ánimo por otro. Este proceso no resuelve nada definitivamente y es, por consiguiente, intrínsecamente reversible.

No sólo sirve de panorama realista la acción secundaria sino que también desarrolla el tema principal bifurcándolo en varios personajes. Por supuesto, Aurelio, quien desempeña la función de representar lo español, no puede ni ceder ante la tentación ni convertirse en mártir. Estos dos desenlaces son esencialmente trágicos. Se evita la tragedia a la vez que se da pleno desarrollo al tema dotando a otros personajes de los varios destinos que eran de Aurelio en potencia.

Saavedra, a quien citamos antes, representa la pureza moral y es el portavoz ideológico de patria e iglesia. Se ha notado repetidas veces que lleva al segundo apellido de Cervantes y que según la moda renacentista, el autor, como los pintores, se ha retratado en segundo plano. Nada le pasa a este personaje; queda en un remanso libre de la acción para observar los actos de otros y volverles al estrecho camino de la rectitud. No nos enteramos de su paradero al final de la comedia aunque se puede suponer que Juan Gil y Jorge de Olivar le rescatasen también.

La actitud que encarna Saavedra es la típica de la primera época en que venera la Autoridad (la Patria y la Iglesia), y es la opuesta de la que paulatinamente va dominando sus comedias de la segunda época, de la cual es Pedro de Urdemalas la obra cumbre. Entre otros muchos oficios, se asocia Pedro con los gitanos entre su carácter y la vida libre de este pueblo que no rinde fidelidad ni al rey ni a la Iglesia. En cuanto a la caracterización que Cervantes quiere impartir a los gitanos, no deja lugar a dudas, informándonos por boca del escudero:

Y esta gente infructuosa,  
siempre atenta a mil malicias,  
doblada, astuta y mañosa,  
ni a la Iglesia da primicias,  
ni al rey no le sube en cosa (I, pág. 140).

En fin, es indicativo de la dirección del desarrollo del arte dramático cervantino el que el protagonista de la obra más importante de la segunda época sea el opuesto del protagonista de Los Tratos y de su Alter ego, Saavedra.

A principios de la segunda jornada, Saavedra trata de hacerle ver a Leonardo que hace mal en amancebarse con su ama.

Leonardo: A mi patrona tengo por amiga;  
trátame qual me ues; huelgo y paseo;  
"cautino soi" el que quisiere diga.

Saavedra: Triunfa, Leonardo, y goza ese trophéo;  
que, si por ser cautino le hermosean,  
yo sé que es torpe, desgraciado y feo (I, pág. 575).

Leonardo contrasta a propósito con Aurelio, habiendo cedido ante la tentación de granjearse una vida más muelle en el cautiverio. Emplea esta técnica contrastiva repetidas veces en la comedia y corresponde a la tendencia de pensar y versificar en términos de antónimos y opuestos.<sup>16</sup> Es Leonardo quien anuncia luego la formación del ejército durante el verano de 1580 por Felipe II. Como se sabe el rey los juntaba para la conquista de Portugal, pero sin duda se guardaba la esperanza entre los cautivos de que fuese para librar Argel.<sup>17</sup> Luego, Saavedra suplica la intervención de Felipe II en Argel alegando lo fácil que sería la conquista. Es a esta conyuntura que se intercala en su coloquio el fragmento de la "Epístola a Mateo Vázquez," acerca de la cual se han expresado opiniones tan contradictorias como de toda la poesía de Cervantes.<sup>18</sup>

<sup>16</sup>

Casaldueño nota que la narración de Sebastián del martirio del sacerdote "está construída a base de oposiciones, Argel-España, venganza-justicia, dolor-fe, muerte-vida, suelo-cielo" ("Los Tratos de Argel," pág. 101), pero no sólo este monólogo sino toda la comedia acusa esta construcción.

<sup>17</sup>

Schevill y Bonilla ilustran que este estado de ánimo era general citando a Diego de Haedo, pues era el temor de los argelinos y la esperanza de los cautivos (Comedias y Entremeses, V, pág. 214).

<sup>18</sup>

Cotarelo y Villedor, El Tea. Cer., págs. 201-201 y A. Zamora Vicente,

Sebastián, "muchacho en ábito de esclavo" según la acotación, sale a la escena inmediatamente después a fin de narrar el martirio del sacerdote valenciano de la Cruz de Montesa. Consta que los argelinos le dieron inusta muerte por la justa condenación de un renegado morisco tagarino por la Inquisición.<sup>19</sup> El único propósito de nuestro comediógrafo es señalar este contraste. Al mártir en cuestión no le conoce el público, de modo que, aunque pre-dispuesto, no puede sentir toda la indignación que merece el caso. Sebastián, cuya función no se extiende más allá de contar el caso, no volverá a aparecer. Compárese esta presentación con el martirio del cura, Félix, también de la Cruz de la Montesa, de Los Cautivos de Argel. Los espectadores lo conocen como el amigo y confidente del protagonista, Leonardo. ¿No fue él, pues, quien les bendijo el agua metiendo su crucifijo en el vaso para que resistiesen mejor las importunidades de sus amos? Los argelinos se lo arrebatan a sus correligionistas durante la Procesión de Viernes Santo, ecstático al contemplar su martirio. En una escena posterior, llega Saavedra a contar el martirio de Félix e inmediatamente después se corre una cortina donde le vemos agonizar. La escena es muy eficaz porque vemos expirar valientemente a un hombre piadoso y justo a quien tenemos la impresión de conocer. Intensifica el ultraje el que los infieles venguen en este justo hombre de Dios la muerte de un fratricida morisco cuyo transcurso de hortelano valenciano respetable, dueño cristiano de tierras, a un corso renegado hemos visto detalladamente. En fin, en un caso el comediógrafo pone mucho cuidado

---

"La Epístola a Mateo Vázquez," Miguel de Cervantes, Homenaje de Insula, 1547-1947 (Madrid: Insula, 1947), págs. 189-193.

19

"tagarino," según Cervantes, se reservaba entre los argelinos para los moros de Aragón (Don Quijote, I, xli, pág. 1317).

en asegurar que el espectador conozca a los personajes y en el otro Cervantes hace que un desconocido narre en escena el sino de desconocidos.

Cabe preguntarnos porque nuestro teórico malogró esta escena. Puede que creyera que se adhiriese a una práctica sancionada por el clasicismo, puesto que había cierta resistencia a mostrar los desenlaces sangrientos, aunque un dramaturgo como Virués, que se preciaba de clásico, no tenía inconveniente alguno en derramar sangre en el escenario; al contrario, sus tragedias desbordan las muertes más horrosas imaginables. No obstante, el acercarnos a la cuestión desde esta perspectiva soslaya la cuestión, porque es posible lograr el efecto deseado sin que muera el personaje en vista de los espectadores. Por ejemplo, en la Isabela de Luperón Leonardo de Argensola, el anciano consejero del rey, Audalla intenta seducir a Isabel, prometiéndole la libertad a cambio de su cooperación. Cuando la doncella no se rinde a sus porfías, Audalla ordena quemar vivos a los amantes por despecho. Cuando el rey, Alboacén, se entera de las acciones de Audalla manda su ejecución y aunque ésta se narra en vez de dramatizarse, tiene el efecto deseado, pues el espectador conoce a Audalla y ve su muerte como merecida. Estas consideraciones nos posibilitan concluir que es difícil atribuir la ineficacia dramática del martirio del cura del la Cruz de Montesa a la aversión cervantina al crór escénico,<sup>20</sup> puesto que el éxito depende no de esto sino de crear un personaje cuya muerte aunque narrada nos conmueva.

---

20

Eduardo Juliá Martínez en el citado artículo, "Estudio y Técnica de las Comedias de Cervantes," ha observado que evitaba el sensacionalismo de Virués haciendo caer los muertos dentro del vestuario (págs. 349-351). Notable excepción a esta práctica es la agonía del muchacho Francisco de Los Baños de Argel.

No sólo el sacerdote sino también muchos de los personajes secundarios adolecen de insuficiente desarrollo, de modo que no pasan de ser figuras de cartón. Leonardo, amante de su dueña (Jornada I) y Pedro, el que delató a Yzuf y estafó a un compañero muy bien pudieran ser el mismo personaje. Está visto que juntos forman en embrión el prototipo del sacristán de Los Baños y Madrigal de La Gran Sultana, y culminan en Pedro de Urdemalas. Están libres de las restricciones sobre el comportamiento que determinan las acciones de Aurelio y Saavedra. No se sienten solidarios del honor de su país ni del de Dios. Claro, no tienen "honor vertical" como Aurelio ni parecen ser muy sensibles al "horizontal."<sup>21</sup> En realidad las distintas fuerzas en pugna en el alma de Aurelio se encarnan en Saavedra (la honra) por un lado y en Leonardo y Pedro (el beneficio personal) por otro; no tienen más razón de ser que la de mostrar los efectos morales de ceder. Si la Ocasión y la Necesidad hubiesen vencido a Aurelio, se habría convertido en otro personaje como Leonardo y Pedro, pues, como observó el profesor Induráin, la otitis por la que pasa se parece a un lavado cerebral, cuya función es precisamente alterar para siempre la personalidad de la víctima. Es por ser representativos de la honra colectiva que los actos y los signos exteriores como la ropa y la comida asumen tanta importancia.

Cervantes sigue multiplicando personajes, tratándolos como las abstracciones que son. De haber refundido la obra con cierta calma la podría

---

21

Gustavo Correa, "El Doble Aspecto de la Honra en el Teatro del Siglo XVII," Hispanic Review, (1958), págs. 100-101. Define los dos tipos de honra de la siguiente manera: "La honra vertical es, pues, 'honra immanente,' la cual existe en virtud de nacimiento o de méritos extraordinarios o fuera de lo común en la persona, y que ocasionalmente puede derivarse de posiciones oficiales y estatales. ...Tal concepto de honra (la horizontal) puede ser definido como 'fama' o 'reputación' y descansaba por entero en la opinión que los demás tuvieran de la persona. La honra vertical actuaba

haber mejorado mucho concentrando los papeles de muchos en pocos. Por ejemplo, el título "esclavo" se aplica a varios personajes. En la primera escena de la Jornada III, salen Esclavo 1 y Esclavo 2. Aquél empieza a cobrar identidad cuando el Esclavo 2 le llama Per Alvarez.<sup>22</sup> Por fin, aparecen otros tres esclavos (números 1, 2 y 3) que aparentemente no tienen relación alguna con los primeros Esclavos 1 y 2. Al lector y al espectador les confunde tanto personaje anónimo, sobre todo cuando reciben la misma nomenclatura universalizadora. Salta a la vista que una identidad personal es lo de menos, pues el autor se propone el fin de crear un panorama bullicioso de sufrimiento en el cautiverio. Lo malo es que crea cierta impersonalidad a la vez que difunde la concentración dramática.

Ya mencionamos de paso que esta comedia da gran énfasis a la facilidad con que se corrompen a los niños reduciéndoles a la doctrina de Mahora y a las prácticas de Sodoma.<sup>23</sup> En la segunda jornada tiene lugar la venta de los dos hermanos. Respondiendo al niño mayor a la pregunta del mercader, dice que se llama Francisco. Se nuevo amo insiste en llamarle Mamí, a lo cual responde Francisco:

---

como factor diferenciador en el sentido ascendente de status, al paso que la honra horizontal obraba con un sentido de igualamiento en la calidad de símbolo de cohesión social."

22

Según Schevill y Bonilla, "Per" aparece como "Pedro" en la edición de Sancha (Vol. 5, pág. 249). Es curioso y quizá indicativo de una persona histórica el que este nombre vuelva a aparecer en El Gallardo Español cuando Vozmediano lo asume para engañar a don Juan (III, pág. 57).

23

Shevill y Bonilla, Comedias y Entremeses, Vol. V., págs. 231-232.

¿Para qué es mudar el nombre,  
si no es de mudar la fe? (II, pág. 585)

Esta es la primera mención de una serie de particulares exteriores a que hay que aferrarse para mantenerse íntegro en la fe. Se reanuda la historia a fines de la Jornada III cuando Francisco pregunta a Aurelio si ha visto a su hermano, Juanito. Debe mencionarse que aquí nos enteramos por primera vez del nombre del hermano menor y de que se conocen los hermanos y Aurelio. Francisco le observa a Aurelio que los regalos reducen a los niños a abrazar la religión de Mahoma. Luego, entra Juanico "vestido como turco bizarro." A la vez que la ropa bizarra halaga la vanidad del nene también representa otra cultura. Por eso, comenta Francisco, "Estos vestidos le han muerto" (III, pág. 600). Insiste Juanico en que le llamen Solimán y se jacta de la ropa galana y de la comida con que le regala su amo.

Juanico: Ese es grande desuario.  
Mira este galán vestido,  
que mi amo me le a dado,  
y otro tengo de brocado,  
más vizarro y más polido.  
Alcuzcuz como sabroso,  
sorveta de azúcar vevo,  
y el corde, que es dulce, prueuo,  
y pillao, que es prouechoso.  
Y en vano trabajarás  
de aplacarme con tu lloro;  
mas, si tú quieres ser moro,  
a fe que lo azertarás.  
Toma mis consejos sanos,  
y veráste mejorado.  
A Dios, porque es gran pecado  
hablar tanto con christianos.

Francisco y Aurelio nos completan el argumento.

Francisco: ¡Ay desventura igual en todo el suelo?  
¿Qué red tiene el demonio aquí tendida,  
con que estorua el camino de ir al cielo?  
¡O tierna edad! ¿Quién presto eres vencida,  
siendo en esta Sodoma requestada  
y con falsos regalos combatida!

Aurelio: ¡O qué bien la limosna es empleada en rescatar muchachos, que en sus pechos no está la santa fe bien arraigada! ¡O, si de oír más en caridad deshechos se viesan los christianos corazones, y fuesen en el dar no tan estrechos, para sacar de grillos y prisiones al christiano cativo, especialmente, a los niños de flacas intenciones!<sup>24</sup> En esta sancta obra así excelente, que en ella sola están todas las obras que a cuerpo y alma tocan juntamente. Al que rescatas, de perdido cobras, reduces a su patria el peregrino, quitarle de cien mill y más zozobras; de hambre, que le aflige de continuo; de la sed insufrible, de consejos que procura cerrarle el buen camino; de muchos y continos aparejos que aquí el demonio tiende, con que toma a muchachos christianos y aun a viejos. ¡O secta fermentada de Mahoma, ancha, lasciva, poco escrupulosa! ¡Con qué facilidad los simples doma! (III, pág. 601).

El nombre, la ropa y la comida anclan la voluntad del muchacho, ganada por el regalo, en Mahoma. Esta es una verdad que está bien observada, pero no le interesa a nuestro autor como una verdad psicológica y empírica sino como un dato más que apoya el tema de que la fe depende de los actos.<sup>25</sup>

24

¿Es procedimiento justo comparar la indignación apasionada de estas palabras y de las de "La carta a Mateo Vázquez" con la impertinente promesa de Pedro de Urdemalas de rescatar a dos cristianos con dos gallinas (III, pág. 466)? Puede que no, porque median unos treinta años entre Los Tratos y Pedro de Urdemalas, y es probable que Cervantes no sintiera la situación de los niños cautivos tan apasionadamente tras tantos años de vivir. Sin embargo, si siguiera en pie la más mínima parte de esta compasión, la amargura, ocasionada por la pérdida de fe en la caridad humana y delatada por las palabras de Pedro de Urdemalas, sería impresionante. Es más: el argumento desarrollado en nuestra tesis de que la exteriorización de la fe en pequeños es cada vez menos importante para la ideología cervantina, aunque aplicable a mayores de edad, nunca lo sería a niños, pues las impresiones de los primeros años de la niñez forman al hombre, mientras el carácter del adulto difícilmente se cambia. En fin, no podemos descartar la intencionalidad de la ironía aducida por la yuxtaposición de los dos textos a pesar de los años y un cambio de actitud fundamental.

25

Franco Meregalli notó que la resistencia del muchacho a los regalos

Al contrario del carácter dogmático de esta obra en general, es posible vislumbrar asomos del futuro autor, amante del doble sentido y fino observador de rasgos psicológicos. El doble sentido y la psicología personal están íntimamente relacionados ya que es el punto de vista peculiar a cada personaje lo que es capaz de prestar más de una interpretación a una palabra o frase. Es más que posible que fuese el equívoco de situación y vocablo lo que le llevó a estimar "las trazas artificiosas del licenciado de Miguel Sánchez."<sup>26</sup> La Guarda Cuidadosa de Miguel Sánchez está repleto de agudos diálogos en que se vale mucho del doble sentido. En Los Tratos de Argel Cervantes pinta indirectamente los caracteres mentirosos de Yzuf y Zahara. Por ejemplo, Zahara pregunta a su marido si Silvia espera ser rescatada y si es rica, a lo cual responde, "De muy rica tiene fama" (II, pág. 587). Se sabe que el renegado no tiene intención alguna de dejarla, de modo que miente por inferencia. Cuando se ha marchado su marido, vuelve a hacerle las mismas preguntas Zahara a Silvia.

Zahara: Cristiana, di: ¿de dónde eres?  
¿Eres pobre, o eres rica?

Con volver sobre este terreno nos declara Zahara que no ha creído la respuesta que le dió su marido. Es obvio por esto que sospecha a su marido de lo mismo que está tramando ella con Aurelio. Lo mismo motiva la pesquisa

---

en Los Baños fue menos realista que el caso de Juanico ("De los Tratos de Argel a Los Baños de Argel," Homenaje a Casaldueiro (Madrid: Gredos, 1972), pág. 408).

26

"Prólogo de las Ocho Comedias y Ocho Entremeses. Rembert concluye a raíz de lo que dice Lope de Vega en El Arte Nuevo de Hacer Comedias que Sánchez fue el primero en introducir parlamentos de doble sentido con gran éxito (en la "introducción" de su edición de La Isla Bárbara y La Guarda Cuidadosa (Boston: Ginn & Co., 1896), pág. x.

de la identidad del amado de Silvia. El carácter sospechoso e interesado aquí revelado concuerda perfectamente con la mujer que hemos conocido en el papel de intentar enérgicamente poner cuernos a su marido. Se nos completa al cuadro de su manera de ser poco fastidiosa cuando da su consentimiento tácito a Yzuf a que siga sus intenciones en cuanto a Silvia con tal que ella tenga la libertad de hacer lo mismo con Aurelio. Esto es, en rigor, lo que hace al sugerirle a Yzuf su plan para que Hasán Bajá no les quite a Aurelio y a Silvia.

El remedio que en esto se me ofrece  
es advertir a Aurelio que no diga  
al rey que es caballero, sino un pobre  
soldado que iba a Italia, y que esta Silvia  
es su mujer; y si esto el rey creyese,  
no querrá por el tanto que costaron  
quitárselos: que el precio es muy subido  
(III, 603).

Aun en este primerizo ensayo literario en que lo principal dista mucho de ser el desarrollo de personajes profundos, se echa de ver el don cervantino de dilinear rasgos psicológicos a través del diálogo.

Las relaciones de los cuatro personajes principales dan lugar a numerosos equívocos. Fijémonos, por ejemplo, en las respuestas que da Aurelio a las peticiones de Yzuf.

Tráela a casa, señor, luego  
y ten las riendas al miedo;  
y tu verás si yo puedo,  
como a mis manos y ruego  
amayne el casto denuedo (II, pág. 581).

Así también se burla Silvia de Zahara.

Deja, señora, el cargo a Silvia dello,  
que tú verás lo que mi industria hace,  
por gusto tuyo y provecho mío (II, pág. 590).

También se emplea el doble sentido cuando Silvia se expresa enigmáticamente, "Casada soy y doncella" (II, pág. 587), y Aurelio no puede resistir la

tentación de jugar con "hierro:" "Quitando el cuerpo este hierro,/caeré en otro mayor yerro,/ que el alma fatigue más (I, pág. 572). Es edificante porque muestra que el mismo proceso mental que da a luz un drama en que se descuellan opuestos del bien y del mal también desmorona la base de tal oposición, ya que de sólo darnos cuenta de que hay otro punto de vista que se cree igualmente con razón, comienza a despertarse en nuestra intimidad cierta simpatía por el "otro."

En resumen, Los Tratos de Argel va encaminado a patentizar los sufrimientos del cautiverio a través de una trama literaria, una tesis contrarreformista y un panorama realista sacado de la experiencia personal. Los caracteres secundarios no pasan de ser entes mecánicos cuyo fin es hacer constar la tesis y el panorama. La tesis sostiene que la Iglesia y la Patria son superiores a lo musulmán y que el cautivo, para permanecer fiel a lo suyo no puede hacerlo interiormente sino que tiene que aferrarse indefectiblemente a los signos concretos como la ropa, las oraciones, el culto a la Virgen y en general proclamar por la boca su lealtad, pues la fe está muerta donde faltan obras.<sup>27</sup> El niño de tierna edad cae por no tener formado el carácter. El precio que se paga por la firmeza es la tortura, el hambre y la muerte.

La trama artificial contrasta fuertemente con el panorama realista y da imperfecta expresión a la tesis. Creo que se puede conjeturar que nuestro comediógrafo fue influido por las prácticas literarias y dramáticas de su época aun cuando no venían muy bien a su propósito. Hemos notado la tendencia de aceptar la herencia clásica. Además la teoría y la práctica

---

27

Tendremos ocasión de ver que esta rígida doctrina se disuelve como atestiguan obras posteriores. Américo Castro y otros han demostrado la vena erasmista y más comprensiva de las obras de su madurez. Tal cambio

dramática española iba desarrollando un sistema de expresión en que se pretendía comunicar la verdad a través del decoro y la diversión a través de la trama. Como es típico de la juventud, Cervantes empleó la práctica de sus coetáneos sin mirarla demasiado de cerca y en efecto le servía mal en una comedia en que quiso confiar el tema, o sea, la verdad, no sólo al decoro sino también al argumento. La verdad para Cervantes a esta altura de su desarrollo es algo más que un adorno y un pretexto para distraer con otros asuntos. Es la razón de ser de toda la comedia, aunque para él es anterior a la experiencia durante esta primera época, llegará a ser en sus piezas más tardías una divulgación de la interacción de la creencia y la experiencia.

---

con referencia a las obras y la fe se ve ilustrado a la perfección en la frase del Quijote que fue tachada por la Inquisición, la cual fue notada por Rodríguez Marín y vuelve a notar y comentar A. Castro (El Pensamiento de Cervantes, las notas de las págs. 263 y 318; "Cervantes y la Inquisición," Modern Philology, XXIII (1930), pág. 427). La frase en cuestión: "Las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito ni valen nada" (Don Quijote, II, c. 36).

#### CAPITULO IV

##### LA NUEVA ESTETICA DE LOS BAÑOS

Aunque basados en el mismo asunto, Los Tratos de Argel y Los Baños de Argel difieren mucho entre sí. Este se escribió muchos años después cuando ya los recuerdos de su experiencia eran menos agudos, de modo que la intensidad de la pasión sentida por nuestro comediógrafo ha disminuido notablemente.<sup>1</sup> En Los Tratos esta pasión dictaba que hiciese lo posible para que su tesis constatará en todos los niveles de la obra. La visión estética y vital revelada por Los Baños he evolucionado radicalmente, de modo que la fe absoluta en la Autoridad y la veneración de ella se ven aminoradas. Estudiamos Los Baños inmediatamente después de Los Tratos para poder apreciar su evolución estética. También pensamos cotejar Los Baños con Los Cautivos de Argel de Lope para ver si es cierto que quiso imitar la técnica dramática típica del Monstruo de la Naturaleza.

Al cotejar las tres piezas teatrales se ponen de relieve tres ímpetus distintos que informan cada una. En Los Tratos es obvio que le mueve al autor el deseo de encarnar una tesis. La principal idea de Los Cautivos es

1

La fecha y la secuencia de la composición de "El Cautivo," de El Quijote, Los Cautivos de Lope y Los Baños de Argel son muy disputadas. Franco Meregalli fecha estas obras así: "El Cautivo," 1589-1590; Los Cautivos de Argel, 1599; Los Baños de Argel, unos años antes de 1615 ("De Los Tratos a Los Baños," págs. 395-409). El establecer una cronología para estas obras lleva implícita la solución de una problemática de cierta importancia. Cuando Cervantes escribió Los Baños, ¿ya había salido a luz Los Cautivos de Argel de Lope? Si la respuesta es positiva, quiere decir que quiso rivalizar Cervantes con el usurpador de su asunto, como asegura Meregalli. ¿Se escribió primero Los Baños o la novela de El Quijote? A diferencia de casi todos Oliver Asín cree que "El Cautivo" es posterior a Los Baños ("La hija de Agi Morato," pág. 247).

simplificar la acción y sujetarla primordialmente a la rivalidad entre los españoles y todo lo extranjero, especialmente lo árabe, todo lo cual es en sí una simplificación. Contrasta con este fin, el de Los Baños que parece presentar la vida en toda su complejidad, repleta de contradicciones. Aunque hizo el Príncipe de los Novelistas que funcionara genialmente esta idea en la narrativa, crea confusiones en la comedia. La unidad artística es profunda pero más difícil de percibir. Cervantes ve la simplificación de motivos y trama como una tergiversación de la verdad.

Ahora bien, a pesar de la idea generalmente aceptada de que nuestro comediógrafo seguía la técnica de Juan de la Cueva y otros contemporáneos suyos, veo que los motores de creación y sus resultados son muy distintos. Schevill y Bonilla han señalado semejanzas entre la versificación, el lenguaje y algunos conceptos de tercero o cuarto plano pero es obvio desde el primer momento que les separa algo esencial que afecta todo lo demás.<sup>2</sup> Cervantes confía en la experiencia personal para crear y Juan de la Cueva y otros en la materia literaria de segunda o tercera mano. Además, lo que separa a Lope de Juan de la Cueva no es la técnica "per se" sino el talento para hacer funcionar las que tenían a mano. La materia artística y la técnica para desarrollarla son como la materia prima de la vida; si le falta el espíritu vital, pronto empieza a oler mal. La técnica principal que compartían era la separación entre la trama y el decoro. Lope concentraba el argumento y soldaba los elementos desgregados mediante su poder lírico, con el cual lograba distraer la atención de dicha cisma. En fin, Cervantes

---

2

Comedias y Entremeses, Vol. V, pág. 17 y sigs.

dependía de la experiencia o más bien de la dialéctica entre la experiencia y la poesía para generar su teatro, técnica que a lo menos no debía tergiversar la verdad, y Lope se apoyaba en su tremendo poder lírico para salvar las contradicciones y del argumento rápido y concentrado cuya función era distraer. Cervantes no poseía el poder lírico suficiente ni para que se le escondieran las realidades ni para transfigurarlas.

Al esquematizar y yuxtaponer las tres piezas se descuellan varias diferencias importantes.

LOS TRATOS

Jornada I

Se plantea el conflicto. Aurelio está enamorado de Silvia y es requerido de Zahara.

Jornada II)<sup>3</sup>

Saavedra sermonea a Leonardo por su conducta. Sebastián narra la muerte del cura español.

Jornada II

1. Yzuf quiere que Aurelio convenza a Silvia.
2. Se vende a los cristianos; los hijos son arrebatados a sus padres.
3. Yzuf presenta Silvia a Zahara. Se contrastan los puntos de vista.
4. Se dan los soliloquios de Aurelio y Yzuf.
5. Fatima conjura al demonio.

Jornada III

1. Los dos esclavos revelan sus planes de huir.
2. Aurelio y Silvia se encuentran por primera vez en casa de sus amos.
3. La Ocasión y la Necesidad asedian a Aurelio y por poco cede.
4. Francisco descubre a su hermano cambiado. El y Aurelio lamentan la corrupción de los niños en el cautiverio. Yzuf y Zahara sorprenden a Aurelio y Silvia abrazados. Yzuf y Zahara traman no entregar a Aurelio y Silvia al rey.

Jornada IV

1. Per Alvarez se escapa y cogen al otro esclavo.
2. Saavedra sermonea a Pedro.
3. Aja se queja de los cristianos. El rey castiga a Yzuf. También el rey manda a desollar al esclavo. Llego el navío liomonaro. Aurelio y Silvia puestos en libertad. Se alegran los esclavos.

<sup>3</sup> Según la edición de ncha. Las otras jornadas corresponden entre Sancha y ms. 14.630.

## Jornada I

1. Se reniega Francisco-Fuquer.
2. Aja requiere a Leonardo.
3. Leonardo confiesa a Félix, el cura su dilema. Félix mete su crucifijo en el agua como antidoto contra el hechizo de Solimán y Aja.
4. Esta es escena en que se pone de manifiesto la naturaleza y el estado de las relaciones entre los cuatro personajes. Solimán sorprende a Leonardo y a Marcela hablando; se da cuenta de la índole de las relaciones entre ellos. Leonardo le da de beber a Marcela del agua en que se ha metido el crucifijo. Se marcha Leonardo y vuelve a interrumpir los requerimientos de Solimán. Marchado otra vez, Solimán vuelve a requerirla y es interrumpido por Aja. Comenta sarcásticamente la afición de Solimán. Traman darles una pócima.
5. Se trama y efectúa la compra de Basurto por Brahm. Se presencia la ceremonia de la renegación pública de Fuquer.
6. Basurto cuenta a un grupo de cautivos su venta a Brahm y su intención de darle humazos de tocino.

## Jornada II

1. Fuquer es preso en una playa de Valencia.
2. Zulema le cuenta a Amir que trae cautivos y que se escapan de los perseguidores cristianos porque ellos estaban dispuestos a remar y los cristianos no.
3. Se vende a los cautivos.
4. Saavedra y otros conciertan la Procesión de Disciplina para despertar favor entre los desmayados. Basurto les cuenta que el judío le tiene en miseria.
5. Se fingen locos Leonardo y Marcela a resultas del filtro amoroso. Basurto, por fin, se porta de manera para despertar risa. Solimán da un bello lamamto.
6. Llevan a Félix a su martirio durante la Procesión de Viernes Santo. Mucho más eficaz es esta escena que la de Los Tratos.
7. Luis encuentra a su hermanito vestido y le convence de que se quite la ropa.

## Jornada III

1. Los morillos tormentan a los cristianos con sus versitos. Llega Saavedra; les cuenta el martirio de Félix. Se corre la cortina y se le ve agonizar encamiéndose a Dios.
2. Saavedra toma la parte de Basurto en la disputa con Brahm; ya no es chiste.
3. Fátima entrega a Solimán un filtro para volverles a Marcela y Leonardo en su sentido. Fátima le da a Basurto una manzana mágica a fin de hacerle invisible.
4. Pasan una serie de equívocos entre Leonardo, Marcela y Aja. Deciden vender los esclavos a Dalí.
5. Basurto le da palos a Brahm y le exige dinero.
6. Amir le da palos al viejo Bernardo. Se embarca Basurto gracias a la virtud de la manzana. Luis mata al verdugo de su padre, Amir. Huyen los padres y su hijo, Luis.
7. El rey les da permiso a los del baño a poner su comedia. Litra a Marcela y Leonardo bajo palabra de mandar su rescate. Juanico es pedido por el Gran Señor y Zulema encarcelado.

LOS BAÑOS DE ARGEL

Jornada I.

1. Caurali y Yzuf en un asalto en la costa de Valencia llevan al sacristán, al viejo con sus hijos y por fin a Fernando.
2. Se saca a los del Baño con mucha crueldad a trabajar. Baja el palo a Lope. Hazén rida las firmas. Un cristiano es desorejado. Baja otro bulto con un billeteo. Vuelve Hazén por las firmas. Anuncia que han vuelto los corsarios.
3. Llegan Caurali y Yzuf delante del Rey. Se dan los cumplimientos y se presenta a los cautivos. Yzuf se revela traidor de sus sobrinos. Hazén mata a Yzuf y se proyecta la muerte de aquél.

Jornada II.

1. Se presentan unos a otros, Halima, Costanza, Caurali, don Fernando y Zahara. Caurali da el encargo a don F. de convercerla a C. Se da un diálogo llano de equívocos.
2. El anciano padre regaña a Tristán por tener la conciencia ancha. Con- testa que ha rechazado a más de dos. Teniendo un jenizaro de amo, Tristán es algo más libre. Los niños meros torturan a los cautivos cantándoles, "Non rescatar, non fugir."
3. Los cristianos van camino del jardín de Agim Morato en plan de fiesta el día del sábado musulmán. Se les presenta a Julio y Catalina (Ambrosio). El anciano ve a sus hijos vestidos a la turquesca; Juanico protesta que el vestido no muestra el corazón, lo cual sostiene lo opuesto de los Trastos. El Cadi ahuyenta al Viejo.
4. Lope y Vivanco comentan su suerte. Costanza le da a Halima su promesa de hablar con Fernando. Zahara se acerca a Lope y se descubre bajo pre- texto de tener una abeja en la toca.
5. T. roba la cazuala al judío.
6. F. y C. comentan los encargos de sus amos. Estos les descubre abrazados.
7. Los muchachos juegan a la trompa. Las dejan endureciéndose para resistir al amo.

Jornada III.

1. Se da la comedia. Tristán se mofa de Caurali remedándole. Tiene lugar la matanza de cristianos por la aparición del barco. Se narra el martirio de Francisco.
2. Zahara muestra su disgusto con el venidero casamiento. Confiessa a Costanza que está enamorada de su cristiano.
3. El guardián cuenta al rey la aparición de la armada. Se coge al cristiano de la balsa ridícula. El rey ordena el rescate del niño robado al judío por Tristán. Un cristiano se escapa por tierra. Se pone de manifiesto la naturaleza del español.
4. Muere Francisco delante de su padre. Pasa la procesión de bodas en que Halima va disfrazada de Zahara; no hay explicación de cómo ocurrió esto. Un moro declara al suspenderse las bodas que así lo quiere Muley Maluco.
6. Los judíos le pagan el rescate a Tristán. Llegan los frailes rescatadores.
7. Se le cae el crucifijo a Zahara y Halima se declara enamorada de Fernando.
8. El anciano aparece con los huesos de Francisco.
9. Todos se escapan en el barco.

Lo que más llama la atención de las dos comedias de Cervantes es el desequilibrio del número de escenas en cada jornada. En el caso de Los Tratos podría atribuirse a que los manuscritos nos han llegado en un deplorable estado después de ser bien manoseados. A Los Baños no le podemos conceder tal excusa, habiendo llegado a la imprenta mediante su creador. Es curioso que a pesar de ser las escenas mucho más numerosas en las jornadas II y III (I, 3; II, 7; III, 9), aumenta poco el número de versos (I, 898; II, 904; III, 954).<sup>4</sup> Las escenas evolucionan, pues, de larguísimas en el primer acto a muy cortas en el último, lo cual nos orienta hacia el método de comosocion y sus efectos. Hay un intento de mantener igual el número de versos en cada jornada a la vez que el abarcar demasiada materia con un planeamiento insuficiente le fuerza a incrementar el número de escenas en las jornadas II y III, sobre todo en ésta en que se ve obligado a atar los muchos cabos sueltos. Estadística aún más asombrosa es el promedio del número de versos por escena en las tres jornadas:<sup>5</sup> I, 300 versos por escena; II, 129 versos por escena; III, 100 versos por escena, o sea que se ve cada vez más apremiante la necesidad de integrar las numerosas intrigas y los personajes. Aunque la escena típica del tercer acto sólo consta de la tercera parte de versos que la del primer acto (I, 299; III, 100), se vio Cervantes obligado a añadir cincuenta versos más sobre los de la primera y la segunda (I, 898; II, 906; III, 954) para llegar siquiera a este bajo promedio. El efecto de tratar de integrar tantos personajes y acciones distintos es uno de ajetreo y confusión. Cuando la atención del público se fija en un asunto principal, la resolución

---

<sup>4</sup> Schevill y Bonilla, Comedias y Entremeses, Vol. V, págs. 168-69.

<sup>5</sup> La escena es una división que no hizo Cervantes ni tampoco se encuentra en la edición de la BAE. La división nuestra responde a lo que se ha podido identificar como claros núcleos de personajes y acciones.

rápida y decisiva del conflicto embeleca y seduce, pero la prolijidad impide que tal ocurra en este caso. Puesto que la acción rápida, tras un comienzo que no dejaba de fijar el interés, era típica de Lope, nos inclinamos a creer que Cervantes intentaba emular los efectos conseguidos por Lope mediante otros medios.<sup>6</sup> Lope lograba sus resultados simplificando la acción, eso es, reduciendo el número de personajes y excluyendo tramas secundarias que no reflejasen la principal.<sup>7</sup> Cervantes procede de forma contraria bifurcando en varios personajes los desenlaces particulares de uno. Luego, la sensación de rapidez ocurre al intentar resolver todas las hebras argumentales e integrar los personajes en las escenas finales.

La diferencia más sobresaliente entre las tres comedias es la añadidura en Los Baños de la historia del cautivo. Es difícil saber por qué Cervantes agregara una segunda trama principal. Lógicamente se puede suponer, entre otras muchas cosas, que creía que iba de acuerdo en la moda lopesca que multiplicaba las peripecias de la acción. Recordando lo mucho que cargaba la primera parte del Quijote de historias ajenas al asunto principal y su gusto por la novela bizantina, recargada de personajes e historias artificiales y mecánicamente entrecruzados, no es de extrañar que hiciera otro tanto con esta comedia. Pero, lo cierto de esto es que diluye no sólo la trama original

6

Rudolf Schevill, The Dramatic Art of Lope de Vega together with "La Dama Boba," (1918; rpsn. N.Y.: Russel & Russel, 1964), pag. 75. Schevill hace notar la acción rápida y los comienzos eficaces de Lope (págs. 75-76). Creo que es indicativo de un proceso creativo radicalmente distinto el que Shakespeare comenzase muy rápido y luego amainase el paso de la acción (A. C. Bradley, Shakespearian Tragedy, 2da. edición (1905; rpsn. London: Mac Millan & Co., 1949), pag. 76).

7

"Having conceived his formula with its dominating element of rapidity of action, the great simplicity of almost every exposition is normally modified as we move forward by the addition of subplot, secondary action or explanatory scenes, and when the audience possesses all the factors necessary to understand the study, Lope is concerned merely with its forward progress ..." (R. Schevill, Dramatic Art of Lope, págs. 75-76).

sino toda la comedia. Cervantes o no vio este efecto o le importaban más otras cosas.

Como se ha notado,<sup>8</sup> Los Cautivos parece estar más cerca de Los Tratos que Los Baños. Los Tratos se ven metamorfoseados en Los Baños mediante añadidas, supresiones y cambios que incluyen desarrollos e integraciones de personajes y escenas. De importancia primordial es la anulación en Los Baños y la disminución en Los Cautivos de lo que era el conflicto principal de Los Tratos, centrado principalmente en Aurelio. Lo suplanta la rivalidad entre lo español y lo extranjero en Los Cautivos y los estratagemas de los cautivos para evadirse en Los Baños, aunque en realidad no interesan sobremanera por ser el proceso de haberse ganado la libertad casi casual.

Recordemos que uno de los grandes inconvenientes de Los Tratos consistía en la introducción de muchos personajes secundarios que no funcionaban en la capacidad de individuos sino en la de piezas inertes que el autor manipulaba para hacer constatar su tesis. Muchos de los cambios se efectúan para emendar este abuso de la paciencia del público. Se agrega y dramatiza el ataque a la costa de España con que comienzan las dos piezas más tardías no sólo para corregir la falta de acción de Los Tratos sino también para desarrollar el personaje del renegado malo, Yzuf de Los Baños, y, Francisco-Fuquer de Los Cautivos. Cervantes se aprovecha de esta oportunidad de dar temprano comienzo a la intriga de Fernando y Costanza valiéndose del episodio de Silvia de varia lección de Pedro Mexía,<sup>9</sup> en que el marido se arroja al

---

<sup>8</sup> Meregalli, "De Los Tratos a Los Baños," pág. 409: "No cabe duda de que Los baños son vitalmente menos auténticos que Los tratos y el cuento del cautivo." Eso es, se asemejan "El Cautivo" y Los Tratos en cuanto a su favor religioso y patriótico, aunque desde el punto de vista técnico son más logrados Los Baños y "El Cautivo."

<sup>9</sup> Dámaso Alonso, "Una fuente de Los Baños de Argel," RFE, XVI (1927), págs. 275-282.

agua tras su esposa. La escena inicial de Los Baños es mucho más ambiciosa que la de Los Cautivos. Al gran Complutense le interesaba introducir no sólo al renegado reprehensible sino también a Caurelí, al padre con sus dos hijos y, sobre todo, a Tristán, el sacristán, el cual es un personaje en quien se han resuelto los caracteres de Pedro y Leonardo de Los Tratos.

Vuelve a aparecer la familia esclava tanto en Los Baños como en Los Cautivos pero aquél da un paso más suprimiendo la figura de la madre, lo cual está inspirado, por lo visto, en la creciente convención de desterrar la madre de la escena. Cervantes modifica la idea de los niños esclavos aún más martirizando a Francisco mientras Lope, fiel a su nota de rivalidad, hace que Luis, el hijo mayor, mate a Amir mientras éste azota a su papá. Luego, Luis huye con sus padres. No se entera del otro hermano ni en una ni en otra comedia.

Promete ser fértil una especulación sobre los motivos de Cervantes por martirizar a Francisquito en uno de los episodios más inverosímiles y de peor gusto de la escena española. ¿Por qué decidió añadir otro mártir además de Hazén? En realidad fue Lope quien sugirió el martirio del niño en Los Cautivos cuando la madre, Luscinda, dice:

Al cielo un ángel despacho.  
Mártir, Juan, habéis de ser (II, pág. 238).

Parece que Cervantes desarrolló la sugerencia no realizada de Los Cautivos. Pudiera haber emulado al Fénix de los Ingenios y a sí mismo volviendo a martirizar a un cura en vez de al niño, pero evidentemente no quería seguir el ejemplo de Lope demasiado de cerca, prefiriendo hacer alarde de su originalidad. Además, si rivalizaba con Lope, como creemos, es natural que escogiera el caso más vistoso de un niño mártir. Aunque la idea de un mártir tan joven es inverosímil, como nos muestra Cervantes mismo en Los Tratos, hay casos

históricos y al presentar algo que era verdad sin parecerlo hubiera halagado la ironía cervantina.<sup>10</sup> Sobresale en todos los ejemplos de niños mártires un patetismo que parece ser típico de la época, de modo que existe la posibilidad de que Cervantes se valiese de él simplemente porque sabía que iba a ser grato a la mentalidad de su público. Por fin, es obvio que ha aprendido del ejemplo de Los Cautivos, o de otra obra u obras, al descorrer la cortina para revelar al niño agonizante. En breve, ha utilizado técnica y sugerencia de Lope además de presentarnos irónicamente un caso de naturaleza inverosímil-histórica, lleno de patetismo para apaciguar al público. Esto contrasta con Los Tratos en que trataba el asunto más verosímil de los mayores de edad que resistían hasta el martirio y un niño que cedió. La visión cervantina de la realidad se ha hecho mucho más sutil y complicada.

Los Cautivos también conservan su parentesco más estrecho con Los Tratos en que se desarrolla los personajes del cura y del renegado levantino en vez de suprimírseles. De igual manera, se aumenta el papel de Saavedra en Los Cautivos y desaparece en Los Baños. Tampoco vuelven a aparecer Leonardo y Pedro más allá de Los Tratos.

Uno de los grandes descubrimientos del Teatro Renacentista, tanto en Inglaterra como en España, fue que el personaje cómico y la comicidad en general tienen su lugar dentro de la acción seria. Fue en este espíritu que

---

10

Cotarelo se refiere a varios niños cuyo martirio relató Diego de Haedo. Menciona sobre todo a un muchacho italiano que fue enganchado vivo en 1568 (El Tea. de Cerv., pág. 250). Otro caso sobresaliente que sin duda conocía Cervantes se relata en el mismo volumen de donde sacó la historia del Padre de la Cruz para El Rufián Dichoso. Me refiero verbigracia al episodio entitulado, "De otro maravilloso suceso en el martyrio de otro niño llamado Christóbal que murió a manos de su padre idólatra." Esta historia cuenta como el padre de Christóbal, partidario de la antigua idolatría, le apaleó y quemó en un paroxismo de enojo, vejado por haber sufrido continuas prédicas de su hijo (Fray Agustín Dávila Padilla, Historia de la Fundación y Discurso

Lope añadió el personaje de Basurto, el cual desarrolla el aspecto cómico de la rivalidad español-extranjero, sobre todo el antisemitismo. Cervantes aparentemente le segundó en esto con Tristán, pero difieren estos dos personajes mucho entre sí. En realidad Tristán lleva adelante y desarrolla lo que se encontraba en embrión en los personajes de Pedro y Leonardo de Los Tratos.

La misma intuición segura que le permitió al creador de Los Cautivos que viese que la rivalidad español-extranjero iba a provocar notas acordes en los espectadores le llevó a escoger la procesión de Semana Santa como foco de las emociones patrióticas porque tipificaba lo español tanto secular como religioso. Si es cierto como creemos que Cervantes había visto Los Cautivos antes de escribir Los Baños, podemos aseverar que desdeñó al expediente de la procesión en favor del de la comedia, también sugerido por Los Cautivos, no sólo porque no quería copiarle servilmente sino también por la actitud cervantina hacia las procesiones.<sup>11</sup> Creo que es significativo que desarrollara más de una sugerencia de Los Cautivos y que no añadiese nada a Los Baños que no se encontrase primero en Los Cautivos, exceptuando la historia del cautivo. Parece indicar que se valió de esta refundición lopesca de Los Tratos, lo cual nos

---

de la Provincia de Santiago de México (México: Editorial Academia Literaria, 1955), Cap. XXIII, págs. 69-74. La primera edición de esta obra es de 1596.

11

Es pertinente lo que nota A. Castro acerca de las procesiones religiosas: "No deja de ser asimismo curioso que las veces que Don Quijote halla en su camino cortejos religiosos (entierro o rogativo) arremeta contra ellos, sin que Cervantes se detenga en reparos piadosos, más justificados aquí que cuando sin motivos prorrumpe en declamaciones de respecto a la Iglesia. Puede ser que esto nada tenga de particular; pero como la crítica de procesiones es grata a Erasmo, deben recordarse aquellas 'procesiones, rogativas y disciplinas, pidiendo a Dios abriese las manos de su misericordia y les lloviese' " (Pensamiento, pág. 266).

coloca en una perspectiva muy propicia para observar los medios y móviles de la creación dramática de Cervantes. Nos muestra que le interesaban los cambios que corrigiesen la falta de continuidad tanto en la acción como en los personajes.

Estudiando el siguiente esquema, salta a la vista que la revisión más radical es la representada por Los Baños. Cervantes lo juzgó conveniente suprimir siete personajes y sucesos mientras sólo dos desaparecen en Los Cautivos. Reemplazó nuestro comediógrafo a Leonardo y Pedro con Tristán, la venta de los cautivos con la distribución delante del rey, los dos cautivos anónimos (el que volvieron a coger y el del león, Per Alvarez) con el desorejado y el de la balsa ridícula mientras no hay ningún reemplazo en Los Cautivos. En las dos comedias se sintió casi igual necesidad de dar más desarrollo a ciertos personajes e incidentes.

COMPARACIÓN DE LOS CAÑOS Y LOS CAUTIVOS

AÑADIDO		AUMENTADO		SUPLENTE		SUPRIMIDO	
Cautivos	Baños	Cautivos	Baños	Cautivos	Baños	Cautivos	Baños
1. El Judío	El Judío	1. Saavedra		1. Tristán		1. Conflicto principal de Aurelio.	
2. Bsurto		2. Renegado Levantino y cura.	3. Renegado Levantino.			2. Leonardo y Pedro	
3. El ataque a la cost.	El ataque a la cost.	a. martirio parcialmente en escena.				3. La figura de la madre.	
	a. Silvia de varia lección	4. Los niños y su padre		2. Distrubución de los cantivos del rey		4. Venta de los cantivos.	
	b. Renegado bueno y su martirio	a. resistencia activa.	b. Resistencia pasiva: martirio.				
4. Procesión	5. Comedia			3. Balsa ridicula y el desorejado.		5. Fátima	
6. Locura de Marcela y Leonardo						6. Los dos cantivos que tratan de escapar.	
						7. Rescate bajo palabra de honor.	
7. Intriga paralela del Cautivo.							

Uno de los mayores frutos que ha resultado de la comparación de estas dos comedias es haber visto que la mayoría de los cambios va encaminada a poner Los Baños a tono con la comedia lopesca. Esto se ve en el aumento de la acción desde la primera ajetreada escena, en la añadidura de una segunda intriga, en la parcial supresión de los narradores en favor de la acción misma, y en la añadidura del espectáculo de la comedia y de la procesión de bodas. También de acuerdo con la moda reinante los cuatro actos se han reducido a tres y la figura de la madre suprimida. Se nota un deseo de dar continuidad a los personajes y de entretrejerlos con las varias intrigas. Estos cambios representan una admisión tácita de parte del autor de que su técnica anterior adolecía de defectos bastante graves.

¿Quieren decir estas concesiones a la lopesca que la estética cervantina se ha virado en otra dirección opuesta a la representada por Los Tratos? Contestamos que no, que estas concesiones en sí son bastante superficiales. Sirven para prestar la apariencia de modernidad y para impedir que el interés de la acción disminuya a través de la comedia. Después de ver que Cervantes adoptó casi todas las nuevas técnicas de Los Cautivos, cobra mucho interés su rechazo de una técnica que era característica de la comedia lopesca y fundamental para ella. Me refiero al conflicto o a la rivalidad entre dos personajes o dos grupos de ellos. El pensar en los argumentos de las comedias más conocidas de Lope basta para convencernos de esto. Fuenteovejuna enfrenta el pueblo con la tiranía, La Dama Boba, la bobería con el amor, El Castigo sin venganza, las fuerzas telúricas y el deber filial, El Villano en su rincón, la felicidad pastoral con las obligaciones al rey y así en adelante. Las únicas obras del Manco de Lepanto en que ocurre esto

son La Numancia y en menor grado en Los Tratos, pero como hemos visto, el conflicto en esta obra es más bien un tema, que no es lo mismo. Además de desaparecer efectivamente el conflicto en Los Baños, también desaparece el tema; ya no sostiene la doctrina contrarreformista de que la fe está muerta sin obras. Al contrario, parece obstinado en su deseo de mostrarnos que muchas veces las cosas no son lo que parecen. La visión de su primera época en que el mundo se dividía en opuestos, el correcto sancionado por la Autoridad y el otro, ha cedido ante el reconocimiento de una realidad más complicada en que las grandes simplificaciones no tienen lugar. Ahora, la realidad, lo antes irreductiblemente real, se va desplazando confundándose con fantasmas como la armada de nubes, una realidad inconcreta que sin embargo resulta en una masacre concretísima. Por otra parte lo ineluctablemente real como la procesión nupcial no tiene resultado alguno. La verdad y la experiencia, antes una, empiezan a enfrentarse y más bien contradecirse. Antes, monolíticamente unidas, lidiaban contra la mentira y el mal; ahora la unión se ha desmoronado devolviendo la individualidad a cada una.

Notamos la nueva orientación en muchos personajes y situaciones.

Hazén es el renegado que pide firmas a don Lope y a Vivanco a fin de poder volver a su país y a la verdadera religión. Hazén, como muchos, se ha renegado por escapar de los sufrimientos del cristiano esclavo, aunque se le puede disculpar por haber sido niño. El análisis que hace Hazén de su propia situación contrasta con el que hizo Saavedra de la contemplada renegación de Pedro:

Hazén: cómo, he a muchos socorrido;  
cómo, niño, fui oprimido  
a ser turco; cómo voy  
en corso, pero que soy  
buen christiano en lo escondido (J, pág. 125).

Subrayo el último verso, porque declara que lo que se es puede diferir de lo que proclaman los actos de segundo o tercer orden. Miremos ahora las palabras de Saavedra:

Y aquel que contrición dice que tiene,  
como algunos christianos renegados,  
que con la boca y con las obras niegan  
a Christo y a sus sanctos, no la llames  
aquella contrición, sino deseo  
de salir del pecado; y es tan flojo,  
que respectos humanos lo detienen  
de executar lo que razón le dice;  
y así, con esta sombra y apariencia  
deste vano deseo, se les pasa  
un año y otro, y llega al fin la muerte  
a ponerle en perpetual seruidumbre  
por aquel mismo modo que él pensaua  
alcanzar libertad en esta vida (Los Tratos, IV, pág. 607).

En fin, declara que si los actos no pregonan los sentimientos de uno, éstos no son sino apariencia, o sea fantasmas, términos que emplea mucho en Los Baños para indicar sucesos que atraen graves consecuencias. Pero, precisamente, son estos sentimientos lo que le impulsa a atacar a Yzuf y a aceptar el martirio ecstáticamente. La dura, implacable filosofía predicada por Saavedra se ha hecho comprensiva.

Vuelve a repetirse esta idea al desenvolverse la acción de los dos niños. Contesta Juanico de la siguiente manera cuando su padre expresa consternación de verles vestidos a la turquesca.

porque si nuestra intención  
está con firme afición  
puesta en Dios, caso es sabido  
que no deshaze el vestido  
lo que hace el corazón (II, pág. 147).

Esta nueva orientación no puede ser más opuesta a la de Los Tratos. También dice Vibanco con referencia a Zahara:

y más, si acaso se gana  
esta alma, en obras cristiana  
aunque en moro cuerpo mora (II, pág. 151).

Este comentario es aún más grave desde la perspectiva de la Contrarreforma porque trata irónicamente la cuestión de la salvación por obras. Zahara es, pues, cristiana en cuanto a obras y fe pero no ha sido bautizada y parece mora.<sup>12</sup> ¿Se le puede calificar de cristiana "oficialmente"? La parodia se lleva al extremo cuando durante la comedia dentro de la comedia comenta Vibanco que la música ha sido hereje porque los músicos eran de Caurali. Creo que no puede haber duda acerca de las intenciones de Cervantes cuando se miran todas estas manifestaciones poco ortodoxas en conjunto.

El conflicto de Los Tratos degenera en una multiplicación de puntos de vista en Los Baños. El que tormentaba a Aurelio no se destaca claramente en Fernando. La escena en que pudiera haberse desarrollado se despliega como una serie de puntos de vista cuyo interés depende del equívoco. Al entrar en escena, Fernando descubre a su prometida, Costanza, por quien se ha arrojado al mar. En el mismo momento conoce a su ama, Halima. Los comentarios y piropos que Fernando dirige a Costanza los acepta Halima creyéndolas dirigidas a ella. La misma mala interpretación le despierta los celos a Costanza. Estas desavenencias de puntos de vista son poco profundas, pues basta que se reciba la información correcta para rectificarse. No se acusan profundas y radicales diferencias de parecer. Incluso se podría sustituir a los moros con damas y caballeros españoles típicos de la escena contemporánea sin que se notase la diferencia. A pesar de que carece el

---

12

A. Castro relata que el problema, durante los siglos XVI y XVIII, era acuciante. No sólo Erasmo se preocupaba de la salvación de grandes gentiles como Sócrates sino que era un problema tratado dentro de la Iglesia (DQ, II, Cap. VIII, pág. 1407) en que don Quijote consigna los gentiles al infierno (Pensamiento, pág. 269). Castro juzga este comentario irónico: "Cervantes no pensaba en serio en la fatal condenación de los gentiles, como no lo pensaban otros escritores coetáneos, ni, sobre todo, la misma Iglesia, cuando tenía que enfrentarse con el problema dogmática y teológicamente" (pág. 273).

doble entender de profundidad, a veces cobra interés por ser tan extravagante. Por ejemplo, lo descarado de los equívocos parece despertar las sospechas de Halima, evidentemente perspicaz, porque pregunta a Fernando, "¿Conoces tú a esta cautiva?" (II, pág. 138). Se intensifica este juego cuando Zahara lleva aparte a Costanza para hablar con ella, dejando juntos a Aurelio y Halima. Se mezclan las dos conversaciones creando equívocos extravagantes y graciosos.<sup>13</sup> Llega a tal extremo la confusión que Zahara al principio sospecha que está enamorada de un moro y al hacerle una pregunta para aclararlo, "¿Le causa un moro fatiga?", contesta Costanza, "No es sino mora" (II, pág. 144). Claro, se escandaliza Zahara y se ríe el público. Este juego a que se ha reducido la acción es entretenido, pero le recuerda a uno de una zarzuela, normal en todo sus aspectos menos en la intromisión de una que otra víctima sacrificial como Hazén o el niño.

El contraste de puntos de vista es más serio en la cuarta escena de Jornada I en la cual vemos a Hasán Bajá, el rey de Argel, el Cadí, Carahoja, Yzuf y Hazén. El rey felicita a Cauralí y a Yzuf por su actuación en el ataque a la costa valenciana. Ahora bien, desde la perspectiva del rey son leales súbditos y valientes soldados, pero para el público y para Hazén, que viene a ser portavoz de las emociones de los espectadores, Cauralí no es nada más que un pirata enemigo y Yzuf es el traidor y asesino de su propio pueblo. Así es que lo que es motivo de aprobación para unos lo es de oprobrio

13

La semejanza con la primera escena de La Guarda Cuidadosa de Miguel Sánchez es asombrosa por el extravagante doble sentido y, como ya hemos indicado, quizá explica la admiración que expresa Cervantes por él en el Prólogo a las Ocho Comedias y Ocho Entremeses: "estímense las traças artificiosas en todo estremo de Miguel Sánchez" (Obras dramáticas, LXXXIV). Para una edición moderna de La Guarda Cuidadosa junto con La Isla Bárbara, véase la de Rennert (Publications of the Univ. of Penn., Boston: Ginn and Co., 1896). Pero si tuvo motivos por hablar bien de Miguel de Sánchez, tenía más para alabar a Lope, porque esta escena parece ser un calco directo de la tercera escena de Jornada III de Los Cautivos de Argel (págs. 253-254).

para otros. Se intensifican estas emociones al confesar Yusuf que el viejo es su hermano y los dos niños sus sobrinos. Para Hasén no cabe canalla más grande y para el rey es un fiel servidor.

Spontáneamente se representa al espectador la angustia del padre cuando los argelinos tratan a sus dos hijos como "objetos" homosexuales. El angustiado padre grita, "¡Quitado! ¿Qué es lo que escucho?" (I, pág. 133). El hacerles un regalo de los dos muchachos desvía el excesivo interés del Cadi y del Bajá de los otros cautivos, sobre todo de Costanza, a quien quiere Caurali guardar para sí mismo. De este modo, Caurali, receloso, pregunta a Hasén Bajá, "¿Vendrán todos los christianos?" (I, pág. 133). Sin duda le alivia a Caurali oírle contestar, "Muestra alguno y sea quien fuere." No representa la presentación de estas perspectivas un conflicto sino más bien una puesta en tensión de varios puntos de vista individuales la cual en este caso no nos interesa demasiado, porque los personajes apenas han cobrado la estatura de individuos, al contrario de lo que suele ocurrir en las novelas de nuestro autor. Esta clase de situación sería más útil en la típica comedia nacional en que el argumento se basa en una falta de información o en una información equivocada y cuya solución consiste en que todo el mundo descubra fortuitamente la verdad de la situación.

El flujo y reflejo de estas perspectivas dan la impresión de algo insustancial. Sin embargo, estas distintas maneras de ver las cosas, a veces no aparentes, pueden producir grandes actos sin que se tenga la obligación de manifestar la fe en mil pequeñeces como la indumentaria, proclamaciones y todas las minúsculas acciones que llenan todos los días. El tomar agua a la cual se han impartido cualidades milagrosas metiendo en ella el crucifijo de un cura bonachón y confidente de caballeros no basta

para reforzar la voluntad de perseverar en Cristo.<sup>14</sup> Por cierto la fe de Hasén, sin alardes ni numerosas menudencias anteriores, le empuja al castigo de Isuf y a su propio martirio, y aún a pesar de toda una vida de apariencias contrarias. Esta manera de ver la fe es muy distinta de la de Los Tratos y parece rechazar las fruiterías intrascendentes, fácilmente utilizables por los hipócritas que confunden el culto con la sustancia, la apariencia con la verdad. Esta idea la expresa nuestro comediógrafo dramática pero indirectamente en Los Baños, de modo que impresiona sobremedida encontrarla resumida lisa, llana y directamente en la prosa de La Gitanilla. El anciano gitano le ofrece Preciosa a Andrés con las siguientes palabras.

—Esta muchacha, que es la flor y la nata de toda la hermosura de las gitanas que sabemos que viven en España, te la entregamos, ya por esposa, ya por amiga; que en esto puedes hacer lo que fuere más de tu gusto, porque la libre y gocha vida nuestra no está sujeta a malindres ni a muchas ceremonias (pág. 859).

Sería difícil encontrar expresión más exacta y sucinta de una de las ideas céntricas de Los Baños.

Tristán, por ser bufón, es libre para actuar sin malindres de ninguna clase. El sacristán es un personaje que no entretiene firmemente punto de vista alguno. En efecto rompe el ritmo de la escena que toma parte y de toda la comedia en general. Es el eslabón de la cadena que no se enlaza ni con el posterior ni con el anterior. Como personaje desempeña la misma función que un vocablo que desmiente e interrumpe todo un verso. Como Tomás de Avedaño, Lope Asturiano, el de "Daca la cola," desdice el ambiente ideal. Pero es más que eso; es la discontinuidad misma antes de que el alma y el cerebro humanos le den contornos.

---

<sup>14</sup>  
Como se percatará el lector conocedor de Los Cautivos de Lope, me refiero a Félix, el cura.

La serie de fenómenos que forma el contorno no tiene unidad a primera vista. Cobra forma y unidad cuando el ser humano le observa la forma inherente, si la tiene o le impone su propia forma que lleva adentro. Cuando se observa a otro individuo cobra éste forma gracias a la visión propia de dicho individuo que guía sus actos. Puede guiarle su propio nansen o una serie de valores heredados de la sociedad o impuestos por ella. Ahora bien, Tristán como Pedro de Urdemales no tiene forma específica. Es libre de adoptar la forma o el punto de vista que le convenga. Le fascinan a Cervantes los tipos como los gitanos y los pícaros precisamente porque representan esta libertad frente a las restricciones que formaban parte de la sociedad en que vivía.

A Tristán no le importa la honra horizontal en absoluto, lo cual se destaca desde la primera escena en que se ridiculiza a sí mismo. Pone de relieve su vil estado cuando al dar la alarma, proclama:

mejor meneo el badajo  
que desembayno la espada (I, pág. 118).

Rechaza toda dignidad exterior, dispuesto a sufrir cualquier ultraje. Cuando le manda, "¡Casina, perro, a la marina!" El sacristán, en vez de enojarse saca la conclusión lógica, indiferente a las deducciones poco lisonjeras para sí: "Ahora sé que mi madre fue perra" (pág. 119). Tristán vuelve a aparecer en la tercera escena durante la revista que el Bajá y el Cadí pasan a los cautivos. Aquí se da aún más alto relieve a la cualidad principal de Tristán, la cual consiste en evitar que se le obligue a declarar sus verdaderas creencias. Desvía las preguntas del Bajá dando a propósito otro sentido a sus interrogaciones. De modo que cuando la pregunta es "papas," término empleado por los turcos por "cura," contesta así:

No soy papa,  
sino vn pobre sacristán  
que apenas tuvo una capa (I, pág. 134).

Toda la entrevista subraya esta característica de Tristán. Es difícil que aprendan algo de él, lo cual es exactamente lo que quiere. Las siguientes palabras de Tristán, de lo que parece ser un aparte, muestran sus preocupaciones al respecto.

¡Mucho este perro me aquexa!  
¡Guarde el cielo mi sentido! (I, pág. 134).

Termina el Cadí concluyendo que no parece español.

Bien tus oficios conierta;  
no fuéredas vos de España (pág. 134).

Contrasta notablemente este hombre con la imagen del español de invencible espíritu que se nos ha presentado en palabra y obra en Los Tratos, Los Cautivos y, aunque mucho menos decididamente, en algunas partes de esta obra.

Rey: ¡No sé qué raza es ésta de estos perros  
cautivos españoles! ¡Quién se huye?  
Español. ¡Quién no cura de los hierros?  
Español. ¡Quién hurtando no destruye?  
Español. ¡Quién come otros mil hierros?  
Español. Que en su pecho el cielo influye  
un ánimo indomable, azelerado,  
al bien y al mal continuo aperejado (Los Tratos, IV, pág. 610).

Rey: Como eso, sabrán fingir.  
¡Quién mejor sabe engañar?  
Español. ¡Quién más fingir?  
Español. ¡Quién se levanta?  
Español. ¡Quién no se espanta?  
Español. ¡Quién se ve huir?  
Español. ¡Quién rico esclavo?  
Español. ¡Quién nos da muerte?  
Español. ¡Quién es más fuerte?  
Español, que siempre es bravo.  
Decid: ¿qué ha tenido España  
que tanto os regocijáis? (Los Cautivos, pág. 259).

Rey: Pues no te canses,  
que es español, y no podrán tus mañas,  
tus iras, tus castigos, tus promesas,  
a hacerle torcer de su propósito.  
¡Qué mal conoces canalla terca,  
perfiada, feros, fiera, arrogante,  
pertinas, indomable y atreuida!  
Antes que moro, le verás sin vida (Los Baños, III, pág. 171).

La idea que guía a Tristán es que a menos que se le obligue a decir que esto o aquello son lo que quieren decir sus palabras o sus actos, o según las apariencias, sigue siendo libre de creer lo que quiera.

El viejo padre de los dos niños suplanta a Saavedra de Los Tratos en su oficio de conciencia y predicador, pero ahora con Tristán la situación es bien distinta. El anciano le acusa de tener ancha la conciencia y de comer carne en los días vedados (II, pág. 143), a lo cual contesta Tristán:

¡Qué niferías!  
Como aquello que me da  
mi amo (II, pág. 143).

Cuando el viejo le advierte que le hará mal, responde el Sacristán, "¡Qué no hay aquí teologías!" (II, pág. 144). Está diciendo claramente con sus términos, "niferías" y "teologías," que estas cosas son de poca sustancia; en fin, son vana apariencia y tienen poco que ver con la fe sustentadora.

Tristán: Eso no, porque en la fe  
soy de bronce (pág. 144).

Sin embargo, Cervantes hizo que Saavedra argumentara de tal modo en Los Tratos que era imposible separar las niferías (los ayunos oficiales) de la fe.

Saavedra: ¿Quieres ver si lo niegas? Está atento.  
Fíngete ya vestido a la turquesca,  
y que vas por la calle, y que yo llevo  
delante de los turcos, y te digo:  
"Sea loado Christo, amigo Pedro.  
¿No sabías que el martes es vigilia,  
y que manda la Iglesia que ayunemos?  
A esto, dime, ¿qué responderías?  
Sin duda, que me dices mil puñadas,  
y dijese que a Christo no conoces,  
ni tienes con tu Iglesia cuenta alguna,  
porque eres muy buen moro, y que te llamas  
no Pedro sino Aydar o Mahometo (IV, pág. 607).

Consta aquí que la actitud de Cervantes ha virado 180°. A diferencia de Leonardo, de Los Tratos, Tristán ha rechazado la oportunidad de amanebarse con moras.

Sacristán: ¿Luego no me han dado ya  
más de dos lo que quizá  
otro no lo desechara? (pág. 144)

La fe, pues, le mantiene leal en lo esencial sin que tenga que hacer alardes de ella.

A diferencia de Tristán, el judío da mucha importancia a las fruslerías de su religión. Quizá no sea necesario señalar que el Evangalio nos dice que Cristo les observaba repetidas veces a sus compatriotas, sobre todo a los fariseos, su demasiada preocupación con la letra en perjuicio del espíritu.<sup>15</sup> Acordámonos de que Saavedra sostenía que la letra por minúscula que fuese no podía separarse del espíritu, lo cual raya en confundir los dos y le acerca a la postura del judío, aunque se distinguen claramente en que la comedia no da indicio alguno de que el judío se preocupase de nada más que la letra. Los ataques de Tristán al judío todos van dirigidos a hacerle violar su ley sin que lo consiga. Comienza procurando hacerle llevar el barril, y al judío no le importa humillarse así con tal de no tener que trabajar el sábado.

Judío: Dexa venga mañana,  
que, aunque domingo sea,  
te llevaré dozientos (II, pág. 146).

. . . . .

¡Ay, ay, mísero y triste!  
Por el Dios bendito,  
que si oy no fuera sábado,  
que lo llevara. ¡Buen christiano, basta!  
(pág. 146).

Notemos que Andrés, el espía de La Gran Sultana, señala precisamente la preocupación judaica con la letra, la cual tiene su causa en una falta de fe.

<sup>15</sup>

Una de las acusaciones más fuertes contra las doctrinas protestantes de Lutero y Calvin era que habían tergiversado las palabras de San Pablo al afirmar que sólo se necesitaba la fe para salvarse (Romanos, sobre todo Cap. IV, v. 14-16, y Cap. V, v. 1-2).

Andrés: 10 gente aniquilada! 10 infame o sucia raza, y a qué miseria os ha traydo vuestro vano esperar, vuestra locura y vuestra incomparable pertinacia, a quien llaméys firmeza y fee invudable, (La Gran Sultana, I, pág. 248).

El anciano padre intercede por el judío y a consecuencia Tristán lo deja marcharse. En otra ocasión le roba la cazuela que contiene la comida que tiene preparada para el mismo día sagrado y le hace rescatarlo. En fin, uno no puede menos de sospechar que Cervantes parodia en el judío no al judío específicamente sino al cristiano que se le asemeja demasiado en cumplir las menudencias de la letra. Creemos que el "antisemitismo" de Cervantes, de que tanto se ha hablado, no es más que un ardid para poder disimular su verdadero blanco que es el atuendo de la Iglesia.<sup>16</sup> Por casualidad unos pasajes de Cervantes y Erasmo que cita Américo Castro, yuxtaponiéndolos nos relacionan varios de los conceptos que vamos viendo a la vez que indican tener su origen en la obra del humanista de Rotterdam.

---

16

La conclusión de Castro es terminante: "No veo, pues, base sino para afirmar que por unas u otras razones --antijudaísmo de español, opinión formada en Argel, donde el judío era un pobre ser, blanco de la saña de los moros y cristianos, concesión a la opinión corriente-- Cervantes aparece como lo que hoy llamaríamos antisemita" (Pensamiento, pág. 306). Marrast juzga al público capaz de encontrar estas torturas graciosas bastante severamente: "Il fallait que les esprits fussent singulièrement prégnés d'intolerance pour trouver la matière à plaisanterie" (Miguel de Cervantes, dramaturge (Paris: L'Arche; Les Grandes Dramaturges, 1957), pág. 69).

CERVANTES

"No andes, Sancho, desceñido y flojo; que el vestido descompuesto da indicios de ánimo desmazalado, si ya la descompostura y flojedad no cae debajo de socarronería, como se juzgó en la de Julio César" (II, 43; .RM, V, 539)

"Clemencín cita a Marcobio que es la fuente de Erasmo en este caso; pero creo que es más natural pensar en el accesible texto de los Apotegmas."

. . . . .  
. . . . .

"¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado ... y acabada la comedia ... quedan todos los recitantes iguales ... Pues lo mismo acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices ..., pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida..., quedan iguales en la sepultura" (II, 12; R. M, IV, 247). "La idea y hasta el movimiento estilístico son análogos; pero Cervantes, 'hipócritamente,' suprime el sentido que Erasmo da a su comparación."<sup>17</sup>

ERASMO

"Después de la victoria de César, siendo preguntado Cicerón que cómo había errado en el elegir las partes, le respondió Cicerón diciendo que la cintura le había engañado. Dando a entender que no pensaba que un hombre efeminado había de vencer. Porque César se ceñía la ropa a la manera de blandos y delicados hombres de adonde solía amonestar Sila a Pompeyo que se guardase de muchacho mal ceñido" (Apotegmas, Amberes, 1549, fol. 172v).

. . . . .  
. . . . .

"Hipócritas (= 'enmascarados') se podrán llamar todos aquellos que no son lo que parecen, bien como en las comedias que se representan, los que parecen reyes no son reyes, ni los que parecen obispos son obispos, porque las personas que debajo de aquellas insignias reales o pontificiales se cubren son hombres vulgares o o bajosos, tomados de las heces del pueblo. Pues desta misma manera acontece muchas veces en los reyes e príncipes que se tienen por verdaderos ... Acabada la farsa de este mundo, muchos que dejan acá la máscara de las muelas exteriores ... no serán conocidos de Dios" (Coloquios, en Orígenes de la Novela, IV, 185-186).

<sup>17</sup>

Como anota A. Castro, el sentido del trozo es que los poderosos de la tierra tanto seculares como eclesiásticos a veces no son lo que aparentan. Claro que Cervantes no se sentía libre para emularle más abiertamente a Erasmo en plena Contrarreforma, pero era posible decir lo mismo de los deheredados de la tierra hasta hartarse y conseguir así el aplauso de todo el mundo, incluso el de ellos contra quienes iba dirigido solapadamente. La ironía es penetrante. Pero aún de más importancia para nuestra tesis es la relación que se establece entre las apariencias y el teatro, porque la crítica va dirigida también contra él cuando crea ilusiones en vez de una honda correspondencia entre el carácter y la acción.

En su capacidad de un personaje neutro que evita declararse, Tristán es libre para reflejar lo que le rodea a fin de parodiarlo. Obra así al robarle al judío a un hijo exigiéndole rescate, pues los turcos y argelinos hacen lo mismo con los cristianos por el mismo motivo, el cual se reduce a que su ley es distinta. El rey cuando respalda a Tristán, mandando al judío que se lo pague, nada más cumple un procedimiento normal entre ellos.<sup>18</sup> En su oficio de espejo que refleja sus circunstancias, Tristán pertenece a aquella familia de personajes compuesta de Basurto, Madrigal, Pedro de Urdemalas y son en alto grado "speculum consuetudinis."

Poco tiene Tristán en común con Basurto de Los Cautivos. Este es el esclavo de un judío que le maltrata y Saavedra se pone de su lado cuando el judío quiere darle palos. Aquí se vale de la rivalidad entre español y judío. Basurto exclama,

---

18

Jaime Oliver Asín asevera que Cervantes trata al rey de manera más ecuánime en Los Baños que en El Cautivo, haciéndole tratar con justicia a los cautivos. A mi juicio, el rey es más bien ridículo y representa una parodia por la manera en que resuelve el rescate del judío. Parece más bien que un retrato ecuánime de Hassan Bajá uno que se ha ajustado a las necesidades artísticas de la comedia. Véase "La hija de Agi Morato," pág. 281 y sigs.

No pongas en mí la mano,  
Brahín, detenla y detente,  
que no es bien que tan vil gente  
la ponga en ningún cristiano.  
¡Por aquel Dios que tu agüalo  
puso en la cruz ...! (II, pág. 249).

Le secunda en esto Saavedra.

No le habléis de esa menra,  
que es Basurto hombre de bien  
y os ha de matar un día (II, pág. 250).

Ya no es broma. El cristiano se encuentra debajo del odiado judío y maltratado por él, de manera que el público tiene que haber reaccionado igual que Saavedra. En el caso de Basurto todos sus ataques al judío han sido gratuitos, enojados a aprovechar el antisemitismo de la época para hacer reír. El valerse de esta rivalidad remeda el asunto principal de la comedia. No tiene otra función más allá de ésta y en esto contrasta fuertemente con Tristán.

Aprovechándose del españolismo de su público, el autor de Los Cautivos logra establecer cierto ambiente patriota y belicoso semejante al que un general procuraría levantar antes de la batalla. El Manco de Lepanto intenta algo mucho más profundo que el establecimiento de un estado de ánimo o un ambiente, sea pastoril, picaresco o caballeresco o realista. Pasada la década ochenta, no parece interesarse ni por lo ideal ni por lo real sino por esa región intermedia donde se generan estos extremos. Tienen su asiento en la psique humana y existen gracias a ella.<sup>19</sup> No parece ser capaz de mantener la rivalidad necesaria, o sea, establecer y mantener el prolongado ambiente de españolismo.

---

19

Ortega en sus Meditaciones del Quijote es quien origina la idea de que es la ciencia del Renacimiento que imposibilita la existencia de la aventura fuera de la psique. Teoriza que la novela realista describe el proceso de creación en vez de sólo su producto. En el caso del Quijote, el escenario donde tiene este proceso lugar es el cerebro de don Quijote. Para Ortega, lo ideal se crea de la materia inerte. Podría decirse que lo real, en el sentido de una interpretación negativa de las circunstancias, también se crea

Por el mismo motivo, tanto en su poesía suelta como en su dramática aparecen vocablos incongruentes que desmoronan el estado lírico. Para Cervantes la verdad no consiste en estos puntos de vista pasajeros y tenues sino en la región donde se crean y en la que se yuxtaponen y chocan.

El examinar este aspecto de su lírica dramática tal como se manifiesta en Los Baños nos pondrá en condiciones para apreciar mejor su relación con los principales temas que hemos visto hasta ahora y con la orientación estética de Cervantes a partir de la primera época. Suele comenzarse un comentario sobre la poesía de Cervantes citando los famosos versos de su Viaje del Parnaso.

Yo, que siempre trabajo y me desvelo  
por parecer que tengo de poeta  
la gracia que no quiso darme el Cielo  
(Cap. I, pág. 67)

De semejante significado son las palabras del librero que le dijo que se podía esperar mucho de su prosa pero del verso nada.<sup>20</sup> Rivers nota que el contexto en que se confiesa sin gracia poética es jocosario.<sup>21</sup> El mismo crítico no comparte el criterio de algunos de que es mal poeta, concluyendo que Cervantes comprendía que no era ningún Garcilaso pero también que se contaba entre los más serios y mejores de su época.<sup>22</sup> Hecua también ofrece una observación interesante al afirmar que era gran aficionado de Garcilaso y que servía de

---

de la materia inerte. Como afirma el mismo Ortega citando a Platón, vemos las cosas, o sea, que les damos jerarquía, gracias a los conceptos (Meditaciones, T. I., pág. 358).

<sup>20</sup>

Prólogo de las Ocho Comedias ..., Obras Completas, pág. 200.

<sup>21</sup>

Elías Rivers, "Viaje del Parnaso y Poesías Seltas," Suma Cervantina, pág. 122.

<sup>22</sup>

Ibid., pág. 120.

de puente entre el Renacimiento (Herrera, Fray Luis de León Felipe II) y el Barroco (Lope, Góngora, Felipe III).<sup>23</sup> Incluso en Los Baños aparece el verso, "Oh, dulces prendas por mi mal halladas" (Egloga III), modificado en "Prendas por mi bien halladas" (II, pág. 146) con que acoge el anciano a sus hijos.<sup>24</sup>

No es nuestro propósito declarar sobre la controversia de que si es o no es buen poeta, pero creemos que sería bueno distinguir entre su técnica y propósito. Sin duda alguna sabía versificar si bien desde el principio se notan unas cuantas desavenencias, ritmos y vocablos que desdican al conjunto. No es cuestión de encontrar unos cuantos versos y decir que son unos de los mejores de la lengua española.<sup>25</sup> Esto aparte y a pesar de la benéfica influencia de Garcilaso, lo que encontramos en las comedias de la segunda época principiando por Los Baños son efectos repetidamente malogrados.

En efecto, al señalar Rivers los modelos garcilasianos en la temprana poesía cervantina, juxtapone dos versos del Soneto XXI de Garcilaso con uno de Cervantes.

Serenísima reina, en quien se halla  
lo que Dios pudo dar a ser humano (Cervantes)

Clarísimo marqués, en quien derrama  
el cielo cuanto bien conoce el mundo (Garcilaso, Soneto XXI).

---

23

Jose Manuel Hlecua, "Garcilaso y Cervantes," Homenaje de Insula (1947), pág. 142.

24

Ibid., pág. 144. No lo menciona Hlecua pero Cervantes también emplea su hallazgo antes en la misma obra:

Fernando: ¡O, por mi bien, prenda hallada!  
Costanza: ¡O, por mi mal, bien perdido! (II, pág. 143).

25

Joseph M. Claube, "La Poesía lírica de Cervantes," Homenaje de Insula, pág. 120.

A mi juicio, de igual importancia son los aspectos que difieren de la poesía de Garcilaso. Me refiero primero al ritmo estacato y desequilibrado de los dos versos cervantinos frente a la fluidez garcilasiana,<sup>26</sup> y, segundo, al significado claro y bello de Garcilaso y al abiguo de Cervantes. El verso, "lo que Dios pudo dar a un ser humano," tanto tiene de connotación negativa que de positiva. De igual manera chocan los tercetos que rezan así:

De hoy más deje del llanto la fiera  
el afligida España, levantando  
con verde lauro ornada la cabeza.

Que mientras fuera el Cielo mejorando  
del soberano rey la larga vida,  
no es bien que se consuma lamentando ("Elegía," Obras Completas,  
pág. 44).

Difícil sería hallar otro sentimiento tan anti-elegíaco; no es que la consolación no tenga lugar en la elegía, pero si es demasiado eficaz, no tiene por qué haberse escrito la elegía. No puedo menos de acordarme de la historia que repite Miguel de Unamuno en El Sentimiento Trágico de la Vida en que uno le pregunta al enlutado por qué lamenta, pues, nada se le puede hacer, a lo cual responde que lamenta precisamente por eso. En breve, si la pena por lo perdido respondiese a la lógica, maldita la falta que hiciera la poesía. Hemos observado, pues, en unos pocos versos ritmo inadecuado, doble sentido poco apropiado y la intrusión de la lógica.

Encontramos incongruencias semejantes desde la primera escena de Los Baños. Antes de arrojarse del peñasco, don Fernando da un discurso algo largo que los siguientes versos rematan.

De Arabia todo el oro,  
del Sur todas las perlas,

---

26

Rivers observa que al lado de los largos y suaves períodos de Garcilaso, los de Cervantes encierran frases abruptamente incompletas ("Viaje y Poesías Sueltas," Suma Cervantina, pág. 124.)

la púrpura de Tiro más preciosa,  
con liberal decoro  
ofrezco, gunque el tenerlas  
os venga a parecer dificultosa (I, pág. 122).

¿Por qué tiene que llamarnos la atención sobre la falta de lógica de su exagerada oferta empleando una oración concesiva, colmo del prosaico estilo lógico? Si nos quedara alguna duda respecto del por qué, sólo tendríamos que adelantarnos a El Gallardo Español para ver en una situación idéntica palabras semejantes. Recordemos que es la dama quien sigue a su galán al cautiverio.

Margarita: y si fuere esclavo, quiero  
dar por él mil montes de oro.  
De que los halle no dude  
nadie; que el cielo al desseo  
del aflicto siempre acude (II, págs. 30-31)

De vuelta al discurso de don Fernando, notemos que tampoco halaga al oído su descripción de la bodega del navío.

D. Fer. : Ya a descubrir se empieza  
la máquina terrible  
que en ligero buelo  
la carga de mi cielo  
lleua en su vientre tragador y horrible (pág. 122).

La colocación del adjetivo con la conjunción "y" da la idea que además de ser "tragador" la bodega es "horrible" cuando lo es precisamente por haber tragado a su amada esposa. El efecto de estos deslices es destruir el ambiente. Tal manera de proceder es más bien apropiado para su poesía de reconocido fin jocoso como la que precede al Quijote<sup>27</sup> o los sonetos entitulados, "Al Túmulo del Rey Felipe II en Sevilla" y "A la Entrada del Duque de Medina." Notamos en estas formas unas reminiscencias de los disparates y parodias de Juan del Encina y Gil Vicente. Es dudoso que estos

<sup>27</sup>

Pierre Leoni Ullman, "The Burlesque Forms which frame the Quijote," Anales Cervantinos, IX (1961-62), págs. 213-227.

"disparaten" fueran a propósito en las primeras obras poéticas de Cervantes. Creemos que esta tendencia era innata a nuestro autor; hoy en día diríamos "subconsciente," pero en sus obras maduras es una técnica literaria que emplea conscientemente. De todas formas, esta clase de incongruencia ocurre frecuentemente en la comedia cervantina y va encaminada, creemos nosotros, a desmoronar el ambiente, mostrando así lo hueco de las convenciones de un drama nacional que se había alejado demasiado de la experiencia directa para valerse excesivamente de la separación entre la acción y el decoro.

Las desconcertantes notas discordes no sólo se observan en el reino de la palabra sino también en el de la conducta de los personajes. Si es cierto lo que nos dice Ortega, que lo "real" consiste en cierta manera de hacer las cosas y lo "irreal" en lo imprevisto,<sup>28</sup> la escena es que salen los cautivos de fiesta al jardín de Agi Morato participa mucho de la irrealidad. Lo primero que nos coge por sorpresa es ver delante de nuestros ojos un grupo de cristianos de excursión, entre ellos los dos niños del viejo, al estilo de la novela pastoril, con sus instrumentos musicales (no fuera mucho que hubiesen sido zampoñas).

Salen Juanico y Francisco, que así se han de llamar los hijos del viejo; vienen vestidos a la turquesca de galanes; saldrá con ellos la señora Catalina, vestida de garçon, y un cristiano como cautivo, Costança y don Fernando de cautivo, y Julio de cautivo, y traen las tersas (sic.)<sup>29</sup> y vestidos de los garçones, y las guitarras y el rabal. Don Fernando ha de hazer salida (II, pág. 146).

---

<sup>28</sup>

Meditaciones, págs. 378-379.

<sup>29</sup>

"Tersa" quiere decir "turbante" según postula Carlos Fernández Gómez (Vocabulario de Cervantes, Madrid: RAE, 1962).

¿A qué tanta alegría en el ambiente lúgubre del cautiverio? ¿Por qué se entrometen dos personajes desconocidos, al parecer expresamente para esta escena? Me refiero a la "señora" Catalina, disfrazada de varón, y Julio.<sup>30</sup> Como si esto fuera poco, démonos cuenta de que estas festividades ocurren en el sábado musulmán.

Julio: Allí podremos a solas  
danzar, cantar y tañer,  
y hacer muestras cabriolas:  
que el mar no suele tener  
siempre alteradas sus olas.  
Demos vado a la pasión,  
quanto más, que es la intención  
del cadí que nos holguemos,  
y que los "viernes" tomemos  
honesta recreación (pág. 147).

Cervantes seguramente sabría que los fieles de Islam van a la mezquita a oír su sermón los viernes y que después suelen llevar su comida al campo, o si hace mal tiempo, festejarse en sus casas.<sup>31</sup> ¿Por qué hace que los cristianos se comporten como musulmanes cuando en este triste ambiente el luto sería más decoroso? De acuerdo con la temática de toda la obra y al contrario de la de Los Tratos, nos está mostrando que las memudeñas son lo de menos en lo de la fe. Las apariencias superficiales engañan. No importa que estos cristianos celebren el sábado musulmán como los mismos musulmanes ni que los

30

Cotarelo sugiere la hipótesis de que se trataba de Catalina Suárez Verdeseca, mujer del autor, Gaspar de Porres, el del contrato de 1585 y de un poeta cautivo (El Tsa. de Cer., págs. 235 y 238). Es posible en parte que incluyese esta escena para darle la oportunidad de mostrar a través de sus calzas ceñidas lo torneado de sus piernas. Tal apelación a la vanidad de la mujer del empresario no habría dañado las posibilidades de representarse la comedia. Véase M. Romera Navarro, "Las Disfrazadas de Varón en la Comedia," Hispanic Review, II (1934), págs. 269-286.

31

Oliver Asín en el artículo ya citado documenta minuciosamente lo fiel que Cervantes pinta las costumbres musulmanas.

niños se vistan a la turquesca ni que Tristán coma carne en los días vedados; no impiden estas cosas que sean buenos cristianos. También explica por qué en esta misma escena ocurre el triste y significativo encuentro del padre con sus hijos, pues en éste vemos a la vez lo trágico de su situación y lo frívola que es la conducta de la inocencia. No hemos de descartar la posibilidad de que con exagerar la distancia entre fe y obra, Cervantes parodie la comedia nacional al igual que proclama una doctrina religiosa más liberal. En fin, una de las incongruencias más obvias de la época era la estricta interpretación católica de la relación entre fe y obras, y la demasiada liberal entre el decoro y la acción de la comedia nacional. Antes, lo más probable es que nuestro comediógrafo sugiriese un promedio entre los dos extremos.

Tan frívola es al estado de ánimo de todos que don Fernando se siente libre para expresar pequeñas vanidades, preguntando a Julio:

¿Quién le dixo que tenía  
yo buena voz? (pág. 147).

Estas puerilidades festivas entre los que están de excursión se entrelazan y contrastan con los graves asuntos de la separación, el hambre y la fe dramatizados en padre e hijos. En un momento dado Julio sugiere que canten y Ambrosio, que es Catalina, pregunta, "¿Qué decía, que no os oí?" (pág. 148), lo cual provoca la siguiente pregunta y respuesta.

Don Fer.: ¿Es sordo?

Julio : Vn poco es teniente  
de los oydos.

Ambrosio: ¿No ay gente  
que no oyga? (pág. 148)

Estando en plan de festividades pastoriles, la malhumorada y realista pregunta de don Fernando choca por su incongruencia. Además, si Cervantes incluyó este papel precisamente para agasajar a Catalina Suárez Verdesea,

la mujer de Gaspar de Porres, el presentarla como sorda tendría el efecto opuesto. Tras este suceso, se canta un "romance" bien raro que Ambrosio atribuye a Julio.

--A las orillas del mar,  
que con su lengua y sus aguas,  
ya manso, ya ayrado, llega  
del perro Argel las murallas,  
con los ojos del desseo  
están mirando a su patria  
quatro miseros cautivos  
que del trabajo descansan;  
y al son del yr y voluer  
de las olas en la playa,  
con desmayados acentos  
esto lloran y esto cantan:  
¡Quán cara e(re)s de auer, o dulce España!

Tiene el cielo conjurado  
con nuestra suerte contraria  
nuestros cuerpos en cadenas,  
y en gran peligro las almas.  
¡O si abriessen ya los cielos  
sus cerradas cataratas,  
y en vez de agua, aquí llouïessen  
pez, resina, azufre y brasas!  
¡O si se abriese la tierra,  
y escondiesse en sus entrañas  
tanto Datán y Virón,  
tanto bruxo y tanta maga!  
¡Quán cara eres de suer, o dulce España!  
(pág. 148).

El epíteto callejero, "perro Argel," rompe el suave y meliflúo ambiente pastoril con que empieza este romance dando otro ejemplo de la característica cervantina de introducir incongruencias. Parece que no quiere que ninguna acción del romance se ponga del todo seria. Difícilmente se encaja la alusión bíblica de "Datán" y "Virón" con el resto de la estrofa. Sin duda alguna se refiere a la rebelión de Dathán y Abiram contra Moisés y Aarón en Números, XVI. No es difícil que Abiram apareciera como Virón, puesto que en la

Vulgata se lee "Abirón,"<sup>32</sup> y quién sabe en qué forma apareciera en la impresión de ésta que manejara Cervantes. Dathán y Abiram se rebelaron contra los teóratas, Moisés y Aarón porque, queriendo tratar directamente con Dios, no aguantaban la posición de intermediarios<sup>33</sup> de los dos sacerdotes principales.

Y se juntaron contra Moisés y Aarón, y les dijeron: Bástenos porque toda la congregación, todos ellos son santos, y en medio de ellos está Jehová: ¿por qué, pues, os levantáis vosotros sobre la congregación de Jehová (Números, XVI, 3).<sup>34</sup>

Dios hizo que la tierra tragase a Dathón y Abiram y que un fuego del cielo consumiera a sus doscientos cincuenta seguidores en castigo de su presunción. Ahora bien, la pregunta que cabe hacernos es, ¿a quién alude Julio con Dathón y Abiram? El romance en lo grueso lamenta la cautividad y anatema a los moros, pero no es lógico que se identificase a los moros con estos rebeldes judíos ni con sus sucesores cristianos de la Reforma que rechazaban el concepto de otro intermediario fuera de Cristo. Pues, ¿cuáles son los "Datán" y "Virón" a quienes se refiere? ¿Serán una alusión irónica a sus compañeros quienes contravienen si no una ley específica sí el espíritu de la ley festejándose en el sábado musulmán? No hay respuesta segura posible, puesto

32

"Ecce autem Core, filius Isaar fillii Caath fillii Levi, et Dathan atque Abiron fillii Eliab, Non quoque filius Pheleth de filius Ruben, surrexerunt contra Moysen ...," (Numeri, XVI, Polyglotten Bibel zum Praktischen Handgebrauch (Bielefeld und Leipzig: Verlag von Velhagen und Klasing, 1875), pág. 705).

33

Véase The Interpreter's Bible, 12 vols. (N.Y.: Abingdon-Cokesbury Press, 1952), V. I, págs. 220-221.

34

La Santa Biblia. Antigua versión de Cipriano de Valera, cotejada con diversas traducciones y revisada con arreglo a Los Originales Hebreo y Griego (Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica, 1915).

que las referencias son demasiado vagas, pero no creemos que sea casual que la rebelión de Dathán y Abiram tenga lugar no sólo porque se interpongan Moisés y Aarón entre Dios y el pueblo sino que también porque exigen al pueblo que tribute una adherencia cada vez más estricta a leyes y formularios con sus correspondientes sacrificios. El capítulo de Números anterior a este episodio, se mató a pedradas a un hombre porque recogía leña el sábado y tanto el libro de Levítico como el de Números tratan las obligaciones de los judíos para con Dios y estipulan las penalidades por faltar a ellas. Por nuestra parte, tendemos a concluir que no alude el autor a un grupo ni a un acto específico; el haberse declarado tan abiertamente habría acarreado consecuencias muy graves. Pero, es obvio que los actos de Dathán y Abiram van de acuerdo con la nueva actitud cervantina que rechaza una estricta interpretación de la ley.

El romance que acabamos de tratar también tiene una referencia al excesivo número de "brujos" y "magas." Puesto que sabemos que la actitud cervantina hacia la superstición mostraba huellas erasmistas,<sup>35</sup> sería bueno observar lo que hace el anciano al expirar su hijo.

Viejo: Echa tu alma en mi boca,  
para ensarte la mía!  
¡Ay, que espira! (III, pág. 174).

Aparece referencia a la misma costumbre, de obvio origen pagano,<sup>36</sup> en El Rufián Viudo según notó Hazañas y Rúa en su edición de las dos obras teatrales rufianescas.

<sup>35</sup>

"No hay pues, ataques a creencias fundamentales, pero sí punzadas a la vida eclesiástica, a los rezos, a los santos, a los milagros debidos a la superstición, a lo que es, en suma, en obra esencialmente humana. Muchas ideas cristianas no eran, según los humanistas, divino privilegio del catolicismo, sino construcciones de la humana razón. Esa fue la huella de Erasmo en los más altos espíritus de España" (Pensamiento, pág. 287).

<sup>36</sup>

"At Rome it was the custom for the nearest kinsmen of the dying

Nota 168. ¡Qué no me hallara yo a tu cabecera  
cuando diste el espíritu a los aires,  
para que lo acogiera entre mis labios  
y en mi estómago limpio lo envasara!

Hemos oído asegurar que aún conservan esta costumbre los  
gitanos. Es lo que decimos recoger el postrer aliento  
de una persona.<sup>37</sup>

Que un vil rufián como Trapagos entretenga tales supersticiones de origen pagano no lo encuentra raro nadie. Además el entremés tiene la obligación de ser cómico y nos aporta otro motivo por reírnos a su costa. Es otra cosa introducir en la boca del padre una creencia pagana en el momento más conmovedor del martirio de su hijo cristiano. ¿Pretende Cervantes con esto una ironía o es nada más un desliz más o menos inconsciente que responde a su manía por la historicidad?<sup>38</sup> ¿Puede ser que no viese que las palabras del padre compaginan mal con la situación? Creemos que nuestro comediógrafo sabía muy bien lo que se hacía; que por una parte tomaba en serio el martirio del muchacho y que a pesar de ello no pudo resistir la ironía de intercalar dicha superstición, confiando en que el vulgo irreflexivo no lo iba a encontrar

---

man to inhale his last breath thereby ensuring the continuity of family life, in which the lives of individual heads of family are but successive incidents" (William R. Halliday, Greek and Roman Folklore (N.Y.: Cooper Square, 1963), pág. 43).

37

Joaquín Hazañas Rúa, Los Rufianes de Cervantes: El Rufián Dichoso y el Rufián Viudo, Estudio preliminar y notas de Joaquín Hazañas y Rúa (Sevilla: Lib. e Imp. de Izquierdo y Cía, 1906), pág. 253.

38

Como es bien sabido a Cervantes le fascina lo histórico y es posible, aunque no probable, que viera una situación semejante en Argel. Acordémonos de su anotación referente a Baytrago de El Galardo Español en que afirma con cierta nerviosa insistencia haber visto los extraordinarios actos de este personaje (II, pág. 11).

extraordinario.<sup>39</sup> En suma, que el público viera lo inapropiado de una vana costumbre pagana en medio de una escena de alta religiosidad cristiana sería una punsada, pero el que se lo tragase todo sin murmurar constituye dos bien dadas. Muestra que no sólo está contaminado el culto de una que otra superstición sino que la capacidad crítica de su público está tan atrofiado que ni siquiera lo nota.

Las procesiones nupciales en los países del profeta eran como la de Zahara, según observa Oliver Asín.<sup>40</sup> No obstante, la escena nos impresiona como poco realista precisamente porque tropezamos a cada paso con lo inesperado, con lo cual el comediógrafo desafía descaradamente a los que le llamaran la atención sobre estos particulares. Don Lope y Vibanco encuentran el cortejo inesperadamente y Ossorio les informa que es de Zahara. Pero, ésta aparece en una ventana cogiéndoles a todos por sorpresa. Ahora bien, Zahara en ninguna parte de la comedia explica cómo logró sustituirse en el cortejo. En medio de lo que "parece" que va a ser una explicación, le cortan Vibanco y Lope.

---

39

"Cervantes sabe, y lo dice claramente, que hay aspectos fundamentales de la religión cristiana que son mero trasunto de la pagana ...," dice Américo Castro (Pensamiento, pág. 279), pero después de citar varios ejemplos (la Rotunda antes templo de todos los dioses, ahora de todos los santos; la fiesta de las Mondas en Talavera, antes en honor de Venus, ahora en el de la Virgen), su argumento se encamina a mostrar que Cervantes quería compaginar lo pagano con lo cristiano, pero hay una diferencia fundamental entre las costumbres paganas y sus ideas religiosas y filosóficas más finas. No hay forma ni ventaja alguna en incorporar la costumbre de recoger el postrer aliento al cristianismo.

40

Jaime Oliver Asín, "La hijo de Agi Morato," pág. 200.

Zahara:           Hizo  
esta noche un sentimiento<sup>h1</sup>  
con que la boda deshizo.  
Oy me mandó adereçar  
para suerme de lleuar  
esta noche a ser esposa;  
vino y hallome llorosa;  
fuesse sin quereme hablar  
y por toda la ciudad  
se suena que me desposo  
esta noche.

Vibanco:          Así es verdad.

D. Lope: ¡Este es caso milagroso!  
No lo apuréis más; callad.  
Dame tus manos, señora,  
hasta que llegue la hora  
con que abraços las des (III, pág. 177).

De modo que ni los espectadores ni don Lope tienen forma de saber quién es la que va en andas. Cotarelo nos da la impresión de que hay una escena en que Zahara solicita la cooperación de Halima y ésta se la otorga. "De aquí resulta que Alima se ofrezca a sustituir a Zara en las ceremonias de la boda, mientras llega su amante a conducirlo a España."<sup>h2</sup> Esta insinuación de Cotarelo no está fundamentada en ninguna conversación que tuviesen las dos. Lo único que nos dice que es Halima es la acotación que introduce la escena al "lector:"

Aquí ha de salir la boda de esta manera: Halima con el velo delante del rostro, en lugar de Zara: lleuanla en vnas andas en ombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que daré. Salen detrás de todos Vibanco y don Lope, y entre los moros de la música va Ossorio el cautivo. Como acaban de pasar pregunta don Lope a Ossorio (III, pág. 174):

---

<sup>h1</sup> Un acepción lógica para el contexto no aparece en ninguno de los diccionarios principales (Enciclopedia del idioma de Martín Alonso, Diccionario de Autoridades, etc.). Los ejemplos que aduce Fernández Gómez en el citado Vocabulario de Cervantes sugieren que "sentimiento" quiere decir "expresión de sentimiento."

<sup>h2</sup> Cotarelo, Tea. de Cerv., pág. 251.

Tampoco era posible identificarle puesto que, como asevera don Lope, "por el velo que traya/ no podimos reconocerla" (174). No me explico por qué, pero los que tratan las comedias de Cervantes parecen querer paliar situaciones como ésta o hacer caso omiso de ellas. ¿Cuál habría sido la situación de Halima si las órdenes de Muley Maluco no hubiesen interrumpido la boda? Se supone que habría tenido que dejar que se consumase la boda en espera de que la reconociera en la oscuridad, caso no sin paralelo en la literatura del Siglo de Oro, o haberse declarado. Esta alternativa sólo habría ganado unas cuantas horas para Zahara, y ¿a qué costa? De todas formas las circunstancias son graves a menos que su solución sea meramente mecánica, eso es sin tomar en cuenta los caracteres de los personajes. Si se soluciona mecánicamente como solía hacerse en el teatro del Siglo de Oro, como lo hizo Lope por ejemplo en Los Cautivos haciendo que los amantes se fingiesen locos, los detalles de la solución están de más. Cualquier ardid habría servido. Cervantes pone de manifiesto la artificialidad de tales soluciones con repetidas referencias de los personajes de esta escena a lo milagroso de esta situación.

Vibanco : Quien le haze parecer  
en lugares diferentes,  
muy más que esto puede hazer,  
por quitar inconvenientes  
al bien que ha de suceder. (III, pág. 176).

Don Lope: ¡Este es un caso milagroso! (pág. 177).

Don Lope: aquesta boda en figura (pág. 178).

Vibanco : El misterio que contine  
mi buen suceso asegura (pág. 178).

Moro 1 : La fiesta cesse, y a su casa bualua  
la bella Zara, que Muley lo ordena,  
con prudencia admirable, desta suerte (pág. 178).

Moro 2 : Si esto pensava hazer, ¿para qué quiso  
que el passeio de Zara se hiziasse?  
¿Qué dirá el pueblo? Pensará sin duda,  
que no quiere casarse ya con ella.

Moro 1 : Diga lo que dixera, éste es su gusto,  
y no ay sino callar y obedecelle;  
y más, que Agimorato gusta de ello (pág. 178).

Vibanco : ¡O Dios inmenso!  
¡Grandes son tus misterios! Y seguro  
puedes partir, pues ves quán fácilmente  
esta fantasma y sombra se ha deshecho (pág. 178).

Las objeciones a lo infundamentado de esta escena se contestan apelando a la fuerza arbitraria o de Muley Maluco o del autor ("Quien le hazca aparecer/ en lugares diferentes/ muy más que esto puede hazer/ por quitar inconvenientes"), o por fin de Dios ("¡O Dios inmenso!/ Grandes son tus misterios!..."). En fin, parece que Cervantes nos está diciendo, "Fíjense en lo ilógico y poco realista de esta escena; no me es necesario explicarla sino decir simplemente que así es." Creemos que está claro que con esta actitud por una parte se mofa de la acción no fundamentada y por otra declara que por lo realista que parezca una escena por su correspondencia con los particulares exteriores observados (hachas encendidas, guitarras, voces y grande regocijo, etc.), puede dejar de serlo; es más, no es necesario que se produzca la acción que promete (el casamiento de Zahara). En suma, va encaminada esta escena a mostrar lo ridículos que son los zurreidos mecánicos entre el decoro y el argumento y lo inútiles que son los detalles realistas en sí. El tratar de suplir la verdad salpicando la acción con uno que otro detalle costumbrista como con una ración de condimento responde a la misma técnica que espera suplirla con tipos convencionales (jóvenes tarabanas, viejos sabios, etc.).

Cuando vuelven Cauralí y Yzuf de España con los cautivos, Asán Baxá no les permite besarle los pies.

Cauralí: Dame tus pies, fuerte Azán,  
como mi rey y señor.

Baxá : Mis pies por jamás se dan  
a los labios de tal valor  
y a tan bravo capitán.  
Del suelo os alçad.

Yzuf :           A mí  
darás lo que a Cauralí  
niegas con justa razón.

Baxa : De entrambos mis brazos son.  
(I, pág. 131).

De manera semejante se tratan los nuevos amos, Cauralí y Halima, y sus cautivos, Fernando y Costanza. Pero, Zahara reacciona de otra manera cuando al asomar al balcón don Lope se mete a los altos líricos y cortesés.

Don Lope: ¡O extremo de los extremos  
de amor, que las almas dona!  
¡Salud de mi enfermedad,  
arrimo de mi caída,  
de mi prisión libertad,  
de mi muerte alegre vida,  
crédito de mi verdad;  
archivo donde se encierra  
toda la paz de mi guerra,  
sol que alumbra mis sentidos,  
luz que a míseros perdidos  
los encamina a su tierra;  
vesme aquí a tus pies postrado,  
más tu esclavo y más rendido  
que cuando estaua aherrojado:  
por tí ganada y perdido,  
preso y libre en vn estado;  
dame tus pies sobrehumanos  
y tus alexandras manos,  
donde mis labios se pongan!

Zahara : No es bien que se descompongan  
con moras labios cristianos.  
Por mil señales has visto  
cómo yo toda soy tuya.

Tampoco debemos despreciar la analogía que existe entre el decoro y las fruslerías religiosas. En el teatro se le confiaba a la superficial caracterización convencional la verdad librando así el argumento para que corriera por donde más le conviniese al deleite del público. Algo semejante pasa en el terreno religioso cuando el devoto cumple con las manifestaciones superficiales del culto en señal de la fe, librando el espíritu para manifestarse en actos aún más significativos en potencia pero no necesariamente acordes con el espíritu del dogma profesado. A manera de ilustración, del Quijote viene a la memoria no sólo el caso de San Martín, el cual se aparta del espíritu dándole al pordiosero la mitad de la capa,<sup>43</sup> sino las palabras referentes al rosario postizo, cuya desaparición de la segunda edición de 1605 hizo merecidamente famosa Américo Castro:

... fué que rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando, y dióle once fudos, el uno más gordo que los demás, y esto le sirvió de rosario el tiempo que allí estuvo, donde rezó un millón de Avemarías.<sup>44</sup>

También se vale nuestro comediógrafo del espíritu festivo para llamarnos la atención sobre la convención de exagerada cortesía que reinaba en el teatro entre gente de cierto rango a pesar de su nacionalidad. Juzgando por las apariencias, Argel parece ser un lugar donde en un momento gastan exagerados cumplimientos con uno y en el próximo le empalan, de la misma manera que un "caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador" como asevera Sancho (I, xvi, p. 1171).

---

<sup>43</sup>

Pensamiento, págs. 267 y 310.

<sup>44</sup>

Ibid., pág. 264. A. Castro cita una larga serie de ejemplos de juicios cervantinos cuya ortodoxia merece ponerse en tela de juicio.

no por ti, sino por Christo,  
y así, en fe de que soy suya,  
estas caricias resisto;  
para otro tiempo las guarda,  
que ora, que se acobarda  
el alma con mil temores,  
comedimientos y amores  
mal los atiende y guarda (III, 5, pág. 176).

En efecto, le está regañando Zahara alegando que sus sentimientos no son apropiados por ser dirigidos de un cristiano a una mora en actitud suplicatoria y por ser la situación una de peligro y sobresaltos. Nuestra propia experiencia le da la razón y, despertada la actitud crítica, nos preguntamos por qué no puede aplicarse el mismo criterio a otros cumplimientos inapropiados, por ejemplo los que pasan entre Cauralí y su mujer y sus dos cautivos.

Halima : ¿Cómo te hallas, christiana?

Costanza: Bien, señora, que en ser tuya  
mucho mi ventura gana.

. . . . .

Cauralí : Hete dado cuenta desto,  
para que en mi gusto el resto  
eches de tu discreción.

D. Fer. : Más pide la obligación,  
buen señor, en que me has puesto (II, págs. 137-138).

Es obvio que la admisión de obligaciones y la atribución de discreción al enemigo pertenecen al reino de la convención. El comediógrafo parece darse cuenta de ello cuando don Lope, de vuelta con la barca, rechaza el intento de Vibanco de abrazarle diciendo: "No hay lugar/ de cumplimientos agora" (III, pág. 183). A su vez, se ve regañado don Lope por el patrón de la barca cuando en plena fuga quiere colmar a Zahara de palabras amorosas: "No es tiempo de cumplimientos" (III, pág. 183). Expulsándonos del terreno de la convención quiere el autor que nos fijemos en lo mal que concuerdan situación y palabra.

En conjunto, el estudio de estas tres obras revela un rechazo por parte de Cervantes de la práctica de soldar decoro y argumento sin que tengan una relación orgánica entre sí. El relacionar superficialmente convención y realidad parece desagradarle sobremedida al príncipe de los novelistas no sólo en el terreno de la comedia sino en el religioso también. Fue la genialidad de Lope que le permitió ver que el camino a seguir era el de reducir el argumento a su esencia resaltando las rivalidades en vez de abondar en los conflictos, cosa que podría ser peligrosa menos en el campo ortodoxo. Es precisamente el genio lírico de Lope que le permite dar a los elementos dispares unidad o la apariencia de ella. El genio cervantino no era la poesía; al contrario, en parte consistía en ver las coyunturas donde se articulaban mal los entusiasmos sentimentales y las irreductibles circunstancias. Desde la perspectiva cervantina, pues, la comedia tuvo que parecerle un disparate como afirma el Canónigo de Toledo, porque lograba ocultar las desavenencias en vez de buscar la manera de resolverlas dramáticamente. El Canónigo habla empleando los términos y conceptos del día que se encontraban a mano, los cuales señalan imperfectamente el gran hiato entre acto y carácter. De importancia primordial, creemos, es que tuvo lugar en Cervantes una paulatina evolución estética y vital que ocurre a lo largo de la década 80 que le colocó de espaldas a su primera orientación conformista. No queremos decir con esto que rechazase ni su patria ni la Iglesia, pero sin lugar a dudas se revolvió dentro de él un deseo de verles cambiados en algunos aspectos. No obstante, Cervantes se veía arrinconado sin posibilidad de crear un drama consecuente porque ni el gusto dramático reinante ni el ambiente contrarreformista se lo permitían. La salida que le quedaba era crear un drama que se asemejaba lo suficiente a la comedia lopesca para no ser rechazada a la

vez que trataba de resaltar la verdad mediante contrastes. El yuxtaponer opuestos e ir acercándolos mediante el diálogo y la experiencia es el método de composición que empleó con tanto éxito en Don Quijote, pero la intriga que era parte de este sistema mal le aviene a un teatro cuya unidad aparente depende de una acción rápida en que el rival y las rivalidades favorecidos quedan claramente perfilados. De hecho, la falta de un argumento de este tipo junto con la del factor aglutinante de la lírica es fatal para el éxito de la comedia.

## CAPITULO V

### EL GALLARDO ESPAÑOL

#### LA FAMA COMO ARBITRIO DE LA REALIDAD

Esta comedia "noveltesca" ha despertado las opiniones más contradictorias. Cotarelo cree que es disparatada<sup>1</sup> en contradicción directa con Máinez,<sup>2</sup> que opina que es la mejor obra de Cervantes. Casaldueiro la toma en serio intentando comunicarle un lirismo "barroco" que salvara las desavenencias y que ensalzara el heroísmo español al estilo de Los Tratos de Argel.<sup>3</sup> Marrast se inclina a la opinión negativa de que es un intento poco feliz de una comedia noveltesca.<sup>4</sup> El más reciente editor de sus comedias ve en El Gallardo Español una transición entre la obra de tipo documental y las más noveltescas de La Casa de los Celos y El Laberinto de Amor.<sup>5</sup>

Por disparatada que pareciese la conclusión de Máinez, creemos que tiene razón en el sentido de que la comedia está construida sin interferencias con el argumento y en que Cervantes hace exactamente lo que se

---

Cotalero, El Tea. de Cer., págs. 259-296 y especialmente 268:  
"La obra, en verdad, es cansada y prolija; los episodios noveltescos, inverosímiles; las escenas hácense interminables, sin que sea poderoso a quitarle pesadez lo enmarañado y complejo de la fábula."

<sup>2</sup>  
Ibid., pág. 268.

<sup>3</sup>  
Sen. y For. del Tea., págs. 31-55.

<sup>4</sup>  
Marrast, Cervantes, dramaturge, pág. 61.

<sup>5</sup>  
Induráin, "Estudio Preliminar," pág. XXVI.

propone sin titubeos de ninguna clase. Procura crear una obra en que hay un divorcio provisional entre el decoro y el argumento, la apariencia y la verdad, la fe y el acto. Nos da claros indicios de su propósito desde el comienzo. En una obra de arte todo depende de la relación entre estos elementos.

Comienza la obra en el aduar de Arlaxa donde oímos a ésta insistir en que Alimuzel le traiga a don Fernando de Saavedra vivo, porque su fama de guerrero ha despertado en ella la curiosidad por verle. Será bueno que notemos desde el primer momento que no es que ame a don Fernando a pesar de todas las interpretaciones al contrario que viene escribiéndose a través de los años. En ningún momento ni dice ni da a entender que le ame. Su perversa curiosidad exige que el pobre de Alimuzel se lo traiga vivo cuando tendrá suerte Alimuzel mismo en no perderse la vida. Le contesta burlescamente Alimuzel.

Alimuzel: Haz cuenta que ya lo ves,  
puesto que dé en ayudalle  
todo el cielo.

Arlaxa :           ¿Pues qué esperas?

Arlimuzel: Espero a ver si te burlas (I, pág. 2).

Ha dicho el moro que le traería aunque todo el cielo le ayudara, como si lo necesitara don Fernando si es cierto la mitad de lo que dice la fama de él, o sea que se burla exagerando Alimuzel en espera de que Arlaxa retire su demanda. El tipo de humor que hace que don Fernando de Los Baños prometiera "todo el oro de Arabia" y Margarita ofrezca "mil montes de oro" se ha arrogado una posición céntrica. La exageración aumenta la explosión de risa que tiene que ocurrir cuando contesta, "Espero a ver si te burlas." La incredulidad de Alimuzel ante el capricho de Arlaxa es realista por completo.

Está exigiendo Arlaxa que su moro actúe de acuerdo con su deseo y que haga casa omiso de las exigencias del contorno. Nos demoramos en este detalle al resumir el argumento para resaltar que desde el comienzo la obra mezcla a propósito la acción que es regida sólo por el deseo sin límites y la que ocurre o puede ocurrir en "realidad de verdad," la combinación de las cuales a veces resulta graciosa y en todo caso desconcertante. De modo que creemos que, cuando Francisco Induráin identificó esta obra como una de transición entre la documental y la fantástica, puso el dedo en el nervio de la problemática.

El suicida y enamorado caballero moro se dirige a retar a don Fernando. De manera realista, don Alonso le niega a don Fernando permiso para salir a pelear aferrándose al decoro militar.<sup>6</sup> No pudiendo tolerar la merma a su fama, don Fernando se pone de acuerdo con Guzmán, el encargado de llevar la negativa, para que le diga a Alimuzel que le espere dos días, pues piensa bajar por las murallas mientras va de ronda. Le propone Guzmán a Alimuzel lo encargado, pero también añade algo de su parte:

Si aquesto no te contenta,  
y quieres prouar la suerte  
con menos daño y afrenta,  
tu brazo gallardo y fuerte  
con éste, que es flaco, tienta,  
y a tu mora lleuarás,  
si me vences, quizá mas  
que en lleuar a don Fernando (I, pág. 8).

Es raro y quizá demasiado humano que un hombre que acaba de afirmarse verdadero amigo de don Fernando ("Sí, porque soy verdadero amigo," pág. 6) no pueda resistir la vanidad de una comparación odiosa. Nuestro comediógrafo

---

<sup>6</sup>  
Schevill y Bonilla encuentran precedente para este incidente en el Diálogo de la Vedadera Honra Militar de Gerónimo Jiménez de Urrea (Comedias y Entremeses, T. VI, págs. 104-105).

ha vuelto a intercalar una nota psicológicamente realista, aunque si se examinan los últimos tres versos citados no son del todo lógicos.

Su rival, Nacor, el jerife, le convence a Alimuzel, apelando a sus recelos, que no espere, bajo promesa de "autorizarle" con Arlaxa. Con una fruición descarada Nacor traiciona a Alimuzel, de modo que consta que aunque Alimuzel acudió a su obligación era por cumplir y sin ánimo guerrero.

Nacor:       Hiziste  
              mal; yo bien, porque pensava  
              que a un cobarde aconsejaua (I, pág. 15).

Nacor:       Consejos de religioso  
              presto los toma el cobarde (pág. 17).

¿Sería mucho atribuirle a estas palabras un sentido que desbordara los confines de Islam? En estos momentos llega don Fernando, habiendo sido hecho cautivo al acudir al desafío. Pero, en vez de declarar su identidad reniega de palabra nada más.

Fernando:    Soy vn soldado  
              que me ha venido a entregar  
              a vuestra prisión de grado,  
              por no poder tolerar  
              ser valiente y mal pagado  
              (I, pág. 16)

No hay que tomarle en serio a don Fernando, pues por el "don" delante de su nombre nunca se ha visto obligado a aceptar nada en cambio de sus actos valientes. No tiene que preocuparnos de momento que su creador, aunque valiente, no se encontrara en situación tan ventajosa. Hay que creerle a don Fernando cuando dice a Arlaxa, "Yo de disparates vivo" (16), pues es disparate preclararse de su fama a al vez que comete el acto más perjudicial para ella, o sea el de renegar. Cervantes va trabajando hábilmente para separar los actos del carácter del personaje que los produce, de modo que tanto don Fernando como

cualquier otro personaje puede actuar de la manera más extravagante sin que el público se niegue a consentirlo.

La segunda jornada es una vertiginosa serie de actos que por su rápida y contradictoria sucesión no permitirían valorizarlas si tuvieran lugar sobre las tablas. El espectador no tiene el tiempo para fijarse en las desavenencias aunque darían mucho que pensar si las leyese. Como indicamos en el primer capítulo (pág. 93), era a este tipo de efecto prestidigitador a que se refería con las ya citadas palabras dirigidas a Panoracio en la Adjunta, "pero pienso darles a la estampa para que se vea despacio lo que pasa aprisa y se disimula, o no se entiende cuando las representan..." (114). Se inicia la segunda escena de esta jornada con la llegada de Margarita a Argel con su ayo, Vozmediano, en busca de don Fernando de quien se ha enamorado "de oídas" ("Enamorada de oídas/ del cauallero que dixó," III, pág. 44). Todavía disfrazada de hombre, acompaña a la expedición que, guiado por el traidor Nacor, cae sobre el aduar de Arlaxa. Nacor trata de escabullirse con Arlaxa en los brazos, pero Buytrago le traspasa con su espada sin admitirle su declaración de "Amigo soy, señor," (34), versión más realista de, "No ay lugar/ de cumplimientos ahora" (183) de Los Baños. Se acerca Alimuzel haciendo que Buytrago suelte a Arlaxa y ésta se aprovecha de la oportunidad para escapar con Margarita como protector. Abandonan el escenario peleando Buytrago y Alimuzel. Traban espadas Guzmán y don Fernando hasta que éste revela el misterio de su extraordinaria fuerza identificándose. Satisfecho con la promesa de una explicación futura de la conducta de su amigo, se marcha Guzmán. Vuelven Buytrago y Alimuzel a la vista de todos continuando su contienda. Al grito de Alimuzel de, "¡Muerto soy;

Alá me ayude!" acude don Fernando a batirse con Buytrago. El gran comedor de pecados huye después de darle la razón a Robledo, quien había acusado a don Fernando de traidor delante de Guzmán. Aunque don Fernando le da su libertad a Margarita sin estar en antecedentes de su identidad, ésta declara su deseo de quedarse entre los moros. Nos sorprende la revelación de que Alimuzel no sólo no está muerto sino sano y salvo. La jornada termina con que Margarita se pone a contarles la historia verdadera de su perigrinación a Orán.

Las entradas y salidas se multiplican en la última jornada aunque no "pasa" tanto como en la anterior. Llegan los reyes de Cuco, Alabez y Argel para poner sitio a Mazalquivir, Orán y el fuerte entre los dos, San Miguel.<sup>7</sup> Margarita termina la narración de los sucesos que dieron con ella en Orán, la cual no está exenta de asomos de socarronería.

Nací en vn lugar famoso,  
de los mejores de España,  
de padres que fueron ricos  
y de antigua y noble casta;  
los quales, como prudentes,  
apenas mi edad temprana  
dió muestras de entendimiento,  
cuando me encierran y guardan  
en vn santo monasterio  
de la virgen Santa Glara:  
¡que soy muger sin ventura,  
que soy muger desdichada! (II, 5, pág. 41)

Siente el lector asomársele a los labios una sonrisa, pues, ¿qué le mueve a esta mujer a decir que es prudente (¿sensato?) encerrar y guardar a la gente cuando da muestras de entendimiento aunque sea en un santo monasterio? Lo normal es encerrar a una persona en un manicomio cuando muestra una "falta"

---

<sup>7</sup>  
"Orán y Mazalquivir, como tan próximos, pues el segundo puede considerarse como puerto del primero... y para enlazarlos se fortificó una loma intermedia con castillo, llamado de San Miguel," (Cotarelo, El Tea. de Cer., pág. 261).

de entendimiento, eso es en casi todas partes del mundo en casi todas las épocas menos en la U.S.S.R. donde hoy en día suele ocurrir al revés. Sería llevar el paralelo hasta el extremo notar que hoy en día el psiquiatra va reemplazando al sacerdote. Aunque Margarita se expresara mucho más explícitamente, no es probable que el espectador se fijara en su significado, pues el interés está fijado en si va a lograr salir del convento. Mueren sus padres y su hermano don Juan la deja olvidada; rechaza todos los pretendientes por mantener intacta la hacienda de sus padres. Por fin se presenta don Fernando, el cual no toma a buena parte que le desaire don Juan y le deja mal herido. Es precisamente a don Fernando a quien le recomienda Vozmediano como marido de modo que se viste Margarita de hombre y huye del convento.

Mientras ponen sitio a los cristianos, don Juan llega al campamento de cautivo. Cree que se vuelve loco en viendo a su hermana y a don Fernando vestidos de moros y acaba de confundirse al oírles negar su propia identidad. La aparición de Vozmediana es el colmo para el pobre de don Juan. La reacción de éste difiere de la convencional del teatro de la época, el cual autorizaba las coincidencias más extravagantes sin que nadie se asombrara, ni mucho menos dudara de su cordura.

La acción cierra rápidamente con que don Fernando en un momento crítico se vuelve contra sus amigos enemigos para reivindicarse a los ojos de los españoles. Mata quién sabe cuántos moros y hiere al rey Cuco y a Alimuzel, y éste vuelve a despistarnos gritando, "¡Muerto me has, moro fingido/ y christiano mal christiano!" pues, más tarde vuelve a resucitar. Huyen los moros con la llegada de la armada bajo don Francisco el Conde de Alcaudete. Para que Arlaxa tenga que cumplir su promesa de casarse con Alimuzel al traerle vivo a don Fernando, éste se entrega a su enemigo amigo.

Margarita acepta a don Fernando como marido y don Juan da su permiso para que se case su hermana con él.

Con esta pieza Cervantes se propone algo mucho más serio de lo que indicaría la naturaleza exagerada de estas peripecias. Creemos que hay que interpretar al pie de la letra los versos con que Guzmán cierra la obra.

Buytrago,  
no haya más, que llega el tiempo  
de dar fin a esta comedia,  
cuyo principal intento  
ha sido mezclar verdades  
con fabulosos intentos (III, 9, pág. 62)

Pero, con decir "verdades" e "intentos" queda quizá "el rabo por desollar." Aunque "verdad" en cuanto a teoría literaria se deja interpretar de varias maneras como señalamos en el primer capítulo, consta que en esta obra uno de los significados más importantes viene a ser "lo visto" o sea cosa "nota y vista en realidad de verdad." "Intento" puede y debe entenderse en sus dos acepciones de "propósito" y "tentativa." Como finalidad se propone el autor que el espectador admita conclusiones y acciones fabulosas sin dudar de su verdad. Según la recepción que la crítica ha dado a esta pieza logró su propósito.

Veamos más de cerca en qué consiste el propósito y qué medios empleó el gran Manco de Lepanto para efectuarlo. Contrasta repetidamente lo visto y lo oído en todas sus manifestaciones. Arlaxa inicia y posibilita la acción porque Oropesa, el anciano cautivo, le cuenta las proezas de don Fernando y ella insiste en comprobar lo que sabe "de oídas" viéndolo.

Arlaxa: Las alabanzas estrañas  
que aplicaste a aquel Fernando  
contándome sus hazañas,  
se me fueron estampando  
en medio de las entrañas,  
y de allí nació un deseo,  
no lascivo torpe o feo,  
aunque vano por curioso

de ver a vn hombre famoso  
más de los que siempre veo.  
Más que discreta curiosa  
. . . (I, 5, pág. 14).

Oropesa: De tu fama valerosa  
que está enamorada creo (I, 5, pág. 19).

Arlaxa : Christiana, de tu dolor  
casi siento la mitad:  
que tal vez curiosidad  
fatiga como el amor,  
y al que te enciende en la llama  
de amor con tantos estremos,  
como tú, le conocemos  
solamente por la fama (III, 1, págs. 44-45).

Quiere Arlaxa que los hechos correspondan a lo dicho, de modo que cuando Alimuzel vuelve con la nueva de que don Fernando no salió en seguida, por poco se desengaña.

Arlaxa : No le quiero, dexale  
que, pues a la vez primera  
no salió de la muralla  
y empuñó la espada fiera  
la fama que en él se halla  
no deue ser verdadera,  
y assí, ya no quiero velle;  
aunque, si puedes traelle  
sin tu daño, darne has gusto (I, 5, pág. 17).

Esta mora, como Anselmo, es curiosa impertinente, pues se empeña en que la correspondencia entre la fama (lo oído) y los sucesos (lo visto) sea absoluta cualesquiera que sean las circunstancias.<sup>8</sup> Pero, la fama de virtuosa de que gozaba Camila se planteaba en un plano formal mientras la de don Fernando es tan exagerada que cualquier intento de pedirle cuentas difícilmente se toma en serio. Tampoco puede dejar de causarnos cierta gracia el que

---

<sup>8</sup> Es llamativo el número de veces que se refiere a lo visto en los decretos del Concilio de Trento. Este hecho refleja las preocupaciones de los contrarreformistas por refutar la doctrina protestante de la justificación por sólo la fe, pues insistían en que la fe tuviese que manifestarse en actos visibles. Lo que se quiere inferir es que hay un vínculo bastante

Arlaxa no arriesgue nada propio sino la vida del que está enamorado de ella. No tan ómnia es la referencia de Zahara al martirio de Hazán de Los Baños de Argel. Cuando Caurali le pregunta, "¿Qué tal le paraste a ver?" contesta ella, "Soy curiosa impertinente" (II, 1, pág. 140), o sea que quería ver la fe (lo invisible) de Hazán hecha obra (lo visible) en su martirio. Como señalamos en nuestro comentario de Los Baños estas ideas se aplican tanto a la ideología como a la estética en las obras cervantinas.

El gusto de la ferocidad es lo que da pábulo a la curiosidad de Arlaxa como ella misma manifiesta repetidas veces.

Arlaxa: Yo tengo un alma bizarra  
y varonil, de tal suerte  
que gusto del que desgarrar  
y más allá de la muerte  
tira atreuida la barra.  
Huélgome de ver a vn hombre  
de tal valor y tal nombre,  
que con los dientes taraze,  
con las manos despedaze,  
y con los ojos asombre (I, 5, pág. 14).

Arlaxa: ¿Tiene brío?

D. Fer.: I tiene fuerza.

Arlaxa: ¿Es galán?

D. Fer.: De buen seso.

Arlaxa: ¿Raxa y hiende?

D. Fer.: Tronca y parte.

Arlaxa: ¿Es diestro?

D. Fer.: Como otro Marte.

---

estrecho entre el teatro del Siglo de Oro, que Vossler califica de "visual" y la Iglesia contrarreformista (Karl Vossler, Lope de Vega y su Tiempo, Cap. XVIII).

Arlaxa : ¿Atrevido?

D. Fer. : Es un león (I, 5, pág. 18).

Arlaxa : Gusto yo de un arrogante  
que brauea, hiende y raxa (III, 3, pág. 47).

Arlaxa : El tantarán del atabal herido,  
el bullicio de guerra y estruendo  
de gruesa y disparada artillería  
es para mí suave melodía (III, 3, pág. 47).

Así es que le cae mal el comportamiento servil y sensato de Alimuzel.

Alimuzel: Dadle la mano, señora,  
a los pies de aqueste esclavo,  
que con el alma os adora.

Arlaxa : ¿Cómo en corazón tan brauo  
tanta humildad, señor, mora?  
Alçaos, no estés desse modo (I, 5, pág. 14).

Aparte de estos rasgos bastante generales, no ahonda en el carácter de Arlaxa para explicar sus acciones, ya que la profundidad de la obra no deriva de los personajes sino del efecto total.

Se crea la ilusión de ella contrastando lo que dicen distintos personajes con acciones que lo comprueban o lo ponen en entredicho. El caso más importante que ilustra esta finalidad es don Fernando, personaje central que codicia desmesuradamente la fama. La suya está en su punto más alto a principios de la comedia de modo que es capaz de despertar el amor en Margarita y la curiosidad en Arlaxa. Don Fernando está consciente del alcance de su reputación y al verse en el dilema de escoger entre el honor colectivo y el personal opta por éste saltando las murallas para acudir al reto de Alimuzel. El dilema es verdadero, del tipo en que se ve embrollado de continuo el hombre orgulloso: ¿debe optar por el bien tangible y, en este caso, colectivo, o su propia gloria? Las circunstancias del reto, por otra parte son artificiosas. No es de lo más probable, a pesar de la historicidad de Suero de Quiñones, que ni un moro ni nadie saliese al campo al retar al

contrario sobre un asunto personal durante los preparativos para un sitio que se sabe va a ser encarnizado. Menos lo es que lo haga para satisfacer la curiosidad que tiene su dama por ver a otro hombre. Ahora bien, un reto artificioso ocasiona un dilema realista, en lo cual se notará una correspondencia con la yuxtaposición de la trama artificiosa con la acción secundaria realista de Los Tratos (véanse págs. 133-134). Pero esta tendencia ya ha sufrido un notable cambio. No sólo es la expresión de los dos elementos más sutil sino que se integran en la misma situación de modo que es difícil que los separe el lector denominada artificiosa y realista una acción o un personaje específico. El resultado de esta pretidigitación es que vamos perdiendo de vista las fronteras entre las dos regiones. Vemos un cambio de propósito y una mejora de la técnica y el resultado es la antítesis del efectuado en Los Tratos.

La primera grieta en la muralla de la fama de don Fernando ocurre cuando no opone resistencia a que le lleven preso. Hasta esta altura no sabemos de él sino las generalidades con que los otros personajes le aclaman y sin embargo, nosotros, como espectadores, seguimos dispuestos a aceptar el que sea valiente y esforzado, tan fuertemente quedamos influidos de lo que dicen otros. Sin duda se ríe de nosotros Cervantes cuando pone las siguientes palabras en boca de don Fernando con referencia a Margarita.

Quien se rinde a su enemigo,  
en sí presenta testigo  
de que es cobarde (II, 6, pág. 40).

Pues, ¿no hizo lo mismo el que dice estas palabras? En fin, si lo juzgamos a don Fernando en el momento de entregarse a sus enemigos nada más por lo que le vemos hacer en vez de lo que hemos oído decir, nuestra opinión tiene que ser la misma que entretiene él de Margarita.

A veces es posible disculpar la conducta de una persona sabiendo lo que le mueve a actuar. En el caso de Margarita, estando en antecedentes de que es mujer y que se hizo miembro de la expedición a fin de que la llevaran presa, no hay forma de que la juzguemos cobarde. Ella como Teodosia de Las Dos Doncellas<sup>9</sup> se da cuenta de que los actos y los sufrimientos de uno son una función de su propio punto de vista.

El que mis cuytas no siente,  
hará de mi miedo alarde;  
pero yo sé claramente  
que hizo más en ser cobarde  
que no hiziera en ser valiente (II, 6, pág. 40).

Por otra parte nunca nos enteramos de un motivo suficientemente fuerte para hacerle a don Fernando cambiar de partido aunque sea fingidamente. El que da es muy interesante pero en su caso no hay particulares que la apoyen.

Soy vn soldado  
que me he venido a entregar  
a vuestra prisión de grado,  
por no poder tolerar  
ser valiente y mal pagado (II, 2, pág. 16).

Lo he calificado de interesante porque sin referirse en serio a don Fernando hay indicios de cierta formalidad de intención en adelantarlo. Cuando Arlaxa sale a la defensa de Margarita sugiriendo que quizá sea ella un valiente mal pagado también, don Fernando objeta lo siguiente.

Fácil conocer se dexa  
que le aflixe otro cuydado;  
que sus años, qual le muestra,  
no aurán podido dar muestra,  
por ser pocos, de los hechos  
que, por ser mal satisfechos  
muestran voluntad siniestra (II, 6, pág. 40).

La observación de que el estar decepcionado resulta de los años muestra que se le ha concedido alguna consideración al asunto, lo cual no debe sorprendernos

---

9

"... porque el apasionado que cuenta sus desdichas a quien no las siente, bien es que causen en quien las escucha más sueño que lástima" (págs. 1028-1029).

puesto que Cervantes también fue un valiente mal pagado. Rindió sus valientes servicios y sacrificó una mano y cinco años de su vida por la patria y no hay evidencia de que se le recompensase en absoluto. No hay indicios de desengaño en la creación literaria de su juventud. Pero más tarde tienen su poquito de verdad las palabras con las cuales Alonso F. de Avellaneda quiso insuntar al valiente complutense.

Y pues Miguel de Cervantes es ya de viejo  
como el castillo de San Cervantes, y por  
los años tan mal contentadizo ...  
(Prólogo del Quijote, pág. 12).

Sin embargo en ningún momento hubiera pensado renegar Cervantes ni podemos tomar en serio esta queja como móvil de la defección de don Fernando, aunque por ser una queja basada en la verdad no pudo dejar de expresarla. Don Fernando se expresa de la siguiente manera.

Que no es moro está en razón:  
que no muda vn bien nacido,  
por más que se vea ofendido,  
por otra su religión (III, 1, pág. 45).

Claro, el bien nacido ya tiene el honor de su clase que defender y el haber nacido dentro de esta clase constituye en sí un galardón.<sup>10</sup> No era así en el caso de los desheredados que veían en la política del Imperio Otomano la posibilidad de ganarse gloria y hacienda. Como se sabe, trataban muy bien a los renegados recompensando ricamente a los de más arrojo y capacidad guerrera. Sin ir más lejos tenemos dos ejemplos en los personajes de Azan Baxa (Hasan Bâsa),<sup>11</sup> veneciano de nacimiento y beylerbey de Argel y Uchalí el

<sup>10</sup>

Gustavo Correa hace de don Fernando "la personificación de la fama misma en el plano individual," "El Concepto de la Fama en el Teatro de Cervantes," Hispanic Review, XXVII (1959), pág. 290.

<sup>11</sup>

Jaime Oliver Asín, "La hija de Agi Morato," pág. 281.

Tifoso (Ulūy 'Alī, Fartax),<sup>12</sup> jefe de la flota turca. No parece sobremanaera plausible que nuestro comediógrafo no se fijase en que el enemigo premiaba al valeroso aunque extranjero, mientras su patria le dejó olvidado cinco años en Argel y, luego, toda una vida. El declararse valiente malpagado don Fernando no pasa, pues, de ser una excusa cómo aunque sí apunta a una verdad subyacente. Este señalar y no señalar un motivo por la conducta de don Fernando intensifica la impresión de profundidad porque el comportamiento de la humanidad suele ser insondable. Y como en el caso del sacristán le permite decir cosas que no se le admitiría a un personaje formal cuya conducta se sujetase a normas que delataran la ideología de su sociedad (pág. 109). En realidad nunca se nos aclara por qué se entrega don Fernando sin pelear como tampoco se nos explicó como logró Zahara sustituirse con Halima en la proce-sión nupcial (pág. 191).

Los otros actos de don Fernando apoyan su fama de valiente pero en muchos casos ponen en tela de juicio su fe cristiana. Cuando Arlaxa sueña proféticamente con el ataque sobre su actuar don Fernando promete salvarla.

No te congoxes, señora,  
que si llegare la hora  
de verte en aquesse aprieto,  
librarte te prometo  
por el Dios que mi alma adora (II, pág. 32).

Cervantes nos da a entender a través de Oropesa que quiere que nos fijemos en esta conclusión contradictoria.

O está don Fernando loco,  
o es ya de Christo enemigo.  
Pelear contra christianos  
promete ... (II, pág. 32).

---

<sup>12</sup>

Ibid., pág. 331.

De hecho llega a pelear contra cristianos y durante la escaramuza Buytrago saca la misma conclusión que Oropesa.

Aquí ay moros encantados  
o ohristianos fementidos  
. . . (II, pág. 36).

Sea a propósito o por casualidad, no mata a ningún cristiano, pero parece tener no sólo el motivo de su amistad con Alimuzel sino la intención en un momento dado.

Arlaxa : ¡Acude, Lozano, acude,  
que han muerto a tu grande amigo!

D. Fer.: Vengaréle en su enemigo,  
aunque de intención me nude.  
¡No te retires; aguarda! (II, 3, pág. 36).

En fin, reestablece nuestra fe en su valentía con actos que nos hacen dudar de su fe.

Cuando durante el sitio se vuelve inopinadamente contra sus aliados moros, afirma su fe y demuestra su extraordinaria valentía. Sin embargo con el mismo acto traiciona su amistad con Alimuzel.

Ali. : Poco puedo y poco valgo  
con este enemigo amigo.  
¿Por qué contra mí, Lozano,  
esgrimes el fuerte azero?

D. Fer: Porque soy ohristiano, y quiero  
mostrarte que soy ohristiano! (III, pág. 54).

Para Alimuzel, pues, no es ni moro ni cristiano.

Esta interpretación que hace Alimuzel del acto de don Fernando constituye la primera etapa del desarrollo de la fama. Es importante resaltar que hay varios tipos de fama en esta obra: interpretaciones de actos que nosotros como espectadores hemos visto, interpretaciones de actos que no hemos visto, y relaciones de actos no vistos que se entremezclan con interpretaciones de los mismos.

Lo que hace don Fernando sobre las tablas despierta las opiniones más contrarias entre los personajes. Quizá la conclusión más objetiva viene de Vozmediano, "... pero yo veo/ que ni moro ni christiano/ parece" (II, pág. 26). Guzmán como amigo de don Fernando está dispuesto a esperar a ver en que acaben los sucesos para juzgar sus acciones y pelear con Robledo en su defensa. Buytrago cree con Robledo que don Fernando es traidor.

10 Robledo  
verdadero y memorado,  
y quánta verdad dixiste!  
Sin razón le desmentiste  
Guzmán atreuido y fuerte (II, pág. 36).

Margarita niega que pueda ser traidor.

Que no es posible sea moro  
quien guardó tanto el decoro  
de christiano cauallero (II, pág. 30)<sup>13</sup>

Contrasta esta conclusión de Margarita con la de Arlaxa:

Partes, todas éstas son,  
christiano, para adorarle,  
a ser moro (I, pág. 18).

Ni don Martín (I, pág. 39) ni el Conde están dispuestos a disculpar la aparente traición (III, pág. 60). Todas estas interpretaciones del acto de renegar difieren según el punto de vista de cada personaje.

La fama en su forma más pura no lo es hasta que se separa de los actos que le dieron origen y se convierte en opinión pura, generalmente aceptada. Tal es la fama de valiente de que goza don Fernando. Porque sería muy cansado citar todos los versos en que aparece esta opinión general, basten unos cuantos.

Arlaxa : Quiero ver la bizzarria  
deste que con miedo nombro,  
deste espanto, deste assombro  
de toda la Berueria (I, pág. 2).

---

<sup>13</sup> Bien mirado, también Alimuzel guardó el decoro de cristiano caballero.

- Ali. : Tu fama, que no se cierra  
en límites, ha llegado  
a los oydos de Arlaxa (I, pág. 4).
- Mar. : Llamauase don Fernando  
de Saavedra, de insignes  
costumbres y claro nombre,  
como su fama lo dice (III, pág. 44).
- D. Fscó.: Haráse lo que pide don Fernando,  
que todo lo merece  
lo que dice dél la fama va publicando (III, pág. 59).

Las palabras de don Francisco subrayan la naturaleza de la fama general, que basta para perdonar lo particular.

Cuando Oropeza siente la necesidad de apoyar su repetición de la opinión general con la recreación de particulares, cumple el tercer paso de un proceso tripartito: 1) la observación de los sucesos y la interpretación de ellos, 2) la separación de la opinión general de los sucesos que le dieron origen, y 3) la reinención de sucesos que se conforman a la opinión general. Cuenta Oropeza que don Fernando, durante un asalto sobre una galera turca anglada, agarró de una gúmena y tiró de ella tan fuerte que hizo que encallase en la arena como si fuese una góndola. Luego, volviendo a la tierra dio un salto al bajel y lo redujo él solo (II, 1, págs. 23-24). Con haberse creado acontecimientos adecuados a la fama de don Fernando podemos apreciar lo exagerada que esta.<sup>14</sup> Resulta que nosotros, como observadores, nos vamos abriendo camino entre los tres tipos de fama para formarnos una visión equilibrada de don Fernando, proceso que nos crea, bajo condiciones idóneas, la ilusión de profundidad. No podemos ni queremos esquivar el que sea posible que muestra propia eocentricidad cause que interpretemos el conjunto de su fama absolutamente normal para la época o absolutamente

---

<sup>14</sup>

No podemos negar que Casaldüero toma en serio el heroísmo de don Fernando en todos sus aspectos. "No hay bravatas en su heroísmo; la expresión

disparatado. El suspender las relaciones directas entre acto y carácter intercalando la fama hace recalcar nuestro equilibrio mental con el resultado de que o intentamos adrizarlo buscando una explicación, declaramos normal el ladeo diciendo que así era el Barroco o le denominamos disparatado. Todo dependería del punto de vista del crítico si Cervantes no se mostrase a cada paso conciente de lo que hace. Recordemos que la nueva forma que dio en Los Baños al asunto de Los Tratos resultó en gran parte de su consciencia de que esta obra adolecía de la falta de unidad y continuidad (pág. 79).

Como personaje don Fernando resulta algo antipático principalmente por su monomanía de la fama que le impide ser leal a más que a sí mismo.

El mismo se confiesa variable según este principio:

Pregunto: ¿en qué ha de parar  
este mi disimular  
y este vestirme de moro?  
En que guardaré el decoro  
con que más me pueda honrar (II, pág. 50).

Las circunstancias fluctuantes (la fortuna) piden que sacrifique la patria, la amistad y su dama por la fama. Al contarle a Oropesa su huida de Orán confiesa que "con el tiempo me acomodo" (I, pág. 19), comportamiento que la constancia hubiera excluido. El que Arlaxa se haya mostrado deseosa de verle le halaga su extraordinaria vanidad, de manera que niega que ame a una dama. Cuando Arlaxa le pregunta a "Juan Lozano" si don Fernando tiene amor sigue esta conversación:

Arlaxa : ¿Tiene amor?

D. Fer.: Ya le dexó.

Arlaxa: ¿Luego tuuole?

D. Fer.: Sí creo.

---

de la época (palabra y gesto) tan amplia, ampulosa, hiperbólica no debe impedirnos ver lo natural de ese heroísmo. Para ser español del Barroco la única manera de ser era ser héroe" (San. y For. del Tea., pág. 35).

Arlaxa : ¿Será mudable?

D. Fer. : No es fuerza  
que sea eterno un desseo (I, pág. 17).

Es que sí es mudable. No olvidemos tampoco que prometió librarla a Arlaxa de los españoles sus compatriotas, si atacasen el aduar (II, pág. 32) y que al darle permiso a Guzmán de llevarse el aduar es con dos salvedades.

D. Fer. : Dos prendas has de dexar,  
y carga, amigo, con todo  
quanto ay en este aduar (II, 4, pág. 35).

Don Fernando parece estar lejos del amor ideal de que hizo tanto alarde Aurelio de Los Tratos. Por cierto, no le aqueja a la flor y la nata de la gallardía española una fidelidad exagerada.

Al contrario del moro estereotipado, Alimuzel es el personaje más humano y simpático de la obra. Permanece fiel a Arlaxa y se arriesga la vida por su antojo de querer ver a don Fernando. Aunque no es gran guerrero como don Fernando, tampoco es cobarde. A pesar de estar en antecedentes y respetar la fama "sin límites" de su contrincante llega a las murallas de Orán a retarle. Separa cuidadosamente la causa de Mahoma de la amorosa que le motiva.

No me trae aquí Mahoma  
a averiguar en el campo  
si su saeta es buena o mala,  
que él tiene desso cuidado.  
Tráeme otro dios más brioso,  
que es tan soberuio y tan manso,  
que ya parece cordero,  
y ya león irritado (I, pág. 4).

Les da a entender que se da cuenta de lo arduo de la aventura que emprende.

Pero; sea yo quien fuere,  
basta que me muestro armado  
ante estas soberuios muros,  
de tantos buenos guardado;  
que si no es señal de loco,  
será indicio de que he dado  
palabra que he de cumplilla,  
o quedar muerto en el campo (I, pág. 4).

O sea, que se acerca a su misión de manera realista, bien consciente de lo disparatado de exponerse a tanto riesgo. No se ve nada del caballero literario que se lanza a la empresa más temeraria sin titubeos de ninguna clase. Habiendo cumplido su palabra, se acoge a las excusas que Nacor le ofrece y vuelve donde Arlaxa sin esperar los dos días que había señalado don Fernando. Por sus titubeos y flaquezas, pues, nos resulta muy humano Alimuzel.

Es cierto, como insinuamos al resumir la trama, que Alimuzel desempeña una función cómica, la cual consiste en burlarse de las exageraciones y convenciones caballerescas. Pero a la vez sostiene el espíritu del código caballesco mientras desdeña la letra, durmiendo en vísperas de su anticipada contienda con don Fernando en vez de desvelarse pensando en su dama a imitación del Doncel del Mar como su congénere, don Quijote.

Mas démosle al sueño agora;  
perdonadme, hermosa mora,  
si aplico sin tu licencia  
este alivio a la dolencia  
que en mi alma triste mora (I, págs. 6 y 7).

En el sueño va adquiriendo  
fuerzas la amorosa llama,  
porque en él se representan  
visiones que me atormentan,  
obligaciones que guarde,  
miedos que me hacen cobarde,  
y celos que me alientan (I, pág. 7).

No podemos soslayar la ironía pretendida por nuestro comediógrafo. Alimuzel, siendo moro y desdeñando las bravatas y convenciones del caballero, permanece fiel a lo esencial mientras don Fernando, flor y nata de la caballería cristiana, en su frenética búsqueda de la buena opinión, atropella el espíritu de su credo. El decoro dramático que ordena que el caballero cristiano ha de ser valiente y fiel a su patria y a su dama, y que el moro ha de ser cobarde y traidor se ve socavado mientras se ha mantenido la apariencia de

él. No hemos de fiarnos, pues, demasiado de los ojos; más vale que veamos las cosas en relación.

Se establece en la comedia el calificativo genérico de "religioso" para Nacor, el jerife.

Ali. : Si tu no hizieras alarde  
de tu ingenio cauiloso  
yo boluiera nunca o tarde. <sup>15</sup>

Nacor: Consejos de religioso  
presto los toma el cobarde (I, pág. 17).

Puede ser, por exigir la quintilla "religioso" para rimar con "cauiloso," que sea puramente casual que el sustantivo desborde los límites de Islám. Sin embargo, vuelve a colocársele en esta categoría ecuménica cuando don Martín comenta su perecimiento.

Su premio aurá Nacor de sus cautelas  
cobrado, su adorada ingrata mora.  
¡Amor, como otro Marte nos desvelas,  
furia y rigor en tus entrañas mora,  
hasta las religiosas almas dañas,  
y fundes en trayciones tus hazanas! (II, pág. 38).

Cuando nos ponemos a examinar el carácter del jerife, nos damos con que se asemeja el del estereotipo del alérigo malo pintado por Erasmo. Es cobarde, traidor, lujurioso y pérfido. Con razones insidiosas convence a Alimuzel que no espere a don Fernando para poder humillarle delante de Arlaxa. Las armas del religioso contra el guerrero son las tradicionales del ardid y del intelecto. No existe la certeza de que Cervantes quisiera que interpretásemos a Nacor a esta luz pero tampoco sería ajeno al temprano teatro español y estaría de acuerdo con las tendencias dramáticas cervantinas que vamos descubriendo.

Buytrago ofrece extraordinario interés como personaje en primer lugar porque lleva adelante el tipo visto en Madrigal en el sentido de que refleja sus alrededores y es libre para decir cosas "curiosas" sin que nadie le haga objeciones. En segundo lugar su creador presenta lo que hace como "cosa nota y vista en realidad de verdad" como diría Torres Naharro.

Entre a esta sazón, vn soldado, con la espada sin bayna, oleada con orillo, tiros de sogá, finalmente muy mal parado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de Purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es quento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dize adelante (I, pag. 11).

No podemos estar seguros si el pronombre "lo" de "que lo vi" se refiere a "quento" o a "pedir limosna" y una lectura casual de la acotación da la impresión de que el personaje mismo es lo que vio. Pero démonos cuenta de que los cuentos no se ven; se ven sucesos y fenómenos. De modo que lógicamente sólo pudo ver a una persona a quien llama Buytrago y el acto o los actos de pedir limosna. El proceso de transformar en cuento lo que vio exige que el espectador puede relacionar los sucesos entre sí, o sea, que los vea "en relación." Corre de la cuenta del autor presentar los sucesos de modo que se relacionen coherentemente entre sí, pero el hecho es que, aunque promete una explicación de Buytrago ("y la razón por que pedía se dize adelante"), se supone ordenando los actos y las palabras de modo que explique al personaje y sus hechos junto con su relación con los otros personajes y sucesos, nunca nos explica nada. Ahora empiezan a cobrar pleno sentido las palabras de EL Rufián Dichoso que citamos antes (pág. 84), de modo que vale la pena volver a citarlas para ver cómo se iluminan a la luz de lo que vamos viendo.

La Comedia: Ya represento mil cosas  
no en relación como de antes  
sino en hecho, ...

Se nos obliga como público a tratar de exprimirles el sentido a las cosas, eso es, a los actos a Buytrago, porque a menos que encajen con los patrones esperados, no estamos dispuestos a darles crédito. Sus actos son sin sentido como los de un loco, "disparates" como dice la Comedia en las palabras que siguen a las citadas:

y así, es fuerza  
que haya de mudar de lugares;  
como acontecen ellas  
en muy diferentes partes:  
disculpa del disparate.

Por apartarse de lo razonable, don Juan desconfiaba de sus ojos al ver a su hermana, a don Fernando y Vozmediano. En esto estriba la esencial diferencia entre "oír" y "ver," pues lo que se oye, eso es, la palabra, tiene que estar en relación. Lo cierto es que, con ver pasar rápidamente en las tablas lo que hace Buytrago, nos va a parecer al carácter un excéntrico cuyos actos y dichos no son consecuentes; eso es, a menos que me interpreten como un reflejo de sus alrededores.<sup>16</sup>

Si nos paramos a mirar detenidamente las cosas de todos los días, sorprende como se vuelven extraordinarias. A raíz de esta realización, tenemos que darle la razón a Ortega y Gasset cuando afirma que lo inverosímil es lo no esperado. Esto quiere decir que somos capaces de acostumbrarnos a los

16

Este personaje desesperó a Cotarelo precisamente por esta cualidad. "... desafortunado comedor de insaciable estómago, es un bravucón fachendoso, de poquísima sal, gracioso sin gracia, cuyo único registro consiste siempre de comer, y que aún en los momentos de mayor peligro, puesto en la muralla, en vez de combatir se ocupa en trasegar mendrugos y tragos de musto" (El Tea. de Cer., pág. 269-270)

disparates más grandes imaginables y, sin embargo, si los viésemos yuxtapuestos de manera desnuditada, se revelaría todo lo raro de ellos. Buytrago es una especie de "speculum consuetudinis" en quien vemos las nuevas yuxtaposiciones. Pide para las ánimas del Purgatorio, lo cual no es nada nuevo, pero pide a la fuerza.<sup>17</sup>

Buytrago: Veasse, en aquesta fuerza  
en Orán pedirse deste arte:  
y piden siempre con fuerza.  
Nadie muere aquí en el lecho;  
a almidones y almendradas,  
a pistos y purgas hecho;  
aquí se muere a estocadas  
y a balazos roto el pecho.  
Baxan las almas, ferozes  
tan furibundas y atrozes  
que piden que acá se pida  
para su pena aflixida  
a cuchilladas y a voces.  
En fin, las almas de Orán,  
que tienen comedimiento,  
aunque en purgatorio están,  
dizen que buelua en sustento  
la limosna que me dan.  
A la parte voy con ellas,  
remediando sus querellas  
a fuerza de auemérias  
y mis hambrientas porfías  
con lo que me dan para ellas (II, págs. 26-27).

Este discurso puede resolverse en la siguiente serie de razones:

1. Las almas de Orán, habiendo muerto en la ferocidad del forcejeo, no tienen paciencia con los que no han tenido que esforzarse, o sea, los que gozan de una vida regalada.
2. De ahí que Buytrago, a imitación de la ferocidad del forcejeo en Orán y a instancia de las almas, pida a la fuerza.
3. Las mismas almas piden que emplee la limosna en comida a truco de rezar auemérias por ellas.

---

<sup>17</sup>  
"Buytrago les pide limosna, doña Margarita la niega. Episodio cómico por la manera de pedir de Buytrago, que apremia en lugar de rogar. Este tema es muy corriente en la literatura española hasta el punto de constituir un lugar común literario" (Casalduero, *El Tea. de Cer.*, pág. 41). Lejos de ser un lugar común, me parece extraordinario. Lastima que no diese algunos ejemplos de esta perogrullada.

Las situaciones análogas a la de Buytrago asombran por su alcance:

1) ¡Observamos que pedir a la fuerza es robar! 2) El supuesto fundamental de la actuación de Buytrago es que los vivos pueden intervenir a favor de los muertos, punto disputado de la Reforma y la Contrarreforma, e idea cuyos alcances supersticiosos satirizó Cervantes en Pedro de Urdemalas. 3) El robo abarca todas las graduaciones entre el atraco y la estafa incluyendo la extorsión y el secuestro. 4) No hace ni más ni menos que robar el Buldero de Lazarillo de Tormes mediante la extorsión y, malograda ésta, mediante la estafa. 5) Cuando uno se pone a registrar mentalmente la producción cervantina, sorprende el número de personajes que piden o intentan pedir a la fuerza, que son, a saber: Pedro de Urdemalas, Roque Guinart del Quijote, y Tristán, el sacristán. La función primordial de la Iglesia en cuanto a la limosna era recogerla para repartirla entre los pobres y menesterosos. El emplear las donaciones en lujos y excesos personales provocó la crítica de Erasmo y la de la Reforma. El Concilio de Trento no sólo se ocupó de suprimir las doctrinas heréticas de las sectas protestantes sino también de corregir algunos de los abusos contra los cuales iba dirigida la crítica de Lutero y otros reformadores. Es por esto que prohibió expresamente el pedir limosna apremiando.

Y para que muchas cosas en pocas se resuman, en primer lugar, en lo perteneciente a la avaricia, se prohibirán arreglos de remuneración de cualquier clase que sean, contratos y todo lo que se da a cambio de la celebración de misas nuevas; tampoco se permiten las inoportunas e impertinentes exigencias, más bien que solicitudes, de limosna y otras cosas de esta laya que rayan en simonía y que por cierto saben al torpe lucro (Sessio XXII, Cap. IV).<sup>10</sup>

Atque ut multa paucis comprehendantur, in primis, quod ad avaritiam pertinet, cujusvis generis mercedum condiciones, pacta, et quidquid pro missis novis celebrandis datur, necnon importunas atque illiberales eleemosynarum exactiones potius quam postulationes, aliaque hujusmodi, quae a simoniaca

Buytrago convierte la limosna en sustento para satisfacer su hambre desorbitada. Como asevera él mismo, no hace decir un solo responso (I, pág. 12) y se olvida de la religión cuando tiene la barriga llena (II, pág. 28). En suma, los actos de Buytrago constituyen una perversión del cristianismo ya que depende de su propia fuerza en lugar de la caridad ajena y emplea la limosna en intemperancia en vez de privarse a sí mismo en un acto de caridad para con los otros. La analogía entre los actos de Buytrago y los abusos de la Iglesia es a lo menos extraordinario y, creemos nosotros, intencional. Con esta analogía se logran varios fines. Se ponen de relieve los contrastes entre lo dicho y lo hecho que el individuo común no hubiera observado y se hace a sano y salvo ya que el comediógrafo pudiera alegar que Buytrago era un extravagante a quien vio en realidad de verdad.

Hay que compartir la opinión de algunos de que Buytrago representa el pueblo pero quizá un pueblo menos conformista de lo que se cree.<sup>19</sup> Normalmente se pide la limosna desde una perspectiva humilde que proclama la fraternidad de todos los hombres. Sin embargo, cuando Margarita se la niega diciéndole "hermano," reacciona fuertemente.

---

labe vel certe a turpi quaestu non longe absunt, omnino prohibeant.

19

"El ser 'un gran comedor,' el pedir limosna, son rasgos que están poniendo el valor del valiente Buytrago en un plano popular con la broma final --un pajecillo le grita: '¡Dace el alma, Buytrago, dace el alma!'-- tenemos una escena en la que se aprehende fuertemente al espíritu del período internacional del Barroco en España. La nobleza y el pueblo --don Martín de Córdoba, doña Isabel de Avellaneda, Buytrago-- estrechamente unidos por la religión, a la vez, como acción guerrera, y como devoción. El pueblo a su manera, de una manera elemental, sencilla y candorosa, siente la religión y el heroísmo: la palabra (oración, vida espiritual) y la acción. Tenemos el alma del pueblo comprendida, acogida por la nobleza, que paternalmente la protege y la dirige" (Casalduero, El Tea. de Cer., pág. 34).

Buytrago: ¡Hermano! ¡Lléve el diablo el parentesco  
y el ladrón que lo halló la vez primera!  
Descosa, pese al mundo esse griguesco;  
desgarre essa olorosa faltriguera.  
De aquestas pinturitas a lo fresco  
¿qué se puede esperar? (II, págs. 28-29).

Para Buytrago el término "hermano" quiere decir una forma de robar y estos "almidonados" y "perfumados" representan un grupo enemigo, pues ni sufren la pobreza ni la vida militar. Quizá fuera casual la tirria que le inspiran los alfeñicados si no insistiera en ella repetidas veces.

Buytrago: Siempre yo de aquesta guisa  
medro con almidonados (II, pág. 26).

Tanto desprecio le inspiran este tipo de persona que se atreve a decir algo que no me explico cómo pudo hacer caso omiso de ello el Santo Oficio.

Buytrago: Y yo, que a lo de Marte me acomodo,  
y a lo de Dios es Cristo doy por tierra  
con todo al bodegón, si con floreos  
responden a mis gustos y desseos (II, pág. 29).

La lógica está clara; sufren Buytrago y sus compañeros de armas privaciones, mutilaciones y la muerte; los galanes no sufren y si no se les obliga por lo menos a contribuir a los soldados, entonces no hay justicia, y se desplaza la ley de Cristo con todo el bodegón (¿de santos?) por la de Marte. Mucho más "curiosa" es esta aseveración de Buytrago que la siguiente de Margarita por la cual le regaña Vozmediano.

Buytrago : Vuestras mercedes me den  
para las ánimas luego,  
que les estará muy bien.

Margarita : Si ellas arden en mi fuego.

Vozmediano : Passito, Anastasio, ten;  
no digas alguna cosa  
malsonante, aunque curiosa (II, pág. 26).

El estudio de este diálogo sólo puede llevarnos a la conclusión de que es curioso y malsonante lo que dice Margarita porque asevera que la limosna ayudará

a las ánimas del purgatorio si nada más sufren como ella ("que les estará muy bien/ si ellas arden en mi fuego"). En fin, ella sufre como persona viva, susceptible de ayuda mortal al contrario de los muertos. Parece negar la eficacia de la intervención de los vivos con los del purgatorio. A pesar de lo atrevido de esta conclusión, no es tan malsonante como "y a lo de Dios es Christo doy por tierra."<sup>21</sup>

La otra interpretación que se ofrece de las palabras de Margarita es que "si sufren tanto como yo en las llamas del amor, les hace falta auxilio," lo cual rebajaría la importancia del Purgatorio reduciéndolo a términos humanos o a una superstición. El lenguaje e importe del "Decreto del Purgatorio" del Concilio de Trento son verdaderamente asombrosos por su coincidencia con los del pasaje cervantino que estamos comentando.

Puesto que la Iglesia Católica, enseñada por el Espíritu Santo según las Sagradas Escrituras y la antigua tradición patristica, enseñaba en santos concilios y hace poco en este concilio ecuménico que hay un purgatorio y que las ánimas allí detenidas son socorridas por los sufragios de los fieles, sobre todo por el aceptable sacrificio del altar, el santo concilio ordena a los obispos que se esfuercen por lo que la sana doctrina del Purgatorio, enseñado por los padres de la Iglesia y santos concilios, sea creído y mantenido por los de Cristo, y por que sea predicado y enseñado por todas partes. De la instrucción normal del vulgo deben excluirse las dificultosas y sutiles cuestiones que no fomentan su edificación ni que en general aumentan su piedad. De igual manera, las cosas que no son ciertas y que se parecen a la mentira se prohíbe que sean divulgadas y tratadas públicamente. Pero las que parecen curiosas o supersticiosas o que saben al torpe lucro se prohibiran como escandalosas y ofensivas para los fieles. Cuidarán los obispos de que los sufragios de los fieles vivos, eso es el sacrificio de la misa, oraciones, limosnas y otras obras piadosas que los fieles suelen llevar a cabo para los fieles difuntos, sean fiel y devotamente efectuados según los institutos eclesiásticos, y que lo que se les debe de testamentos les rindan

Es precisamente lo curioso la posibilidad de interpretar esta frase dentro del giro, "Vivo a lo de Dios es Cristo," perfectamente normal, contrastada con la de verla al pie de la letra. Nos invita a la interpretación literal la supresión de "vivo a."

Los sacerdotes y ministros de la Iglesia y otros que tienen  
la obligación de prestar el servicio estricta y devotamente. 22

Ahora bien, las palabras "curiosas" de Margarita tienden a minar la doctrina del Purgatorio dando a entender que las ánimas no son susceptibles de ayuda o que las penas que sufre ella se igualan a las del Purgatorio. Como se sabe y como se ve por el citado texto, la Contrarreforma se esforzaba por volver a poner las bases de la doctrina del Purgatorio, tan asediada por los protestantes. Por otra parte, el mismo documento demuestra que se preocupaba por corregir los abusos, como la simonía y las supersticiones, que habían precipitado no sólo la reforma de ellos sino la revisión de la doctrina que los había posibilitado. Se notará, pues, que Buytrago, que no es sacerdote ni ministro de la Iglesia, se ha valido de la creencia en la doctrina del Purgatorio, rebajando ésta al nivel de una mera superstición, para pedir a la fuerza. En resumen, Buytrago, como personaje, es una curiosidad observada, un loco, un extravagante a quien por lo tanto se le permite decir y hacer cosas curiosas. Este, en fin, es su propósito.

---

22

Cum catholica ecclesia, Spiritu Sancto edocta ex sacris litteris et antiqua patrum traditione, in sacris conciliis et novissime in hac oecumenica synodo docuerit, purgatorium esse, animasque ibi detentas fidelium suffragiis, potissimum vero acceptabili altaris sacrificio juravi, praecipit sancta synodus episcopis, ut sanam de purgatorio doctrinam a sanctis patribus et sacris conciliis traditam a Christi fidelibus credi, teneri, doceri et ubique praedicari diligenter studeant. Apud rudem vero plebem difficiliores ac subtiliores quaestiones, quasque ad aedificationem non faciunt, et ex quibus plerumque nulla sit pietatis accessio, a popularibus concionibus secludantur. Incerta item vel quae specie falsi laborant evulgari ac tractari non permittant. Ea vero, quae ad curiositatem quandam aut superstitionem spectant, vel turpe lucrum sapiunt, tanquam scandala et fidelium offendicula prohibeant. Curent autem episcopi, ut fidelium vivorum suffragia, issarum scilicet sacrificia, orationes, eleemosynae, aliaque pietatis opera, quae a fidelibus pro aliis fidelibus defunctis fieri consueverunt, secundum ecclesiae instituta pie et devote fiant, et quae pro illis ex testatorum foundationibus vel alia ratione debentur, no perfunctorie, sed a sacerdotibus et ecclesiae ministris et aliis, qui hoc praestare tenentur, diligenter et accurate persolvantur (Sessio XXV, "Decretum de Purgatorio").

La actitud de Buytrago hacia los galanes repite el motivo que dio Juan Lozano por renegar. Es un valiente mal pagado que hace el deber de los "almidonados."

Conde : Vamos, que de enojarse  
Buytrago nos da señal,  
y no quiero que lo esté.

Buytrago: Con aquesto comeré.  
¡No fuera yo motilón  
o mozo de bodegón,  
y no soldado!

Martarita: ¿Por qué?

Buytrago: Yo me entiendo, so galán;  
Vaya y guarde su dinero.  
¡A Dios, mi señor Guzmán (II, pág. 30)

Se queja de que le pagan no a razón de su valor como soldado sino como los zán- ganos representados por el "motilón" y el mozo de bodegón. Nótese que los tér- minos de comparación son un religioso y un criado de taberna. Vuelve a repetir la misma idea en un ambiente más jocoso al terminar la comedia aseverando que renegarán si no comen bien (III, pág. 52).

Como hemos aseverado, el que Cervantes declarase haber visto un Buy- trago es una forma de absolverse de la responsabilidad de los dichos y actos del personaje, lo cual no niega la posibilidad de que pensara en un modelo saca- do de su propia experiencia. No he podido saber si existían en España en el siglo XVI alguna costumbre como la que persistía en Inglaterra hasta muy entra- do el siglo XX. Me refiero al "comedor de pecados"<sup>22</sup> cuya función era asumir los pecados del difunto al devorar la comida y bebida preparada especialmente para este propósito. Los que se dedicaban a esta profesión eran pobres que lo hacían de necesidad. Se les consideraba infames, parias, de quienes huía

---

23

La primera mención de esta rara costumbre es de John Aubrey en Remains of Gentilisme and Judaisme, 1686-1687, pero la relación más comple- ta de ella la hizo Edwin Sidney Hartland en The Legend of Perseus, 3 vols. (London, 1896), vol. III, págs. 277-333. Para una bibliografía al día, véase

todo el mundo. Creo que se puede ver en seguida los múltiples puntos de contacto de esta costumbre con las creencias paganas y con las de Buytrago. La idea subyacente es que los vivos pueden comunicar con los muertos y de ahí afectar su situación. En las culturas primitivas uno de los fines más importantes del sacrificio de seres humanos era que llevaran un mensaje al mundo del más allá.<sup>24</sup> También ha sido la costumbre desde antes de la historia escrita no sólo en los países mediterráneos sino en toda Europa la comida funeral en que se reserva comida para el difunto.<sup>25</sup> Sigue siendo la costumbre entre los quebecois de origen francés colocar un plato para los difuntos familiares más inmediatos en vísperas del día de los muertos. En fin, parece posible que Buytrago encuentre su origen en un crédulo representante del pueblo que manifestara la misma rara combinación de creencias folklóricas. Pero, su procedencia no anula su función dentro de la comedia; antes lo posibilita.<sup>26</sup>

---

la Encyclopaedia of Religion and Ethics, editada por James Hastings (N.Y.: C. Scribners and Sons, 1959) y la Encyclopaedia of Superstitions de E. Radford (London: Hutchison and Co., 1961).

24

John Guthbert Lawson, Modern Greek Folklore & Ancient Greek Religion: A Study in Survivals (Cambridge: The Cambridge Univ. Press, 1910), pág. 341 y sigs. La misma función de unir lo terrestre y lo eterno anima la santa comunión (B. Angus, The Religious Quests of the Greco-Roman World (N.Y.: Charles Scribner's & Sons, 1929), pág. 219 y sigs.

25

J.C. Lawson, Modern Greek Folklore, pág. 533 y William R. Halliday, Greek & Roman Folklore, New York: Cooper Square, 1963, pág. 45

26

Mauricio Molho observa, correctamente creemos nosotros, que el escritor emplea la materia folklórica para sus propios fines. "El escritor culto recoge historietas, proverbios o cuentos con arreglo a cierta finalidad, que es la suya, operando en la tradición popular una selección significativa. Ejemplar es el caso del Anónimo de 1554 que para componer la Vida de Lazarillo de Tormes no reúne las historietas al azar de los temas, sino que las elige y orienta hacia su propósito, que no es ni puede ser el de la creación popular. La primera tarea del investigador será, pues, el análisis de los criterios de selección" (Cervantes: Raíces Folklóricas (Madrid: Gredos, 1976), págs. 44 y 45).

Llama la atención el número de veces que los personajes se refieren a lo que desafía las leyes de la experiencia como "imposible" o como "disparate," sinónimo que presta a "imposible" el matiz de tonto o extravagante.<sup>27</sup> En pocas palabras, lo imposible es lo "no explicado," pero más específicamente y de más importancia para la teoría dramática, es lo no explicado en términos de la naturaleza humana. Marcela da clara expresión a esta idea al querer explicar por qué La Entretenida no terminó en casamiento.

Yo quedaré en mi entereza,  
no procurando imposibles,  
sino casos conuenibles  
a muestra naturaleza (III, pág. 419).

La hermana de don Antonio se refiere a la entereza de su carácter, pues desde el primer momento no pudo aguantar ni a Cardenio ni a su verdadero primo y no piensa contrariar nuestra idea de su carácter virando 180° en la última escena de la última jornada. No es así en El Gallardo Español en que lo visto, los actos exteriores culminan en la confusión casi total del hermano de Margarita, don Juan. Ve a don Fernando y a su hermana vestidos a lo moro y no puede creer sus ojos porque no se le presenta ninguna explicación:

Don Juan: Pero no, no creo nada;  
que es cosas desuaniada  
dar crédito a lo que veo (III, pág. 50).

Don Fer.: Entre sospecha y antojos  
y en gran confusión metido,  
va Juan lleno de enojos  
pues le estorua este vestido  
no dar crédito a sus ojos.  
No se puede persuadir  
que yo pudiesse venir  
a ser moro y renegar,  
y así, se dexa llevar  
de lo quise fingir.

---

27

"Puedes de mí prometerte/ imposibles sobrehumanos" (I, pág. 2);  
"que acabará con valor/ el imposible mayor" (I, pág. 2); "yo prometí hazello,"

Su confesión está llana,  
y más lo estará si mira  
y si conoce a su hermana;  
que entonces no aurá mentira  
que no tenga por vana (III, pág. 50).

Don Juan: ¡Y quieran que desto dude!  
Por ser grande la distancia  
que ay de mi hermana a ser mora,  
imagino que en mí mora  
gran cantidad de ingnorancia.  
Estraño es el deuaneo  
con quien vengo a contender,  
pues no me dexa creer  
lo que con los ojos veo (III, pág. 53).

Don Juan busca, desesperado y, uno sospecha, socarronamente una explicación a lo que ve.

Arlaxa : ¡Tuya mi hermana! ¿Estás loco?  
Míralo bien.

D. Juan : Ya la miro.

Arlaxa : ¿Qué dizes, pues?

D. Juan : Que me admiro,  
y en el juycio me apoco.  
¿Por dicha, haze Mahoma  
miligros?

Azán : Mil a montones.

D. Juan : ¿Y haza transformaciones?

Arlaxa : Quando la voluntad le toma.

D. Juan : ¿Y suele mudar tal vez  
en mora alguna christiana?

Arlaxa : Sí.

D. Juan : Pues aquesta es mi hermana,  
y la tuya está en Xerez.

---

porque el que está enamorado, / los más arduos imposibles / facilita y haze llano" (III, pág. 44); "llegué a Orán, facilitando / qualquier dudoso imposible" (III, pág. 44); "que busca con ceguedad / en la prisión libertad / y a lo imposible salida!" (II, pág. 40). Cervantes mismo da como ejemplo de un imposible el poder borrar de su propia experiencia haber participado en la batalla de Lepanto y anular la manquedad resultante ("Prólogo," Don Quijote, II, pág. 1377)).

Arlaxa : ¡Roama, Roama, ven!  
          . . . . .  
          . . . . .  
          Con vn corvacho procura  
          sacarle de la intención  
          una cierta discreción  
          que da indicios de locura (III, págs. 52 y 53).

Al intentar explicarse la situación, recurre a milagros efectuados por Mahoma, explicación tan extravagante desde el punto de vista cristiano que no explica nada. Luego concluye, en efecto, que es tan lógico, y aún más, pensar que Mahoma haya transformado en cristiana a la hermana de Arlaxa, en mora a la suya y les haya intercambiado su local geográfico como pensar que lo que tiene delante no sea su hermana. El enojo de Arlaxa origina de que don Juan le ha devuelto la burla intentando agrietar el edificio psicológico de ella. Tampoco puede uno dejar de pensar en los milagros cristianos falsos mencionados por el Canónigo de Toledo en que se trata de explicar lo no entendido llamándole milagro.<sup>28</sup> Es la técnica tan usada de Cervantes de criticar en extranjeros lo que no puede criticar directamente en su propio ambiente. La crisis en don Juan que causa que atribuya las circunstancias a un milagro porque no tienen explicación lógica se agrava con la aparición de Vozmediano.

Don Juan : Si aqueste no es Vozmediano,  
          concluyo que estoy loco.

Vozmediano:               Es infinita  
                          vuestra necesidad pensada.  
                          Pedro Alvarez es mi nombre:  
                          ved si os sueys engañado.

Don Juan : El seso tengo turbado;  
          no ay cosa que no me assombre.  
          Que si este no es Voamediano,  
          y no es Margarita aquélla,  
          y el que causó mi querella  
          no es el otro mal christiano,  
          tampoco soy yo don Juan,  
          sino algún hombre encantado (III, pág. 57).

---

28

"Qué de milagros falsos fingen en ellas..." (DQ, I, Cap. 48, pág. 1356).

Tanta apariencia fortuita, que sin embargo no es lo que aparenta, basta para destruir la base desde la cual enjuicia el mundo visual. No podemos soslayar la analogía que hace esta situación con tantas tramas de la comedia nacional en que muchos no son quienes parecen, principalmente porque sus actos traicionan su carácter, y en que hay tanta coincidencia fortuita en un lugar dado, arreglado "mecánicamente" para resolver el complicado nudo argumental.

La preocupación con lo visto frente a lo oído también se manifiesta en alusiones al parecer de los personajes. Cuando Guzmán se presenta a Alimuzel, éste, creyendo que es don Fernando, nota que su buen parecer no llega a su fama.

Alimuzel: Mirándole estoy y veo  
quán propio es de la muger  
tener extraño deseo.  
Cosas hay en ti que ver,  
no que admirar.  
. . . . .  
Don Fernando, yo confieso  
que tu buen talle y buen brío  
llega y se aientaja al mío,  
pero no es muy grande exceso;  
si no es por el gran nombre  
que entre la morisma tienes  
de ser en las armas hombre,  
ninguna cosa contiene  
que enamore ni que asombre;  
y no sé por qué Arlaxa  
tanto se angustia y trabaja  
por verte, y viuo, que es más (I, págs. 7 y 8).

Mas, la verdad no es otra, pues no tiene "buen talle" don Fernando a pesar de todas las fórmulas literarias idealistas de la época, que incluso empleó nuestro comediógrafo repetidas veces ("hermoso sobre todo encarecimiento," El Persiles, I, 1, pág. 1661). Don Fernando está muy consciente de su fisonomía hasta el punto de que se esfuerza porque sus proezas suplen esta falta. Dice a Margarita:

D. Fer. : Mas dime: ¿quién te asegura  
que después de averlo visto  
quede en tu pecho bien quisto?  
Quen engendra amor la hermosura,  
y si él carece della,  
como imagino y aun creo,  
faltando causa, el desseo  
faltará, faltando en ella (III, pág. 45).

Con estas palabras busca y recibe de Margarita la afirmación de que seguirán amándose por la "verdad" que le ha entrado por los oídos a pesar de lo que le revelan los ojos. Por su aspecto físico, se echa de ver cierta ironía en el título de esta comedia, pues el adjetivo "gallardo" sólo puede aplicársele en su segunda acepción de "valiente:" la de "bizarro" no le describe.

Aunque es gallardo don Fernando, no tiene buen parecido, lo cual contradice todos los cánones idealistas de cómo "deben" acontecer las cosas. Es esta clase de contradicción que lleva a los personajes a volver a bautizar las cosas juntando adjetivos y sustantivos cuyos significados se oponen.

Buytrago: Aquí ay moros encantados  
o christianos fermentidos,  
que ha llegado a mis oydos,  
creo, el nombre de Lozano (II, págs.35-36).<sup>29</sup>

Alimuzel : Poco puedo y poco valgo  
con este amigo enemigo (III, pág. 54).

Alimuzel : ¡Muerto me ha, moro fingido  
y christiano mal christiano!

D. Juan : ¿Cómo podré dexarte, hermana o mora? (III, pág. 58).

Sirven estos oximorones u oximorenes implicados para indicar que se han juntado dos conceptos antagónicos. No hay por qué un adjetivo como "gallardo" tenga que indicar sólo lo bueno. ¿Por qué no hay adjetivo que quiera decir "valiente y feo?" Si uno bautiza la realidad de acuerdo con sus características, se juntan opuestos. Las palabras de don Juan manifestaban una aversión

Se notará en el pseudónimo de don Fernando, Lozano, los significados análogos a los del adjetivo "gallardo" (de parecido bueno y vigoroso por ser joven). Lo que no está claro es por qué reacciona Buytrago como si conociese el pseudónimo.

a combinar opuestos. Para él, "hermana" y "mora" todavía se excluyen como se ve por la conjunción disyuntiva; es por esto que está a punto de volverse loco. Este proceso tiene hondas raíces en el genio complutense y remonta a las primeras poesías en que se le ve la credilación por combinar antípodas. Si perfunctorio y hasta inconsciente durante su juventud, maneja con esmero este proceso durante su madurez.

En conclusión, el argumento de El Gallardo Español no presenta las confusiones de Los Baños, aunque lleva adelante las mismas preocupaciones filosóficas y estéticas. Se vale de un recurso bastante común en el teatro del Siglo de Oro; la creación de una complicación cuya solución no estriba en la interacción de carácter de acción sino en una adecuada explicación de lo que es la situación verdadera. Normalmente la complicación toma la forma de una identidad errónea o de motivos del personaje principal que en un principio nos parecen malos pero al final se nos revelan como buenos. A esta fórmula de intriga nuestro comediógrafo le da un cambio de dirección importante, el cual consiste en dejar de explicarnos cuáles fueron los motivos de Fernando en tomar el partido de los moros aunque sí se solucionan las consecuencias de su acto mecánicamente. El argumento sencillo posibilita que corra la comedia lisa y llanamente a su fin sin los furibundos arabescos que nos presentó la intriga doble de Los Baños. Sin duda, la mayor sencillez le hace técnicamente superior a Los Baños. Este se ve reflejado en las jornadas más iguales y mejor equilibradas. Cada una consta de mil versos más o menos; I-1098; II-1036; III-1000,<sup>30</sup> y aunque se nos describe la misma tendencia a incrementar el número de escenas en la última jornada, no es tan exagerada como en Los Baños:

---

<sup>30</sup> Schevill y Bonilla, Comedias y Entremeses, V. I, párrafo C del apéndice.

<sup>31</sup> En cuanto a los versos, concluyen Schevill y Bonilla, "El Gallardo

I-6 escenas; II-9 escenas; III-9 escenas, eso es, entre el momento en que un personaje o más sale de escenario y en el que todos lo abandonan, hay numerosas entradas y salidas.<sup>32</sup> Parece resultar de una convicción de que un personaje no debe estar en escena si no participa en el coloquio, pero a la vez responde a una falta de un sistema fijo; en parte va creando sobre la marcha y no revisa lo hecho. Si la creación dramática cervantina hubiera sido más sistemática y reflexiva en cuanto a la forma, creo que habría evitado este defecto. De igual modo no sistematiza el empleo de las estrofas para un fin determinado, aunque El Gallardo Español coincide en más lugares con la costumbre lopesca que sus otras comedias.<sup>33</sup> Creemos que todo esto apunta a un concepto de composición en que los fines vitales y filosóficos se anteponen a los técnicos.

---

Español responde mejor al uso de Lope de Vega y de sus contemporáneos del siglo XVII; de los demás no se puede inferir una regla o costumbre determinada" (Ibid., pág. 163).

<sup>32</sup>  
Ibid., pág. 163.

<sup>33</sup>  
Schevill y Bonilla incluyen el número excesivo de entradas y salidas entre los defectos de la obra (Ibid., pág. 105).

## CAPITULO VI

### LA GRAN SULTANA: UNA INVEROSIMILITUD CONTROLADA

Los principales críticos del teatro cervantino se muestran más discordes que nunca en sus juicios sobre La Gran Sultana. En un extremo escuchamos los exagerados panegíricos de Cotarelo y en otro las severas censuras de Schevill y Bonilla.<sup>1</sup> Valbuena Prat adelanta los juicios más equilibrados y, a mi entender, más certeros de esta obra. Para él no llega a ser bufa la comedia, como creían Schevill y Bonilla, ni se da enteramente en serio.<sup>2</sup> Creemos que la extraordinaria divergencia crítica se debe al desigual efecto logrado por Cervantes al continuar en esta comedia su costumbre de experimentar con distintas combinaciones de carácter, argumento y demás elementos corrientes del drama nacional.

Bien mirado, el argumento de esta obra se reduce a los azares de tres núcleos de personajes. En el núcleo principal, el Sultán y la Sultana,<sup>3</sup> doña Catalina de Ovideo, ocupan el lugar principal con Rustán y Mamí, eunuocos y el padre de doña Catalina como adláteres. Mamí denuncia a Rustán el Sultán el

---

<sup>1</sup> Cotarelo, El Tea. de Cer., pág. 299 y sigs.; Schevill y Bonilla, Comedias y Entremeses, VI, pág. 85 y sigs.

<sup>2</sup> "Prólogo," La Gran Sultana, Obras Completas (Madrid: Gredos, 1949), pág. 395.

<sup>3</sup> En efecto, nos confirma Cotarelo que existía un sultán, Amurates III o más bien, Murad, quien reinó veinte años (1575-1595). Supone que le sirvió a Cervantes de modelo y que, según su costumbre, mezcló elementos realistas con artificiosos. En este caso le confirió a Murad los atractivos físicos de otro

que haya ocultado a la bella esclava, Catalina. Rustán se disculpa alegando que hasta hace tres días seguía tan enfermiza Catalina que no tenía atractivo alguno. Tanto Masú como Rustán encarecen su belleza al Sultán incitándole así a amenazarles con la muerte si no llega la realidad a los extremos pintados por ellos. En efecto, les condena a morir porque sus descripciones no la hicieron diosa, encareciendo su belleza aún más, pena que no se lleva a cabo, pero que, sin embargo, sirve para caracterizarle al Sultán como energúmeno. Se declara perdidamente enamorado el Sultán con palabras que recuerdan las exageraciones de Calixto al enamorarse de Melibea. La quiere como legítima esposa, pasando por encima el hecho de que el matrimonio es un sacramento según la Iglesia Católica. Catalina insiste en permanecer cristiana y pide tres días para decidirse. En la segunda jornada vemos los titubeos de Catalina y sus forcejeos espirituales y psicológicos, los cuales son convincentes. La tercera trae la superflua complicación de los celos de parte de doña Catalina porque intenta volver el Sultán a sus costumbres polígamas.

El segundo núcleo de personajes lo integran Madrigal, el bufón, el Cadí y Andrea. Pero la acción en que se ven envueltos es nada más una serie de burlas iniciadas por Madrigal. Roberto, Salec, Zayda (Clara) y Zelinda (Lamberto) forman el tercer grupo de caracteres. Roberto persigue a su ahijado, Lamberto, el cual ha desaparecido tras el robo de su anada, Clara. Salec promete ayudar a Roberto a encontrarle. Por su extraordinaria belleza, acaba en el serrallo Clara y por fin Lamberto también, pero disfrazado de mujer. En un arrebató realista característico de nuestro autor, declara Lamberto, "ya te he visto y te he gozado" (II, pág. 266), y lo que es más, la ha dejado preñada.

---

sultán más tardío (El Tea. de Cer., pág. 300 y sigs.). Cotarelo identifica a Catalina con una vejeciana a quien era extraordinariamente aficionado el Sultán.

El Sultán, cuando decide "variar" en la tercera jornada, escoge a Zelinda (Lamberto) y pronto descubre su verdadera naturaleza. Lamberto alega que a petición suya Mahoma le ha convertido en varón. El Sultán termina creyéndole y le hace Baxá de Rodas tras reunirle con Glara.

Este rápido bosquejo sirve para mostrarnos por una parte lo poco sustancioso del argumento, pero de más importancia nos revela la técnica empleada por Cervantes en esta comedia. El Sultán difiere poco de la larga serie de enamorados que iban caracterizando la escena desde después de Calixto. Como ellos, convierte a su amada en diosa; además, declara que debe estar a la mano derecha de Alá dando leyes (I, pág. 253) y la identifica con el Hazador. Como ellos, su amor es un repentino arrebatado ocasionada de haberla visto una sola vez; la vio nada más, a diferencia de Margarita que se enamoró de don Fernando "de oídas." El repentino enamoramiento visual es una obvia parodia de la manera de enamorarse del tradicional amante de escena, la cual, sea dicho de paso, es de ascendencia platónica. Como ellos insiste en que todo el mundo adore a su amada también y como ellos declara que su voluntad está sujeta a ella (I, pág. 254). Ahora bien, lo único que le distingue de los otros amadores dramáticos es que es musulmán, turco y sultán, lo cual no está de acuerdo con el decoro dramático de aquel entonces en que los moros suelen ser crueles forzadores de las mujeres. El amante español cristiano era una creación literaria y por tanto enteramente convencional. Tampoco hay discrepancia entre el amante cristiano y el turco en cuanto al tipo de herejía de que sufren. No adoptan otra religión establecida sino inventan su propia con la amada como diosa. El Sultán no da indicio alguno de querer hacerse cristiano, lo cual es importante en el contexto del cautiverio en que había tantos remegados reales, ya que anula toda posibilidad de que se tratara en serio el tema de la apostasía.

De todas formas, con levantar el amante estereotipado de su propio ambiente y colocarlo en otro contorno, logra Cervantes poner de relieve lo ridículo de su conducta. Es el mismo proceso que empleó en Los Baños valiéndose del judío, el cual servía de medio para censurar la excesiva preocupación con fruslerías en general. Creemos que es un tributo a la sutileza de Cervantes que aún en el siglo veinte sigue despistándonos con esta técnica, pues críticos como Schevill y Bonilla censuran la inverosimilitud del Sultán muy en serio. No les desesperaba un hereje cristiano, el cual les hubiera parecido lo más corriente, sino precisamente un musulmán hereje.<sup>4</sup> No hemos de sorprendernos, pues, dada la probabilidad de que su autor le crease con este fin, en justa venganza de los muchos y exagerados descendientes del Melibeano, Calixto.

Par de locuras del Sultán, que no podemos tomar en serio, tiene lugar el forcejeo espiritual de doña Catalina que repite el de Aurelio de Los Tratos, pero cuyos actos, razonamientos y conclusiones se asemejan a los de Los Baños. Se expresa su dilema sencillamente. El Sultán quiere casarse con ella a la vez que está dispuesto a dejarla seguir siendo cristiana. Rustán acude a ayudarla con consejos, y de paso notemos que no es ni "lacayo retórico" ni "paje consejero"<sup>5</sup> ni la contrafigura femenina de estos dos sino eunuco retórico y consejero, una figura que está entre el acostumbrado criado consejero del gallardo de

---

<sup>4</sup> "Como Gran Turco, este personaje parece un tipo de ópera bufa, porque nunca dice nada que valga la pena de escucharse. No da muestras de jota de política; jura por el dios ciego (II, 33); conoce las perlas del sur, el oro de Arabia, la púrpura de Tiro... ni más ni menos que cualquier humorista, enterado de los clásicos... Pero un Gran Turco, que lleva en peso por el escenario a la Gran Turquesca, es tortas y pan pintado junto a un monarca otomano que después de sorprenderse, con harta razón, de que haya 'cristiana en su serrallo,' alaba a la Virgen María (II, 174) y prohíbe terminantemente que se nombre a Mahoma delante de la cristiana (II, 161) con otras herejías, admirables por novelescas" (Schevill y Bonilla, Comedias, Vol. VI, pág. 86).

<sup>5</sup> Estas son las palabras del Canónigo, "Y ¿qué mayor (disparate) que pintarnos un viejo valiente, un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?" (DQ, I, Cap. XLVIII, pág. 1356).

la comedia nacional y la criada consejera de la dama. La ironía que deriva de este reajuste experimental de papales es patente. De vuelta a nuestro reconocimiento del drama, el primer impulso de doña Catalina es negarse, pero Rustán le presenta con razonamientos que no es capaz de refutar.

Rustán: ...  
no está el pecado en el hecho,  
si en la voluntad no está:  
condénanos la intención  
o nos salva en quanto hacemos (II, pág. 261).

Mientras en Los Tratos reinaba la imperativa sencilla y terminante de que las obras y los dichos tienen que manifestarse absolutamente en la fe y por tanto en la voluntad de uno, las palabras de Rustán complican el asunto trayendo a colación el concepto del libre albedrío; nadie la fuerza, en fin, a dejar la fe de Cristo y muy a propósito se hace mucho alarde de que se le permite mantener su nombre, su indumentaria, y todas las manifestaciones exteriores de su origen cristiano-español. Incluso se celebra una fiesta con bailes españoles en el serrallo. También, antes de dejarse convencer de lo contrario, se cree Catalina con la obligación de hacerse mártir por no casarse, para lo cual también tiene respuesta Rustán:

Ser mártir se ha de causar  
por más alto fundamento,  
que es por perder la vida  
por confesión de la fe (II, pág. 261).

En fin, no es justificado martirizarse por motivos menores; tiene que ser por confesar la fe cristiana. Debe notarse que esta doctrina representa un gran desarrollo sobre la severa interpretación de la relación entre fe y obras de Los Tratos. En general, sin embargo, se muestra más ortodoxo que la de Los Baños, en que vimos una intencional obfuscación de las líneas divisoras entre voluntad, acto, obra y apariencia. Por tanto, si suponemos un desarrollo

ideológico cada vez menos ortodoxo y más liberal en la obra dramática cervantina, como parece indicar la relación entre Los Tratos y Los Baños, cuya secuencia de composición sabemos, tenemos que juzgar La Gran Sultana como anterior a Los Baños.

Este orden estaría de acuerdo con la secuencia dada por Cotarelo que supone Los Baños una refundición de Los Tratos hecha en 1614 y fecha La Gran Sultana en 1601.<sup>6</sup> Schevill y Bonilla, en oposición a todos, prefieren asignar Los Baños a la primera época, aunque coinciden con Cotarelo en la fecha de La Gran Sultana situándola después de 1600.<sup>7</sup> Astrana Marín retrocede la fecha de Los Baños a 1607-1608<sup>8</sup> y sugiere 1608<sup>9</sup> para La Gran Sultana, fecha que parece lógica si se toma en serio, a pesar de Schevill y Bonilla,<sup>10</sup> la referencia al año 1600 (II, pág. 282)<sup>11</sup> como el del comienzo del cautiverio de Catalina y se añaden los siete años que se indican en la obra como transcurridos desde este importante suceso (I, pág. 245). La hipótesis de Meregalli también

---

<sup>6</sup> El Tea. de Car., págs. 238 y 301.

<sup>7</sup> Comedias y Entremeses, VI, págs. 73 y 99.

<sup>8</sup> Luis Astrana Marín, Vida heroica, VI, pág. 237.

<sup>9</sup> Ibid., V, págs. 453, 454, y y VI, pág. 242.

<sup>10</sup> Schevill y Bonilla achacan la mención del año 1600 a las exigencias de la versificación (Comedias y Entremeses, VI, pág. 92).

<sup>11</sup> Se toman en cuenta los seis años que estuvo al cuidado de Mamí, según éste mismo (I, pág. 245), y el tiempo transcurrido desde su casamiento con el Sultán.

señala fecha tardía para Los Baños.<sup>12</sup> Podemos esquematizar esta maraña así.

La Gran Sultana:

Cotarelo: 1601  
Schavill y Bonilla: después de 1600  
Astrana Marín: 1608.

Los Baños:

Cotarelo: 1615  
Astrana Marín: 1607-1608  
Meregalli: 1607-1615

En resumen, nuestra idea de un desarrollo de ideas en la dirección indicada queda confirmada por la datación hecha por Cotarelo, Astrana Marín, Meregalli, y Schavill y Bonilla.

Imposible es establecer la relación cronológica de El Gallardo Español con respecto a sus hermanas de tema morisco, salvo, naturalmente en el caso de Los Tratos, porque no trata la relación entre fe y obra de manera seria. Como se recordará el Manco complicó la relación entre ellas, y entre el decoro y el acto, intercalando los varios tipos de fama. Por otra parte, la madura sutileza de las ideas de El Gallardo Español nos llevaría a creerla posterior a La Gran Sultana, pero por desgracia no existe la certeza de que haya secuencia temporal entre el trato teórico y novelesco que dio el tema de esta obra y el más serio de Los Baños y La Gran Sultana. Hay, creo yo, una creciente tendencia a la abstracción y a la experimentación después del éxito del Quijote, acompañada en la prosa con un certero instinto para lo que va a funcionar. Se ejemplifica la tendencia en "El Coloquio de los Perros" y "El Licenciado Vidriera."

<sup>12</sup>

"De Los Tratos a Los Baños," pág. 402; "Los Baños de Argel, 'algunos años' antes de 1615, acaso hacia 1607-1608 como sugiere Astrana."

Tal generalización, sin embargo, tendría que afilarse mucho más con adicionales datos y estudios antes de ser suficientemente preciso para establecer cronologías.

Es raro que la comicidad del Sultán y el ambiente jocoserio que crean sus locuras detracten poco a la verosimilitud de la situación grave de doña Catalina. La juxtaposición de lo artificioso y lo verista no tiene resultados estéticos desastrosos como en el caso de Los Tratos. Seguimos creyendo en doña Catalina como personaje a pesar del títere convencional con quien comparte el escenario. No hay un argumento literario, altamente artificioso que constrija al autor y nos invite a fijarnos en incongruencias como el de Los Tratos. En vez de abrumarnos con una serie de monólogos que dan voz al tema como Aurelio, Catalina revela su carácter a través de sinceras y humildes peticiones al Cielo de ayuda.<sup>13</sup>

Catalina: Bien podrá ofrecirme el mundo  
quantos tesoros encierra  
la tierra y el mar profundo;  
podrá bien hazeme guerra  
5 el contrario sin segundo  
con una y otra legión  
de su infernal esquadron;  
pero no podrán, Dios mío,  
como yo de vos confío,  
10 mudar mi buena intención.  
En mi tierna edad perdí,  
Dios mío, la libertad,  
que aún apenas conocí;  
truxome aquí la beldad,  
15 Señor, que pusiste en mí;  
si ella ha de ser instrumento  
de perderme, yo consiento,  
petición christiana y cuerda,  
que mi belleza se pierda  
20 por milagro en un momento;

esta rosada color  
que tengo, según se muestra  
en mi espejo adulator,  
marchítala con tu diestra;  
buelueme fea, Señor;  
que no es bien que lleue palma  
de la hermosura del alma  
la del cuerpo (I, pág. 216).

Claro, estas quintillas delatan las acostumbradas desavenencias de versificación y sentido como el ritmo fluctuante y desagradable en los dos primeros versos de la segunda quintilla (6-7). También nos deja un poco inquietos su "petición christiana y cuerda" de que Dios le quite la belleza "por milagro en un momento." Aunque sea por las exigencias de la rima ("cuerda" con "piedra"), la posposición explicativa de los adjetivos "cristiana" y "cuerda" nos inquieta, ya que nos dirige la atención a la cordura, o falta de ella, que tiene la petición en vez de darnos a entender que la petición cristiana es sinónima de la sensatez. Bien mirado, poco tienen que ver los milagros con lo cuerdo, puesto que les falta una razón natural. Para colmo de esto, suplica un milagro repentino y por tanto aparatoso, lo cual se compagina mal con el invariable y aburrido pragmatismo de la sensatez. Y, cuando se nos revuelve en el cerebro los otros "cuasi" milagros de Madrigal, las promesas del Sultán de hacer milagros (I, pág. 255), la aseveración de Rustán de que el médico judío, en un acto que puede denominarse milagro, le había devuelto la belleza hacía tres días, y el "milagro" de Mahoma en convertirla a Zelinda en varón, nos parece contraproducente para la eficacia del pasaje.<sup>14</sup> Este es otro ejemplo de la tendencia de nuestro poeta a malograr los efectos pretendidos de sus versos. Sin embargo, no pesan tanto estas excentricidades

---

<sup>14</sup> También asevera el Sultán: "harás que mis ojos vean/ el grande poder de Dios/ o de la Naturaleza/ a quien Ala dió poder/ para que pudiesse hazer/milagros en su belleza" (II, pág. 264).

que destruyan nuestra impresión de sincera y humilde piedad de parte de Catalina.

Esta queda confirmada con estrofas que aventajan a éstas:

¡A ti me bueluo, gran Señor, que alçaste,  
a costa de tu sangre y de tu vida,  
la misera de Adán primer cayda,  
y, adonde él nos perdió, tú nos cobraste;  
a ti, Pastor bendito, que buscaste  
de las cien ovejuelas la perdida,  
y, hallándola del lobo perseguida,  
sobre tus ombros santos te la echaste;  
a ti me bueluo en mi aflicción amarga,  
y a ti toca, Señor, el darme ayuda,  
que soy cordera de tu aprisco ausente,  
y temo que a carrera corta o larga,  
cuando a mi daño tu favor no acuda,  
me ha de alcanzar esta infernal serpiente!  
(I, pág. 256)

¡Virgen, que el sol más bella;  
Madre de Dios, que es toda tu alabanza;  
del mar del mundo estrella,  
por quien el alma alcanza  
a ver de sus borrascas la bonança!  
En mi aflicción te inuoco;  
aduierte, lo gran Señora!, que me anego,  
pues ya en las sirtes toco  
del desualido y ciego  
temor, a quien el alma ansiosa entrego.  
La voluntad, que es mía  
y la puedo guardar, éssa os ofrezco,  
santissima María;  
mirad que desfallezco;  
dadme, Señora, el bien que no merezco.  
(II, pág. 271-272)

Los dos cuartetos del soneto establecen los principios del pecado original y de la salvación de Cristo además del afán redentor de salvar la ovejuela perdida.

En los dos tercetos se compara doña Catalina con una cordera fuera de su aprisco y da expresión a la idea de que acabará de perderse sin su ayuda (eso es, sin la gracia divina). La primera de las lirras coteja a la Virgen María con una estrella cuya luz nos posibilita ver la bonanza de la salvación de Cristo, la segunda invoca su ayuda sin la cual se va a perder, y en la última le ofrece su voluntad y le pide el bien que no merece (la gracia divina). Nuestro comediógrafo

ha dado bella y sincera expresión a estos sentimientos religiosos sin titubeos de ninguna clase, confirmando así nuestra confianza en Catalina como personaje.<sup>15</sup>

El mismo soneto que acabamos de ver nos ofrece otra faceta de la personalidad de la heroína que la vuelve más humana y por tanto más simpática y verosímil. Dice ella, "a ti me vuelvo en mi afición amarga." Por las palabras y acciones de ella nos vamos dando cuenta de que no le oae del todo mal la idea de ser sultana y sin duda se refiere a esto con "afición amarga." Fijémonos también en las siguientes palabras.

Sultana: ¿Dar a una tu esclava quieres  
de tu esposa la excelencia?  
Míralo bien, porque temo  
que has de arrepentirte presto (II, pág. 262).

Delatan una conciencia bien clara, y todo menos desdeñosa, de la pompa y grandeza que le espera como Sultana. Para acabar con su resistencia se agrega el temor al deseo de grandeza y a las razones persuasivas de Rustán.

Dio el temor con mi buen recelo  
en tierra. ¡O pequeña edad!  
¿Con cuánta facilidad  
te rinde qualquier recelo! (II, 264).

Después de casada, al enterarse de la resucitada concupiscencia de su señor, aún muestra celos y donde hay celos hay amor como no cansa de decirnos Cervantes mismo. En resumen, la rendición de Catalina responde a una intrincada

Lo que sí no está claro es lo que Cervantes quiere que concluyamos del todo. ¿Determinamos que se le concedió la gracia pedida, haciéndola ver que no pecaba puesto que la voluntad no participaba? O, ¿debemos creer que Dios quiso extenderle sólo la gracia "suficiente" y no la "eficaz"? O, ¿puede ser que según el "congruismo" de Suárez, la gracia era suficiente pero no adecuada a las circunstancias? Confieso que hace tiempo empecé a sospechar que Cervantes escribía estando enterado de las cuestiones religiosas más palpitantes del día. De una forma o de otra, las ideas de teólogos como Báñez, Molina y Suárez habían compenetrado el ambiente de la época.

psicología como las acciones de cualquier persona mientras el ambiente que le rodea es jocoso. Los otros personajes tienen su propia manera de enfrentarse y acomodarse a la misma realidad.

Muchas veces el acto de dar expresión a lo que juzgamos ser irreal e inverosímil tiende un puente entre ello y el mundo de lo real. Doña Catalina da pie a este proceso al protestar el disparatado deseo de Amurates.

Christiana soy, y de suerte,  
que de la fe que professo  
no me ha de mudar excesso  
de promesas ni aún de muerte.  
Y mira que no es cordura  
que entre los tuyos se hable  
de vn caso que, por notable,  
se ha de juzgar por locura.  
¿Dónde, señor, se aurá visto  
que el uno tenga en el pecho  
a Mahoma, el otro a Christo?  
(I, 254)

Sacando a la plaza lo disparatado de las intenciones del Gran Turco, estas palabras confieren a la situación una realidad que de otro modo no hubiera tenido. La técnica, que es constante en la obra cervantina, surte efectos sutiles y varios. Mamí en la primera alocución de la tercera jornada en refiriéndose al padre de Catalina como el "suegro" del Sultán nos hace ver que la situación tiene una existencia "de facto" a la vez que saca a primer plano la distancia que separa al condenado musulmán turco del anciano cristiano moralizante que viste sobriamente de negro, según nos informa la acotación. El aplicarle el término de "suegro" no sólo desliza la situación dentro del reino de la realidad sino que también la distancia y objetiviza de modo que no la miramos como algo que no nos puede afectar.

El santo varón acusa a su hija de haber escogido según su propia voluntad.

Padre: no puedo darme a entender  
sino que has venido a ser  
lo que eres por culpas tuyas,  
quiero dezir, por tu gusto;  
. . . . .  
. . . . .  
¿Qué ataduras o qué lazos  
fueron para ti crueles?  
De tu propia voluntad  
te has rendido, conuencida  
desta licenciosa vida,  
desta pompa y majestad (III, 276)

Catalina le hace ver que resistir más hubiera necesitado que en efecto se matase a sí misma. Este argumento despierta el asentimiento en el anciano y aún le impulsa a exornarla.

Esta gran verdad se ha visto,  
donde no puede dudarse:  
que más pecó en ahorcarse  
Judas, que en vender a Cristo (III, 277)

¿Le inspira la ironía esta alusión a la traición de Judas? No hay forma de saberlo, puesto que el padre es un tipo estereotipado. Es un anciano que se comporta según los dictámenes del decoro. Es grave, sentencioso y sin el arrojo típico de los jóvenes. Su función dentro de esta obra parece ser la de un instigador de justificaciones más completas de las acciones de su hija. Además sirve para avivar artificialmente el escaso interés del argumento agregando otros incidentes que peligran la tranquilidad de la Sultana y el buen suceso de sus dificultades. Salta a la vista su parentesco con el padre de los niños de Los Baños y Saavedra de Los Tratos, aunque, como en Los Baños, su estricta interpretación de la ley no prevalece.

En breve, Catalina es un remanso de quietud y sentido común que presta cierta verosimilitud al torbellino de locuras que la rodea. Sus reacciones cautelosas, medidas y psicológicamente reslistas nos fuerzan a creer que lo que le hace comportarse así debe tomarse en serio, por lo menos en parte.

Merece mirarse la comedia desde la perspectiva de las acciones de cada grupo de personajes, o sea, según se acomoda cada uno al jocoserio ambiente de la corte turquesca. El sentido de realidad comunicada a cualquier ambiente artístico depende de la complicada madeja de relaciones de los personajes y esta verdad se manifiesta sobre todo en las obras cervantinas. Se echa de ver en esto la experimentación de Cervantes con la técnica dramática.

La situación de Zelinda (Lamberto) y Zayda (Clara) es una variante de la prototípica de las novelas bizantinas y así reverberan en ella la de Aurelio y Silvia de Los Tratos, y la de don Fernando y Margarita de El Gallardo Español. Tienen en común el que el galán y su dama estén en el poder del enemigo y los dos o uno de los dos es deseado de sus amos. Cervantes no cansa de experimentar con esta fórmula variándola del perfecto quiasmo de su primera comedia de cautivos. Normalmente el galán sigue a su dama, la cual le ha sido raptada.<sup>16</sup> Tal es el caso de Los Baños. Se varía este esquema en El Gallardo Español dando el papel de perseguidor a Margarita, la cual se disfraza de hombre. Como se recordará, también es querido de su ama el gallardo español, pero mantiene secreta su identidad. Figura como constante en todas las variantes el disimulo de algún aspecto de la identidad de los amantes. Por ejemplo, los amos no están enterados de la relación amorosa de los cautivos en ninguna de las cuatro comedias. En La Gran Sultana, el genio experimental e irónico cervantino le lleva a dar un paso más en hacer que Lamberto se introduzca en el serrallo disfrazado de mujer. Da cima a su ironía cuando el Sultán

---

<sup>16</sup>

Vemos las dos variantes también en El Laberinto de Amor, pues Anastasio, disfrazado de labrador, se presenta en Novara para estar al lado de Rosamira; Julia y Porcia disfrazadas de pastores persiguen a Manfredo y Anastasio respectivamente. Lo que es más, Cervantes hace que Anastasio y su criado comenten esta transposición:

le escoge entre todas las bellas esclavas de su harén dejando caer a sus pies el pañuelo.<sup>17</sup> La técnica consiste en exagerar un argumento artificioso que la convención iba haciendo aceptar como realista.

Es obvio que ha abandonado todo intento de hacer que esta clase de fábula lleve un importe serio. La pareja adecua sus reacciones a los peligros y tonterías de la corte. Las acciones de estos dos cobran excepcional interés frente a las del Sultán. En cuanto a la persona y acciones de éste, existe cierto realismo en potencia en la forma de castigos y sentencias de muerte que amenaza repartir a cada paso. Con ellos el realismo existe efectivamente en algunas de sus palabras y acciones. Tanto en el caso del Sultán como en el de Lamberto y Clara la inspiración de sus acciones proviene de tradiciones literarias idealistas. Sin embargo, Lamberto y Clara no muestran el habitual acato de los amantes novelescos.

Zelinda: Ya te he visto y te he gozado  
.....

Zayda : ¿Yo preñada, y tu varón  
y en este serrallo? Mira  
adonde pone la mira  
muestra cierta perdición (II, 266).''

---

Anastasio: ¿Pues de qué te maravillas?  
Di: ¿no puede acontecer,  
sin admiración que asombre,  
que vna muger busque a vn hombre,

Cornelio : Sí puede; y es tan agible  
lo que dizes, que se ve  
que, en las posibles, no sé  
otra cosa más possible (II, pág. 319).

17

Cotarelo, citando de la Historia del imperio otomano de Sapiencia, nos pone en conocimiento de que ésta fue costumbre entre los sultanes (El Tea. de Cer., pág. 341).

No veo como Cotarelo que esta escena sea "no muy limpia,"<sup>18</sup> pero sí goza de un realismo que era más típico de los entremeses. El realismo no se reduce a lo sexual sino que también se entiende a toda su situación vital.

Zelinda: . . .  
pero estad, Clara, advertida  
que hemos de morir de suerte,  
que nos grangee la muerte  
nueva y perdurable vida.  
Quiere decir que muramos  
cristianos en todo caso.

Zayda : De la vida no hago caso  
como a tal muerte corramos (II, 266).

Zayda ha señalado certeramente que el inconveniente de pasar a otra vida más perdurable es que media una muerte bastante desagradable. La interpretación materialista de la vida se intensifica con la vuelta del Sultán a la más ancha del serrallo. Cuando escoge a Lamberto para compartir el lecho real con él, Clara exclama, "¡Tengo embidia, y soy mujer!" (III, 288). No importa en qué sentido se toma esta frase, contrasta con lo serio de la situación.

Tengo embidia: 1) Le envidia que su buen parecer aparentemente exceda al mío.

2) Le envidia su suerte de ir con el Sultán.

y soy mujer : 1) Como mujer debo serle más atractiva al sultán.

2) podría serle útil al Sultán en mi capacidad de mujer.

Ibid, "Luego de esto siguen en la comedia unas escenas no muy limpias, y que hoy resultan bastante crudas, con frases harto naturalistas, ahora malsonantes, pero que entonces eran ordinarias, aún tratándose de escritores tan pulcros y comedidos como Cervantes." Tan ordinarias eran que no se encuentran semejantes en ninguna de sus otras nueve comedias y que Cotarelo mismo se siente llamado a comentarlos como algo excepcional. Esta es la manera normal de paliar lo inquietante en las obras de Cervantes: decir que era normal para aquel entonces.

Sigue su monólogo de doble sentido.

¡O mi dulce amor primero!  
¿Adónde vas? ¿Quién te lleva  
a la más extraña prueba  
que hizo amante verdadero?  
Esta triste despedida  
bien claro me da a entender  
que, por tu sobra, ha de ser  
mi falta más conocida.

Se puede interpretar "primero" de dos maneras:

- 1) Antes de que fuera del Sultán, o
- 2) Espera otros amores en el futuro.

"Sobre" y "falta" denotan la acostumbrada técnica contrastiva de Cervantes. Además "sobra" se refiere al hecho de que sobre un hombre en este juego y al atributo masculino. Tampoco debe perderse el doble sentido salado de "falta." Al ir juntando estos detalles naturalistas del comportamiento de Lamberto y Clara, nos vamos dando cuenta de que no corresponden al estereotipo de los amantes ideales. Igualmente realista era la cobardía de Lamberto al abandonar a Clara y su conducta dudosa al dejarse cautivar. Dista mucho del caballero indefectiblemente gallardo y casto que persigue a su dama, igualmente casta, que se mantiene intacta frente a toda clase de asaltos sobre su virginidad.

Ahora bien, ¿qué pretende Cervantes con estas variantes del prototipo? Contestamos que espera lograr varias cosas. Mantengamos presente que a través de sus obras se expresa su descontento con la falta de verosimilitud de la comedia nacional. El tratamiento que da a este núcleo de personajes representa una extensión irónica de la misma crítica. A la vez es un alarde de su capacidad de comunicar verosimilitud a personajes y acciones que de otra forma parecerían extravagantes e inconsecuentes. Tira de los pies del argumento artificioso introduciendo un diálogo exageradamente realista. Esta clase de

"realismo" contrasta con el psicológico otorgado a Catalina. En los dos casos, los diferentes tipos de realismo no sólo contrastan con lo artificioso sino que a la vez lo matizan tanto que si no estamos dispuestos a aceptarlo del todo tampoco nos inclinamos a rechazarlo. Creo que queda manifiesta la índole experimental de la obra cervantina. O sea, que vamos viendo cómo varía los elementos y a qué fin. Como ya queda dicho, el motor de este impulso a la experimentación es el deseo de decir lo que cree ser verdad sin incurrir en lo prohibido.

También es importante en la finalidad experimental la manera en que se orienta los núcleos de personajes frente a lo jocoserio de la corte. Como vimos, Catalina se acomoda a ellos mediante reajustes psicológicos, alterando su propia interpretación de la realidad. Lamberto y Clara lo hacen con trucos, ya sea el disfraz, ya sea el atribuir la masculinidad de Lamberto a un milagro de Mahoma, técnica consagrada por la comedia nacional. Pensemos en el fingirse locos de los protagonistas de Los Cautivos. Pero notemos también que estos trucos son un mecanismo para soslayar la obligación artística de establecer una estrecha relación entre el decoro y la fábula como lo fue el empleo que se dio a la fama en El Gallardo Español.

Madrigal es pariente muy cercano de Pedro (El Trato de Argel), de Tristán y Buytrago además de ser antepasado muy directo de Pedro de Urdemalas. Tiene en común con éste el cambiar de papeles y de oficios, o sea el de mudar de identidad cuando le conviene. Apareciendo ante nosotros por primera vez sin oficio señalado, se hace sucesivamente entrenador de elefantes e intérprete de pájaros, sastre, músico y termina imaginándose comediante que recita la historia de Catalina. En fin, es uno de aquellos personajes tan amados de Cervantes a quien más le importa su libertad sin identidad ni honor que éstos sin aquélla. Las variaciones visibles de su identidad funcionan como un disfraz

en movimiento que impide que se vea su verdadero carácter y que haya un enfrentamiento entre éste y las fuerzas antagónicas de la capital turca.

Se nos presenta Madrigal por primera vez en compañía de Andrea, el espía.<sup>19</sup> Viene de echar un gran pedazo de tocino a la cazuela de unos judíos. Como Tristán de Los Baños, se divierte torturando a los descendientes de la diáspora. Se nos informa a través de Andres que el motivo de Madrigal es el mismo que el de Tristán.

Andrea: ¡O gente aniquilada! O infame o sucia  
raza, y a qué miseria os ha traydo  
vuestro vano esperar, vuestra locura  
y vuestra incomparable pertinencia,  
a quien llamaya firmeza y fe inmutable,  
contra toda verdad y buen discurso (I, 249).

Aquí vuelve a tratarse la falta de fe de los judíos, llamando su espera del Mesías "pertinacia," como la adherencia a su ley. No se desarrolla aquí la relación entre la fe y la ley como en Los Baños. Se deja esbozar nada más, de modo que la persecución de Madrigal tiene un carácter aparentemente más antisemítico y raya en lo gratuito.

Sin embargo, se le da un tratamiento mucho más amplio al desarrollo del tema en la persona de Madrigal que en la de Tristán. Concluimos, por la conversación entre Andre y él, que ha rechazado en otra ocasión la oportunidad de evadirse "poniendo por excusa que os tenía/ amor rendida el alma, y que una aláraue,/ con nuevo cautiverio y nuevas leyes,/ os la tenía encadenada y presa" (I, pág. 250).

---

19

Jaime Oliver Asín cree que se refería a una persona histórica, Andrea Gaspar Corso, amigo de Abd al-Malik. Ayudó a muchos librarse del cautiverio ("La hija de Agi Morato," pág. 277).

Madrigal: Verdad; y aun tengo el yugo  
al cuello, todavía estoy cautivo,  
todavía la fuerza poderosa  
de amor tiene sujeto mi aludrio.

-----  
-----

Madrigal: Son las leyes  
del gusto poderosas sobremodo.

Andrea : Vna resolución gallarda puede  
romperlas.

Madrigal: Ya lo creo; mas no es tiempo  
de ponerme a los brazos con sus fuerzas.

Andrea : ¿No soys español?

Madrigal: ¿Por qué? ¿Por esto?  
Pues, por las onze mil de malla juro,  
y por el alto, dulce, omnipotente  
desseo que se encierra bajo el opo  
de quatro acomodados porcionistas,  
que he de romper por montes de diamantes  
y por dificultades indezibles,  
y he de llevar mi libertad en peso  
sobre los propios hombros de mi gusto,  
y entrar triunfando en Nápoles la bella  
con dos o tres galeras levantadas  
por mi industria y valor, y Dios delante,  
y dando a la Anunciada los dos barcos,  
quedaré con el vno rico y próspero,  
y no ponerme ahora a andar por trena,  
cargado de temor y de miseria.

Andrea : ¡Español soys, sin duda!

-----  
-----

Andrea : ¿Aurá quien quiera libertad huyendo?  
(I, págs. 250-251).

De este diálogo se sacan en limpio varias conclusiones: 1) las "leyes" del  
gusto son todopoderosas, 2) la imaginación extravagante, típicamente española  
("¡Español soys, sin duda!"), se propone imposibles ("y entrar triunfando en

Nápoles la bella/ con dos o tres galeras leuantadas/ por mi industria y valor, y Dios delante"), 3) la libertad no depende sólo de lo exterior. Tristán no se comprometía con lo musulmán desateniendo a los días de ayuno y semejantes imperativas de segunda categoría. De igual manera Madrigal no se enreda inextricablemente amancebándose con una "aláraue," incluso cuando ha optado por quedarse en Constantinopla por no separarse de ella. Al contrario, vemos a comienzos de la segunda jornada que su cristianismo, como el de doña Catalina, queda intacto. Le han cogido las autoridades "in fraganti" con su "aláraue" y según lo acostumbrado<sup>20</sup> le van a arrojar al mar con una piedra al cuello si no se reniega y se casa con ella. Es un momento crítico en que no puede soslayar la relación directa entre acto y creencia. Responde así.

Todo es muerte, y todo es pena;  
ninguna cosa hallo buena  
en casarme ni en vivir.  
Como la ley no dexara  
en la qual pienso salvarme,  
la vida, con el casarme,  
aunque es muerte dilatará;  
pero casarme y ser moro  
son dos muertes, de tal suerte,  
que atado corro a la muerte,  
y suelto mi ley adoro (II, pág. 256).

En fin, prefiere la muerte del cuerpo a la eterna del alma. Notemos que este dilema es el de Catalina pero llevado un paso más. En realidad los dos compar-  
ten situaciones análogas hasta esta bifurcación en que no sólo se le quiere obligar a Madrigal a casarse sino también a rechazar su fe. Recordemos que la piedra angular del argumento que permitía a Catalina casarse era que no tenía que desdeditarse del cristianismo.

---

20

Otarello observa que este castigo fue el señalado para tal ofensa (Tea. de Car., 321)

No obstante, Madrigal se vale de un truco para burlarse de la muerte. Creemos que es más que casual que, rechazando toda manifestación exterior, toda fruitería de su propia religión para adherirse sólo a lo esencial, Madrigal eche mano de un truco que depende de las supersticiones del Cadi y que éstas se relacionen directamente con sus fechorías e immoralidades. Para colmo notemos que el Cadi es un religioso, dato con que introduce Cervantes esta escena.<sup>21</sup> Que no se nos olvide tampoco que también lo fue Naor, el jerife de El Gallardo Español. No parece sino que nuestro comediógrafo tiene tirria a la superstición, sobre todo cuando se relaciona con lo religioso. Pero, de vuelta a nuestro escrutinio de su estafa del Cadi, para la marcha de la muerte cebándole la curiosidad.

- Madrigal: . . .  
Mas yo sé que desta vez  
no he de morir, señor bueno.
- Cadi : ¿Cómo, si yo te condeno,  
y soy supremo juez?  
De las sentencias que doy  
no ay apelación alguna.
- Madrigal: Con todo, de mi fortuna  
aunque mala, alegre estoy.  
La piedra tendré ya puesta  
al cuello, y has de pensar  
que no me pienso anegar.  
Y desto haré buena puesta.  
Y porque no estés suspenco,  
has de salir estos dos fuera;  
diréte de la manera  
que ha de ser, se aún yo pienso.
- Cadi : Idos, y dexalde atado,  
que quiero ver de la suerte  
cómo escapa de la muerte  
a quien está condenado (256-57).

---

21

Nos lo dice la acotación con que se comienza la escena. "... sale con ellos el gran cadi, que es el juez obispo de los turcos" (II, 1, 256).

Vemos dramatizado en este diálogo la tensión que solía crear la comedia nacional en el público por la salida dudosa de los sucesos. Y no se creaba al azar sino muy conscientemente como muestra el precepto de Lope de Vega.

Engañe siempre al gusto, donde vea  
que se deja entender alguna cosa  
de muy lejos de aquello que promete.<sup>22</sup>

Claro, como hemos señalado antes en el caso de Lamberto y Clara por ejemplo, estos imposibles suelen resolverse mediante trucos como el que efectúa Madrigal. Este le dice que de un antepasado suyo, Apolonio Tiano, <sup>23</sup> le tocó recibir la ciencia de entender el lenguaje de los pájaros y que aquella misma mañana camino del pecado un ruiseñor le había dicho.

Dile al juez de tu causa,  
que han decretado los cielos  
que muera de aquí a seis días,  
y que baxe al estigio reino  
de tus grandes desafueros  
que a dos moros y vna viuda  
que ha muchos años ha hecho  
y si hiziere la salá,  
lavando el cuerpo primero  
con tal agua --y dixo el agua,  
que yo desirte no quiero--  
tendrá salud en el alma,  
tendrá salud en el cuerpo (257).

Aparte de esta maravilla promete enseñarle a hablar a un elefante en diez años.

Claro, como todo estafador se ha valido Madrigal de conocimientos certeros de las flaquezas de su víctima en particular y de la humanidad en general, provocando la siguiente reacción ingenua.

---

<sup>22</sup>

Arte nuevo de hacer comedias.

<sup>23</sup>

Con poco o ningún fundamento Cotaralo identifica este personaje con el beneditino, Fr. Pedro Ponce de León, "inventor del arte de hacer hablar a los mudos" (Tea. de Cer., 324).

Cadí: En libertad te bualuo.  
Pero una cosa me tiene  
confuso, amigo y perplexo:  
que no sé qual viuda sea,  
ni quales moros sean estos  
a quien he de hazer la enmienda:  
los moros de mi ofendidos,  
y viudas pasan de ciento (258).

Ha respondido el Cadí de acuerdo con quien es: un malhechor y un supersticioso, algo cerrado de mollera.

Madrigal, pues, desempeña múltiples funciones: 1) ridiculizar lo musulmán, 2) ridiculizar los vicios dentro de su propia sociedad, 3) llevar un paso más la desligación del carácter del acto. Es obvia la burla que hace el autor del Cadí como musulmán, pero también interpretando el término "religioso" genéricamente y recordando los pormenores de Los Baños en que pusimos de relieve este proceso, nos damos cuenta de que se repite la burla aquí. Por fin, los actos de Madrigal no reflejan el hombre interior hasta que no hay otro remedio. Aun esta mínima relación de carácter con acto desaparece tanto en Tristán como en Pedro de Urdemalas, lo cual viene en apoyo de nuestra creencia de que La Gran Sultana antecede a estas dos obras.

Ahora bien, hemos de preguntarnos si Madrigal representa un éxito como personaje, eso es, si es verosímil. Debemos darnos cuenta en primer lugar de que es la contrafigura del protagonista típico de los libros de caballería y del gallardo de la comedia nacional. Comparte con ellos la capacidad de salir de situaciones imposibles milagrosamente. La diferencia estriba en que Madrigal utiliza inteligentemente sus conocimientos de la conducta humana, permaneciendo siempre dentro de los límites de lo humano mientras el gallardo y el caballero andante muchas veces violan dichos límites o por lo menos en el caso del gallardo se valen de soluciones puramente mecánicas. Los designios de Madrigal se limitan a mantener lo esencial de su propia integridad y sobrevivir.

Inversamente, el truco con que se salva Lamberto, ¿qué tiene que ver con la naturaleza humana ni con nada?<sup>24</sup> Depende nada más de la buena voluntad o de la imbecilidad del Gran Turco. Por estos motivos Madrigal y sus semejantes representan un experimento dichoso dentro de lo que cabe, advirtiendo siempre que su éxito queda circunscrito por el fin delimitado dramático de tal personaje, al cual consiste en establecer un ambiente festivo.<sup>25</sup> Con esta clase de personaje sólo pueden tratarse las grandes cuestiones palpitantes indirectamente, de forma humorística, porque se ha creado una desfase entre él y el verdadero intento de sus acciones. No obstante, si bien pierde la capacidad de responder directamente a los importantes problemas vitales, por lo menos puede tratarlos sin que nadie le pida cuentas al autor.

En resumidas cuentas, Madrigal y sus congéneres representan una solución del problema del hiato entre el decoro y la fábula. De Pedro y Leonardo de El Trato a través de Buytrago, Madrigal y Tristán y culminando en Pedro de Urdesmalas presenciemos la paulatina evolución de un personaje que al principio está anclado en sus circunstancias vitales, pero que poco a poco se desliza de estas trabas para convertirse en un tipo zumbón cuya función es poner de relieve o la falta de una relación directa entre carácter y acto como un fallo de técnica dramática de la comedia nacional, o de mostrar la relación escondida entre ellos, criticando así las hipocresías de su época. Así pone de relieve las hipocresías y supersticiones del Cadí y por extensión las de cualquier religioso. ¡Hubiera sido aún remotamente posible ridiculizar a un religioso

<sup>24</sup>

Cotarelo se vio obligado a tratar de probar que era común creencia en aquel entonces que tales cambios se registraban a cada rato (Teg. de Car., pág. 342).

<sup>25</sup>

Creo que acierta Walter Starkie cuando declara en la introducción de su traducción de Pedro de Urdesmalas que esta obra se asemeja a la fiesta de la noche de San Juan y a The Midsummer Night's Dream de William Shakespeare

español malo, como lo fue el dominicano que traicionó a Cervantes, Juan Blanco de Paz? Sí que era posible hablar bien de los buenos como lo hizo nuestro comediógrafo de los Trinitarios y también del Padre de la Cruz. Dicha práctica de mirar nada más lo bueno, sobre todo cuando le falta al espíritu lírico para subirlo de nivel, se llama mojigatería cuando es voluntaria y cuando impuesta desde afuera recato o quizá prudencia. De nuevo insistimos en la imposibilidad de una destrucción de la actitud irreverente después del Concilio de Trento aunque sí ocurrió una supresión de ella. Ciertamente no se permitía la expresión de sentimientos como el siguiente.

yo os prometo  
quel soldado más pobreto  
de cuantos podéis hallar  
es oy a Dios más acepto  
que el flayre más regular.  
Ya sabéis  
que dondequiera que estéis,  
entre vuestras relijiones  
nunca vimos ni veréis  
sino embidia y questiones.<sup>26</sup>

Lo raro de que anteceda esta clase de crítica dentro de la tradición dramática a la Contrarreforma y que desaparezca después excede los límites de la casualidad. La técnica dramática cervantina evoluciona hacia un sistema que le permite enjuiciar las cuestiones vitales sin incurrir en la censura.

Cada núcleo de personajes se orienta a lo jocoserio de la corte de acuerdo con su propia y distinta fórmula. Catalina reacciona en lenguaje y acto de forma realista tomando completamente en serio la amenaza del poder real.

---

(Eight Spanish Plays, Translated with an Introduction by Walter Starkie (New York: Random House, 1964). Antes también había notado Astrana Marín que la acción en las dos comedias se desenvuelve en varios lugares (Vida heroica, T. VI, pág. 290).

Lamberto y Clara responden a ello "en jocosero" combinando de manera vertiginosa actos y lenguaje realistas con trucos mecánicos. Madrigal no parece temer el poder representado por el Cadí en ningún momento, aunque se vale de la oportunidad de poner de manifiesto su ser verdadero. El mismo, sin embargo, toma a risa las circunstancias jocosas confiando en su capacidad de librarse de cualquier percance utilizando tretas basadas en sus conocimientos de la naturaleza humana. Se entretiene, pues, en el lenguaje y la conducta de cada núcleo elementos realistas que no sólo apoyan nuestra confianza en ellos como dignos de tomarse en serio, eso es, como verosímiles, sino también tienen el ambiente jocosero de la corte con cierta verosimilitud aunque sea débil.

Mirando lo que llevamos dicho sobre la obra en su totalidad, podemos identificar varias técnicas aplicadas a esta pieza que infunden toda la dramática cervantina. La primera y más importante por su amplia aplicación señalamos con la denominación de "transposición." Se deja ver en la transposición del papel del gallardo al turco, en la conversión del "lacayo retórico" y del "paje consejero" en sumo consejero y retórico, en las nuevas y distintas combinaciones de realismo en cada personaje, en la variante del original argumento de la novela bizantina, y en la asignación del disfras al hombre en vez de a la mujer. Como antes en Los Baños, en la presente comedia observamos la técnica de conferir verosimilitud a algo nombrándolo. También ha sido una constante en su comedia el hacer reaccionar ante la misma realidad a distintos personajes o a distintos núcleos de personajes cada uno a su manera. Creemos que esta tendencia corresponde a la aparente necesidad cervantina de mirar el mismo asunto desde varios puntos de vista. Este método se refleja indirectamente en la constante queja de los críticos del excesivo número de personajes. Sin

embargo, su empleo en esta obra es mucho más fino y se hace con intenciones muy distintas de las de Los Tratos, aunque a esta forma de acercarse a un problema puede deberse la tendencia a vaciar el escenario de personajes entre escena y escena, tan molesto para Schevill y Bonilla.<sup>27</sup> Parece natural que varios núcleos de personajes que sólo tienen en común el ambiente principal no establezcan relaciones nada más "pro forma," aunque desde el punto de vista práctico el resultado de su ajenación es poco grato. Se ve en la trama una creciente tendencia hacia formas más abiertas, tan abiertas que parecen los sucesos arbitrarios a veces, pero no creemos que sea así, que dependan cada vez más de la imposibilidad de establecer una estrecha relación entre el decoro y el argumento tanto por el estado de la comedia nacional como por el ambiente de la España de Felipe III.

---

27

Comedias y Entremeses, VI, pág. 101.

## CAPITULO VII

### EL RUFIAN DICHOSO: EL DECORO CONFIRMADO

--Cogido le tengo --dijo Sancho--.  
Luego la fama del que resucita muertos,  
da vista a los ciegos, endereza ojos  
y da salud a los enfermos, y delante de  
sus sepulturas arden lámparas, y están  
llenas sus capillas de gentes devotas que  
de rodillas doran sus reliquias, mejor  
fama será, para éste y para el otro siglo,  
que la que dejaran cuantos emperadores  
gentiles y caballeros andantes ha habido  
en el mundo.

. . . .  
--Quiero decir --dijo Sancho-- que  
nos demos a ser santos, y alcansaremos más  
brevemente la buena fama que pretendemos  
. . . (Don Quijote, II, Cap. XVIII, pág. 1407).

Se ha difundido ampliamente la fama de El Rufián Dichoso como obra constatadora del fervor religioso de Cervantes.<sup>1</sup> Aunque no cabe duda de que nuestro comediógrafo era un hombre profundamente religioso, típico de su siglo si se quiere, no era, como hemos aseverado antes, totalmente carente de sentido crítico. De modo que si quería proponerle a Fray Cristóbal de la Cruz como ejemplar digno de la emulación de todos, sorprende lo poco simpático que nos resulta este héroe y santo.

Como en todas las obras dramáticas cervantinas, la trama se subordina a otros factores de más importancia para nuestro comediógrafo. Se trata de la conversión del rufián, Cristóbal de Lugo, un joven de bajo estado, criado del

---

<sup>1</sup>  
Véase la próxima nota.

Inquisidor, Tello de Sandoval, en un santo de la Iglesia. La Comedia nos resume la estructura escuetamente en tres jornadas:

vna de su vida libre,  
otra de su vida grave,  
otra de su santa muerte  
y de sus milagros grandes (II, pág. 212).

Choca y enfada al lector la aparente falta de relación directa entre su vida libre y la grave; en suma, es lo que más resta al gusto que uno recibe de la obra. Este salto desconcertante es el problema fundamental de toda la comedia y la manera de reaccionar ante él determina la perspectiva crítica.<sup>2</sup> Pueden delatarse dos perspectivas críticas en general: 1) la que alaba tanto la jácara como la vida religiosa y 2) la que ve el valor de la obra principalmente en la primera jornada rufianesca. Don Francisco Induráin ha notado que la primera jornada acusa más invención y diverge más de la fuente y aunque la vida hampesca contrasta con la santa, ve la unidad de la pieza en el carácter del rufián dichoso, con lo cual estamos de acuerdo.<sup>3</sup> El único crítico que yo

<sup>2</sup>  
"... lo profano vale más lo sagrado... Así Cristóbal de Lugo, mientras es rufián, o sea en toda la primera jornada, vale, artísticamente, mucho más que en la jornada segunda y tercera, en que es un dechado de virtud" (Joaquín de Hazañas y Rúa, Los Rufianes, págs. 52-53). "Es innegable, en efecto, que el primer acto de El Rufián Dichoso, es lo mejor que la pluma de Cervantes ha escrito, por su variado lenguaje, por su brío, por la incomparable pintura de los caracteres, por la naturalidad del diálogo, por el realismo del ambiente," y en cuanto a las otras jornadas, "carecen de originalidad y arte, y el autor se cree obligado a recurrir a cada instante al alegato de las fuentes históricas que utiliza, insistiendo en que así se cuenta en su historia" (Schervill y Bonilla, Comedias y Entremeses, pág. 124). "En esta grandiosa concepción teológica cuyo vasto escenario se extiende desde el cielo al infierno, trata el autor tres grandes misterios y dogmas católicos: el de la gracia, el de la perfección interior y el de la caridad, asuntos todos que en el creyente siglo XVI preocupaban hondamente las conciencias y apasionaban con avidos las ánimas" (A. Cotaralo y Valledor, El Tea. de Cer., pág. 359). "Tierra y cielo unidos en esta joya de perfección" (J. Casaldusero, Sen. y For. del Tea., pág. 127).

<sup>3</sup>  
"Estudio Preliminar," Obras dramáticas, págs. XXXII-XXXIII.

sepa, que prefiere las jornadas II y III sobre la primera es Bruce Wardropper.<sup>4</sup> De todas formas, creo que es patente que el problema de la unidad de la pieza, o falta de ella, es central para entender las ideas dramáticas y religiosas que infunden la obra.

La fuente para la vida de Cristóbal de Lugo es sin lugar a dudas la Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México en la Orden de Predicadores de Fr. Agustín Dávila Padilla.<sup>5</sup> Es muy afortunado e

---

<sup>4</sup> Refiriéndose a los que ven más mérito en la primera jornada, "... la representación de la vida espiritual no tiene para ellos el encanto de la socarronería rufianesca" ("Comedias," Suma Cervantina, pág. 159).

<sup>5</sup> Cotarelo consigna que Francisco Rodríguez Marín primero y luego Joaquín Hasañas y Rúa se habían fijado en que el original era el santo dominicano cuya vida era bien conocida en Sevilla por la época. También Hasañas y Rúa sugirió como fuente la corta biografía de Fr. Juan López, obispo de Monópoli (El Teo. de Cer., pág. 350). Añade Cotarelo mismo, "pero lo que sí creo es que Cervantes tuvo a la vista la vida de nuestro justo escrita por el maestro Agustín Dávila y Padilla en su Historia de la Provincia de Santiago de México, impresa en 1596, y no la relación obispo de Monópoli, que no vio luz hasta el año de 1615, el mismo año de publicarse las Ocho comedias y ocho entremeses" (El Teo. de Cer., pág. 351). Le secundan en esto Sahevill y Bonilla sin darle crédito a Cotarelo (Comedias y Entremeses, VI, pág. 124). Recientemente, Jean Canavaggio ha presentado convincentes argumentos para mostrar que Cervantes se valió de otra fuente, un manual de piedad, obra del agustino Fr. Antonio de San Román, Consuelo de Penitentes o Mesa Franca de Spirituales Manjares, Salamanca, 1583 y Sevilla, 1586 (Cervantes Dramaturgo, págs. 46-53). Entre las coincidencias notadas por Canavaggio entre la versión biográfica de San Román y la cervantina, las más significativas, a mi entender, son el jurar hacerse saltador y su conversión subsiguiente, su empleo de la jeringonsa y la mención de sus orígenes humildes (Canavaggio, págs. 48 y 49). Para nuestra tesis son aún más importantes los episodios de El Rufián Dichoso que ni se encuentran en San Román ni en Dávila, que son, a saber: la pendencia de Cristóbal con Ganchoso, las riñas con los corchetes, la oferta de servicio de Legartija, el suceso de la dama enamorada, la salida nocturna y el asalto al pastelero, la vuelta matinal a casa de Sandoval, el encuentro con la prostituta Antonia, la liberación de Carrascosa, y el estudiante Gilberto (Canavaggio, pág. 49).

importante para el análisis de esta obra el que la diligencia de Cotarelo y Valledor descubriera el modelo empleado por Cervantes, pues revela que nuestro comediógrafo cambió unos particulares de extraordinario interés y se adhirió fielmente a otros, lo cual nos permite indagar cuál ha sido su criterio artístico.

El rasgo más llamativo y más importante, el cual notó por primera vez Casaldnoro,<sup>6</sup> es que el Cristóbal de Lugo de Dávila era mujeriego durante su vida rufianesca y el de Cervantes distaba mucho de serlo. Reza el texto de Dávila así:

Era lástima ver al pobre estudiante con sólo el nombre;  
las obras eran, juego, valentías, atrevimientos, y todo  
encaminado a pretensión de mujeres.

....ocupábase en libertades de mozo ensomorado.<sup>7</sup>

El Rufián Dichoso sigue siendo valentón en la comedia, pero la finalidad a que iba dirigida toda la valentía, "todo encaminado a pretensión de mujeres," se ha suprimido del todo, tomando muchísimo cuidado Cervantes en ponerlo de relieve. Fijémonos en ello: bien: Cervantes ha suprimido del todo el motivo y la

6

"Hay que indicar, sin embargo, que Dávila hace referencia al carácter mujeriego de Lugo (dos citas en Cotarelo, págs. 352 y 378) y Cervantes no le sigue, probablemente por razones estéticas de la época" (Sen. y For., nota #1, pág. 112). Es curioso que Cotarelo aseverase que tanto la historia como la comedia le caracterizaban como "desomorado" cuando citó lo contrario del texto de Dávila dos veces: "La historia y la comedia le pintan a Lugo desomorado cual otro licenciado Vidriera" (El Tea. de Cer., pág. 371). Astrana Marín se limita a notar, "Esta insistencia del historiador en presentar a Lugo como 'mozo ensomorado' ... no es recalado por Cervantes..." (Vida heroica, T. V., pág. 448), o que Cervantes "lo soolaya" (pág. 453).

7

Fr. Agustín Dávila Padilla, Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores, 3ra edición, México: Editorial Academia Literaria, 1953, págs. 383-384. De más interés podría ser el tratamiento acordado a este aspecto de su carácter por San Román (véase la nota de la página anterior). No he podido ver el manual del agustino, San Román y por tanto no puedo decir si lo pinta como desomorado, aunque parece que no, porque un particular tan importante lo habría notado el meticuloso Casavaggio.

finalidad de los actos rufianescos de su protagonista, lo cual es cambiar el eje alrededor del cual gira todo. Cuando la desconocida y bella casada de alta cuna se le ofrece, no sólo se niega sino que es tan poco caballero que pone cara muy desagradable.<sup>8</sup>

Dama: ¿Para qué arrugas la frente  
y alzas las cejas? ¿Qué es esto?

Lugo: En admiración me ha puesto  
tu desseo impertinente.  
Pudieras, ya que querías  
satisfazer tu mal gusto,  
buscar vn sugeto al justo  
de tus grandes bigarrías;  
pudieras, como entre peras,  
escoger en la ciudad  
quien diera a tu voluntad  
satisfacción con más veras;  
y assí tuuiera (s) disculpa  
con la alteza del empleo  
tu mal nacido desseo,  
que en mi baraxa te culpa.  
Yo soy vn pobre criado  
de vn inquisidor, qual sabes,  
de caudal, que está sin llaves,  
entre libros abrauiado;  
viuo a lo de Dios es Christo,  
sin estrechar el desseo,  
y siempre traygo el valdeo  
como sacabuche listo;  
ocúpome en baxas cosas,  
y en todas soy tan terrible,  
que al acudir no es possible  
a las que son amorosas;  
a lo menos a las altas,  
como en las que ti señalas;  
que son de cueruo mis alas (I, pág. 193).

Además de su descortesía en general, se le nota a Lugo una actitud censoria. Llama al desseo de la dama "impertinente" y "mal nacido" y en efecto le acusa de la perversión, característica de algunas mujeres, de regocijarse dándose a alguien de estado más bajo. Difícilmente podría ser más fuerte el rechazo

8

Este episodio de la dama casada no se encuentra ni en Dávila ni en San Román (Canavaggio, pág. 49).

cundo podría haberla desviado echándole flores para amortiguar el impacto que iba a causar en el amor propio de ella. Se ve que Lugo no ha sufrido la mortificación de una repulsa, pues su actitud no muestra condolencia alguna. Al contrario, no registra compasión ni por las flaquezas de la carne ni por las de la sensibilidad, pero sí una desmesurada preocupación con su bajo estado, en este caso en comparación con el alto de ella. De hecho, Lugo, se comporta no sólo a diferencia de la "historia," muy digna de fe según quién fue su autor, sino muy en contraste con los naturales impulsos de la juventud. Es curioso, por ser indicativo de la importancia que Cervantes daba al asunto, que el prior dominicano comentase la castidad del joven fraile cuando tal estado debe ser normal entre los religiosos:

... y tan honesto,  
que admira a quien le vee en la edad florida  
(II, pág. 215).

La frialdad del joven bravucón, como la del santo, espanta. Los quilates de su caridad no pesan gran cosa en su comportamiento hacia esta dama.

Nos dio a entender por sus palabras, "que al acudir no es posible/ a las que son amorosas;/ a lo menos a las altas," que no rechazaría a una menos fuste, pero no se muestra más amoroso con Antonia, una joven "de la vida"<sup>9</sup> que anda perdidamente enamorada de él.<sup>10</sup> En fin, al descubrirla en casa de su padrino, Lugo le dice fieramente, sin siquiera guardarle el decoro que a la desconocida:

---

<sup>9</sup>  
Hecho confirmado por lo que dice Antonia misma a Tallo de Sandoval: "a quien llaman 'padre' oy día/ las de nuestra profesión," (I, pág. 206) y por las palabras del estudiante, Peralta, con referencia a Antonia: "Estas señoras del trato" (I, pág. 209).

<sup>10</sup>  
Cotarelo notó que Lugo rechazó a estas dos mujeres, pero no le llamó la atención el que su desprecio de Antonia desvirtuase la excusa que dio a la casada de la divergencia de estado (El Tug. de Car., págs. 372-373). También hay otros hechos, muy importantes, que confirman que el celibato de Lugo era completo. Estos los veremos oportunamente.

Lugo: Demonio, ¿quién te ha traydo aquí? ¿Por qué me persigues, si ningún fruto consigues de tu intento mal nacido? (I, págs. 204-205).

¿Es que Ingo sólo les guarda antipatía hacia Antonia y la desconocida o se extiende su mala voluntad a la mujer en general? Por lo menos, podemos contestar que mira a la mujer determinadamente enamorada, de cierta agresividad, como una calamidad peor que "un rayo del cielo," una tormenta en alta mar, un terremoto, una fiera indignada o el vulgo insolente y libre, según atestiguan sus propias palabras.

Lugo: Como de rayo del cielo,  
como en el mar de tormenta,  
como de imprevisto afrenta,  
y terremoto del suelo;  
como de fiera indignada,  
del vulgo insolente y libre  
pediré a Dios que me libre  
de muger determinada (I, pág. 196).

En fin, Ingo no sólo no es mujeriego en la comedia cervantina sino que delata una verdadera antipatía hacia ellas.

Si sus propios actos y palabras indican su celibato,<sup>11</sup> lo confirman las palabras inequívocas de Antonia dirigidas al Inquisidor:

Antonia: Enójase sin razón  
vuestra merced; que, en mi alma,  
que el mancebo es de manera,  
que puedo llevar do quiera  
entre mil honestos palma.  
Verdad es que él es travesoso,  
matante, acuchillador;  
pero, en cosas del amor,  
por un leño le confieso (I, pág. 202).

Más tarde, hablando con el estudiante, Peralta, Antonia establece una relación directa entre la hombría de Ingo y su comportamiento hacia las mujeres.

11

Ingo mismo le asegura al marido de la dama que su pretendiente putativo (él mismo) morirá antes de ofenderle: "Ya aquel que pudo ponerlos/ en cuidado está de suerte,/ que llegará al de la muerte,/ y no al punto de ofenderlos" (I, pág. 209). Estos sentimientos son típicos de nuestro héroe.

Antonia: ¿Hombre? Si él lo fuera, fuera  
descanso mi angustia fiera.  
Mas no tiene más del nombre,  
conmigo, a lo menos (I, pág. 208).

Con estos versos Antonia da expresión a la tradicional equiparación del comportamiento del hombre frente a las mujeres con la hombría o falta de ella. Su conclusión en cuanto a Lugo es dura y muy clara, aunque no sé si justa porque interviene en ella su propio resentimiento de la repulsa. Lo que sí está claro es que por una parte tiene una verdadera pasión por la refriga en que corre el riesgo de pecar matando un prójimo y por otra no da indicio alguno de pasión amorosa.

El alguacil, al contarle las fechorías de su ahijado a Tello de Sandoval, nos descubre por primera vez un detalle importante de sus relaciones con las mujeres. Dice el alguacil, "es señor de lo guisado" (I, pág. 197). "Lo guisado" es la mancoebía según don Joaquín Hasañías y Rúa.<sup>12</sup> Es curioso que nuestro rufián confirme su oficio de corredor al pormenorizar sus crímenes a su protector.

Lugo : el tener en la dehesa  
dos vacas, y a veces tres,  
pero sin el interés  
que en el trato se professa (I, pág. 203).

Parece que Cervantes no quería que perdiésemos este detalle porque vuelve a describirle así la Comedia a comienzos del segundo acto.<sup>13</sup>

Comedia: pero que no se enfrascasse  
en admitir de perdidas  
el trato y ganancia infame (II, pág. 212).

---

<sup>12</sup>

Los Rufianes, nota #58, pág. 212.

<sup>13</sup>

Aunque es difícil aseverarlo con entera seguridad, sin haber visto la obra misma, parece por el renglón citado por Canavaggio del Consuelo de San Román que Lugo rechazaba el tener las ramerías a su nombre: "...ya le convidavan con piezas particulares, para que se encargasse dellas, y las tuviesse en su nombre en los lugares públicos. Este partido no le quiso aceptar..."

Sin duda alguna, Cristóbal quería dar la impresión de no desdeñar el trato de las mujeres a la vez que no quería que nadie le creyese tan vil como para compartir sus ganancias. El guardar dos o tres vacas en la dehesa formaba parte íntegra de la rufianesca. Tanto era así que el sustantivo "rufián" era sinónimo de alcahete. Es obvio que tampoco deseaba Cervantes que hiciésemos caso omiso de este detalle. Pero, ¡qué raro que un hombre que tuviese inconvenientes personales (¿morales?) en el trato de las mujeres fomentase la prostitución aunque no recibiese ganancia alguna de ella! Significa que le es más importante su propia fama de bravucón, que, hablando objetivamente, cualquier reparo moral. Está dispuesto a que exista esta clase de vida siempre y cuando él no tenga que intervenir en ella ni personal ni físicamente percibiendo ganancias monetarias y amorosas. En fin, ¡para él es moralmente admisible y personalmente abominable!

Ahora bien, puede que no haya nada que merezca la pena comentarse en el calibato de Iago, aunque viene a ser una verdadera tirría hacia las mujeres en general; podría ser nada más por "razones estéticas de la época,"<sup>14</sup> cualesquiera que fuesen, o, mucho más lógico, por mantener una parte de su ser inconclusa.<sup>15</sup> Pero antes de declarar en favor de una u otra idea, veamos si la

---

ed. de 1586, 458r. citado por Canavaggio, Cervantes Dramaturge, pág. 83, nota 103). Parece probable por la índole de estas palabras que San Román sugirió a Cervantes el tema lupanario. Con la certeza de que la biografía de San Román constató el rechazo de parte del héroe de este trato, cobra aún más significado el que Cervantes insistiese en que Iago sí las tenía a su nombre pero sin percibir ganancia ni en especie ni en dinero. Es imposible saber por la línea indirecta del tratado de Canavaggio si San Román pintaba a Cristóbal como desamorado; parece que no. Lo cierto es que los sucesos de la dama casada y de Antonia no los contiene la crónica biográfica del agustino (Canavaggio, pág. 49).

<sup>14</sup>

J. Casalduero, Sen. y For., nota #1, pág. 112.

<sup>15</sup>

Francisco Induráin, "Estudio Preliminar," Obras Dramáticas, pág.

asexualidad de Lugo se compagina con el resto de su carácter. De momento, basta señalar que uno de los puntos centrales de los deterministas precursores de Intero era la equiparación del pecado original con la concupiscencia,<sup>16</sup> y que Intero basó toda su doctrina en su creencia de que el hombre, de carne y hueso, no podía resistir sus tentaciones.<sup>17</sup>

La primera escena de la comedia se ocupa exclusivamente de revelarnos en acto y palabra el carácter de Cristóbal de Lugo. Se abre con haberse hecho las paces Lugo y otro rufián, Gancho. Este resentía al que Lugo, siendo rufián "de primer tonsura,"<sup>18</sup> quisiera espinarse sobre él, pero Lugo comenta que no es cuestión ni del tiempo pasado en la vida rufianesca ni de la edad sino de obras.

Lugo: Mis sores, poco a poco. Yo soy moço  
y maço, y tengo hígado y bofes  
para dar en el trato de la hampa  
quinao (o) al más pintado de su escuela,  
en la qual no recibe el grado alguno  
de valeroso, por aver gran tiempo  
que cura en las entradas y salidas,  
sino por las hazñas que (ha) ya hecho.  
¿No tienen ya sabido que ha cofrades  
de luz, y otros de sangre (I, pág. 188).<sup>19</sup>

16

Alberto Bonet, La Filosofía de la Libertad en las Controversias Teológicas del Siglo XVI y Primera Mitad del XVII (Barcelona, 1932), Cap. II, sobre todo las págs. 31-46.

17

Ibid., págs. 46-67.

18

Comentaremos luego la curiosa adaptación de términos religiosos a la vida rufianesca.

19

"En las cofradías sevillanas había cofrades 'de luz y de sangre' que asistían en las procesiones, los unos con cirios encendidos, con luces, los otros desnudos de cintura arriba y con el rostro cubierto, disciplinándose y haciéndose saltar la sangre de la espalda; así Lugo pretendía ser cofrada de sangre de la hampa, o, lo que es lo mismo, bravo, valiente" (J. Hazñas y Rúa, Los Rufianes, nota #6, pág. 190).

Cuando la pendencia está por reanudarse, esta vez entre Ganchoso y Lobillo, llega el alguacil con sus corchetes. La conversación que subsigue pone de relieve que Lugo interviene en repetidas pendencias con otros valentones del hampa y que el alguacil no le castiga por respecto a Cristóbal mismo sino por Tello de Sandoval.

Alguacil : El señor Sandoval tiene la culpa.

Corchete 1 : Y manda la ciudad, y no ay justicia que le ose tocar por su respeto.

Lugo : El señor alguacil haga su oficio y déxese de cuentos y preámbulos (I, pág. 189).

Se ve por la respuesta de Lugo que lo que le irrita es que sepan y declaren los oficiales que no le prenden por respeto a Tello de Sandoval. Esto lo sabe muy bien el alguacil y por herirle a Lugo insiste en ello.

Alguacil : ¡Quán mejor pareciera el señor Lugo en su colegio que en la barbacana, el libro en mano, y no el broquel en cinta!

Lugo : Crea el so alguacil que no le quadra ni esquina el predicar; dexa esse oficio a quien le toca, y vaya y pique a prisa.

Alguacil : Sin picar nos yremos, y agradézcalo a su amo; que, a fe de hijodalgo, que yo sé en qué parará este negocio

Esta tensión entre el deseo de Lugo de ser respetado por su propia cuenta y la insistencia del alguacil de que le respetan nada más por su amo culmina en un soliloquio muy expresivo del ser de Cristóbal.<sup>20</sup>

Le impresionó mucho a Casaldueiro la vehemencia de esta expresión de ambición y soberbia, pero por lo visto no le preocupó el proceso evolutivo o revolucionario que tuvo que haber habido entre el rufián soberbio y el santo humilde, siempre que dicho cambio tuviese lugar. "Todo el problema del actor reside en hacer llegar a cada uno de los espectadores y a todos juntos ese 'bramo' de ambición insaciable" (J. Casaldueiro, Sen. y For., pág. 106).

Que sólo me respeten por mi amo,  
y no por mí, no sé esta maravilla;  
mas yo haré que salga de mi vn bramo  
que passe de los muros de Seuilla.  
Guelgue mi padre de su puerta al ramo,  
despoje de su jugo a Manzanilla,  
conténtese en su humilde y baxo officio,  
que yo seré famoso en mi exercicio (I, pág. 189-190).

Todos sus actos de valentía, pues, no se encaminan a pretensión de mujeres como los del verdadero, histórico Grus sino a la de renombre.<sup>21</sup>

Si por una parte Lugo se muestra pasivo y desinteresado hacia las mujeres, su desprecio se vuelve muy activo cuando dirige la serenata contra la ramera jerezana (I, pág. 198). Las prostitutas eran la cara femenina de la rufianesca. La "fama" que se ganaban era absolutamente análoga a la del rufián con la diferencia de que nunca podría participar de "gloria" alguna. Mientras hay en la hombría y valentía del rufián algo que admirar, la reputación de la meretriz sólo puede ser más vil mientras más sonada. Ahora bien, los versos correntios con que cantan las hazañas de la jerezana se mofan de ella en términos guerreros y religiosos de modo que salte a la vista su mala fama. Lugo incita a sus compañeros a cantar con las siguientes palabras:

Toquen, que esta es la casa, y al seguro  
que presto llegue el bramo a los oydos  
de la ninfa, que he dicho, xerezana,<sup>22</sup>  
cuya vida y milagros en mi lengua  
viene cifrada en verso correntio.  
A la xácara toquen, pues comienzo (I, pág. 198).

21

Recuérdese también que aun el pastelero sale con la determinación de terminar a porrasos las amenazas de Lugo y sus compinches hasta que da indicio de conocerlo con las palabras, "¡Cuerpo de mí! ¿Es Cristóbal el de Tello?" (I, pág. 201).

22

Si pensamos en el enojo de Arlaja con la sugerencia de don Juan de que tuviese una hermana en "Xerez" (El Gallardo Español, III, pág. 53), y nos fijamos en el contexto en que se emplea "xerezana" en estos versos, comenzamos a sospechar que "xerezana" tuviera el significado de "prostituta" en germanía.

Nótese el verso subrayado con que declara que van a cantar su "vida y milagros" como si fuese una santa. De casi igual interés en el lenguaje de este parlamento es la semejanza entre el citado monólogo en que Lugo nos reveló su pasión por ser honrado y reconocido por sus propios "méritos." Comparemos los dos:

Que sólo me respeten por mi amo	que presto llegue al brazo
y no por mí, no sé esta maravilla;	a los cydos
mas yo haré que salga de mí un brazo	de la ninfa, que he dicho,
que passe de los muros de Sevilla.	xerezana,

Los versos correntios emplean términos guerreros que la comparan implícitamente con un militar

"Escucha, la que veniste  
de la xerezana tierra  
a haser a Seuilla guerra  
en cueros, como valiente;  
la que llama su pariente  
al gran Miramamolín;  
la que se precia de ruyn,  
como otras de generosas;  
la que tiene quatro cosas,  
y aun quatro mil, que son malas;  
la que passea sin alas  
los ayres en noche oscura;  
la que tiene a gran ventura  
ser amiga de vn lacayo  
la que tiene vn papagayo  
que siempre la llama puta;  
la que en vieja y en astuta  
da quinao a Celestina;  
la que, como golondrina,  
muda tierras y sasones;  
la que a pares, y aun a nones,  
ha ganado lo que tiene;  
la que no se desahiene  
por poco que se le dé;  
la que su palabra y fe  
que diesse, jamás guardó;  
la que en darse a sí excedió  
a las godenas más francas;  
la que echa por cinco blancas  
las habas y el çedasillo" (I, pág. 198).

Creemos que esta especie de gesta jocosa en que se cantan las proezas de la xerezana pone muy claro el hecho de que la raíz de la actitud de Lugo hacia las

mujeres se encuentra en su desprecio por su naturaleza blanda, por ser dada a agrandar los sentidos. Este natural débil es el opuesto del estoico ideal religioso y militar y el que entretiene dicho ideal podría despreciar el carácter que se rinde a sus necesidades biológicas y sentimentales, eso es, si faltara a este natural estoico la virtud de la caridad. Como se sabe la mujer representa tradicionalmente no sólo la cualidad a que hemos aludido sino también, y sobre todo, la caridad y la compasión. Tenemos como símbolo por excelencia de esto la Virgen María, cuyo natural caritativo y compasivo ofrece otro camino además del de los rigores de la ley. Ya veremos si el carácter de Fr. Cristóbal de la Cruz sabe combinar la disciplina con la caridad, o sea, si el desprecio que siente por la debilidad puede atenuarse para que pueda mirar las de otros con ojos compasivos. Concluimos nuestro comentario sobre la actitud de Lugo hacia la ramera jerezana aseverando que su desprecio hacia ella estriba en que la fama que tiene no se debe a la abnegación, ni a la disciplina ni al valor sino a la debilidad de la carne. El ve esta debilidad como representativa de la mujer en general.

Cuando dejan la casa de la "xerezana," algo corridos porque se malogró la tortura planeada para ella, topan con un ciego a quien da Lugo su último real a condición de que reze diecisiete oraciones por las almas del purgatorio. Sus compañeros hacen mucho alarde de que no le queda para vino.

Músico 1: ¡Vive Roque,  
que tienes condición extraordinaria!  
Muchas veces te he visto dar limosna  
al tiempo que la lengua se nos pega  
al paladar, y sin dexas siquiera  
para comprar vn polvo de Casalla (I, pág. 200).

Puesto que hemos ido viendo el natural asoceta de Lugo, no tiene que extrañarnos que se privase de vino con que regalar el cuerpo, pero sí es inusitada la caridad y compasión que muestra para las ánimas del purgatorio. Hasta el

momento la compasión no le ha movido a ningún acto caritativo para con sus compañeros y conocidos de carne y hueso.<sup>23</sup> Al contrario, ha mostrado una falta de comprensión total de las flaquezas de la carne que mueven al individuo a pecar. ¿Cómo es posible que las almas del purgatorio, que son abstracciones desconocidas sin cuerpo, le impulsasen a un acto caritativo cuando los seres vivos de carne y hueso no lo lograron? La respuesta se encuentra en la doctrina católica que reconoce el acto de caridad como tal a pesar del motivo.<sup>24</sup> Ingo no tarda en explicarnos el suyo:

Ingo : Las ánimas me lleuan quanto tengo;  
mas yo tengo esperança que algún día  
lo tienen de boluer ciento por uno.

Mús. 2: ¡A la larga lo tomas!

Ingo : Y a lo corto;  
que al bien hazer jamás le falta premio (I, pág. 200).

Para Ingo, pues, su acto caritativo es una especie de inversión que tarde o temprano le va a rendir grandes intereses. Visto en términos de una inversión, concuerda el acto con el carácter frío de Ingo; además le permite cumplir la obligación de la caridad sin establecer íntimas relaciones humanas, las cuales parecen serle desagradables. En fin, la suya es una "caridad" militar basada en el canje y no en el amor y la comprensión. No perdamos de vista que la caridad es en un principio amor a Dios, y de ahí, al prójimo, y que el acto "caritativo" de Ingo no puede llamarse tal según esta primitiva definición. El conceder valor a todos los actos caritativos a pesar de su motivo es el resultado de la toma de posición tridentina que exigía que la fe humana y la

<sup>23</sup>

Aunque no elabora su comentario, A. Castro no toma este episodio al pie de la letra. "No hay modo de tomar en serio el encargo que da Cristóbal de Ingo a un ciego en El rufián dichoso" (Pensamiento, pág. 268).

<sup>24</sup>

Ryan John, "Charity and Charitable Acts," The Catholic Encyclopedia (1913), pág. 593.

gracia divina se manifestasen en obras. Esta premisa, llevada a su extremo lógico, permite que el acto caritativo, en vez de inspirarse en el amor de Dios y por consiguiente del hombre, pueda proceder de motivos antagónicos, o sea que si se apoya la tesis de que la obra caritativa es la manifestación de la caridad, también hay que apoyar la tesis inversa de que la obra en apariencia caritativa tiene que haberse inspirado en la caridad. En suma, las cosas son absolutamente lo que parecen. La cuestión central para el estudio del carácter del rufián hecho santo es que si su conversión al final de la primera jornada va acompañada de un cambio de carácter, o si sólo se cambia el escenario de la lidia de las calles de Sevilla y Toledo a los pasillos del monasterio. La misma cuestión es central para nuestra teoría sobre las ideas dramáticas cervantinas, porque hemos conjeturado que una de las faltas más grandes que hallaba nuestro autor era la de una relación orgánica entre el argumento y el decoro, y paralelamente, entre acto y carácter.

Antes de pasar adelante en nuestro análisis del carácter y conversión de Cristóbal de Lugo, sería bueno no hacer caso omiso del paralelo entre la preocupación de éste con las ánimas del purgatorio y la de Buytrago.<sup>25</sup> Este personaje, tan desagradable para Cotarelo, también mira la limosna designada para las ánimas no en términos del amor sino como algo debido, como una cuenta que debe pagarse. No olvidemos que rechazó con vehemencia el apelativo de "hermano" que le dirigió Margarita, pues la fraternidad del hombre en Dios es la verdadera base de la caridad. Los dos miran la cosa como militares, en que puede entrar la violencia, y como comerciantes, que quieren ver saldados sus libros de contabilidad. A partir de este punto difieren mucho entre sí

---

<sup>25</sup>

Véanse las páginas 219 y sigs. de esta tesis.

los dos personajes. El carácter frío y ambicioso de Lugo le lleva a amontonar sus inversiones caritativas para su propia gloria y salvación mientras Buytrago, "engulla" la limosna, satisfaciendo su inagotable sed y hambre a fin de regalar el cuerpo. Lugo invierte sus ganancias mientras Buytrago gasta las suyas en seguida. En uno y otro caso, hay que preguntarse, --¿Qué valor tendrían las acciones del ciego y de Buytrago si éstos no son ministros de la Iglesia, aunque se dijese puntualmente, como promete el ciego, o tarde o nunca como Buytrago?

Puesto que tratamos paralelos entre El Gallardo Español y El Rufián Dichoso, bueno sería notar que Antonia y la dama desconocida se sienten atraídas a Lugo por su valentía. Este hecho es especialmente patente en el caso de la segunda:

Dama: Vuestra rara valentía  
y vuestro despejo han hecho  
tanta impresión en mi pecho,  
que pienso en vos noche y día (I, pág. 193).

Atribuimos cierta significancia a este hecho porque es un tema a que da otro tratamiento en El Gallardo Español. Recordemos que también don Fernando buscaba y se ganaba la fama, la cual enamoró a Arlaxa y Margarita. Sobre todo importa subrayar la naturaleza paralela de los motores que impulsan a los dos hombres, que son iguales: el deseo desmesurado de la fama, el cual se combina en el caso de don Fernando con un carácter inconstante y en el de Lugo con un carácter frío y calculador. Descubierto a éste el único camino que le está abierto a la fama, lo sigue implacablemente.

Las buenas obras de Lugo, antes de su conversión, consisten en pagar oraciones por los muertos, rezar unos psalmos penitenciales y el rosario.

Dice él mismo:

Lugo: demás rezo algún tiempo  
los psalmos penitenciales;  
y, aunque, poco de ordinario,

pienso, y ello será así,  
dar buena cuenta de mí  
por las de aqueste rosario (I, pág. 204).

El Inquisidor hace hincapié en que tales "obras" no le llevarán al cielo:

Tello: Dime, simple: ¿y tú no ves  
que dessa tu plata y cobre,  
es dar en limosna al pobre  
del puerco hurtado los pies?  
Hazes a Dios mil ofensas,  
como dizes, de ordinario,  
¿y, con rezar vn rosario,  
sin más, yr al cielo piensas? (I, pág. 204).

A continuación, Tello de Sandoval plantea un leitmotiv que se manifiesta repetidas veces en la obra, no sólo en la sustancia sino en la simbología.

Tello: ¿Armado en casa? ¿Por suerte,  
tienes en alla enemigos?  
Si tendrás, qual son testigos  
los ministros de la muerte  
que penden de tu pretina,  
y en allos has confirmado  
que el moço descaminado  
como tú, hazia atrás camina.  
¡Bien irá a la Nueva España  
cargado de ti, malino;  
bien a hazer este camino  
tu ingenio y virtud se amaña!  
Sí, en lugar de libros, llevas  
estas joyas que veo aquí,  
por cierto das de ti  
grandes e ingeniosas pruevas.  
¡Bien responde la esperanza  
en que engañado he viuido  
al cuydado que he tenido  
de tu estudio y tu orianza!  
¡Bien me pagas, bien procuras  
que tu humilde nacimiento  
en tí cobre nuevo asiento,  
menos bríos y venturas!  
En valde será auisarte,  
por exemplos que te den  
que nunca se auienen bien  
Aristóteles y Marte,<sup>26</sup>

y que está en los aranales  
de la discreción mejor  
que no guardan vn tenor  
las sùmulas y broquales.  
Espera, que quiero darte  
vn testigo de quien eres,  
si es que hazen las mugeres  
alguna fe en esta parte.  
Salid, señora y hablad  
a vuestro duro diamante,  
valiente, pero rufián (I, pág. 204).

Ya lo ha dicho Sandoval: el natural de Lugo ha escogido el camino de la guerra para ganarse fama, pero hasta el momento las "obras" en el campo religioso sólo constituyen una parte mínima de sus actividades. Notemos que coteja Aristóteles, símbolo de la ciencia e inspiración filosófica mayor de Santo Tomás, con Marte, el dios de la guerra. "Sùmulas" y "broquales" se yuxtaponen por el mismo motivo y su padrino termina caracterizándole de "duro diamante" a imitación de Antonia. Las correspondencias entre la terminología guerrero-rufianesca despiertan la atención por su frecuencia, sobre todo en la primera jornada. Recordemos que Ganchoso se refiere a Lugo como "rufo de primer tonsura" (pág. 187). Luego, afirma Lugo que "ay cofrades/ de luz y otros de sangre" (188), los cuales señala Hazañas y Rúa como sacados de las costumbres y terminología religiosas.<sup>27</sup> Lugo deja a su preceptor repentinamente a salvar a un "padre" de las garras del alguacil, palabra que entiende el Inquisidor en su sentido religioso hasta que Antonia le explica que quiere decir "padre de la mancebía" (pág. 206). Para explicar su manera de vivir a la dama desconocida, Lugo, dice, "viuo a lo de Dios es Christo" (pág. 193), frase también de la jácara, que quiere decir que se comporta a base de su valentía.<sup>28</sup> Esta

<sup>27</sup>

Véase nota #19 de este Cap. Debemos añadir que Lugo quiere decir que ha mostrado y está dispuesto a mostrar su valentía y su derecho a pertenecer a la jácara con obras en vez de puras palabras y fanfarronería.

<sup>28</sup>

J. Hazañas y Rúa, Los Rufianes, nota 52, pág. 211: "Vivir a lo de Dios es Christo es vivir a lo valiente..." Es curioso que esta expresión

serie de vocablos y expresiones son comunes a la Iglesia y a la jácara, y normalmente tienen como término de comparación lo militar.

Pues, el frío, despiadado y orgulloso carácter de Cristóbal de Lugo le empuja a la vida rufianesca donde busca la gloria. Francisco Rodríguez Marín le caracterizó correctamente de "desalmado."<sup>29</sup> Por evitar la prolijidad no nos hemos demorado sacando más ejemplos, aunque podrían citarse varios como su evidente falta de afecto para sus compañeros, especialmente para Lagartija. Tampoco muestra con palabra o acto cariño alguno para su protector, Tello de Sandoval. Su natural ascético tampoco manifiesta alegría alguna ante la cena caletinesca anunciada por Lagartija; se limita a elogiar el poder de descripción de su compañero (I, pág. 191). Creemos que el carácter de Cristóbal de Lugo, el rufián, queda sin lugar a dudas establecido. La cuestión a contestar es si la dramática conversión de este joven, de rufio a religioso, va acompañada de un cambio de carácter. En fin, ¿se convierte en un hombre caritativo cuyas obras constatan su naturaleza interior?, o, ¿sigue siendo el mismo desalmado, habiendo cambiado su campo de batalla rufianesco por el religioso donde puede ganarse con sus obras "piadosas" la gloria y respecto que se le escapaba antes? ¿Vió en el respecto que todo el mundo guardaba al Inquisidor el camino a seguir?

---

equipare al vivir a base de la convicción de que Cristo es Dios con vivir a lo rufianesco.

29

Citado por Cotarelo, El Teja de Cer., pág. 362. Las palabras de Rodríguez Marín, de las cuales sólo cita Cotarelo el adjetivo "desalmado," valen la pena transcribirse enteras: "Ni debo pasar en silencio los famosos nombres de Cristóbal de Lugo, estudiante desalmado y bravucón, a quien el inmortal Cervantes hizo protagonista de su comedia, El Rufián Dichoso, y que llegó a edificar a la gente con sus ejemplarísimas virtudes, desde que en México, por los años 1547, tomó el hábito en la orden de predicadores, llamándose Fr. Cristóbal de la Cruz..." (El Loaysa de "El Celoso Extremeño": Estudio Histórico-Literario (Sevilla, 1901), pág. 143.

Para responder a esta pregunta, lo indicado es examinar la conversión misma antes de pasar a analizar su vida santa. Decide que va a jugar con Gilberto, estudiante a quien acostumbraba perder. Piensa apostar sus sùmulas, lo ùnico que le queda, y si las pierde, hacerse salteador. Estas circunstancias crean una problemática que en vista de lo que llevamos dicho, se nos perfila de rondón. En primer lugar, el hacerse salteador sería nada más una intensificación en dirección de lo guerrero, lo cual le ofrecería la oportunidad de ganarse la gloria en la medida que la desea; sería dedicarse a la jácara de lleno en vez de quedarse en sus "mocedades." Además, ya el Inquisidor estableció claramente el valor de las sùmulas como símbolo de la vida religiosa yuxtaponiéndolas con el broquel. La gloria no puede conquistarse a medias; la alternativa queda claramente dibujada: ser santo, o ser salteador. Legartija lo expresa muy a las claras cuando, después de que Lugo ha ganado la partida a Gilberto y se encuentra de rodillas rezando, le dice:

O sé rufián, o sé santo (I, pág. 210).

La forma en que Cervantes cambió este episodio de la crónica de Dávila también nos indica que quiso que esta escena sirviera como un Rubicón entre dos formas de vida.<sup>30</sup> Muy bien pudiera haber dicho, "Alea jacta est." La historia oficial de Dávila no constata tal cambio repentino como veremos en la siguiente cita.

Ilegó a tanto su perdición, que se puso a jugar un día un libro que le había quedado de su primer ejercicio y él mismo contaba que habían sido las Sùmulas, de Soto, y estaba determinado en perdiéndolas en ocho reales, perder tan de veras el

---

30

Según notado por Canavaggio, el manual de San Román sí detalla la conversión como repentina y concomitante con el rechazo de la vía de salteador (Cervantes Dramaturge, pág. 41).

respecto a Dios y al mundo, que quería trocar la cuadrilla de rufianes por una de ladrones, con quien tenía hecho trato. Ganó entonces catorce o quince reales y despidió el propósito de ladrón, aunque no las obras de mozo perdido. Llévabale la mala costumbre, dábale espuelas la edad y ocupábase en libertades de mozo enamorado.<sup>31</sup>

Vemos por la cita que Cervantes conservó la jugada de las sùmulas y añadió la conversión repentina, pues el verdadero santo seguía ocupándose "en libertades de mozo enamorado." La gira que le ha dado Cervantes tiene la ventaja de que es mejor técnica dramática. ¡Qué cosa más impresionante que ver a un pecador ganado para Dios, repentinamente en escena, como San Pablo, oasino de Damasco! También desde la perspectiva dramática no hay forma de mostrar un desarrollo espiritual paulatino que tuviera lugar a lo largo de meses y años. Pues, nuestro dramaturgo ha reorganizado el suceso para que se conforme a las necesidades de la escena y para que se ponga de relieve que Lugo escoge en este momento entre dos tipos de gloria.<sup>32</sup>

Vale la pena detenernos brevemente en dos incidentes importantes que aparezcan tanto en la crónica como en la comedia; me refiero al desafío a Dios que constituye la decisión de hacerse salteador si pierde, y, el resultado, aparentemente providencial, de ganar a Gilberto, a quien solía perder. Sugieren el reto y la contestación divina una rica temática que no pensamos desarrollar plenamente hasta que tratemos la conversión de doña Ana de Treviño. Hástenos observar ahora que el desafío a Dios no lo es en el sentido de un hombre cuya sed espiritual pide una señal, como Simeón. Lo es en el sentido de declarar que va a ganarse la gloria siendo santo o salteador, y si Dios lo quiere

---

<sup>31</sup>

Citado por Cotarelo, Tea. de Cer., págs. 377-378.

<sup>32</sup>

Canavaggio ha interpretado la conversión como un acto de libre albedrío frente a la vistosidad de la intervención divina que solía darse en la comedia nueva (Cervantes Dramaturge, pág. 52). Esto es mucho más lógico que

para sí, tendrá que declararse en el resultado de la partida, y si tal interpretamos el triunfo de Lugo sobre Gilberto, sería una contestación divina predicada de la ciencia media de contingentes. De otra forma, sólo sería un golpe de suerte o un fenómeno físico preterminado desde toda la eternidad. No hay duda alguna de que Cristóbal tiene un conocimiento certero del bien y del mal que representan las dos vías; por lo tanto, el reto no puede interpretarse como una petición a Dios de mostrarle el camino del bien y del mal, y, de mucha más importancia, el libre albedrío de este joven no se encuentra atascado en la concupiscencia, esclavo del demonio por ella como don Gil de Mira de Amescua. Tampoco contempla confiarse a la vida bandolera por estar desesperado de la clemencia divina como los caracteres calderonianos de la Devoción de la Cruz. Por cierto, no le falta confianza en el valor de sus propias obras y en la gracia divina como fue el caso de la creación de Tirso, Paulo. Con que, no fue una duda o debilidad de la voluntad que hiciera a Cristóbal de Lugo tentar a Dios sino un proceso de escoger entre dos formas de ganarse renombre.

Antes del monólogo que inicia la transformación de Lugo, Lagartija pone de manifiesto objetivamente la naturaleza de la situación de su amigo:

Lugo: ¡Qué gentil resanso tienes!  
¿No ves que dará las dos,  
y te está esperando toda (vía)  
la chirinola hampesca?  
Ven, que la tarde hace fresca  
y a los tragos acomoda.  
¿Quando te está esperando  
tus amigos con más gusto,  
andas, qual si fueras justo,  
"Ave Marías" tragando?  
O sé rufián, o sé santo;  
mira lo que más te agrada.  
Voyme, porque ya me enfada  
tanta "Gloria" y "Patria" tanto (I, pág. 210).

---

la interpretación tomista de la personalidad de Cruz dada por Krauss (Cervantes: Leben und Werk, págs. 77-80). Canavaggio no da indicio de conocer la interpretación de Krauss.

Lagartija ve que las obras pequeñas de su compañero parecen las de un "justo" mientras las grandes que le ocupan "de ordinario" (I, pág. 204) son las de un rufián. Esta es la contradicción que la conducta de Cristóbal, vista objetivamente, se nos presenta.

El monólogo de Cristóbal que subsigue traza la naturaleza de la crisis espiritual por la que pasa.

Lugo: Solo quedo, y quiero entrar  
en cuentas conmigo a solas,  
aunque lo impidan las olas,  
donde temo naufragar.  
Yo hice voto, si oy perdía,  
de yrme a ser salteador:  
claro y manifiesto error  
de vna ciega fantasía.  
Locura y aturdimiento  
fue el peor que se pensó,  
puesto que nunca obligó  
mal voto a su cumplimiento.  
Pero dexaré por esto  
de aver hecho vna maldad,  
adonde mi voluntad  
echó de codicia el resto?  
No, por cierto. Mas, pues, sé  
que contrario con contrario  
se cura muy de ordinario,  
contrario voto haré  
y así, le hago de ser  
religioso. Ea, Señor;  
veys aquí a este salteador  
de contrario parecer.  
Virgen, que Madre de Dios  
fuyste por los pecadores;  
ya os llaman salteadores;  
oydlos, Señora, vos.  
Angel de mi guarda, agora  
es menester que acudays,  
y el temor fortalezcáys  
que en mi alma amarga mora.  
Animas de purgatorio,  
de quien continua memoria  
he tenido; seaos notoria  
mi angustia y mi mal notorio;  
y pues que la caridad  
entre essas llamas no os dexa,  
pedid a Dios que su oreja  
preste a mi necesidad.

Psalmos de David benditos,  
cuyos misterios son tantos,  
que sobreceden a quantos  
renglones tenéys escritos;  
vuestros conceptos me animan,  
que he advertido vezes tantas,  
a que yo ponga mis plantas  
donde el alma no lastimen;  
no en los montes salteando  
con mal christianos decoro,  
sino en los claustros y el coro  
desnudas, y yo rezando.  
¡Ea, demonios; por mil modos  
a todos os dessafío,  
y en mi Dios bueno confío  
que os he de vencer a todos!  
(I, págs. 210-211)

Pueden resumirse sus razones de la siguiente manera.

- I. Quiere entrar en cuentas consigo mismo si las tentaciones (olas) se lo permiten.
- II. El voto que hizo fue un error, el fruto de "una ciega fantasía," la cual, hemos dicho, consistía en imaginarse coronado de gloria por sus actos de salteador.
- III. La codicia que le hizo "echar el resto" fue una maldad. Lo que él dice, empleando el término tahuresco, "echar el resto," nosotros hemos calificado de un reto a Dios. Pero él asigna a este acto el motivo de codicia. Quiere que entendamos "codicia de dinero," aunque tal interpretación de su móvil no está de acuerdo con nuestros conocimientos de su carácter, revelados por palabra y acto. Al contrario, siempre se ha mostrado indiferente ante el lucro. Más bien fue codicia de renombre.
- IV. "Contrario de contrario se cura muy de ordinario." Este es un curioso y descuidado aforismo cuya base lógica o religiosa se me escapa. Más bien tiene su origen en la superstición y la medicina folklórica. Aplicado a la situación de Lugo, inapropiadamente creemos nosotros, quiere decir que piensa emendar la maldad extraordinaria con un bien igual de extraordinario, o sea, hacerse religioso. Piensa ir del polo negativo de salteador al de religioso. No creemos que el orgullo espiritual que va implícito en el deseo de extremos deba escapar a nuestra atención. Claro, como hemos aseverado el término común de salteador y santo es la gloria.
- V. Pide ayuda a
  1. La Virgen
  2. Su ángel de guarda.

3. Las ánimas del purgatorio, como si demandara el pago de un empréstito.
4. Los psalmos, que sus conceptos le pongan en el claustro. El eje alrededor de que gira su carácter nunca han sido los conceptos sino los actos.

Esta petición de auxilio puede interpretarse como un acto de humildad puesto que da reconocimiento formal a su dependencia de algo más allá de sí mismo, pero pide ayuda para su determinación de hacerse religioso y lo que nunca le ha faltado ha sido la voluntad de llevar a cabo sus decisiones.

- VI. Reta a todos los demonios. Es lógico que termine poniendo las cosas en un plano guerrero, aunque no nos hace confiar demasiado en un cambio interior del hombre.

Recapitulando, el auto-análisis que representa el susodicho monólogo más bien parece una evasiva, puesto que no confiesa el verdadero móvil de sus actos, el cual ha sido el orgullo espiritual cuya manifestación principal ha sido la búsqueda de la gloria. La verdadera humildad habría consistido en confesar su verdadero pecado y pedir que Dios le concediese la gracia de la caridad. Esta es su falta principal para la cual necesita el auxilio de Dios. La concupiscencia, la cual sería el principal estorbo para dedicarse a la vida ascética del religioso, nunca le ha tentado, de modo que el pedirle ayuda a Dios precisamente para su fuerza principal es un acto gratuito. El auto-análisis correcto le habría hecho pedir precisamente aquello que le faltaba: el amor de la carne por medio del cual podría entrar en su alma la compasión y la caridad; luego sí tendría necesidad de la gracia divina para seguir sin desviaciones el camino del asceta.

Casi al final de esta escena, el comediógrafo intercala una acotación curiosa:

Entrase, y suenan a este instante las ohirrimías;  
descóbrase una gloria, o por lo menos un ángel,  
que en cassando la música, diga (I, pág. 211).

Precisamente, lo curioso es la agregación de "o por lo menos un ángel." Puede que Cervantes lo añadiese por si acaso no existiesen los medios para montar "una gloria" en el momento de ponerse en escena, o, puede que quisiese decir que si la conversión de esta alma no merecía toda una gloria, por lo menos merecía un ángel. En todo caso, la frase parece sobremedida abrupta, puesto que podría haber dicho: "descúbrase una gloria, y si no se puede, por lo menos un ángel."

Veamos si podemos indentificar un cambio en el carácter de Fr. Cristóbal de la Cruz, el religioso dominico. Si podemos detectar una metamorfosis espiritual que delate caridad, entonces, nuestro análisis de su crisis espiritual habrá sido equivocado. Pero si vemos que sigue siendo el mismo hombre orgulloso, lidiando en hábitos de religioso, sigue que nuestras conclusiones han sido correctas.

Según la cronica de Dávila, el licenciado, Tello de Sandoval, no vino al monasterio dominico a despedirse del santo Fr. Cristóbal. Cotarelo notó que Cervantes había efectuado este cambio en la historia original:

Viene el licenciado Tello a despedirse de los buenos padres de Santo Domingo y de su antiguo criado. Aquí Cervantes alteró en parte la verdad de la historia, para dar mayor interés a la comedia. Es cierto que Cristóbal, hecho ya sacerdote, acompañó a Nueva España al visitador; pero también lo es que no abandonó su servicio un punto, y cuando aquél se restituyó a su patria, viéndose solo en tierra extraña, fue a llamar a las puertas del convento.<sup>33</sup>

A medida que se va desplegando la escena, se nos va alcarando por qué Cervantes la agregó. Comienza con que el prior le describe a Tello la vida santa de su antiguo discípulo.

Prior: El es vn ángel en la tierra, cierto,  
y vive entre nosotros de manera,  
como en las soledades del desierto;  
no desmaya ni afloja en la carrera  
del cielo, adonde, por llegar más presto,  
corre desnudo y pobre, a la ligera  
humilde sobre modo, y tan honesto,  
que admira a quien le vee en la edad florida  
tan recatado y tan compuesto.  
En efecto, señor, él haze vida  
de quien puede esperar muerte dichosa  
y gloria que no pueda ser medida.  
Su oración es continua y feruorosa,  
su ayuno inimitable, y su obediencia  
presta, sencilla, humilde y hazendosa.  
Resucitado ha en la penitencia  
de los antiguos padres, que en Egypto  
en ella acrisolaron la conciencia (I, pág. 215).

Es un hombre que vive a solas, sin trato con sus compañeros, que castiga la carne. Recordando que fue el ascetismo de los antiguos anacoretas egipcios combinado con la organización social romano lo que dio origen a la vida monástica, nos daremos cuenta de que F. Cristóbal de la Cruz representa el lado austero; efectivamente vive aislado y excede a sus hermanos en vez de agregarse a la vida comunitaria. En esto difiere del antiguo Cristóbal de Iugo sólo en la medida de su aislamiento y en la intensidad de su negación de la carne. No es que estos celos penitenciales no representen una tradición dentro de la Iglesia; sólo hemos de pensar en los excesos de un sin número de santos, como San Anselmo por ejemplo, para convencernos, pero lo que deja de convencer en el caso de Fr. Cristóbal es que no vemos que desentone con su vieja aspereza. El premio que le espera por los rigores que se impone no es sólo la gloria sino "la gloria que no pueda ser medida." Claro, "gloria" puede interpretarse como bienaventuranza divina, o, renombre. Añade el buen prior que es humilde, o por lo menos, que "su obediencia/ es presta, sencilla, humilde y hazendosa." Si pudiéramos imputarle la humildad, sí estaría metamorfoseado del rufián que conocíamos de la primera jornada.

A diferencia de su antiguo criado, Tello de Sandoval sí pasa soledad:

Tello: Buélvome a España, y en el alma lleuo  
tan grande soledad de su persona,  
que quiero exagerarla, y no me atreuo (I, pág. 215)

El contraste entre las maneras de ser y de sentir de los dos religiosos no puede ser casual, puesto que el discurso del Inquisidor sigue al del prior. Si fuesen correspondidos el afecto y la soledad que siente Tello de Sandoval por Fr. Cristóbal, se patentazaría en la entrevista entre ellos que sigue.

Entra el buen fraile con un saludo apropiado, "Deo gracias," y sus próximas palabras van dirigidas solamente a su antiguo protector:

Fr. Cristóbal: Suplícote me perdones,  
señor, si no he andado bien,  
faltando a la cortesía  
que a tu presencia deufa.

Tello: Padre fray Christóbal mío,  
esto toca en desuarío,  
porque toca en demasia,  
yo soy el que he de postrarme  
a sus pies.

Fr. Christóbal: Por el oficio  
que tengo, puedo escusarme  
de aver dado poco indicio  
de cortés en no humillarme,  
y más a quien deuo tanto,  
que, a dezir el cuánto,  
fuera poco.

Tello: Yo confieso  
que quedo deudor en eso.

Prior: Bien quadra cortés y santo.

Senocillamente, Fr. Cristóbal de la Cruz no se arrodilla delante del licenciado, y pide perdón por la falta de cortesía, pues su oficio no se lo permite. En primer lugar, tal acción no quedaría en la mera cortesía sino que sería un indicio del desborde del alma de cariño y gratitud, que debiera sentir hacia el hombre que le dio casa, comida, instrucción y afecto paternal. "Cortesía" en el sentido que el buen fraile emplea la palabra quiere decir una fórmula falta del motor del afecto, y por tanto indica un deseo de no subordinarse.

Claro, las actuales circunstancias reales no permitirían tal humillación, ya que Fr. Cristóbal le excede en cuanto a la estimación en que el mundo les tiene. Si agregamos a este hecho el que la espina estimulante del rufián era precisamente el respecto que se le tenía a su preceptor y no a él, podemos darnos cuenta del grado de humildad sentida por nuestro rufián reformado. La humildad antes notada por el prior es más bien adhesión a la Regla de Santo Domingo, lo cual puede compararse a la obediencia de un soldado a los reglamentos militares, que no representa humildad alguna. La obediencia de Fr. Cristóbal a la regla no tiene nada que ver con un nuevo estado espiritual, puesto que sigue tan orgulloso y ambicioso como antes. Hay que preguntarse qué quiere decir el prior con, "Bien quadra cortés y santo." ¿Alaba las palabras corteses de Cruz o le regaña por no haberse humillado?

Tello de Sandoval comienza su despedida avisándole a Cruz que parte para España al día siguiente y se le ofrece para lo que mandase. Fr. Cristóbal evita contestarle directamente, haciendo como si no oyese la oferta, y le espera buen viaje prometiéndole sus "pobres oraciones," ya que "en rezo tiempo te pones/ a nauegar" (II, pág. 216). Que no puede aplazarse responde Tello, pero sigue insistiendo al santo dominico:

Fr. Christóval: Ni el vracón te persiga  
ni toques en la derrota  
Bermuda, ni en la Florida,  
de mil cuerpos omicida,  
adonde, contra natura,  
es el cuerpo sepultura  
viua del cuerpo sin vida.  
A Cádiz, como desseas,  
llegues sano, y en San Lúcar  
desembarques tus preseas,  
y, en virtudes hecho un Fúcar,  
presto en Seulla te veas,  
donde a mi padre dirás  
lo que quisieras, y harás  
por él lo que mereciere (II, pág. 216).

Las palabras del hijo del tabernero destacan todos los peligros del viaje: el huracán, el vararse en Bermuda o la Florida. Este es como el amigo que antes de una intervención quirúrgica le detalla a uno todos los peligros inherentes a la operación. Visto en términos psicológicos, el que Cruz aceptase la oferta de Tello de Sandoval delataría una necesidad de parte de él a la vez que crearía una deuda a Tello; el contratar gratuitamente una deuda le sienta muy mal a su orgullo. Al contrario, Cruz convierte a Tello en deudor recordándole los horrores del viaje y prometiéndole sus "pobres" aunque, claro, especialmente eficaces oraciones como remedio.

Cruz no se para en barras en su asalto psicológico. Insinúa que el buen padre tiene preocupaciones demasiado seculares con las ya citadas palabras, "... y en San Lúcar/ desembarques tus preseas,/ y, en virtudes hecho un Fúcar,/ ...". "Presea" como indica la Enciclopedia del Idioma de Martín Alonso se empleaba comúnmente en el siglo XVI en el sentido de alhaja o joya. Delatan el mismo sentido otros ejemplos cervantinos recogidos por Carlos Fernández Gómez.<sup>34</sup> Ahora bien, un padre de la Iglesia no debe preocuparse por los bienes materiales ni mucho menos por la acumulación de riquezas. Además, "Fúcar" como generalmente se sabe, era sinónimo de la riqueza material mientras una virtud es un bien espiritual. No tendría nada de particular el emplear un nombre que denomina gran cantidad de bienes materiales para indicar una abundancia de bienes espirituales si no siguiera en este caso directamente a la insinuación de una preocupación por los bienes del mundo. Esta especie de

---

<sup>34</sup>

Vocabulario de Cervantes:

"Presa: 'No la aña de auser ocupado tan poco peso como aquellas preseas' (Rinconete, IV, 69).

'A uso de los Indios, que sepultan con ellos sus más ricas preseas' (Gitani-lla, IV, 22).

guerra psicológica no es ni caballeresca ni cortés, ni, lo que es más, caritativa. Hay motivo sobrado para pensar que la transición a la vida religiosa no va acompañada de igual metamorfosis espiritual.

Si cabe en la imaginación, la soberbia de Fr. Cristóbal no le permite ser más generoso con su propio padre; antes menos. No tiene para él ningún mensaje ni tampoco pide que Tello de Sandoval interceda por él ni espiritual ni materialmente sino que haga "por él lo que mereciere." El subjuntivo indica que Cruz no tiene idea de lo que pudiera merecer, si merece algo su padre. Al fin y al cabo es tabernero y recuerdo vivo de sus bajos orígenes. No olvidemos que el ínfimo estado de su padre era uno de sus principales estímulos. Además, en tiempos de Cervantes, tabernero o ventero era casi sinónimo de rufián, como por ejemplo el primero con quien topó don Quijote, y rufián era la primera orientación de Lugo. No creemos que el que Tello de Sandoval le recordara en la primera jornada sus bajos orígenes tuviera poco que ver con su repentino viraje hacia la vida religiosa.<sup>35</sup> Ni Lugo ni Cruz, pues, eran susceptibles del tipo de afecto que les sirviera de entrada a la salvación como fue el caso de Enrico, el de El Condenado por Desconfiado, el cual dejó a su padre, por el amor que le tenía, que le convenciese de que se arrepintiese. Hasta la caridad necesita una semilla para fructificar.

---

'Ilegando que fue Roque preguntó a Sancho Panca si le suñan unelto y restituydo las alhajas y preseas que los suyos del ruzio' (Quijote, II, III, 232 v.<sup>o</sup> y 233

'Lo notó y contó punto por punto, sus galas y preseas' (Quijote, I, II, 305 v.<sup>o</sup>

35

¡Bien me pagas, bien procuras  
que tu humilde nacimiento  
en ti cobre nuevo asiento,  
menos bríos y venturas! (I, pág. 204).

El papel que hace Fr. Antonio, antes, Lagartija, en esta escena contrasta a propósito con el del Padre Cruz y funciona como contrapunto. Se entromete en la conversación rogándole a Tello de Sandoval que salude a la "Salmerona." Es obvio que el cariño que Fr. Antonio siente por ésta y los demás compañeros de la jácara procede de la lealtad, una de sus cualidades más admirables, aunque, claro, el recuerdo de aquellos tiempos del compás le es grato por el contraste con la actual monástica. La misma lealtad hacia las reacciones afectivas del corazón se manifestará más tarde cuando se dedica a cuidar a su amigo leproso, Fr. Cristóbal. Se defiende Fr. Antonio ante la ira del prior remedando el anterior elogio que hizo éste de la cortesía, diciendo, "...que poder ser cortesanos/ los frayles, es cosa clara," y "... que no merece/ castigo por ser cortés" (II, pág. 217). La yuxtaposición de los dos empleos del vocablo, "cortés," nos hace fijar la atención en la diferencia entre sus significados. Aplicado al carácter, acciones y palabras de Cruz quiere decir la mínima y fría manifestación de fórmulas corteses para hacer el papel de piadoso. "Cortés" significa para Fr. Antonio una sincera expresión de afecto aunque sea para malos compañeros. Las palabras de Fr. Antonio ponen de relieve que ni siquiera existe un natural afecto filial que impulsara a Cruz a reaccionar espontáneamente cortés.

La despedida se remata con abrazos entre el prior, Cruz y Tello de Sandoval y las palabras de éste delatan lo flojo del abrazo de Cruz:

Tello: Mi amor, padre Cruz, le obliga  
a que apriete más los brazos,  
y veisme que me enternezco (II, pág. 217).

De nuevo, las palabras cariñosas del visitador no evocan a Cruz una correspondencia sino el mismo "quite" de antes, como si estuviese esgrimiendo al estilo de su vida rufianesca:

Fr. Cristóbal: Dios te guía, señor mío,  
que a su protección te ofrezco.

Tello: Que me dará yo conffio,  
por vos, más bien que merezco (II, pág. 217)

Grus sigue frío hasta el final, esperándole nada más la protección de Dios.

Los tratamientos empleados a lo largo de esta entrevista apoyan nuestro análisis y refuerzan nuestra conclusión de que Cervantes quiso retratar a Grus precisamente como le hemos revelado. En la entrevista de la primera jornada que Cristóbal tiene con el Inquisidor, evita, al parecer cuidadosamente, cualquier tratamiento, puesto su estado inferior le habría exigido el tratamiento respetuoso de "vuesa merced" para su padrastro; no emplea ni "vos," ni "tú," ni "vuesa merced." Durante la entrevista que acabamos de ver, Fr. Cristóbal tutea a su antiguo amo en reconocimiento de la superioridad que le ha conferido su fama de santo. Tello, por otra parte, le trata de "vuesa merced" a lo largo de su conversación, salvo al final cuando en su penúltimo y último parlamento mezcla el tratamiento de "vuesa merced" con el de "vos," pero no llega a tutearle a su antiguo discípulo. Interpretamos lo de "vos" como un último intento de enternecer a su ahijado con el tratamiento más íntimo de "vos."<sup>36</sup>

Si faltara, podríamos seguir ilustrando, mediante el análisis de muchas escenas de las jornadas II y III, que continúa constante en el carácter de Grus el orgullo y el desmesurado deseo de fama que guiaba las acciones de

---

36

El empleo de "vos" estaba en un estado de transición durante los siglos XVI y XVII. Como se sabe, durante la Edad Media "vos" se empleaba como tratamiento de respeto entre marido y mujer, y miembros de la aristocracia, mientras "tú" se reservaba para personas de estado inferior. Es difícil saber hasta qué punto se sentía una distinción entre "vos" y "tú" durante la última década del siglo XVI, pero creemos que el contexto de esta entrevista denota que Cervantes destinaba al empleo de "vos" una posición entre la formalidad de "vuesa merced" y la intimidad de "tú." Es cierto que en las comedias del siglo XVII se iba empleando "tú" y "vos" indiferentemente. Para una buena exposición del problema, véase Charles E. Kany, *American Spanish Syntax*, 2da edición (1951; rpsn. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1967), págs. 58-61.

Cristóbal de Lugo. Si la caridad adquirida consiste en un cambio de la esencia de la persona, que luego se ve reflejado en obras, tal no es el caso de nuestro santo dominico. Sigue siendo el mismo militante, que, como Ignacio de Loyala, ha cambiado un campo de batalla por otro. No es nada casual que el personaje, Fr. Antonio-Lagartija sea a la vez una creación cervantina injerta en la crónica original y un contraste en su modo de ser con su mentor. Fr. Antonio recuerda con cariño sus días rufianescos: los amigos, las comidas, los naipes, las aventuras, etc., pero, irónicamente, es su apego al mundo sensible y su capacidad para encariñarse con seres de carne y hueso que producen sus obras de caridad, hechas con verdadera humildad. Me refiero al leal amor a Lugo que primero hizo que le siguiera a la vida religiosa donde le eran negados todos los placeres de los sentidos y luego que le atendiera con cariño desde el momento en que se convirtió en leproso hasta su muerte gloriosa. Sin embargo, Fr. Antonio recibe regaños y castigos del prior y de Cruz por evocar su vida seglar hablando de ella o con una partida de naipes con una baraja incompleta. Fr. Cristóbal hasta promete expiar estos pecados haciendo penitencia por Fr. Antonio.

Fr. Cristóbal: mas yo haré penitencia  
de tu rasgada conciencia (I, pág. 211).

Aunque era posible, según la teología de la Iglesia, que una persona hiciese penitencia por otra, esta oferta gratuita de parte de Cruz delata un monstruoso orgullo espiritual. Esta manera de actuar y pensar prefigura el milagro que ocurre con doña Ana de Treviño.

Las obras santas de Fr. Cristóbal consisten en disciplinarse, ayunar, rezar constantemente y pelear triunfantemente con uno y otro demonio. La gran hazaña que lleva a cabo es la conversión de una pecadora, doña Ana Treviño,

la cual está a punto de morir. Este episodio sigue inmediatamente a la despedida de Tello de Sandoval. Nos llama la atención desde el primer momento porque es el primer episodio de la comedia que se encuentra encabezada por una acotación que atestigua que es "verdad de la historia." Por varios motivos vale la pena mirar este comentario marginal más de cerca.

Es curioso que tal aseveración no aparezca en la primera jornada aunque gran parte de ella también era "verdad de la historia."<sup>37</sup> Por otra parte se encuentra esta declaración en una u otra forma cinco veces en las jornadas que tratan la vida santa de Cruz, y, más específicamente, cuando se trata de algún milagro vistoso como la aparición de las "niñas lascivas" o la del demonio, Saquiel, en forma de oso. Detallemos estas acotaciones citándolas y notemos sus circunstancias:

I. Introduce el episodio de doña Ana de Treviño.

"Sale una dama llamada doña Ana Treviño, un médico y dos criados. Todo esto es verdad de la historia" (II, pág. 218).

II. Introduce la tentación de las niñas lascivas.

A. "Suenan desde lejos guitarras y sonajas, y bozería de regozijo. Todo esto desta máscara y visión fue verdad, que así lo cuenta la historia del santo" (II, pág. 220).

---

37

Américo Castro fue el primero en notar que estas reservaciones se referían solamente a las secciones milagrosas (Pensamiento, pág. 258). Werner Krauss precisa aún más la observación de Castro: "Jedesmal, wenn ein Wunder sich begibt, beruft sich Cervantes auf die Quelle, als wolle er sich selbst von jeder Verantwortung entlasten. Der spanische Literaturhistoriker Américo Castro sieht darin den persönlichen Vorbehalt des Dichters gegenüber seinem Stoff und dem christlichen Wunder überhaupt (Miguel de Cervantes: Leben und Werk (Berlin, 1966), págs. 72-73, pero concluye Krauss que las reservaciones se debían a que tantas comedias utilizaban milagros falsos según afirmaba el cura del Quijote (Leben und Werk, pág. 73). Astrana Marín, como otros antes y después, opina que Cervantes tenía ciertas reservaciones acerca de los milagros y que se había arrinconado con las palabras de Pero Pérez: "... carga la fe y responsabilidad de los acontecimientos dramatizados sobre los hombros del historiador, en una serie de sucesivas acotaciones, a fin de que no se le tenga por inventor de milagros, ni de cosas apócrifas o mal entendidas. Sus escenas se basan en documentos históricos. Y si no, ahí está el cronista, que no le dejará mentir... Era curarse en salud, por lo que había puesto en labios del cura Pero Pérez..." (Vida Heroica, V, pág. 339-440).

- B. "Entran a este instante seis con máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hazan dança. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa" (II, pág. 220).

III. Introduce a Saquiel, el demonio, en forma de oso.

- A. "Entranse todos, y salen dos demonios: el vno con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia" (III, pág. 229).
- B. "Buelue a entrar Saquial vestido de osso. Todo fue así" (III, pág. 232).

¿Significa algo la aparente necesidad de jurar que es verdad cuando se trata de cosas santas?<sup>38</sup> Al ponderar esta pregunta, lo primero que impulsa a uno es proponer la conocida preocupación cervantina por la verosimilitud como motivación. Así reaccionaron Schevill y Bonilla cuando declararon que, dada

38

Cada crítico ha interpretado los alegatos de verdad a su manera. Hazañes y Rúa los ve como indicios de la fuente histórica de Cervantes (Los Rufianes, pág. 81). Schevill y Bonilla dicen lo siguiente: "En cuanto a los otros actos... puesto que carecen de originalidad y de arte, y el autor se cree obligado a recurrir a cada instante al alegato de las fuentes que utiliza, insistiendo en que 'así se cuenta en su historia' (Comedias y Entremeses, pág. 124). La aseveración que acabamos de citar no es lógica, puesto que, siendo anotaciones, no llegan al público, de modo que no pueden convencer a nadie sino al director y los actores. En esto, Schevill y Bonilla siguieron la línea trazada por Cotarelo: " '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 otro!' exclama el cura Pedro Pérez en su célebre diálogo con el discreto canónigo de Toledo, en la primera parte del Quijote. Por esto, sin duda, Cervantes puso empeño al escribir la comedia de El Rufián Dichoso, en demostrar como no había en ella milagro fingido, ni cosa apócrifa o mal entendida, sino que todo era sacado de documentos históricos" (El Tea. de Cer., pág. 349). El comentario del estudio hecho por el catedrático, don Francisco Induráin, no pasa por alto la cualidad curiosa de la insistencia cervantina sobre la veracidad de los milagros: "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 ... (Otras Dramáticas, pág. XXXII).

la falta de originalidad y arte, se vio obligado a proceder bajo palabra de honor.<sup>39</sup> Pero su aseveración no es lógica porque las anotaciones no funcionan como parte de la comedia si no es para guiar al director; carecen de poder para hacer los milagros más verosímiles para el público. Hay un solo personaje a quien Cervantes confía palabras semejantes a las de las anotaciones:

Lucifer: ...  
y agora quiere que vn rufián se asiente  
en los ricos escafios de la gloria,  
y que su vida y muerte nos la cuente  
alta, famosa y verdadera historia (III, pág. 230).

Si la finalidad cervantina fuera prestar más veracidad a los sucesos de la comedia, tenemos la impresión de que podría haber escogido con más cuidado a su portavoz entre los personajes, pues Lucifer no sobresale por su fama de veras. Lógicamente, pues, ni las anotaciones ni el testimonio lucaferino pueden desempeñar la función de prestar más verosimilitud a los milagros. El haber descartado, con estos razonamientos, al motivo artístico no quiere decir que las anotaciones no delaten que Cervantes estaba consciente de que algo no estaba bien con los sucesos milagrosos. De hecho, denotan cierto nerviosismo de parte del comediógrafo, al cual puede originar de la cualidad populachera de los milagros y la dudosa espiritualidad de Fr. Cristóbal de la Cruz, como sagazmente notó el último editor de las comedias:

Por otra parte, la espiritualidad del rufián, ahora Fray Cristóbal de la Cruz, no es muy convincente. Los milagros y apariciones nos parecen un sí es no es populacheros, y la acumulación de actos heroicos y virtuosos del convertido no nos convencen.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup>

Véase la nota anterior.

<sup>40</sup>

Francisco Induráin, "Estudio Preliminar," pág. XXIV.

En efecto, nos atrevemos a poner de relieve que los actos heroicos no convienen porque revelan el mismo orgullo espiritual que motivaban los actos del rufián. Por ejemplo, ¿cómo es distinto el carácter que rechaza a las ninfas lascivas del que rechazó a la desconocida y a Antonia? En su vida le ha presentado tentación alguna la mujer, y no nos olvidemos de que el que sea misógino no representa una sencilla alteración de la crónica de Dávila sino una franca contradicción de ella. La misma frialdad que le guiaba antes sigue vigente. Cosa semejante ocurre con el oso, pues, ¿desde cuándo le ha faltado a este hombre valentía? Saquiel y los otros demonios que idearon estas tentaciones deben de ser sobremanera lerdos por atacar al santo en sus conocidos puntos fuertes. Cualquier demonio que mereciera el nombre le habría asaltado por su lado vulnerable, el cual es precisamente su orgullo. ¿Quién sabe si con resistir estas tentaciones con éxito y luego pregonarlo no ha caído Fr. Cristóbal en una trampa?, pues, el querer que se sepa su resistencia "heroica" delata exactamente eso, el orgullo. Siendo éste el propósito de los demonios, quizá no pecan tanto de tontos. Recordemos, aunque sea suprimiendo una sonrisa maliciosa, que estas visiones son verdaderas, según insisten las acotaciones, pero no nos habríamos enterado de ellas si el orgullo no hubiese empujado al buen fraile a publicarlas, y las juzgamos verdaderas precisamente porque las cuenta un fraile santo.<sup>41</sup> No estamos tan convencidos, por otra parte, de que la visión de don Quijote de la Cueva de Montesinos fuera "verdadera." Si el deseo cervantino fuera revelar el orgullo de Cruz en vez de sus milagros,

<sup>41</sup>

La primera visión también la vio y oyó Fr. Antonio, pero en la comedia se insiste mucho en la locuacidad de éste hasta el punto de que, tras haber visto a las ninfas lascivas declara, "Todos me tienen por loco/ en aqueste monasterio" (II, pág. 222). Aunque Fr. Antonio se pusiera a declarar lo que ha visto, no hay quien le tomara en serio sin una comprobación. Ya veremos claramente las ganas de Fr. Cristóbal de que se sepan sus hazañas.

tendría mucho motivo por estar nervioso y poner tanta acotación protectora que le servirían muy bien si le cogiesen con las manos en la masa; pues, como en el caso de Buytrago, tiene la misma defensa: lo ha visto un testigo fidedigno y es verdad de la historia. Tal defensa convencería a un censor de poner su "nihil obstat" con tal que no se hubiese fijado en que las alteraciones hechas por Cervantes en la crónica de Dávila iban encaminadas a poner de relieve su aversión a las mujeres y su desorbitada ambición. No parece sino que estos cambios se llevaron a cabo pensando en la verdadera resistencia heroica a estas tentaciones.

La salvación de doña Ana es la hazaña religiosa más importante que realiza el padre Cruz. Un médico anuncia a esta dama que está a punto de morir y le recomienda que se confiese. No sabemos exactamente cuáles han sido sus pecados, pero se insinúa por el diálogo que ha pecado de excesivamente amorosa:

Dña. Ana: Pues a mí no me parece  
que estoy tan mala. ¿Qué es esto?  
¿Cómo me anuncia tan presto  
la muerte?

Médico : El pulso me ofrece,  
los ojos y la color,  
esta verdad a la clara.

Dña. Ana: En los ojos de mi cara  
suele mirarse el amor.

Médico : Vuessa merced se confiesse,  
y quédense aparte burlas (II, pág. 218).

Doña Ana no quiere ni creerle ni confesarse. Más tarde un "ciudadano" llega al convento a pedir auxilio en la empresa. El prior manda a Fr. Cristóbal. Mientras tanto un clérigo, a quien no hemos conocido antes, intenta reducirla a la penitencia. El principal estorbo es que doña Ana no puede imaginarse una misericordia suficientemente grande ("¡No ay misericordia alguna/ que me valga en suelo o cielo!", pág. 222) como para perdonarle sus pecados sin más ni

más. El clérigo arguye que la misericordia divina es infinita:

Clérigo : Toda la verdad del cielo  
a tu mentira repugna.  
En Dios no ay minoridad  
de poder, y, si la huiera,  
su menor parte pudiera  
curar la mayor maldad.  
Es Dios vn bien infinito,  
y, a respecto de quien es,  
quanto imaginas y ves,  
viene a ser punto finito (II, pág. 222).

Pero la dama sigue implacable en su lógica:

Dña. Ana: Los atributos de Dios  
son iguales; no os entiendo,  
ni de entenderos pretendo.  
Mataisme, y cansaisos vos.  
¡Bien fuera que Dios agora,  
sin más ni más, perdonara  
a tan grande pecadora!  
No haze cosa mal hecha,  
y así, no ha de hazer aquesta (pág. 222).

La técnica discursiva de la pecadora aventaja a la del clérigo; se defiende razonando que Dios tiene varios atributos, los cuales tienen que ser iguales, aunque infinitos. Por consiguiente, si es infinitamente misericordioso, también es justo sin medida. Con perdonarla cometería una injusticia, faltando así a la perfección. Le opone el clérigo que Dios murió para salvar a la humanidad y que ella sólo ha de poner la esperanza de su parte; la mayor ofensa es desesperarse. Es significativo que el clérigo deje fuera de su argumento que al que muriera Cristo, el hijo de Dios, sin culpa fue lo que posibilitaba el perdón de los seres humanos, porque con esto habría subrayado que fue la caridad divina ("¡No ay misericordia alguna/ que me valga en suelo o cielo!") y no la humana (en suelo) la que ha salvado en potencia a la humanidad. Es como si los versos, "no ay misericordia alguna/ que me valga en suelo o cielo," nos aconsejasen cierto cuidado al atribuir más eficacia a la caridad humana que a la divina. A esta altura del drama interviene Fr. Cristóbal en la

conversión. Doña Ana le saluda con, "¿Qué me queréis, padre, vos,/ que tan hinchado os llegáis?" (II, pág. 223). Por lo visto, algún gesto, el andar, la forma de hablar, etc. ha causado que doña Ana se fije en la altanería del buen padre. La misma actitud resulta en que se acerca a su tarea divina como a una pelea.

Fr. Christóbal: Dixit insipiens in corde suo: non est Deus.  
Vuestra humildad, señor, sea servida de encomendarme a Dios, que quiero mostrarme sucessor en su pelea (II, pág. 223).

En realidad Cruz plantea todo su argumento en términos guerreros; aún la cita bíblica (Sal. 14:1 y 53:1) representa la agresividad del insulto. Es esencial que reproduzcamos todo lo demás de la escena para que pueda apreciarse tanto la sustancia lingüística como la esencia racional.

Dña. Ana : La justicia de Dios me tiene a raya;  
no me ha de perdonar, por ser tan justo;  
al malo la justicia le desmaya;  
no habita la esperanza en el injusto  
pecho del pecador, ni es bien que habite.

Fr. Cristóbal : Tal error de tu pecho Dios le quite.  
En la hora que la muerte  
a la pobre vida alcanza,  
se ha de asir de la esperanza  
el alma que en ello aduerde;  
que, en término tan estrecho  
y de tan fuerte rigor,  
no es posible que el temor  
sea al alma de provecho.  
El esperar y el temer  
en la vida han de andar juntos;  
pero en la muerte otros puntos  
han de guardar y tener.  
El que, en el palenque puesto, ✓  
teme a su contrario, yerra,  
y está el que animoso cierra  
a la vitoria dispuesto.  
En el campo estáis, señora;  
la guerra será esta tarde;  
mirad que no os acobarde  
el enemigo en tal hora.

- Dña. Ana: Sin armas, ¿cómo he de entrar en el trance riguroso, siendo el contrario mañoso y duro de contrastar?
- Fr. Cristóbal: Confiad en el padrino y en el juez, que es mi Dios.
- Dña. Ana: Parece que dais los dos en vn mismo desatino. Dexadme, que, en conclusión, tengo el alma de manera, que no quiero, aunque Dios quiera, gozar de indulto y perdón. ¡Ay, que se me arranca el alma! ¡Desesperada me muero!
- Fr. Cristóbal: Demonio, en Iesús espero que no has de llevar la palma deste empresa. ¡O Virgen pura! ¿Cómo vuestro auxilio tarda? ¡Ángel bueno de su guarda, ved que el malo se apressura! Padre mío, no desista de la oración, reze más, que es arma que a Satanás le vence en qualquier conquista.
- Fr. Antonio: Cuerpo ayuno y desualado fácilmente se espereza, y, más que reza, bosteza, indeuoto y desmayado.
- Dña. Ana: ¡Qué tan sin obras se halle mi alma!
- Fr. Cristóbal: Si fee recobras, yo haré que te sobren obras.
- Dña. Ana: ¿Hállanse, a dicha, en la calle? Y las(s) que he hecho hasta aquí, ¿han sido sino de muerte?
- Fr. Cristóbal: Escucha vn poco, y adierte lo que agora diré.
- Dña. Ana: Df.
- Fr. Cristóbal: Vn religioso que ha estado gran tiempo en su religión, y con limpio corazón siempre su regla ha guardado, haciendo tal penitencia, que mil vezes al prior

le manda tiemple el rigor  
en virtud de la obediencia;  
y él, con ayunos continuos,  
con oración y humildad,  
busca de riguridad  
los más asperos caminos:  
e(l) duro suslo es su cama,  
sus lágrimas, su beuida,  
y sazona su comida  
de Dios la amorosa llama;  
vn canto aplica a su pecho  
con golpes, de tal manera,  
que, aunque de diamante fuera,  
le tuuiera ya deshecho;  
por huyr del torpe vicio  
de la carne y su regalo,  
su camisa, aunque esté malo,  
es de vn áspero silicio;  
descalço siempre los pies,  
de toda malicia ageno,  
amando a Dios por ser bueno,  
sin mirar otro interés.

- Dña. Ana: ¿Qué quieres desso inferir,  
padre?
- Fr. Cristóbal: Que digáis, señora,  
si este tal podrá, en la hora  
angustiada del morir,  
tener alguna esperanza  
de salvarse.
- Dña. Ana: ¿Por qué no?  
¡Oxalá tuuiera yo  
la menor parte que alcanga  
de tales obras tal padre!  
Pero no tengo ni aun vna  
que en esta angustia importuna  
a mis esperanças quadre.
- Fr. Cristóbal: Yo os daré todas las mias,  
y tomaré el graue cargo  
de las vuestras a mi cargo.
- Dña. Ana: Padre, dime: ¿desuarías?  
¿Cómo se puede hazer esso?
- Fr. Cristóbal: Si te quieros confessar,  
los montes puede allanar  
de caridad el excesso.  
Pon tú el arrepentimiento

de tu parte, y verás luego  
cómo en tus obras me entrego,  
y tú en aquellos que cuento.

Dña. Ana: ¿Dónde están las fiadores  
que aseguren el concierto?

Fr. Cristóbal: Yo estoy bien seguro y cierto  
que nadie los dio mejores,  
ni tan grandes, ni tan buenos,  
ni tan ricos, ni tan llanos,  
puesto que son soberanos,  
y de inmensa alteza llenos.

Dña. Ana: ¿A quién me dais?

Fr. Cristóbal: A la pura,  
sacrosanta, rica y bella,  
que fue Madre y fue donzella,  
crisol de nuestra ventura.  
A Christo cruzificado  
os doy por fiador también;  
dýosle niño en Belén,  
perdido y después hallado.

Dña. Ana: Los fiadores me contentan;  
los testigos, ¿quién serán?

Fr. Cristóbal: Quantos en el cielo están  
y en sus escaños se sientan.

Dña. Ana: El contrato referid,  
porque yo quede enterada  
de la merced señalada  
que me hazéis.

Fr. Cristóbal: Cielos, oíd.  
Yo, fray Christóbal de la Cruz, indigno  
religioso, y professo en la sagrada  
orden del patriarca felicíssimo  
Domingo santo, en esta forma digo:  
Que al alma de doña Ana de Treuñio  
que está presente, doy de buena gana  
todas las buenas obras que yo he hecho  
en caridad y en gracia desde el punto  
que dexé la carrera de la muerte  
y entré en la de la vida; doyle todos  
mis ayunos, mis lágrimas y aqotes,  
y el mérito santíssimo de quantas  
missas he dicho, y assimismo doyle  
mis oraciones todas y desseos,

que han tenido a mi Dios siempre por blanco;  
y, en contracambio, tomo sus pecados,  
por inormes que sean, y me obligo  
de dar la cuenta dellas en el alto  
y eterno tribunal de Dios eterno,  
y pagar los alcances y las penas  
que merecieron sus pecados todos.  
Mas es la condición deste concierto,  
que ella primero de su parte ponga  
la confesión y el arrepentimiento.

Fr. Antonio: ¡Caso jamás oydo es éste, padre!

Clérigo: Y caridad jamás imaginada.

Fr. Cristóbal: Y para que me crea y se asegure,  
le doy por fiadores a la Virgen  
santísima María y a su Hijo,  
y a las onse mil vírgenes benditas,  
que son mis valederas y abogadas;  
y a la tierra y al cielo hago testigos,  
y a todos los presentes que me escuchan.  
Moradores del cielo, no se os passe  
esta ocasión, pues que podéys en ella  
mostrar la caridad vuestra encendida;  
pedid al gran Pastor de los rebaños  
del cielo y de la tierra que no dexé  
que lleue Satanás esta ovejuela,  
que él almagró con su preciosa sangre.  
¿Señora, no aceptáys este concierto?

Dña. Ana: Sí acepto, padre, y pido arrepentida  
confesión, que me muero.

Clérigo: ¡Obras son éstas,  
gran Señor, de los tuyas!

Fr. Antonio: Bueno queda  
el padre Cruz acora, hecho arista  
el alma, seca y sola como espárrago!  
Páreceme que buelue al Sicut erat,  
y que dexa el Breuiario, y se acomoda  
con el barcelonés y la de ganchos.  
Siempre fue liberal, o malo, o bueno.

Dña. Ana: Padre, no me dilate este remedio;  
oyga las culpas que a su cargo quedan,  
que, si no le desmayan por ser tantas,  
yo moriré segura y confiada  
que he de alcanzar perdón de todas ellas.

Fr. Cristóbal: Padre, vaya al convento, y dé esta nueva a nuestro padre, y ruéguele que haga general oración, dando las gracias a Dios deste suceso milagroso, en tanto que a esta nueva penitente oyo de confesión(II,págs.224-227)

Los argumentos de doña Ana pueden resumirse de la siguiente manera:

- 1) Uno de los atributos de Dios es que es justo.
- 2) Siendo justo, no puede perdonar sus pecados.
- 3) Uno de los atributos del pecador es que es injusto.
- 4) El injusto ni puede ni debe tener esperanza.
- 5) No tiene armas(eso es, obras buenas), de modo que está desesperada.

El padre Cruz intenta contrarrestar los argumentos de la pecadora trazando un paralelo entre la situación del pecador moribundo y la del gladiador que entra en la arena. Reproducimos sus ideas a continuación en forma de bosquejo.

- 1) El esperar y temer andan juntos en la vida.
- 2) En el trance de la muerte ha de existir otro arreglo: el miedo y la esperanza se separan, quedándose sólo la esperanza.<sup>42</sup>
- 3) Compara el trance de la muerte con una pelea; en los dos casos, el que teme pierde la vida, y el que espera la gana.

---

<sup>42</sup>

Aunque soy el primero en confesar que no prueba nada, resulta

Su analogía guerrera no puede tomar por asalto las murallas discursivas de esta mujer rebelde. Si pretendiésemos mirar los argumentos del clérigo, doña Ana y el padre Cruz en términos de la controversia entre los tomistas y molinistas, sería difícil asignar una u otra postura a un protagonista específico.

Habiendo fallado su lógica para convencerla, Cruz corta el nudo gordiano ofreciéndole sus propias buenas obras a trueque de los pecados de la dama, a condición de que se confiese primero. El que Ana acepte la oferta de Cruz es muy curioso por lo que revela de su psicología y por las implicaciones teológicas. En fin, su mentalidad le permite creer en lo concreto de las obras

chocante que Forcía, de El Laberinto de Amor, asevera que en el mal sólo hay que esperar y no temer:

Porque en el mal es cordura  
no temer, sino esperar(II,pág.322).

Si integramos las declaraciones de las dos comedias, concluimos que hay que vivir esperando y temiendo, eso es, temiendo cometer actos malos, pero una vez que la voluntad se aferra a hacer el acto malo, hay que darlo por hecho de antemano y proseguir sólo esperando. Lo mismo recomienda Cruz en el trance de la muerte, puesto que la maldad ya está hecha(los pecados), sólo queda el esperar en la gracia de Dios. Toda persona que ha participado en los deportes, y que en general se ha dado a la vida activa en vez de a la contemplativa, se percata en seguida de la honda verdad psicológica de este consejo. Cruz y Forcía, ésta como otras mujeres cervantinas son caracteres que actúan con arrojo, de modo que la sentencia está en consonancia con su ser. Pero, Cruz eleva la máxima al plano metafísico sin alterar o afinar los términos. "Esperar" en el plano empírico no quiere decir "esperar en la bondad de Dios" sino "esperar que se afeñe la maldad contemplada." ¿Hizo Cervantes que Cruz razonase tan burdamente a propósito? Nos sentimos tentados a concluir que sí, ya que las dos presentaciones de esta idea, dispersas en distintas comedias, indican que nuestro acaño había cavilado sobre el asunto. Habiéndolo pensado con alguna detención, no es lógico opinar que acabase por adelantar en serio esta máxima en el plano metafísico.

de Cruz y del mérito de ellas a la vez que no le deja poner su fe en la infinita misericordia divina. En honor a la verdad, representa que tiene más confianza en el hombre que en Dios. Puesto que me falta la perspectiva divina, no puedo decir cuál sería la actitud de Dios hacia una pecadora que pone más fe en una de sus criaturas que en El, pero no me atrevería a asegurar su salvación. Aunque se me escapan, deben de regir circunstancias extraordinarias, puesto que se salva la dama.

¿Qué diremos de la propiedad de lo que ha hecho Cruz? En resumidas palabras, denota todo el orgullo acostumbrado. Las palabras con que hace la oferta nos revelan que cree que le sobran obras para salvarse ("Si fee recobras,/ yo haré que te sobren obras"). Ya efectuada la conversión, manda a Antonio a que anuncie el milagro:

Fr. Christóval: Padre, vaya al convento, y dé esta nueva a nuestro padre, y rúguele que haga general oración, dando gracias a Dios deste suceso milagroso(II, pág.227).

Su fe en la abundancia de sus propios méritos, su denominación de "milagroso" para el suceso, y su deseo de que se sepa generalmente recalcan la soberbia de siempre. Creemos que es obvio que Cervantes no le pintó así por casualidad.

Para poder valorar los quilates de la caridad del buen padre, hemos de aprehender claramente que nunca ha tenido compasión alguna para la mujer. Recordemos sus rechazos violentos del amor proferido por la dama desconocida y Antonia. ¿Por qué, si no se ha acusado cambio alguno de su carácter, iba a tener más compasión para doña Ana? Su acto "caritativo" no se inspira en la caridad sino en el deseo de gloria. Además, el canje de su obras buenas por las malas de Ana de Treviño no significa pérdida alguna en el balance divino, como atestigua el demonio

Visiel:

Visiel: No sé qué te responda; sólo veo  
que no puede ninguno de nosotros  
alabarse que ha visto en el infierno  
algún caritativo(III,pág.229)

Aun el demonio se percató de que el hacer bien no acarrea un castigo eterno.

Aunque es difícil precisar la clave del proceso de equiparaciones,  
está claro que a cambio de sus propias buenas obras, el padre Cruz ha  
recibido sobre sí los pecados de Ana en forma de la lepra.

Ciudadano: En vos contemplo, padre Cruz, y leo  
la paciencia de Job, y su presencia  
en vuestro rostro deslustrado veo.  
Por la agena malicia la inocencia  
vuestra salió, y pago tan de contado,  
qual lo muestra el rigor de esta dolencia.  
Obligásteos oy, y suéys pagado  
oy(III,pág.228)

Lo que no está claro es por qué es necesaria esta dolencia si sus buenas  
obras "sobrasen" para pagar las faltas de la cuenta de doña Ana. En un  
lado de la ecuación tenemos las buenas obras de Cruz, la contrición de  
doña Ana, y la lepra, y en el otro los pecados de esta dama; por lo tanto,  
las obras de Cruz no sólo no exceden a los pecados sino que ni siquiera  
llegan a ellos. Sostienen un diálogo interesante sobre este punto los  
demonios Saquiel y Visiel, enemigos especiales de Cruz:

Saquiel: ¿Quién lo duda?  
¿Sabes qué veo, Visiel, amigo?  
Que no es equivalente aquesta lepra  
que padece este frayle, a los tormentos  
que passara doña Ana en la otra vida.

Visiel: ¿No adviertes que ella puso de su parte  
grande arrepentimiento?

Saquiel: En un instante  
nos quita de las manos Dios al alma  
que se arrepiente y sus pecados llora;

quanto y más, que ésta estava enriquezida  
con las gracias del frayle hi de bellaco(III, pág.229);

Se saca en limpio de esta conversación la misma equiparación que  
apuntamos arriba, de modo que es evidente que Cruz ha calculado mal  
el valor de sus obras. Si es cierto que constituyen una especie de  
divisa divina, han sufrido una devaluación.

Cruz acepta la lepra sin poner en tela de juicio la justicia  
del cielo. Lo único que le molesta es que haya quedado inútil para obrar.

Fr. Christóval: Inútil frayle soy, pecador hombre,  
puesto que acompaña vn buen desseo,  
mas no dan los desseos tal renombre(III, pág.228).

Teme que no pueda seguir actuando por ganar renombre, lo cual concuerda  
perfectamente con su carácter tal como se ha distinguido hasta el momento,  
pues los dolores físicos le son de segunda o tercera importancia. Mas  
le queda abierto otro camino a la gloria como indica el siguiente comentario  
de Visiel.

Saquiél: Mas deste generoso, a lo que entiendes,  
¿qué será dél, agora que está seco  
e inútil para cosa desta vida?

Visiel: ¿Aquesso ignoras? ¿No sabes(que) conocen  
sus frayles su virtud y su talento,  
su ingenio y su bondad, partes bastantes  
para que le encomienden su gouierno?  
(III, pág.229)

Protesta mucho Cruz alegando su estado inválido y, como siempre, su  
humilde ascendencia:

Fr. Christóval: ¿No saben estos benditos  
cómo soy simple y grossero,  
y hijo de vn tabernero,  
y padre de mil delitos?

Tiempo te queda;  
dilla, amigo, porque pueda  
escaparme deste miedo  
que tengo de ser prelado,

cargo para mí indecente:  
que ¿a qué será suficiente  
hombre que está tan llagado  
y que ha sido vn . . . . ?(III,pág.234)

Amigo fray Antonio, di a los padres  
mi vida, de quien fuyste buen testigo;  
diles mis insolencias y recreos,  
la inmensidad descubre de mis culpas,  
la baxeza les di de mi linage,  
diles que soy de vn tabernero hijo,  
porque les haga todo aquesto junto  
mudar de parecer(III,pág.235).

Sin embargo, acaba aceptando el cargo de prior y por fin el de provincial (pág.236). Después de muerto, según una larga tradición hagiográfica, se le vuelve sano el cuerpo corrompido y despide un olor celestial.<sup>43</sup>

Además de la gloria celestial, alcanza el padre Cruz la reverencia del virrey, quien ayudaba a llevarle en hombros a su sepultura; tal honor no era poca cosa para quien nunca podría haber subido en la vida seglar ni siguiera hasta el rango de virrey.

Algunos críticos, extasiados, han alabado la caridad manifestada por Cruz al dar sus buenas obras por los pecados de doña Ana. Escuchemos algunas de las calificaciones de Cotarelo:

" . . . el más sublime rasgo de caridad"(pág.360),

"Sean cualesquiera los defectos de pormenor que afean El Rufián Dichoso, salvaráse siempre, ante los ojos de la sana crítica, por el nervio y brío de la idea y por la grandeza de lo que allí pasa"(306).

" . . . un gigantesco pensamiento . . ."(381).

"la más grande obra de caridad humana de que dentro de la fe católica, puede haber noticia"(382).

---

43

Recordemos lo mucho que escandalizaba a todo el mundo el tufo que empezó a despedir el cuerpo, apenas muerto, del padre Sosima de Los Hermanos Karamozof.

"¿qué se dirá de aquel que, movido solamente de la caridad cristiana, compromete muy de veras su salvación eterna"(383).

"Rasgo tan sublime de abnegación excede a lo que puede imaginarse, y así no se halla repetido en otras obras literarias, a lo menos que yo sepa"(383).<sup>44</sup>

Opina de manera semejante Casaldueiro:

El lector moderno no debe olvidar que este caso jamás oído de caridad jamás imaginada no es otra cosa que el sublime acto de amor de la redención de la humanidad, posible sólo al tomar sobre sí voluntariamente el pecado del hombre.<sup>45</sup>

Pero no sólo no origina de un sentimiento caritativo sino que tampoco es muy católico el acto. El otro biógrafo del padre Cruz, Juan López, el obispo de Monópoli, percibió claramente que dentro de la fe católica el canje de Cruz no era posible:

Moraua Dios en aquel frayle, y de otro que de su diuino espíritu no podia salir el consejo que en aquel punto se le ofrecio para ganar vna alma. Muy diferente se juzgara su resolucion, y ningún parecer fuera en su fauor; pero como la verdadera caridad, todo lo cree, todo lo espera, todo lo sufre, como hijo de san Pablo puso a este bendito padre en todo el extremo a que puede llegar, dandose asi mismo, por ganar vn alma perdida. Propusole algunas cosas, que siendo en alabança propia pudieran tenerse por sospechosas, si no las asegurara la gran virtud del bendito padre, y parecer medio muy apropiado de la conuersion de vna muger que estaua a punto de morir, y morir desesperada; pero el exemplo declaró quan justificado fué lo que se hizo, pues auendole dicho entre otras cosas. 'Si os confessaredes, yo tomo a mi cargo satisfazer por vuestras culpas; que si bien nadie puede dar sus

<sup>44</sup>

El Tea. de Cer.; las citas se encuentran en las páginas indicadas entre paréntesis.

<sup>45</sup>

Sen. y For., pág. 122. No sé si el sacrilegio de comparar a Cristo y su inocencia con un hombre sería mayor o menor desde la perspectiva de un lector moderno.

merecimientos a otro, como ni las satisfacciones pasadas, porque sirvieron a quien las hizo, o entraron en el tesoro de la Iglesia, pero la satisfacción por virtud de las obras penales que uno hace, las puede dar a otro, y hará penitencia dellas. Yo os aseguro que si os confessays de veras, que a la hora de vuestra muerte terneys a las onze mil Virgenes a vuestra cabecera.<sup>16</sup>

Esta es una apología que intenta poner el sacrificio de Cruz sobre bases teológicas más sólidas. Primero, nota la impropiedad de los elogios de sí mismo tanto implícitos como explícitos en tal oferta, pero juzga buenos los motivos de Cruz por su historia de gran virtud; notemos, sin embargo, que Cervantes ha puesto mucho cuidado en mostrarnos su falta de la virtud de compasión. Luego nos fija la atención en que el canje de su buenas obras por las malas de ella no se permitía teológicamente, y lo logra atribuyendo a Cruz, con cierta licencia poética, el siguiente argumento. Nadie puede dar sus merecimientos (obras pasadas de mérito)<sup>17</sup> ni sus satisfacciones (cumplimiento de penitencias) porque, 1) entraron en el tesoro de la Iglesia o, 2) son intransferibles, de modo que su oferta consiste en hacer penitencia por ella, lo cual sí se permite según el dogma. Efectivamente, Juan López ha cambiado la sustancia de la oferta tal como la divulgaron Dávila y Cervantes para que sea teológicamente legítima. Juan López se fijó en lo que se le había escapado a Dávila y a los otros comentaristas desde aquel entonces: el creerse suficientemente meritorio para servir de perdón de otro deriva de una mala doctrina inspirada

---

<sup>16</sup>  
Juan López, Historia de la Orden de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores (Valladolid: Francisco Hernández de Crodoba, 1615), Cap. 29. La historia de Fr. Cristóbal de la Cruz se encuentra en la cuarta parte, Caps. 27 al 30 inclusive y Joaquín de Hazañas y Rúa la tiene recopilada entera en su obra, Los Rufianes de Cervantes, págs. 64-81. La presente cita se encuentra en la página 71 de la recopilación.

<sup>17</sup>  
Dávila Padilla, por otra parte, dice, "La dichosísima mujer gozó de los merecimientos del santo . . ." (Historia de la fundación, pág. 116)

en el orgullo. Ahora bien, no creemos que nuestro comediógrafo pasara por alto la naturaleza ilegítima del canje propuesto por el buen padre. Antes, se dio cuenta de ella, cambiando otros detalles del carácter de Cruz para que se reforzase el orgullo que le empujó a este acto vanidoso. Siendo éste el caso, bastante motivo tuvo nuestro poeta para estar nervioso.

La doctrina a que se recurre el obispo de Monópoli como apología para Cruz permite que una persona haga la penitencia impuesta a otra y la lógica es la misma que posibilita la eficacia de las oraciones y penitencias para las almas del purgatorio. Si nos acordamos de Baytrago, de Pedro de Urdemalas, no podemos menos de parar mientes en que tampoco era la actitud cervantina hacia este mecanismo unívoca. No sé si se ha fijado en ello, pero los azotes que Sancho debía darse para el desencantamiento de Dulcinea es proceso exactamente análoga a la de disciplinarse por las ánimas del purgatorio. El natural panchesco acusaba todo menos una aptitud para el ascetismo, de modo que oponía una tenaz resistencia a ello. Tampoco hay que olvidarse de que el hechizo de Dulcinea se reveló en una visión de don Quijote, una fuente non santa. ¿A quién o a quiénes debemos las visiones revelatorias de qué almas habitan el purgatorio?

Hace no mucho tiempo, un crítico alemán propuso una interpretación del caso doña Ana que no nos atrevemos a soslayar, porque incide directamente en los problemas que vamos tratando. Hemos de citarle ampliamente:

Das spirituelle Leben hat seine eigenen Gesetze. Nachdem die Seele befreit wurde, bleiben die Sünden als objektive Tatsache bestehen; sie müssen irgendwie untergebracht werden. Unmöglich kann Gott ihre Sünden dem bereitwilligen Lastenträger aufbürden. Indessen hatte sich dieser gerade vermessen, als christlicher Athlet die Belastungsprobe auf sich zu nehmen, und auch ein liebender Gott kann seinen Diener von der Konsequenz seines Wesens nicht völlig lösen. So erlebt man, dass die noch abzutragenden Sünden in einer widerwärtigen Hautkrankheit

augenfällig werden, die das Gesicht des Heiligen bedeckt. Nach seinem seligen Ableben verschwindet das Geschwür mit einem Schlage. So wollten es der Stoff und die innere Konsequenz der geistigen Prozesse, wie sie gerade die Legende auszeichnet. Cervantes ist mit den Mitteln seiner Kunst so weit gegangen, als die Schwingungen des menschlichen Kräftefeldes reichen. Was darüber geht, wirkt 'befremdlich' und will nicht anders wirken, es gehört in den Bereich des Glaubens.<sup>48</sup>

Cruz ha prometido tomar los pecados sobre sí mismo, pero Dios no puede permitir que haga esto, aunque Krauss no da un motivo por esta imposibilidad. A la vez, Dios no puede perdonarle la consecuencia de su ser(eso es, el haberse comprometido), por tanto, los pecados, que no se han cancelado, se convierten en lepra. Si añadimos un paso más al argumento de Krauss, concluimos que la enfermedad representa la penitencia de los pecados impuesta por Dios, lo cual es esencialmente la misma explicación propuesta por Juan López. Podríamos aceptar esta ingeniosa explicación si el texto cervantino diera algún indicio de que así quisiera el poeta que se interpretara. Pero nada hay más lejos de los hechos. En primer lugar queda bien patente en el texto que la oferta de Cruz era cambiar sus buenas obras por las malas de ella. Así también se interpreta la enfermedad en la comedia, o sea, como la forma visible de por lo menos algunos de los pecados de la dama:

Ciudadano:            hizo con ella vn cambio, de tal suerte que  
                             cambió su desgracia en gran ventura  
                             . . . . .  
                             la qual, como se viesse enriquecida con la  
                             dádiva santa que el bendito padre le dio sin  
                             tassa y sin medida  
                             . . . . .  
                             quando en aquella misma feliz hora se vio el  
                             padre Cruz cubierto el rostro de lepra, adonde  
                             el asco mismo mora(III,págs.227-228).

---

<sup>48</sup>  
Werner Krauss, Lebon und Werk, pág.79.

No hay ni en el texto de Dávila ni en el de Cervantes el más ligero intento de darnos a entender que no tuviera lugar un canje.

Krauss no se para en barras; atribuye a Cervantes, llevado por las "necesidades interiores de su materia," la perspectiva molinista.

Welcher Art ist nun die theologische Quintessenz dieses Stückes? Cervantes wurde schon durch seine Quelle in eine Richtung gedrängt, die in Spanien seit einigen Jahren eine theologische Kampffront darstellte. Die augustinischen Dominikaner vertraten, darin den Protestanten und den späteren Jansenisten in Frankreich nahekommend, die Auffassung, dass das Heil nur durch die besondere Gnade Gottes, die Erweckung zum Glauben, gesichert werden könne. Ihre Gegner, die Jesuiten, sahen schon im Geschenk der Willensfreiheit die Begnadung aller Menschen, die keiner besonderen Bemühung und Parteilergreifung des Schöpfers mehr bedurften. Dominikanisch war zweifellos die Quelle von Cervantes. Der Held der Heiligenkomödie ist zum Heile berufen. Die Werkgerechtigkeit, die die Jesuiten in Anspruch nehmen, hätte auch die Seele der Doña Ana nicht retten können, wenn Cristóbal nicht ihre Sünden auf sich genommen und damit den Weg zum Glauben in ihr freigemacht hatte.<sup>49</sup>

Veamos en resumen el análisis que le ha llevado a esta conclusión:

- 1) Los dominicos tomaban la posición de que sólo se lograba la redención por la gracia de Dios, a través de la cual uno se despertaba a la fe.
- 2) Los jesuitas veían en el libre albedrío gracia suficiente para la salvación.<sup>50</sup>
- 3) La fuente cervantina era dominicana y el héroe responde a la llamada divina (la gracia) a la vida religiosa.
- 4) La doctrina de la justificación por obras no permitió que doña Ana creyese hasta que Fr. Cristóbal prometió sobre sí sus pecados.

En resolución, la oferta de Cruz fue un ardid para reducirla a la fe.

---

<sup>49</sup>

Ibid., págs. 79-80.

<sup>50</sup>

De hecho esto describe inadecuadamente la postura molinista. De haber sido así, habrían merecido el calificativo de "pelagianistas" con el cual les denominaban gozosos los dominicos.

Orgánicamente, este argumento tiene un fallo muy grande. Se contradice al sostener que seguían los pecados como una realidad objetiva ("bleiben die Sünden als objective Tatsache bestehen") si según los dominicos (mejor dicho, bañesianistas) se lograba la redención despertándose a la fe por medio de la gracia. Además, si la cosa fuera así, eso es, que se lograba la redención despertándose a la fe, no habría sido necesario mandarle la enfermedad a Cruz como una manifestación material de los pecados. Inconveniente aún mayor del argumento es que toda la vida de Cruz ha consistido en obrar. Tampoco ayuda a aclarar el problema al que haya simplificado demasiado las posturas tomista y molinista.

No creemos que el tratar de interpretar la comedia en términos molinistas y bañesianos sea muy productivo. Necesitaría y supondría que trazáramos cuidadosamente los límites entre las dos interpretaciones teológicas y que las relacionáramos con los cánones de la Iglesia sobre la gracia, el pecado y la penitencia. Luego, tendríamos que convertir estos sistemas coherentes (y la coherencia dependería de nuestros esfuerzos y nuestra interpretación) en personajes y situaciones. Es que las permutaciones y combinaciones serían infinitas. Ahora bien, por otra parte no podemos negar que hay una relación básica entre la personalidad orgullosa del rufián dichoso y los problemas del libre albedrío y la gracia, pues el gran filólogo Ramón Menéndez Pidal puso esto de relieve al identificar las variantes sobre las cuales descansa otra comedia famosa del siglo de oro, El Condenado por Desconfiado.<sup>51</sup>

---

51

"El Condenado por Desconfiado," Estudios Literarios (B.A.: Espasa-Calpe Colección Austral, 1946), págs. 9-85.

Menéndez Pidal traza el origen y desarrollo de la historia que sirvió de fuente para la comedia y termina concluyendo que el propósito de Tirso era doble: poético y teológico. Su idea era ilustrar la doctrina molinista del libre albedrío, pues Enrico, por su propia voluntad, se arrepintió en el último momento salvándose. A la vez ilustra la humildad y la esperanza de Enrico en la bondad de Dios, o sea, la gracia divina.<sup>52</sup> Lo que nos interesa a nosotros no es la interpretación molinista de la obra, pues es igualmente factible ver la tesis tomista en ella,<sup>53</sup> sino el paradigma anecdótico que vemos tanto en los antecedentes históricos recopilados por el ilustre filólogo como en la comedia misma. El paradigma que vemos es el siguiente. Un hombre piadoso que se ha dedicado a la vida ascética con entero éxito recibe noticias de un hombre humilde cuyo galardón será igual al suyo. El que el anacoreta repare en un hombre humilde y virtuoso que lo es sin saberlo, hace que el santo tome conciencia de su propio orgullo, lo cual lo humilla y lo salva. La variante introducida por Tirso era que el asceta (Paulo) no se dio cuenta de su orgullo y por tanto se condenó. Existen, pues, dos posibilidades para el hombre que se dedica con éxito a conquistar su naturaleza física: o darse cuenta del peligro

52

En esto Menéndez Pidal difiere de Durán y Revilla, quienes habían interpretado la obra como una ofensiva contra el protestantismo. Menéndez Pidal ve más bien una defensa del libre albedrío contra la predestinación tomista (Estudios literarios, pág. 60). Después el padre fray Martín de Ortúzar expuso lo que viene a ser la teoría opuesta, o sea, que Tirso dramatizaba la versión de Francisco Zumel de las ideas tomistas; éste veía en el querer y no poder arrepentirse, que vemos en Paulo, una manifestación de la gracia suficiente, y en el querer arrepentirse junto con el acto, la gracia eficaz, que vemos en Enrico. Doña Blanca de los Ríos resume cuidadosamente estos argumentos (Tirso de Molina, Obras Dramáticas Completas (Madrid: Aguilar, 1962), Vol. II, págs. 441-448).

53

Véase la nota anterior.

del orgullo o condenarse por él.<sup>54</sup> Precisamente era el orgullo que acochaba al santo de tipo militante cuyo prototipo Menéndez Pidal vio en los tempranos anacoretas de Egipto:

En los desiertos de Egipto la lucha por la virtud y por el vencimiento de las perversas pasiones tenía algo del estruendo de la batalla. . . . En suma, la virtud reinaba allí no mansa y pacífica sino violenta y guerrera, exponiendo a sus soldados al orgullo de la victoria. ¿Qué tentación podía dañar aquellos santos, que vencían las más brutales y pujantes, sino la más sutil y cautelosa del orgullo?<sup>55</sup>

El lector ya habrá visto la correspondencia entre el ermitaño y Fr. Cristóbal de Cruz. La diferencia entre ellos estriba en que Cruz ni se da cuenta de su orgullo ni se condena; este desenlace contradice el paradigma. El toque genial de Tirso, según Menéndez Pidal era hacer que Paulo no se percatase de su orgullo y que se condenase:

Al agregarle su desenlace diferente, al prolongar la malsana curiosidad del ermitaño en desconfianza, en rebeldía inquieta y en desesperación final, dió al asunto una fuerza terriblemente trágica, y le hizo capaz de recibir en sí profundidades teológicas convertidas por maravillosa manera en elementos poéticos. Paulo no se humilla como el brahmán, como el rabí, como el ermitaño tradicional.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Constituye una variante tan importante que metamorfosea la anécdota por completo el caso del anacoreta que cree que ha dominado la naturaleza del todo cuando en realidad no es así. El fallo le es revelado por el ejemplo de un hombre que está rodeado de bienes materiales. Pienso ahora en el caso del ermitaño que se chasqueó al enterarse de que el Papa Gregorio iba a compartir la gloria con él cuando no había compartido su pobreza. El Señor regañó al ermitaño: "Por qué osas comparar tu pobreza a las riquezas de Gregorio, si tienes tú más apego a la única cosa que posees, a esa gata, cuyo lomo acaricias todo el día, que Gregorio a todo el esplendor de su papado" (Estudios Literarios, pág. 37).

<sup>55</sup> Estudios Literarios, págs. 34-35,

<sup>56</sup> Estudios Literarios, pág. 44.

Puesto que Cruz no se dio cuenta de su orgullo ni se humilló, ¿quiso Cervantes que se salvase un injusto? Bastante fácil habría sido efectuar un cambio, por pequeño que fuese, en la historia de Dávila que delatase una conciencia de su pecado. Por otra parte, ya que la fuente era una historia "verdadera," consagrada, de un santo particular, Cervantes no pudo depararle el mismo sino que sufrió Paulo. Siendo imposible condenarle, el poeta disponía de dos posibilidades: efectuar unas pequeñas alteraciones para que Cruz se apercibiese de su orgullo y se humillase, o, acentuar solapadamente su carácter orgulloso, a la vez que dejara intacta su salvación visible. El que nuestro genial complutense optara por la última alternativa quiere decir que quería que echáramos de ver, o que por lo menos, sintiésemos que la salvación de Cruz era injusta.

Claro está que los caracteres de Paulo y Cristóbal no coinciden perfectamente, porque, aunque orgullosos los dos, éste era confiado y aquél desconfiado, pero los dos representan el hombre cuyo libre albedrío ha triunfado sobre las inclinaciones concupiscentes y afectivas, y en este sentido reflejan perfectamente la postura molinista. Como se sabe, Luis de Molina ideó su sistema como antídoto contra las ideas tomistas y protestantes. Interro había aseverado que el pecado original, que él identificaba con la concupiscencia, había destruido el libre albedrío del hombre, de modo que quedó víctima de su pasiones y deseos carnales.<sup>57</sup> Así es que el hombre en vez de depender de sí mismo, dependía de la voluntad divina para su salvación. En suma, el hombre era predestinado a salvarse o condenarse desde toda la eternidad. Está claro que ni Cruz ni Paulo

---

57

Un excelente estudio de las controversias y su origen es la citada obra de Alberto Bonet, La Filosofía de la Libertad en Las Controversias Teológicas del Siglo XVI y Primera Mitad del XVII. Su único inconveniente es que sea bastante especializada.

son víctimas de la predestinación. Ni les empujan las circunstancias ni su propia naturaleza física. Sus respectivos espíritus les guían a cada paso y rigen la carne. Porque dominan su propio destino, puede decirse que representan el libre albedrío molinista. Si es cierto que Cervantes quería hacer de Cruz un ejemplo de los malos efectos del concepto molinista, y no estamos convencidos de esto, ésta es la única manera en que vemos reflejada directamente la controversia entre los tomistas y los molinistas en la comedia.

El problema principal, quizá, de toda la hagiografía es que vemos el santo en cuestión en forma acabada sin poder formarnos una idea del forcejeo espiritual e intelectual que le ha formado. La vida de San Agustín es una notable excepción a este estado de las cosas, principalmente por su autobiografía espiritual, Las Confesiones, que traza sus dudas y delata los pecados que ha podido identificar.<sup>58</sup> Digo, "ha podido identificar," porque el alma humana es una vasta oscuridad de la cual sale a luz de vez en cuando los móviles más impensados. Precisamente por la naturaleza insondable del alma humana no hay ninguna victoria definitiva mientras dure la vida de un individuo. Ahora bien, la tarea del escritor no consiste en presentarnos los milagros acabados sino en convencernos de la verdad de la historia. El ver la cosa no es suficiente; hay que verla en relación con

---

58

Peter Brown, Agustine of Hippo (Berkeley & Los Angeles: The Univ. of Calif. Press, 1967), pág. 159: "Early Christians, however, had been overshadowed by death: when they wrote of themselves, martyrdom, the impending climax of their lives, had caused their past to pale into insignificance. The biographer of S. Cyprian, for instance, could pass over the first forty years of his hero's life, and concentrate on merely the last four years before his martyrdom: this, his 'new' life after baptism was considered his true life and the only one that might interest Christian readers of the third century. By the time of Agustine, the Church had settled down in Roman society. The Christian's worst enemies could no longer be placed outside him: they were inside, his sins and his doubts; and the climax of a man's life would not be martyrdom, but conversion from the perils of his own past."

la naturaleza humana, o mejor dicho, en relación con la del personaje. Esto es lo que quiere decir Cervantes con "discurso" o "en relación" (III, págs. 211 y 212), porque el discurso enlaza y explica las cosas representadas "en hecho." Efectivamente, los lazos entre la vida seglar y la religiosa de Cruz son puramente exteriores. No se nos pone al tanto de la conversión; la vemos y la aceptamos o la rechazamos según nuestra inclinación. Audazmente, Cervantes hace que la Curiosidad y la Comedia nos llamen la atención sobre este hecho alegando que el uso lo permite. No hemos podido ver el proceso de cambio que ocurriese dentro de Lugo precisamente porque no ocurrió. Con cambiar el escenario de Sevilla a México, de la calle al monasterio, y con canjear el traje con broquel y espada colgados de la cintura por el hábito dominico con cingulo ha creado la ilusión de una transformación espiritual. Pero, en uno y otro caso, todo ha cambiado sin cambiar nada esencial. Se han sacado a primer plano el argumento, el movimiento y los hechos sin que influyera al carácter en ellos. Empleando esta técnica de la separación entre carácter y fábula, ha podido mostrarnos que valgan lo que valgan los milagros y la vida santa de Fray Cristóbal de la Cruz, no fueron motivados por la caridad. Nos toca a cada uno decidir lo que vale una obra buena hecha sin caridad. Cervantes no ha proporcionado una lección gráfica sobre los peligros y las ventajas de separar al carácter y la acción, el decoro y la fábula, la caridad y la obra.

Respaldado por el análisis de la comedia, estamos en posición aventajada para suplir nuestro comentario inicial sobre el diálogo sostenido entre la Comedia y la Curiosidad.<sup>59</sup> Primero, recapitulemos

---

<sup>59</sup>

Véanse las páginas 82-84.

la interpretación que hicimos de él. Notamos que el comentario de la Comedia delataba un asombroso parecido a las ideas de los comediógrafos teorizantes, sobre todo en el énfasis del principio del uso, y que era el único lugar en que se declaraba inequívocamente a favor de la comedia nueva. Igualmente, revelaba que la naturaleza de la materia exigía un cambio abrupto de lugar, tiempo y carácter, y que, por este motivo la historia no se daba "en relación a pesar de que las declaraciones hechas por la Curiosidad y la Comedia, concluimos que no creíamos que representasen la estética cervantina.<sup>60</sup>

Podríamos resumir los argumentos de la Comedia en forma de un silogismo:

- 1) La comedia nueva tiene la obligación y la costumbre de representar las cosas como ocurrieron.
- 2) El cambio de lugar, tiempo y carácter en la historia de Crus tuvieron lugar así en realidad.
- 3) Luego, el comediógrafo tiene la obligación de representar la historia como ocurrió.

En un principio, la primera premisa acerca de la comedia es absolutamente falsa: los comediógrafos no se impusieron límites ni teóricos ni pragmáticos en cuanto a la alteración de su materia, aunque sí alegaron que no debían dejar que las limitaciones (unidades) escénicas de tiempo y lugar se llevaran a la comedia, dando como motivo que tales limitaciones haría que tuviesen que prescindir de muchas historias que sucedieron en lugares

Las palabras con que concluye la Curiosidad no denota que acepte las afirmaciones hechas por la Comedia sino que va a reservar su opinión hasta que sepa qué resultado va a producirse en la obra: "Aunque no lo quede en todo, / quedo satisfecha en parte, / amiga; por esto quiero, / sin replicarte, escucharte" (II, pág. 212).

y tiempos diversos; además el pensamiento, siendo ligero, no lo embargaba. Nunca se limitaron a llevar la historia a la escena intacta.<sup>61</sup> Los comediógrafos teorizantes nunca pretendieron esta argumentación como limitación sino como liberación. Más bien la comedia se definía como una mezcla de lo histórico y lo ficticio. En fin, la Comedia tergiversa la teoría y la práctica de los comediógrafos teorizantes.

Ahora bien, aunque no lo declara sencilla y llanamente la Comedia, lo que se va poniendo de manifiesto a lo largo de El Rufián Dichoso, como hemos visto, es que lo que supuestamente le impide al autor cambiar los sucesos inmediatamente visibles no es la estética dramática nueva sino la naturaleza sagrada de la historia. Estos traslados repentinos de lugar y de tiempo no ayudan para nada nuestro entendimiento de la vida del rufián dichoso; antes lo anublan, porque no podemos hacernos cargo de los cambios interiores responsables de su conversión espiritual. A pesar de adherirse hipócritamente a pormenores superficiales, nuestro genio socarrón no tuvo inconveniente alguno en alterar particulares, visibles sólo mediatemente, que renuevan en sus cimientos el significado de la vida del rufián dichoso pretendido por Dévila. El adherirse a los particulares obvios de la vida de Cristóbal de Lugo ni sirve la preceptiva moderna ni nuestro entendimiento de su conversión religiosa. Más bien posibilita que Cervantes ponga de relieve el orgullo de Crus a la vez que se excuse de la responsabilidad de ello. En fin, la comedia nos llama la atención sobre el resultado de aceptar a ojos cerrados el hiato entre carácter y

<sup>61</sup>

Véanse las páginas 37-62, sobre todo el comentario sobre El Arte Nuevo de hacer Comedias en las páginas 51-55.

-329-

acto tanto en la esfera dramática como en la religiosa. Tal modo permite que aceptemos como santo a un hombre que tiene un defecto gravísimo.

## CAPITULO VIII

### PEDRO DE URDEMALAS: CUMERE DRAMÁTICA

Pedro de Urdesmalas representa la culminación de la experimentación dramática de Cervantes y ha merecido casi universal aprobación.<sup>1</sup> Gran parte de la energía crítica se ha dedicado a rastrear sus fuentes folklóricas sin sacar a luz más que varias menciones que le establecen como una especie de embustero errante, recordado no por la ferocidad de sus burlas sino por su ingenio.<sup>2</sup> Las menciones más importantes se encuentran en La Alameda de Juan del Encina, El Paso Honroso, El Viaje de Turquía y el Vocabulario de Refranes de Correas.<sup>3</sup> Dos obras sucedan a la cervantina cuyos autores pueden haberla tenido en cuenta: la novela, El Sutil Cordobés, Pedro de Urdesmalas de Alonso Gernónimo Salas de Barbadillo y la comedia, Pedro de Urdesmalas de Pérez Montalbán.<sup>4</sup> Dentro de la obra cervantina,

<sup>1</sup> Cotaralo, Seg. de Cerv., pág. 389; Schevill y Bonilla, Comedias y Entremeses, T. VI, pág. 148; Astrana Marín, Vida Heroica, T. VI, págs. 290-302.

<sup>2</sup> Cotaralo, Seg. de Cerv., págs. 391 y sigs.; Schevill y Bonilla, Comedias y Entremeses, T. VI, págs. 137-147; Astrana Marín, Vida Heroica, pág. 290; Induráin, Obras Dramáticas, pág. XLV.

<sup>3</sup> Para referencias exactas, véase Induráin, Obras Dramáticas, las notas en la pág. XLV. Schevill y Bonilla dan un largo y bastante completo compendio de menciones.

<sup>4</sup> Schevill y Bonilla, Comedias y Entremeses, T. VI, pág. 143.

Pedro de Urdemalas ha sido comparado con la Elección de los Alcaldes de  
Daganzo y la Gitanilla.<sup>5</sup>

Desde nuestro enfoque de la teoría dramática, no es la semejanza de Pedro con el carácter folklórico que nos llame la atención sino su desarrollo a través de la comedia cervantina. No creemos que sea casual que la evolución de este personaje corra pareja con otra evolución ideológica y estructural. El primer Pedro que vimos en Los Tratos tampoco se adscribía a ninguna ley; más específicamente rechazaba la autoridad representada por el Estado y la Iglesia, suanebándose con una mera. Como muchos han señalado, Pedro de Urdemalas rechaza toda identidad fija hasta optar por el oficio cuya naturaleza es la identidad fluctuante: el del farasante. Los Tratos proponían un conflicto verdadero, bien que se traicionó al final, mientras Pedro de Urdemalas ni siquiera acusa un argumento. El Pedro de Los Tratos, Tristán de Mollorido, Buytrago y Madrigal eran personajes secundarios mientras su descendiente ha usurpado el lugar principal de la comedia. Es importante señalar que todos estos personajes representan una especie de gracioso cuya principal cualidad es evitar revelar un carácter específico. Se colman en Pedro de Urdemalas, el cual se jasta de haber sido o poder ser infinidad de personajes, es decir, nadie. La desaparición del "carácter" del protagonista coincide con la supresión del argumento. Han desaparecido los dos términos del principal problema que aquejaba la comedia nacional: el hiato entre el argumento y el decoro. Donde no hay un carácter que defender, eso es, una identidad

---

<sup>5</sup> Sobre todo Astrana Marín, Vida Heroica, T.VI, pág.292 y F. Induráin, Obras Dramáticas, pág.XLV y XLVI.

específica, todo es puro juego. Con razón Francisco Induráin ha dicho que la intención de la comedia es puro juego.<sup>6</sup>

Pedro pertenece al mundo del mito y de la fantasía donde lo que se desea se logra. Así es que es significativo que comience la obra en vísperas de la Noche de San Juan, noche mágica por excelencia. Esta fiesta lleva como idea céntrica la renovación, siendo la del solsticio vernal en que todo vuelve a su plenitud, tomando nueva forma, proceso que es el de Pedro continuamente. Las doncellas como Benita se ponen a la escucha con un pie en una "vasija" de agua fría y el cabello al aire, con la seguridad de que el primer nombre que oigan va a ser el de su futuro marido (I, pág. 435). Se prenden hogueras y los muchachos bailan toda la noche, acción simbólica del eterno retorno de la creación. La letra de la canción de los músicos da este significado a la noche.

Músicos: Noche de San Juan,  
el gran Precursor,  
que tuvo la mano  
más que de reloj,  
pues su dedo santo  
también señaló  
que nos mostró el día  
que no anocheció (I, pág. 437).

El motor de dicha renovación es desconocido y por tanto mágico. Es el mismo estímulo de las plantas, el apareamiento de los animales y del hombre. Así es que la glosa de los músicos es a la vez altamente lírica y delicadamente erótica.

Músicos: muéstratemos clara,  
sea en ti el albo  
tal, que perlas llueva  
sobre cada flor (I, pág. 437);

La escena de Clemente recalca la idea de plena renovación:

"A la puerta puestos  
de mis amores,  
espinas y garzas  
se vuelven flores.  
El fresno escabroso  
y robusta enana,  
puestos a la puerta  
de vive mi vida,  
verán que se vuelven,  
si acaso los mira,  
en matas sabeas  
de sacros olores,  
y espinas y garzas  
se vuelven flores;  
do, pues la vista  
o la tierna planta  
la yerba marchita  
verde se levanta;  
los campos alegres,  
regocija al alma  
ensamora a sieruos,  
rínde a señores,  
y espinas y garzas  
se vuelven flores." (I, pág. 138).

Pedro de Urdemalas se identifica con las cualidades mágicas de la Noche de San Juan. Más que personaje es una fuerza mágica de la vida misma, una especie de dios clásico, un poco al estilo de Pan, cuya función es cambiar y fomentar el cambio.<sup>7</sup> Así es que comienza facilitando el casamiento de Clemencia y Clemente, y de Pascual y Benita. Funciona como un instrumento para lograr los deseos de otros.

Antes de pasar adelante, hemos de hacer hincapié en otra función que Pedro desempeña. Simboliza una fuerza mítica cuya celebración debe ser pura superstición para cristianos. Pero, no es así en esta comedia, porque,

---

<sup>7</sup> "Unicamente en el admirable romance donde cuenta su asenderada vida, Pedro se sostiene como protagonista . . ." (F. Induráin, Obras Dramáticas, pág. XLVII). Es importante la falta de personalidad identificable en Pedro para la estructura de la obra.

como ya hemos indicado, todo es puro juego. Lo único que tiene esta fiesta de cristiano es el nombre, San Juan. Por tanto, ¿qué instrumento más apto que Pedro, representante de supersticiones paganas, para burlarse de la superstición cristiana?

La acción puede resumirse en pocas palabras. Pedro logra el desposorio de Clemencia y Clemente, Pascual y Benita, empleando su genio. Es a la vez criado y consejero del ignorante pero simpático Martín Crespo, alcalde de Junquillos. Como consejero del alcalde, da sentencias a veces brillantes y en otras ocasiones deliberadamente disparatadas. A insistencia de Maldonado, el conde de los gitanos, se hace uno de ellos. Lo atractivo de la vida de los gitanos es precisamente su completa libertad, posibilitada por su negación de toda autoridad. Es curioso que no sea sino uno de los pocos personajes que representan una manifiesta adhesión a la Iglesia quien precisa la naturaleza fundamental del gitano y su vida. Me refiero al escudero de la viuda Marina Sánchez.

Escudero: Y esta gente infrutuosa,  
siempre atenta a mil malicias,  
doblada, astuta y mañosa,  
ni a la Iglesia da primicias,  
ni al rey no le sube en cosa.  
A la sombra de herreros  
vsan muchos desafueros,  
y, con perdón sea mentado,  
no ay seguro asno en el prado  
de los gitanos quatreros (I, pág. 440).

Maldonado ofrece la bella gitanilla, Belica, a Pedro, pero ésta se cree nacida para princesa y Pedro no tarda en ver que no es para sí. No debemos pasar por alto varias coincidencias entre Belica y Pedro. Los dos son niños expósitos, los dos se sueñan lo que no son y los dos terminan siendo lo que

quieren, aunque Pedro "de burlas" y Baliea "de veras".<sup>8</sup> Pedro defiende las ilusiones de Baliea:

Déxala, que muy bien haze,  
y no la estimes en menos  
por esso: que a mí me plaze  
que son soberbios barrenos  
sus máquinas suba y trase.  
Yo también, que soy vn leño,  
príncipe y papa me sueño,  
emperador y monarca,  
y aun mi fantasía abarea  
de todo el mundo a ser dueño (II, pág. 417).

Hacia el final, Pedro resume y contrasta sus dos situaciones:

Famosa Isabel, que ya  
fuyste Baliea primero;  
Pedro, el famoso embustero,  
que postrado a tus pies está,  
tan hecho a hacer desuaríos,  
que, para cobrar renombre,  
el Pedro de Vrde, su nombre,  
ya es Nicolás de los Ríos.<sup>9</sup>  
Digo que tienes delante  
a tu Pedro conocido,  
de gitano, convertido,  
en vn famoso farsante,  
para servirte en más obras  
que puedes imaginar,  
si no le quieres faltar  
con lo mucho en que a otros sobras.

8

Semejantes expresiones contrastivas son predilectas de Cervantes para señalar la tenue relación entre la verdad y la apariencia: "porque entre el sueño y mis cuytas/ nunca el reposo hizo treguas,/ ni de veras ni de burlas" (*Laberinto*, II, 343); "ydos a buscar verdades,/ y no os curáis de mis burlas" (*Laberinto*, II, 343); "Dexáme vn viejo mi padre,/ hidalgo y de intención buena,/ con el qual me aconsejasse/ en mis burlas y mis veras" (*Gallardo Esp.*, III, 43); "Ay suertes de mil maneras,/ que, entre donayres y burlas,/ hazen señores de burlas,/ como señores de veras" (*Pedro*, III, 471).

9

El empleo del nombre de Nicolás de los Ríos primero como el ciego que le "edneó", y ahora como su nueva identidad, confunde. Como sabemos por Pérez Pastor (*Nuevos Datos*, pág. 118), era actor y farsante. Quizá sea con su quinquagesima de ingenioso e imaginativo, como ciego y farsante, que se identifique Pedro. Véase Cotarelo, *Tea. de Cerv.*, págs. 87, 93 y 414-415; Astrana Marín, *Vida Heroica*, T. VI, Cap. LXXII, pág. 19.

Tu presunción y la mía  
han llegado a conclusión:  
la mía sólo en ficción,  
la tuya como deusa.  
Ay suertes de mil maneras,  
que, entre donayres y burlas,  
hasen señores de burlas,  
como señores de veras.  
Yo, farsante, seré rey  
quando le aya en la comedia,  
y tú, oyente, ya eres media  
reyna por valor y ley.  
En burlas podré servirte,  
tú hazerme merced de veras,  
si tras las mañas ligeras  
del vulgo no quieres yrte;  
en el qual, si alguno huvo  
o ya humilde en rica altesa,  
siempre queda la baxesa  
de aquel principio que tuvo(III,pág.471).

De gitano, Pedro inicia la estafa de la viuda<sup>10</sup> y participa en el baile de los gitanos. Ayuda a Belica a atraer la atención del rey suministrándole adornos. Cuando peligran los gitanos por los celos de la reina, reniega su identidad de gitano para hacerse estudiante o sacristán. Después de estafar a un labrador de sus dos gallinas, vuelve a la corte como farsante, hecho en su nuevo papel la misma esencia de la transformación. Mientras tanto, un anciano caballero, Marcelo, ha revelado la verdadera identidad de Belica como sobrina de la reina, incorporándose así la anagnórisis, elemento comentado por Aristóteles e infalible de la literatura idealista, sobre todo de la novela pastoril helénica y la novela bizantina. Termina la comedia con que todos entran a ver la comedia prometida por Pedro.

Nuestro breve resumen nos sugiere de por sí una observación principal.

Salta a la vista que se encuentran cosidos varios niveles de la sociedad

---

10

Parece correcta la suposición de Casaldnoro de que se trastornó la secuencia de las escenas y que la estafa de la viuda debe completarse antes de que Pedro deje de ser gitano(Casaldnoro, Sen. y For. del Tea., págs.179-180).

y varios tipos de literatura. En realidad, son principalmente dos: el bajo y el alto, el realista y el idealista.<sup>11</sup> En Martín Crespo y sus regidores nos encontramos con el mundo entremesil de la Elección de los Alcaldes de Deganoo. Con Clemente y Pascual con la literatura folklórica y pastoril, con la breve autobiografía de Pedro, la picaresca, y con los reyes y Belica, la novela idealista. Jean Canavaggio postula que las metamorfosis de Pedro posibilitan la mezcla de tanto elemento dispar sin malograr la unidad.<sup>12</sup> Le damos la razón en esto, pero queremos insistir en que no es sencillamente un dispositivo mecánico sino que responde al motor de toda la obra. Pedro es a la vez representante y fomentador del mundo del deseo logrado. Vence las circunstancias inhibitorias para los otros personajes y éstos no revelan un carácter, una identidad o una conciencia del bien y del mal que prohibiera la realización de sus anhelos. Están al margen del bien y del mal. Belica, por ejemplo, no tiene inconveniente en tratar de adelantar sus ambiciones valiéndose de sus propios atractivos y la lujuria del rey. Es ella quien persigue al rey, saliendo a su encuentro y estableciendo una comparación entre el ciervo herido y el corazón traspasado por la flecha del amor (I, pág. 448). Es ella quien se preocupa por la presencia de la reina como obstáculo para sus designios.

Belica: ¿Viene la reina con él? (I, pág. 450)

---

11

Desde el punto de vista estético, desdiseña el mundo picaresco con el de la comedia, porque en vez del reino del deseo logrado, representa el del deseo frustrado. Está bien que Cervantes no insistiera demasiado en lo picaresco.

12

Cervantes Dramaturgo, pág. 128.

Sin pararse en barras, intenta lograr su meta desearadamente, a sabiendas de que el rey tiene mujer. Una vez lograda su ambición de alto estado, no vuelve a mostrar interés por el rey, ni, sea dicho incidentalmente, se acuerda de los que la criaron, los gitanos; antes los desprecia.<sup>13</sup> El rey, después de conocer a Balisa por primera vez, comenta:

Rey:                   Y am espanto.  
                          ¡Vamos! ¡Mal aya quien tiene  
                          quien sus gustos le detiene!

Silerio: Por la reyna dize aquesto(II,pág.449).

No hay sentido del bien y del mal de parte del rey que le estorbe satisfacer sus deseos sino un impedimento exterior y ¿quién sabe si al fin no vense este obstáculo también?<sup>14</sup> Distan mucho estos dos de compartir el dilema de Los Tratos, en que para Aurelio el satisfacer sus gusto habría significado traicionar la Iglesia, el estado y su propio carácter. Si escrúpulos no les obstaculizan el camino de sus deseos, tampoco les detienen identidades específicas. Carecen de contornos identificables de carácter y personalidad, de modo que no hay motivo discernible por el cual pudieran o amarse o odiarse. Como todas las actividades inspiradas en la Noche de San Juan, el que se deseen va más allá de carácter para fundarse en las misteriosas fuentes de la naturaleza indiferenciada. El mismo principio anima las relaciones entre Clemente y Clemencia, y Pascual y Benita. Clemencia se muestra enemiga de Clemente y luego por un efecto desconocido se acopla a los deseos de él. Benita parece dispuesta a casarse con quien

<sup>13</sup>

Astrana Marín, Vida Heroica, T.VI,pág.300.

<sup>14</sup>

Ibid.,pág.300: "De donde no van mal fundadas las esperanzas que Silerio da al rey."

fuere con tal de nombrarse Roque. No tienen distintivos que hubieran favorecido, o bien desfavorecido, unión con sus respectivos sagales. Distan mucho de Marcela de La Entremetida, quien, de acuerdo con su bien delineado carácter, rechaza a Cardenio y a don Silvestre a pesar de las exigencias de la fábula. En fin, la trayectoria experimental de Cervantes le ha llevado a resolver el esencial hiato entre carácter y fábula suprimiendo los dos. Ha sustituido al carácter con el deseo y ha convertido la acción en una función del mismo. No hay argumento; sólo hay deseos logrados mediante la intervención de un personaje legendario que no tiene contornos específicos. Los personajes son hijos de sus deseos.<sup>15</sup>

La solución de suprimir el argumento y el carácter en Pedro de Urdemalas difiere de las otras que hemos visto. Una de sus técnicas ha sido poner en juego estos dos elementos, poniendo de relieve sus desajustes. Así es que el argumento de El Rufián Dichoso nos muestra la trayectoria que lleva a un rufián a ser santo sin que haya un cambio correspondiente de carácter. El Gallardo Español nos revela un hombre cuyos actos contrastan con su fama, o sea, cuyo carácter conocido desentona con el verdadero. Marcela se niega a traicionar su propio carácter para dar feliz término a La Entremetida.<sup>16</sup>

15

Por lo visto, este tema preocupaba a Cervantes. Recordemos que en El Viaje del Parnaso representa la Vanagloria en forma de una gigante y la describe como hija del Deseo y de la Fama (VI,99). Y vimos el resultado de la vanagloria en búsqueda de la fama de parte del gallardo español.

16

Como indicamos antes (pág.229), Marcela da clara expresión a esta idea: "Ye quedare en mi entereze, / no procurando imposibles, / sino casos conuenibles / a nuestra naturaleza" (III, pág.119).

Hemos visto con detenimiento en los lugares correspondientes los precursores de Pedro de Urdemalas. No comparte todas las características de sus antepasados, pero es cierto que se ve un claro y creciente refinamiento que va de los burdos trucos de Pedro de Los Tratos (delata a Zahara e Yusuf por dinero y embauca a otro cristiano con un bareo inexistente) a los ingeniosos de Pedro de Urdemalas. Buytrago con su pedir apremiando tiene poco de agudo mientras Tristán lo es mucho más a pesar de sus torturas de los judíos. Madrigal acusa el parentesco más estrecho con Pedro por su ingenio. Acordémonos de su imaginativa burla del Cadi, valiéndose de los vicios y supersticiones de éste personaje. Pero, Pedro es sin duda alguna la representación más alta del ingenio y nuestro comediógrafo no pierde oportunidad de subrayarlo:

Clemente: De tu ingenio, Pedro, amigo,  
y nuestra amistad se puede  
fiar más de lo que digo (I, pág. 421).

Alcalde: . . . te tengo por prudente  
más que a un cura y a un doctor (I, pág. 425).

Redondo: ¡o Pedro de Vrde, montañas famoso!  
que así lo muestra y el ingenio (I, pág. 428).

Y así a través de toda la comedia.

El sustantivo "curiosidad" viene a ser sinónimo de "ingenio" en esta pieza. Así es que se califica la vida de los gitanos de curiosa como la de los farsantes.

Maldonado: Mira, Pedro: nuestra vida  
es cualta, libre, curiosa, (I, pág. 432).

Pedro: Ya podré ser patriarca,  
pontífice y estudiante,  
emperador y monarca:  
que el oficio de farsante  
todos estados abarca;  
y, aunque es vida trabajosa,  
es, en afecto, curiosa,  
pues, curiosas trata,  
y nunca quien la maltrata  
le dará nombre de ociosa (III, pág. 469).

Está claro que "curioso" por extensión quiere decir "peregrino", poco usual y, naturalmente, no ortodoxo, siendo ortodoxo lo aceptado, lo que carece de novedad. Cuando tratamos El Gallardo Español y la cuestión del purgatorio, hicimos hincapié en esta acepción de la palabra, aduciendo el texto del Concilio de Trento (Sessio, XXIII, Cap. IX) en que se identificaba lo no ortodoxo con lo curioso (pág. 227). De igual manera, Pedro de Urdesmalas se jacta de saber oraciones curiosas:

Pedro: Sé la de sabañones,  
la de curar la terieia  
y resolver lamparones,  
la de templar la codieia  
en azaros coraones;  
sé, en efeto,  
vna que sana el aprieto  
de las internas passiones,  
y otras de curiosidad (II, pág. 444).

Cobra la palabra el mismo significado cuando la emplea para aconsejar a Clemente acerca de la mejor manera de requebrar a Clemencia.

Pedro: Dile con lengua curiosa  
cosas de que no disguste,  
y ten por cierta vna cosa:  
que no ay muger que no guste  
de oyrase llamar hermosa (I, pág. 423).

El vocablo también sugiere lo desconocido y misterioso, descripción que le sienta perfectamente al talento creador. A esta altura, no está de más observar que hay una identificación entre Pedro de Urdesmalas y su creador por la cualidad de ingeniosidad que comparten. A lo largo de sus escritos, Cervantes se precia de su imaginación. En fin, no es cosa fácil hincchar un perro ("Prólogo", DQ II, págs. 1377-1378).<sup>17</sup>

Bastan unos ejemplos concretos: ". . . y el deseo de algunos que querrian saber que rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo a los ojos de las gentes ("Prólogo", Novelas Ejemplares, pág. 837); ". . . y éstas son mis propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma . . ." (Ibid., pág. 838); "Yo soy aquel que en la invención excede/a muchos, y al que falta en esta parte, /es fuerza que su fama falta quede (Viaje, Cap. IV, pág. 85).

Muy "curiosa" es la burla que hace Pedro de la creencia de la viuda en el purgatorio. Consigue limosna estafándola y se la exige al labrador a la fuerza bajo pretexto de rescatar a dos esclavos de Argel con dos gallinas. Sean las almas del purgatorio o los esclavos de Argel, el principio es el mismo: el rescate mediante dinero o bienes. Lo mismo hicieron Tristán y Buytrago. Como Buytrago, Pedro emplea lo ganado en satisfacer sus propios caprichos. Gasta por lo menos parte del dinero de la viuda en adornar a Belica y piensa guisar las gallinas y compartirlas con los farsantes que le auxiliaron. No puede menos de llamarnos la atención que de los dos "rescates," Pedro efectúa uno con relativa facilidad. Sonsaca a la anciana más de doscientos ducados valiéndose de una doctrina, que según la manera de entenderla ella, es superstición. Por otra parte, para obtener dos gallinas a fin de aliviar el sufrimiento de dos vivos, tiene que arrancárselas a la fuerza. En ninguno de los dos casos se exhibe caridad alguna. La viuda, famosa por su avaricia, no suelta su dinero por caridad sino por interés, pues cree que con rescatar a sus parientes va a asegurarse su lugar en el cielo. Pedro dice claramente que "con sólo esta obra piensa/ yrse al cielo de rondón" (I, pág. 441). Parece que se intercaló la escena en que Marina Sánchez niega limosna a los gitanos a propósito para mostrar su avaricia e interés, los cuales despiertan en Pedro las ganas de embaucarla. Como puede observarse en el siguiente trozo, la descripción que ofrece Pedro va encaminada a encarecer los sufrimientos infernales, los cuales, sea dicho de paso, esperan a la avara si no aprovecha esta oportunidad de abrir la mano.

Pedro:   Vicente de Verrocal,  
          tu marido, con setenta  
          escudos de principal  
          ha de rematar la cuenta  
          en mil bienes de su mal.

Pedro Benito, tu hijo,  
saldrá de aquel escondrijo  
con quarenta y seys no mas,  
y con esto le darás  
vn sin yqual regosijo.  
Tu hija Sancha Redonda  
pide que a su voluntad  
tu larga mano responda:  
que es soga la caridad  
para aquella cueua honda.  
Cinquenta y dos amarillos  
pide, redondos, sesillos,  
o ya veynte y seys doblados,  
con que serán quebrantados  
de sus prisiones los grillos.  
Martín y Quiteria están,  
tus sobrinos, en vn pozo,  
padeciendo estrecho afán,  
y desde allí con sollozo  
smargas boxes te dan.  
Diez doblones de a dos caras  
piden que ofresca en las aras  
de la deuoción diuina,  
pues que los tiene Marina  
entre sus cosas más caras.  
Sancho Manjón, tu buen tío,  
padece en vna laguna  
mucha sed y mucho frío,  
y con llantos te importuna  
que des a su mal desuío.  
Solos catorze dueados  
pide, pero bien contados  
y en plata de cuño nuevo,  
y yo a llevarlos me atreuo  
sobre mis ombros cansados.

Viuda: ¿Vistes allá, por ventura,  
señor, a mi hermana Sancha?

Pedro: Vila en vna sepultura  
cubierta con vna plancha  
de bronce, que es cosa dura,  
y, al pasarle por encima,  
dixo: "Si es que te lastima  
el dolor que aquí te llora,  
tú, que vas al mundo agora,  
a mi hermana y a mi prima  
dirás que en su voluntad  
está el salir destas nieblas  
a la inmensa claridad:

que es luz de aquestas tinieblas  
la encendida caridad.  
Que apenas sabrá mi hermana  
mi pena, quando esté llana  
a darse treynta florines,  
por poner ella sus fines  
en ser cuerda, y no de lana."  
Infinitos otros vi,  
tus parientes y criados,  
que se encomiendan a ti,  
quáles ay de a dos ducados,  
quáles de a maravedí;  
y séte dexir, en suma,  
que, reducidos con pluma  
y con tinta a buena cuenta,  
a dosientos y cincuenta  
escudos llega la suma.  
No te acores, que esse saco  
que te di a guardar primero,  
si es que bien la cuenta saco,  
me lo dio un bodegonero,  
grande imitador de Cao,  
no más de porque a su hija,  
que entre rescoldo de hornija  
yase en las hondas cavernas,  
en sus delicadas piernas  
el fuego menos la aflija.

. . . . .

. . . . .

Ea, pues, muger gigante,  
muger fuerte, muger buena;  
nada se os ponga delante  
para no aliviar la pena  
de toda ánima penante.  
Dessechad de la garganta  
esse nudo que os quebranta,  
y dexid con voz serena:  
"Haré señor, quanto ordena  
tu voz sonora y santa."  
Que en entregando los numos  
en estas grosseras manos,  
con gozos altos y sumos,  
sus fuegos más inhumanos  
verás conuertir en humos (III, págs. 459-60).

La descripción de Pedro, lejos de despertar los sentimientos más nobles  
y desinteresados, recuerdan los horrores infernales del medioevo tan cele-

brados por los pintores flamencos Brueghel y el Bosco. En vez de la suave y mansa persuasión de Cristo, el cuadro evocado amenaza.

Todos los detalles de la burla de Pedro van dirigidos a poner de relieve la ingenua superstición de Marina Sánchez. Quizá el pormenor más satírico es que ella cree que un alma del purgatorio se presentaría en tierra en forma humana como emisario de los condenados purgatoriales. Casi igualmente irónico es la asignación de importes específicos para el rescate de cada uno. ¡A quién se paga el dinero? ¡Al diablo? ¡A Dios? ¡A la Iglesia por misas y oraciones? ¡Quién o quiénes fijaron el importe? La ingenuidad y el miedo embargan pensar en estas cuestiones, pero al público al reírse de la burla se ríe también de estos supuestos.

Pedro por su parte no se contenta con quitarle sus cuartos a la pobre pecadora sino que para colmar la medida recalea las debilidades de ella que posibilitan el timo. Insiste en su capacidad para efectuar milagros.

Quarenta milagros tengo  
con que voy y con que vengo(II,pág.445).

Como puede leerse en los versos que citamos antes, promete con gran descaro curarle la avaricia(II,pág.444). Para agraviar por partida doble, saca a la plaza el efecto impreciso que van a lograr los importes precisos.

Pedro: Hicieron que vno tomasse,  
de gran prudencia y consejo,  
para que lo efectuassee,  
cuerpo de vn honrado viejo,  
y assí al mundo se mostrasse,  
y diéranle vna instrucción  
y vna larga relación  
de lo que tiene de haser  
para que pueda tener  
o ya aliuido o ya perdón(II,pág.445).

Así es que Marina Sánchez va a pagar catorce ducados por su tío, Sancho Panjón, quien "padece en una laguna/ mucha sed y mucho frío"(II,pág.459),

sin saber si aquel dinero le sacará del purgatorio o nada más disminuirá sus sufrimientos. La burla de la eficacia del dinero para efectuar la liberación de las almas del purgatorio también pone en tela de juicio los otros tradicionales remedios cuando los enumera Pedro.

Pedro: En las cosas semejantes  
es bien gastar dineros  
guardados de tiempos antes;  
y los ayunos disciplinantes,  
todo se ha de aventurar  
sólo por poder sacar  
a un alma de su pasión,  
y llevarla a la región  
donde no mora el pesar(II,pág.446).

La desfaches del protagonista pasa de término cuando recomienda a Marina que diga:

Haré señor, quanto ordena  
tu voz sonora y santa(II,pág.460).

Sugieren estas palabras una técnica hipnótica y recuerdan el cuadro que hizo Lazarillo de Tormes de su amo, el ciego.<sup>18</sup> Fuese la que fuese la opinión cervantina sobre la doctrina oficial del purgatorio, no puede saber nada que no estimaba las crédulas exageraciones de ella.

Era precisamente un personaje como Pedro de Urdemalas, el cual carece de identidad específica, que permitía a Cervantes la expresión de dicha desestimación. Esta, si proferida por un protestante, moro, erasmista confesado o un soldado o escritor malpagado por sus servicios a la patria, habría acarreado la censura oficial. Pues, también me parece sobremedida atrevido que diga Pedro "que las iras de los reyes/ pasan términos y leyes,/"

<sup>18</sup>

"Un tono bajo, reposado y muy sonable, hacía resonar la iglesia donde rezaba" (Lazarillo de Tormes, Tratado I).

como es su fuerza suprema" (III, pág. 458). Sin duda, el Pedro legendario fue el hallazgo que permitía a nuestro comediógrafo dar cima al tipo que iba desarrollando a lo largo de sus comedias. Creemos que si se acepta esta teoría del empleo cervantino de sus fuentes, hace menos sorprendente la sentida necesidad de hallar versiones específicas de la leyenda de Pedro de Urdemalas.

Pedro comparte con Tristán, Baytrago y Madrigal otras características que nos importa señalar. Ninguno de estas creaciones posee un conjunto de valores que les den un contorno identificable. En mayor o menor grado, carecen de forma. Como se acordará, el único que sufre la mala suerte de encontrarse en una situación que le hace identificar sus creencias y apoyarlas es Madrigal. Sin embargo, logra escabullirse empleando su ingenio. Madrigal, como sucesor de Pedro, pasa por una serie de oficios: entrenador de elefantes, interpretador de pájaros, sastre, músico y al fin, como Pedro, declara su intención de hacerse farsante. Pedro, como los otros, no tiene honra. Cuando le toca defender su identidad como gitano, decide huir, explicando a Maldonado:

Aun no me has bien conocido;  
pues entiendo, Maldonado,  
que ha de ser hombre honrado  
resatado, y no atreuido;  
y es prudencia prevenir  
el peligro. Queda en paz (II, pág. 457).

Estas características hacen de esta fraternidad de personajes la contrafigura del protagonista galán de la comedia de capa y espada.

Es obvio que esta pieza trata de manera directa o casi directa muchos de los problemas dramáticos que acabamos de ver dramatizados. La escena más graciosa de la obra es una parodia del afán del público de lo nuevo, cualidad que señalaron comediógrafos teorizantes como Ricardo de Turia y

Juan del Encina. Me refiero a la proyectada danza de los "donceles" que Pedro recomienda a Martín Crespo. Pedro le convence de que sea preferible a la usual de doncellas por ser ésta cosa cansada. No es casual que se insista en el adjetivo "nuevo" hasta la saciedad.

Martín Crespo: Dixo que al llevar doncellas  
era vna cosa cansada  
y que el rey no gusta dellas  
por ser danza muy usada  
y estar tan hecha a valias;  
mas que por nuevos nivalas  
lleuase vna de donceles (II, pág. 442).

Martín Crespo: Tocádoles Pingarrón,  
mostrarán bien su destreza  
a compás de cualquier son  
y alabarán la agudeza  
de nuestra nueva invención

Martín Crespo: Tosado, a lo que imagino,  
señor, de la embidia estays.  
Pues en verdad que hemos de yr  
con veinte y quatro donceles  
como aquéllos, sin mentir,  
porque invenciones nouales,  
o admiran, o hazen reyr (II, pág. 443).

Sancho: Acalde, tu gusto haz,  
porque verás por la prouea  
que esta danza por ser nueva,  
dará al rey mucho solas (II, pág. 443).

Advirtamos que unos de los supuestos de la comedia nacional era que lo novedoso y variado pudiera prevalecer sobre las conocidas características humanas (el mismo que fundamentaba el hiato entre el decoro y el argumento) y que es precisamente este supuesto que presta gracia a la danza de los "donceles". La cualidad erótica del baile era una de las características que lo recomendaba. Sólo hemos de parar mientes en la sarabanda y otros bailes escandalosos del día para confirmarlo.<sup>19</sup> Doblemente gracioso es

<sup>19</sup>

Remmert, The Spanish Stage, Cap. IV.

pensar que un baile de hombres pudiera agradar al lujurioso rey. En este episodio, como en otras ocasiones, se ve dramatizado por Cervantes un problema de naturaleza literaria.<sup>20</sup>

También hemos de ver a luz del contexto la petición de que los farsantes sufran examen antes de entrar en el premio. Pedro enumera las cualidades necesarias para ser comediante:

Sé todo aquello que cabe  
en un general farsante;  
sé todos los requisitos  
que un farsante ha de tener  
para serlo, que han de ser  
tan raros como infinitos.  
De gran memoria, primero;  
segundo, de suelta lengua;  
y que no padezca mengua  
de galas es lo tercero.  
Buen talle no le perdono,  
si es que ha de hazer los galanes;  
no afectado en ademanes,  
ni ha de recitar con tono.  
Con descuydo cuydadoso,  
grane anciano, joven presto,  
enamorado compuesto,  
con rabia si está zeloso.  
Ha de recitar de modo,  
con tanta industria y cordura,  
que se buelua en la figura  
que haze de todo en todo.  
A los versos ha de dar  
valor con su lengua experta,  
y a la fábula que es muerta  
ha de hazer resucitar.  
Ha de sacar con espanto  
las lágrimas de la risa,  
y hazer que vueluan con (p)risa  
otra vez al triste llanto.  
Ha de hazer que aquel semblante  
que él mostrare, todo oyente  
le muestre, y será excelente  
si haze questo el recitante(III, f.º 469).

También dice uno de los músicos que su canción acerca de la caída de Balisa agradará por ser nueva(III, 471), pero añade también que "no conti otra cosa, / fuera de lo que es dulce y grane, / que dezir lo que se sabe." Si es cierta la sugerencia de Francisco Induráin de que fue el romancillo dio lugar a la escena, la canción sólo es nueva dentro del empleo que le ha dado Cervantes(Obras Dramáticas, pág. XLVII).

Pueden resumirse sucintamente los requisitos exigidos por Pedro. En general, han de ser: 1) raros, infinitos (¿curiosos?), y particularmente, 2) gran memoria, 3) lengua suelta, 4) buena indumentaria, 5) buen parecer, 6) sin afectación en ademán y habla, 7) saber guardar el decoro, 8) pathos, 9) saber comunicar el debido sentido de los versos, y 10) saber resucitar la fábula muerta.<sup>21</sup> Estas cualidades son las mismas que necesita el embustero. ¿No las enumera Pedro en una invocación precedente al timo de Marina Sánchez?

Memoria, no desfallezcas,  
ni por algún accidente  
silencio a la lengua ofrezcas;  
antes, con modo prudente,  
ya me alegras, ya entristezcas,  
en los semblantes me muda  
que en questa vida  
me acrediten, hasta tanto  
que le dejen con espanto  
contenta, pero desnuda (III, pág. 458).

Hemos notado antes (págs. 78-79) que las ideas con que introduce su petición de examen son neo-aristotélicas: "que a enseñar, en su ejercicio, / y a deleitar sólo atiende" (Horacio) y "que tanto es bueno el oficio / quanto es el fin a que aspira" (III, pág. 472). El fin a que aspira es a enseñar y a deleitar. Puesto que las cualidades del embustero y del farsante han de ser los mismos, ¿también han de ser iguales los fines? Si es así, es obvio en qué sentido deleita la estafa de la viuda, pero, ¿cómo enseña? Osamos contestar aseverando que nos enseña poniendo de relieve la avaricia y la superstición. Más exactamente, permite ver cómo la doctrina del purgatorio, degenerada en superstición en Marina Sánchez, permite que el egoísmo se dis-

En sus admoniciones contra la exageración y para la adecuación de palabra y gesto a la situación, estos requisitos recuerdan los consejos que Hamlet dio a los farsantes (III, Sc.2).

frase de caridad. En fin, nos enseña algo fundamental de la naturaleza humana en vez de defraudarla de acuerdo con las exigencias de una fábula artificiosa.

En todo caso, para interpretar esta petición de examen para farsantes al pie de la letra exige una voluntad de ingenuidad. Además de las razones que hemos opuesto a tal interpretación, existe el hecho de que Pedro debe su nuevo oficio de comediante no a haber aprobado un examen sino a su súplica de ser admitido. Eso es, a menos que se jusque su azarosa vida como aprendiz y la feliz estafa de la anciana como examen.

Es muy difícil combinar la naturaleza humana con la acción de modo que se complementen y se lleven adelante. En la comedia se cumple el asunto porque tiene que pasar por el medio del comediante, al cual puede tergiversar al pretendido efecto. Shakespeare, por medio de Hamlet, comunica semejante idea de la función del drama.

O! there be players, that I have seen play, --and  
heard others praise, and that highly, --not to  
speak it profanely, that neither having the accent  
of Christian, pagan, nor man, have so strutted and  
bellowed, that I had thought some of nature's  
journeymen had made men, and not made them well,  
they imitated humanity so abominably (Hamlet, III, Sc. ii)

O sea, es la imitación de la humanidad, y es la exactitud y finura de la mimesis misma que enseña. No tiene nada que ver con la imposición artificiosa de castigos y galardones, como la muerte de una adúltera, etcétera. El identificar con Cervantes toda la bagatela que había ido acarreado este afrosimo sería absurdo. El problema estético cervantino era siempre cómo enseñar y deleitar sin traicionar lo esencialmente humano, y esto dentro del ambiente contrarreformista y los confines de la comedia nueva.

La última escena de Pedro de Urdemalas reúne a casi todos los personajes y por cierto hay representantes de todos los rangos sociales: Pedro el Vagabundo, los reyes, los gitanos Maldonado e Inés, y Martín Crespo. En un intento de prestar mayor unidad a la acción concentrando aquí más personajes, sin que la traza sea confusa, el alcalde informa a Pedro de Clemente y Clemencia, de Pascual y Benita.

Martín Crespo: Clemente y Clemencia están  
muy buenos, sin ningún mal,  
y Benita con Pascual  
garrida vida se dan(III,pág.473).

Si se quisiera identificar a Cervantes con la preceptiva ultraconservadora, sólo con esta escena podría desbaratar tal idea. Aquí se mezclan adrede los géneros, y quizá de más importancia, la realeza no se representa como ejemplar. Isabel es una ingrata, la reina criminalmente celosa y el rey no sólo es lujurioso sino que miente descaradamente. Tras dar expresión a la vergüenza que siente de estar enamorado de una gitana, con indignación le da a entender a la reina que la conciencia de su rango no le permitiría tal bajezas:

Que tiemble de vna gitana  
vn rey, ¡qué gran poquedad!(II,pág.455).

ni yo, si miráys en ello,  
soy de sangre tan liviana,  
que a tan humilde gitana  
inaline el altivo cuello(III,pág.464).

Lo que sobresale aquí no es el rey estereotipado sino el rey como ser humano, aunque a veces demasiado así. En todo caso, debe notarse que el rey no deja de ser el hijo de sus deseos para convertirse en un tío bonachón y desinteresado al enterarse del parentesco con Belica. Cervantes, de acuerdo con lo que hemos ido viendo a la largo de este trabajo, es enemigo imperdible

de traicionar la humanidad de cada personaje para que se conforme a un estereotipo o a las exigencias de un argumento artificioso, eso es, pasada la primera época. Recordemos lo mal que se compaginaron el mundo literario y el realista de Los Tratos y contrastémoslo con la maravillosa síntesis de Pedro de Urdemalas. Ya señalamos al principio de este capítulo algunos de los mecanismos que lo posibilitaron, pero también se debe a que no ve la verdad como anterior a la experiencia.

## CAPITULO IX

### CONCLUSIONES

En las comedias que hemos visto, la praxis dramática cervantina acusa un desarrollo en muchos aspectos paralelo al de la teoría dramática renacentista. Esta iba del pensamiento "a priori" al "a posteriori", del puramente teórico al pragmático, y de la Verdad basada en la Autoridad a la que se basaba en el empiricismo.<sup>1</sup> En este sentido, Los Baños de Argel acusan una transición sobre Los Tratos verdaderamente aparatosa. La Autoridad de la Iglesia y de la Patria informaba esta obra del todo mientras en aquella se nos revelaba una actitud comprensiva y una visión más compleja de la realidad. Es una visión que se nos amplía y profundiza en El Gallardo Español y La Gran Sultana.

Sin embargo, en cuanto a la solución particular que caracterizaba la comedia nacional, nuestro comediógrafo andaba harto disconforme. No cansaba de criticarla emboscado en sus personajes o a través de situaciones creadas con la intención de ponerla en ridículo. Pero, tampoco preconizaba el pensamiento apriorístico, puesto que veía claramente que funcionaba la comedia española. Así es que tanto la larga arenga del Canónigo de Toledo como el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad de El Rufián Dichoso representan una dramatización de teorías literarias opuestas, según su costumbre. Si hay una característica estilística que podemos llamar

<sup>1</sup>

Dice Manfredo en El Laberinto de Amor, "que son seguras verdades/ las que la experiencia apura" (III, pág. 350).

cervantina es la de crear situaciones en que se ilustra o se pone a prueba lo que se sostiene teórica o idealísticamente. El gran héroe de Lepanto sufre, hablando literariamente, de la misma enfermedad que Anselmo de El Curioso Impertinente, pues se siente llamado a poner las cosas a prueba, combinando los elementos constituyentes de una situación y volviendo a combinarlos haciendo así una especie de teatro experimental (véanse la pág.66 y la sección sobre la transposición de La Gran Sultana). En todo caso, no creemos que las opiniones opuestas que se encuentran salpicadas a través de sus obras indiquen virajes repentinos y completos de parecer. Responden más bien a tres cosas: 1) el que sea típico de Cervantes la experimentación, 2) el que no estuviera de acuerdo ni con la solución española ni con la neo-aristotélica y 3) la fundamental timidez moral de Cervantes.

A pesar de comportarse valientemente en batallas y en situaciones peligrosas como su cautividad en Argel, la prudencia le llevaba a evitar las confrontaciones ideológicas y personales. Aunque parece seguro que disputaba con Lope de Vega,<sup>2</sup> no sacaba esta reyerta a la plaza. Al contrario, Cervantes no atacaba a Lope de nombre en ninguna obra que sepamos sin lugar a dudas saliera de su pluma. Hubiera sido mucho que un desconocido en

---

<sup>2</sup>  
Véase Juan Eugenio Hartzenbusch, "Cervantes y Lope de Vega en 1605," Revista Española, I(1862), págs.169-186. El mismo artículo se publicó cuatro años más tarde en América: Crónica Hispanoamericana, I, núm.16 (12 de septiembre de 1866), págs.5-6. El tipo de la Revista Española es más fácil de leer. También, José María Asensio y Toledo, "Desavenencia entre Miguel de Cervantes y Lope de Vega," Cervantes y sus Obras (Barcelona: F. Seix, 1902), págs.267-291 y Joaquín de Entrambasaguas, Una Guerra Literaria del Siglo de Oro en Estudios sobre Lope de Vega (Madrid: C.S.I.C., 1967), Vols. I y II.

terreno dramático se pusiera a discutir con el gran Lope de Vega sobre cómo se escriben comedias. Cuando afirma nuestro poeta de El Viaje del Parnaso que es medroso a lo que barranta, hay que orrearle (II, pág. 76). La misma timidez más bien debe denominarse prudencia en cuanto a problemas de envergadura nacional o religiosa. Aunque sea coincidencia, es típico de la manera cervantina de proceder el que se refiriese a Lope de Vega como Monstruo de la Naturaleza en el "Prólogo" de las Ocho Comedias y Ocho Entremeses ("entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica," pag. 200) a la vez que emplease el mismo epíteto para caracterizar la envidia en el Viaje del Parnaso ("La Envidia, monstruo de la naturaleza," VIII, pág. 107). ¿Quería equiparar a Lope con la envidia? El que escribiera el Viaje poco antes del dicho prólogo,<sup>3</sup> nos indica que Cervantes identificó el epíteto primero con la envidia y luego con Lope. Además las fechas de composición están demasiado próximas para que Cervantes se olvidara de su primera aplicación. En fin, no creemos que Cervantes quisiese arriesgarse peleando con Lope públicamente, pero era espas de indirectas públicas y de sacar las viejas monedas de la crítica neo-aristotélica para arrojarlas contra él a soslayo.

Resumamos brevemente lo que hemos dicho sobre la preceptiva renacentista, italiana y española. Desde el primer momento se destacaba el deseo de justificar el drama dándole un fin moral, o sea, no sólo había que deleitar sino también enseñar. Nunca se perdieron de vista las

3

M.A. Buchanan, "The Works of Cervantes and Their Dates of Composition," Transactions of the Royal Society of Canada, XXXII (1938), págs. 21-39. La fecha de la publicación del Viaje era 1614 y la probable de composición entre 1612 y 1614. Las Ocho Comedias y . . . se publicaron en 1615 y es seguro por el contenido que el prólogo se escribió el mismo año.

palabras de Horacio, "Tullit omne punctum, qui miscuit utile dulce,/  
delectando pariterque monendo lectorem"(véase pág.9). Los primeros pre-  
ceptistas como Daniello y Esolarígero entendieron muy al pie de la letra  
el conato de enseñar de modo que recomendaban aplicaciones directísimas de  
la moralidad judeo-cristiana como la reforma de un vicioso en escena o la  
muerte de una perdida. Ahora bien, tal interpretación lleva implícita la  
idea de que la verdad existe a priori y que los sucesos deben arreglarse a  
fin de que la ilustren. Esta visión de la mimesis dista mucho de la pre-  
conizada por Aristóteles en cuyo sistema se limitaba lo ideal según se  
manifestaba a posteriori.<sup>4</sup> Complica el asunto el que los renacentistas  
sólo concediesen explícitamente la categoría de "verdad" a los sucesos  
históricos aunque se comportasen como si sólo existiese la apriorística.  
Pero, para enseñar y deleitar, es necesario el arreglo artificial de los  
sucesos ocurridos, de modo que el poeta acaba enseñando con mentiras.  
Además, el reducir la vida a una serie de lecciones morales, burdas por su  
sencillez, no iba a deleitarle a nadie. También la costumbre medieval de  
pensar en términos de una verdad apriorística llevaba a los preceptistas a  
interpretar la Poética de Aristóteles severamente como si fuera el Evangelio,  
convirtiendo en leyes inmutables lo que habían sido sólo observaciones  
basadas en el drama clásico.

La severa interpretación de la Poética de Aristóteles señalaba al  
comediógrafo de principios del siglo XVI un camino tan estrecho que no era  
posible que incluyese el fin de deleitar ni tampoco las tradiciones populares

---

<sup>4</sup> Butcher, Aristotle's Theory, págs.186 y 275.

medievales de la farsa. De forma pragmática, los comediógrafos-preceptistas españoles buscaron y hallaron salida del atolladero confiriendo al decoro la función de enseñar y a la fábula la de entretener. También tenía esta solución la ventaja de concentrar en un lugar la verdad histórica y la moral. En efecto no ocurrió exactamente así, pues los tipos evolucionaban literariamente de modo que muchas veces no representaban ni la verdad moral ni la histórica. Este sistema resolvía, por lo menos convencionalmente, el inconveniente de enseñar con mentiras, pero creaba a la vez un divorcio entre el carácter y la acción. No era necesario que influyeran recíprocamente los sucesos de la fábula y los caracteres de los personajes. La acción no era necesaria en el sentido de que resultara de un centro "orgánico" de causa y efecto. Al contrario, se podía desatar el nudo cortándolo al estilo alejandrino, lo cual quiere decir que se le imponían soluciones mecánicas sin dejar que se resolviese el asunto de suyo. Se creaba así la falta de concordancia, los disparates de que tantas veces manifestaba su irritación Miguel de Cervantes.

La forma general en que se cuajaba la comedia nacional acusaba la grave desventaja, o ventaja según su punto de vista, de permitir que existiesen paralelamente las esferas más idealistas y las más materialistas sin un intento más que superficial de resolverlos. Se encuentran ilustración y explicación perfectas de esta dicotomía en la citada sección de Vossler en que San Homobono de Santo y Sastre, de Tirso, sube al cielo llevando en derecha la cruz y en la izquierda las tijeras (pág. 3). Así es que se recibía la herencia clásica, la medieval tanto idealista como popular, y la religiosa, y se juxtaponían sin un esfuerzo serio para resolverlos crítica-

mente. Lope de Vega, Juan de la Cueva y Ricardo de Turia achacaban esta a la "furia" o "cólera" española que deseaba verlo todo en dos horas (pág. 51), lo cual sin duda alguna es cierto, pero también se debía a la fórmula más o menos lopesea de la comedia nacional que respondía a una voluntad de aceptar las cosas tal como se presentaban sin sujetarlas a un escrutinio que pudiera revelar perspectivas inaceptables en plena Contrarreforma. He dicho voluntad porque la nación española, incluso los poetas, no quería otra cosa. Nadie quería hurgar desavenencias inefectadas como lo hicieron los tempranos comediógrafos y el autor anónimo de Lasarillo de Tormes. Creemos que, a falta de una unidad orgánica que residiera en la correspondencia entre carácter y acción, fue un toque genial de Lope reconocer que en parte se podía suplir la unidad con el ambiente lírico del verso.

Al contrario de la tendencia nacional, desde la que se supone la primera comedia cervantina, Los Tratos de Argel, se nota una voluntad de ver las cosas "en relación" en lo que se ha denominado la organización temática de la obra. Nuestro comediógrafo quiso que todos los elementos de la obra manifestasen infalible, casi matemáticamente, que la fe sólo es fe cuando se presenta en actos u otras formas visibles. También a diferencia de la manera de proceder de la comedia en general, intentó integrar directamente sus experiencias personales al tema contrarreformista.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ya cerca de terminar esta tesis, llegó a mis manos la obra de Jean Canavaggio, Cervantes Dramaturge y coincidimos en algunas de

En esto, como en muchos otros aspectos de su obra, se ve una voluntad de entender la realidad como un todo, aunque en el caso de Los Tratos exigía la exagerada simplificación de ella.

---

muestras conclusiones. Las más importantes son la naturaleza experimental del teatro cervantino y el esfuerzo por incorporar y contrastar lo histórico con lo fantástico. También concluye Canavaggio que el insigne alcañino suprimía la frontera entre la comedia a fantasía y la comedia a noticia la vez que buscaba una verosimilitud dentro del espíritu de la Poética de Aristóteles, pero siempre conforme con la comedia nueva (pág.193). Discrepamos de su procedimiento racional, porque hay que definir lo que es o era el "espíritu" de la Poética. Ahí está el problema y he intentado resolverlo trazando el desarrollo de la preceptiva y práctica dramática, mientras Canavaggio, partiendo de la famosa conversación entre el cura y el canónigo (DQ, I Cap. XLVIII), establece una dicotomía entre la solución de Torres Naharro (comedias a noticia y comedias a fantasía) y la preceptiva aristotélica. La premisa de Canavaggio es que el cura identifique las comedias de historia y las de fantasía como disparates y la preceptiva aristotélica, junto con las comedias que produce, con la verosimilitud (págs.35-36). En primer lugar, sólo dice el cura que tanto las de historia como las de fantasía son conocidos disparates: "Si éstas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates . . ." (pág.1355). No dice que el concepto de Torres Naharro sea disparatado. En segundo lugar, como hemos mostrado, los ejemplos que da el cura como ejemplos del "arte" pecan de todo menos de verosímiles. No nos queda ninguna comedia cervantina que acusase tal "verosimilitud." No estamos de acuerdo con un proceso de razonamiento que identifique toda la preceptiva pragmática con las ideas de un sólo hombre, las cuales ni siquiera estudia Canavaggio comparándolas con las comedias a que dieron lugar o que intentan explicar. Tampoco podemos apoyar el procedimiento de suponer que existiese una preceptiva aristotélica monolítica que acusase al concepto estagirita de la mimesis ideal. Como hemos podido observar, la cosa no era tan sencilla. Por tanto, el establecer una dicotomía entre dos preceptivas que no existiesen en tal forma y pasar a basar una teoría de la preceptiva cervantina sobre ella es metodológicamente defectuoso, aunque juzgamos correctas las conclusiones.

Como indicamos, el intento de adaptar el argumento literario, típico de la novela bizantina, a sus fines temáticos no sale bien. Escogió aquella fábula quizá por querer prestar a su comedia la nota rápida y ligera tan predilecta del público español, quizá por su potencialidad para el doble sentido. Contrasta de manera contraproducente la trama fantástica con la naturaleza temática de la obra y con el panorama realista. Las exigencias argumentales y las temáticas no permiten que las circunstancias y el carácter de Aurelio cooperen para lograr el fin natural, el cual hubiera sido la muerte de él y de su amada Silvia. Tiene que sobrevivir y triunfar para que se consiga el ensalzamiento de lo español. El intento de lograr un todo orgánico a través de un tema decidido de antemano es destinado al fracaso.

Pasada la primera época las ideas cervantinas sobre la realidad cambian radicalmente. Ahora se acerca a la composición de una comedia no con la idea de imprimirle una visión apriorística sino con el intento de mostrarnos que las cosas son algo más complicadas de lo que parecen a primera vista. En Los Baños esto lo vimos expresado en el rechazo a la verdad basada en la Autoridad. Sin embargo, sigue fiel durante toda la vida al impulso que le llevó a componer Los Tratos a base de un tema, o sea, la necesidad de ver las cosas "en relación," como un todo orgánico. No es necesario fijarse mucho en la obra cervantina para quedarse impresionado de su constante preocupación con la concordancia, la armonía,

etcétera.<sup>6</sup> Ahora bien, "disparate" es su apelativo constante para la comedia nacional y aun en los casos en que se expresa en favor de ella, no le dice "armonioso" ni le describe con ningún otro adjetivo sinónimo. La Comedia dice a su interrogadora, La Curiosidad, nada más, "Ya represento mil cosas, / no en relación, como de antes, / sino en hecho . . ." (El Rufián Dichoso, II, pág. 211), o sea que no asevera haber visto la armonía y concordancia de la comedia nacional, quitada la venda a los ojos, sino que está dispuesto a darse cuenta del fenómeno de una comedia que se empeña en presentar los sucesos a los ojos del espectador sin que el dramaturgo se haya dado la molestia de armonizarlas en un todo orgánico hecho a base de causa y efecto.<sup>7</sup> Creemos que nuestro fino ironista se refería precisamente a la característica de la comedia de presentarlo todo a los ojos del espectador sin relacionarlo cuando, después de denominar sus propias ocho comedias "razonables" y sin "necesidades (disparates) patentes y descubiertas", ofrece como "enmienda de todo esto" una que se intitula El Engaño a los Ojos.<sup>8</sup> A nuestro entender, con este título proponía burlarse de esta clase de obra y que no tenía intención alguna de redactarla. Hemos propuesto la idea de que la falta de concordancia se debía a la costumbre de separar las

---

<sup>6</sup> Margaret Bates, "Discreción", pág. 33.

<sup>7</sup> Esta es la observación de Astrana Marín con respecto a La Casa de los Celos: "Tampoco el Sr. Menéndez y Pelayo tiene razón. No llegó a comprender que La Casa de los Celos es una comedia de magia, donde todo reside en la vistosidad del espectáculo, en los trajes, trucos, músicas y tramoyas y no en la excelencia de los versos, trabaxon, justificación de las escenas ni entradas y salidas de los personajes" (Vida Heroica, VII, pág. 237).

<sup>8</sup> "Prólogo" de Las Ocho Comedias y Ocho Entremeses, Obras Dramáticas, edición de F. Induráin, pág. LXXIV.

funciones de enseñar y de deleitar en el decoro y la trama respectivamente. Este procedimiento también se recomendaba a los comediógrafos porque la actitud crítica iba haciéndose cada vez menos posible en España. Pensamos que Cervantes rechazó la fundamental discordia de este sistema y que su propia obra dramática representa la búsqueda de un arreglo que le permitiera presentar un todo armonizado sin que pareciera a primera vista disconformidad con la comedia nacional ni con la Autoridad. La búsqueda toma la forma de un constante reajuste de los elementos constituyentes del drama, o sea de la experimentación. Sin embargo, pueden verse desde su primera comedia unos principios y técnicas embriónicas que se aplican constantemente en las obras de la segunda época.

En Los Baños, El Gallardo Español y La Gran Sultana intenta entretenernos mientras confronta la verdad poética del deseo y la prosa de la historia en una especie de dialéctica constante. Este es su método dramático con el cual espera evitar la radical tergiversación de la realidad que causaba el sistema de la comedia nacional. Cervantes no podía lograr su fin resolviendo el carácter y la acción directamente, como hizo por ejemplo en la novela, "El Curioso Impertinente," pues ni el reinante gusto dramático del pueblo español ni la actitud en general lo habría permitido. Los resultados de confrontar la verdad poética y la historia varían de comedia en comedia. Los Baños ponen en radical duda la estricta relación entre la apariencia y la verdad, El Gallardo Español revela que la verdad no es ni lo que pregona la fama ni lo que se ve sino una amalgama que necesita ser enjuiciado, y La Gran Sultana muestra un difícil equilibrio artístico entre lo fantástico y lo realista.

Los principios y técnicas para lograr la oposición dinámica, se esbozan en Los Tratos para desarrollarse plenamente en las comedias sucesivas. En general, desde Los Tratos vemos un rechazo de la rivalidad, técnica tan obvia en Los Centivos de Lope. En vez de la creación de opuestos que implica este proceso, hay un acercamiento dialéctico de contrarios. La línea divisora entre un héroe nacional y un traidor, entre un rufián y un santo es bastante tenue. En general, insiste constantemente en que las cosas no son exactamente lo que parecen, algo que se ve claramente cuando Forcia en El Laberinto de Amor puede referirse a "la verdad de mi mentira" (II, pág. 357). Representa esta forma de combinar palabras un intento de bastigar las cosas de acuerdo con lo que parecen, proceso sobre todo notable en El Gallardo Español. Hay una creciente mezcla de lo verosímil, la fantasía y la experiencia que encuentra su forma estéticamente más perfecta en Pedro de Urdemalas. De acuerdo con estos criterios, la fábula en las comedias cervantinas es cada vez menos importante.

Si la verdad según la Autoridad crea grandes oposiciones, también fomenta la formación de actos rituales con que el individuo manifiesta su adhesión a ella. En Los Tratos se insiste mucho en la importancia entre estos actos de segunda importancia y el valor de la fe que representan, pero pasada esta época, comienza a manifestarse una crítica, aunque embosada, de estas fruslerías que tan fácilmente degeneran en superstición y beatitud. La creación del gracioso cervantino, tan lejos de la función ritual del lopeano, responde directamente a la necesidad crítica. Madrigal, más que ningún otro personaje de este tipo, muestra que es posible mantener íntegra su fe sin que la apoye en cada momento el ritual de palabra y acto. Así es que, llegado el momento crítico, no renegó. Buytrago, como curiosidad

observada "en realidad de verdad," puede pedir apremiando y engullir las ganancias, emulando así abusos eclesiásticos, y si hay oposición, su creador puede alegar que el personaje es histórico. De igual manera, Pedro de Urdemalas, como personaje legendario y sin identidad específica, puede mofarse de la creencia supersticiosa en el purgatorio de Marina, y más tarde exigir dos gallinas como caridad para rescatar a igual número de cristianos. En todo momento se sabe que en el acto de dar no hay caridad y en el de exigir no hay intención caritativa. Son necesarios estos personajes porque expresan la realidad compleja de la naturaleza humana a la vez que permiten una crítica. Para esta época no era posible decir, como Lazarillo al llegar a Toledo, que la caridad ha subido al cielo ni como en Soldadesca que el "soldado más pobreto/ de quantos podéis hallar/ es oy a Dios más acepto/ quel frayre más regular"(Jornada III).

Otra técnica que hemos visto empleada por Cervantes es el dejar de incluir sucesos mecánicos a propósito como en el caso de la procesión nupcial de Los Baños o la prometida y nunca llegada explicación del comportamiento de don Fernando, el gallardo español. El suprimir a propósito soldaduras del argumento hace aun más patente la falta de explicaciones según la naturaleza humana de los personajes. Tiene escaso valor cordinarlo todo mediante un argumento que niega la continuidad personal de los caracteres, como el carpintero que cambia las formas naturales de la madera para sus propios fines.

Cuando nuestro poeta dramático combina detalles empíricos con imposibilidades, nos obliga a valorar las acciones de los personajes. Precisamente tiene este efecto el que don Fernando de Los Baños y Margarita de El Gallardo Español prometan montones de oro que no poseen y Oropesa

intente apoyar la reputación de Fernando mediante un cuento que le asigna fuerzas físicas sobrehumanas.

Cervantes emplea repetidas veces y de maneras variadas la técnica que hemos denominado "transposición", a falta de otro nombre. Recordemos lo ridículo que sale al sultán al desempeñar el papel del amante típico de la novela sentimental. La fanática adhesión del judío a sus leyes, cuyo fariseísmo pudiera ser el del beato cristiano. De índole más graciosa era la inversión de la práctica literaria de hacer que la dama se disfrazase de hombre. Papel más ridículo no pudiera desempeñar Lamberto al ser llamado al sultán o la cascabelada de los donceales danzantes de Pedro de Urdemalas.

De acuerdo con nuestros análisis de las comedias, quisiéramos sugerir el siguiente esquema, viendo su dramática desde la perspectiva de la relación entre el carácter y la acción.

#### PRIMER PERÍODO

Caracterizado por su adhesión a la Autoridad, o sea, la versión oficial de la realidad.

##### La Nuancia

El carácter es primordial; la acción sólo manifiesta la heroicidad nacional.

##### Los Tratos

Aquí, a pesar de que se pregonaba la versión oficial de la realidad, empieza a desarticularse la unidad por las aportaciones heterogéneas de la literatura, la Autoridad y la experiencia. La experiencia comienza a modificar la visión aceptada de la realidad, aunque la obra termina de acuerdo con el deseo y no de acuerdo con la experiencia.

#### SEGUNDO PERÍODO

Caracterizado por el desmoronamiento de la visión oficial de la realidad.

I. COMEDIAS DE CAUTIVERIO

Tratan directamente el hiato entre el carácter y la acción con sus resultados.

Los Baños

El Gallardo Español

La Gran Sultana

II. COMEDIAS DE RELACIÓN DIRECTA ENTRE EL DECORO Y LA ACCIÓN

El Rufián Dichoso

La Entretenida

En las dos comedias se ven los caracteres de los protagonistas reflejados directamente en la acción. La diferencia estriba en que La Entretenida termina de acuerdo con el carácter de Marcela mientras El Rufián Dichoso concluye con Cristóbal hecho un santo del cielo en radical desacuerdo con su soberbia.

III. COMEDIAS SIN RELACIÓN DIRECTA ENTRE DECORO Y ACCIÓN: LAS NOVELESCAS

La Casa de los Celos

El Laberinto de Amor

Exageran aspectos de la comedia nacional.

IV. COMEDIA QUE RESUELVE EL HIATO ENTRE EL DECORO Y LA FÁBULA SUPRIMIENDO ÉSTA EN TODA LA COMEDIA Y AQUÉL EN EL PROTAGONISTA

Pedro de Urdemalas

Resulta en la feliz unión de lo fantástico y lo realista, de la literatura y la experiencia.

TRAYECTORIA GENERAL

Se va del carácter puro de La Numancia a la acción pura de Pedro de Urdemalas.

Debajo de todas estas comedias yace el problema fundamental de permanecer fiel a la naturaleza humana. La Dama Boba de Lope de Vega depende para su feliz desenlace del supuesto de que se pueda alterar fundamental y fácilmente la naturaleza humana. Esto ocurre efectivamente en l:

comedia, a fin de que termine con amor y casamiento. Los personajes cambian sus aficiones con una facilidad asombrosa. Figurando en La Entretenida semejantes disfraces y confusiones, podría haber terminado felizmente con el casamiento de Marcela, y aun de don Antonio, mediante menos vueltas afectivas y argumentales, pero como hemos citado antes, dice Marcela:

Yo quedaré en mi entereza,  
no procurando imposibles,  
sino casos conuenibles  
a muestra naturaleza(III,pág.419)

Aun en El Laberinto de Amor, que debe su esencia como comedia al equívoco y a confusiones, a través de disfraces e identidades intencionalmente encubiertas del público, el autor no tergiversa los caracteres de sus personajes. Aunque termina con casamiento, Manfredo y Anastasio aceptan las esposas que el sino les ha deparado muy a regañadientes. El duque de Rosena se dirige a la que pronto va a ser su esposa:

Manfredo: Leuanta, pues ya el cielo  
tus desseos asegura,  
gracias a tu hermosura  
y a mi siempre honrado zelo.  
. . . . .  
Tu industria y el cielo han hecho  
que les seamos esposos;  
ellos son lances forcosos;  
no ay sino haerles buen pecho.  
Quien se pudiera quejar  
de Rosmira, era yo:  
(III,pág.358)

Dicho más llanamente, Manfredo ha declarado que así y todo no se habría contentado con la que le ha cabido en suerte si no fuera por su hermosura ("gracias a tu hermosura") y, de ser menos honrado("y a mi siempre honrado zelo"), podría haberla gozado antes sin la necesidad de casarse con ella. Más breve y aun menos caballero, añade el otro decepcionado, también finalista pero también con premio de consolación.

Anastasio: Que parecía y barajar(III,pág.358).

Tácito, el estudiante que viene a desempeñar la función de comentarista peregrino, no deja lugar a dudas de que el fin de la comedia es disparatada.

Tácito: Oy del campo de Agrazante  
he visto la confusión,  
y la paz de Otaviano  
he visto en espacio breve.  
¡No ay camino que amor prueue,  
difícil, que no sea llano!(III,pág.358)

Estas, son lo amor!, en fin,  
tus disparates y hazañas;  
y aquí acaban las marañas  
tuyas, que no tienen fin(III,pág.359).

Califica el fin de disparatado porque mediante extravagantes estratagemas ha abusado de las naturales inclinaciones de Anastasio y Manfredo para darle término "feliz."

En suma, subyacen las comedias varios principios creadores que, por efectos de brevedad y claridad, resumimos a continuación.

- 1) Un rechazo del hiato entre decoro y argumento.
- 2) Un rechazo del conflicto superficial.
  - a) Sustituido en algunos casos por una diversificación de destinos.
- 3) Un rechazo del argumento que dependía para su eficacia de una falta de información.
- 4) Emulación de la rapidez de acción de la comedia nacional.
- 5) Experimentación.
- 6) La incorporación de la experiencia personal, la literatura y la historia.
- 7) La concretización de teorías y creencias en situaciones dramáticas.
- 8) Un acercamiento temático al drama.

La comedia para Cervantes, como la novela, tenía la obligación de enjuiciar

e integrar la realidad de acuerdo con los principios de la naturaleza humana. Sin duda alguna, las condiciones de la Contrarreforma y de la comedia nueva le forzaba a buscar formas que a veces no daban buenos resultados desde el punto de vista estético. Sin embargo, vistas desde esta perspectiva, distan mucho de ser disparatadas y Pedro de Urdemalas es un logro felicísimo. Incluso me parece que, de tener en cuenta los propósitos de Cervantes, un buen director podría escenificarlas con éxito.

## BIBLIOGRAFÍA

### Textos

- Aristotle. Poetics. Edición de S. H. Butcher. 1ta ed. London: Macmillan & Co., 1920.
- Aristotle. Poetics. Translated with an introduction by Gerald E. Else. Ann Arbor: The University of Michigan, 1967.
- Autos Sacramentales desde su Origen hasta Fines del Siglo XVII. Madrid: BAE, 1952, T. LVII.
- Beakson, Karl, ed. Great Theories in Literary Criticism. New York: The Noonday Press, 1963.
- The Interpreter's Bible. 12 vols. N.Y.: Abingdon-Cokesbury Press, 1952
- Polyglotten Bibel zum Praktischen Handgebrauch. Bielefeld und Leipzig: Verlag von Velhagen und Klasing, 1875.
- La Santa Biblia. Antigua versión de Cipriano de Valera, cotejada con diversas traducciones y revisada con arreglo a Los Originales Hebreo y Griego. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica, 1915.
- Canons and Decrees of the Council of Trent. Original text with English Translation by Rev. H. J. Schroeder, O. P. St. Louis, Mo. and London: B. Herder Book Co., 1941; rpsn. 1960.
- Carvallo, Luis Alonso. Cisne de apolo. Edición de Alberto Forqueras Mayo. 2 tomos. Madrid: C.S.I.C., 1958.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras Completas. Ed. de Angel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1946.
- Cervantes Saavedra, Miguel. Obras Dramáticas. Edición e introducción de Francisco Induráin. Madrid: BAE, 1962.
- Clark, H. Barret. European Theories of the Drama. Edición revisada. New York: Crown Publishers, 1947.

- Cueva, Juan de la. El infanzador; Los siete infantes de Lara; El ejemplar poético. Edición, notas e Introducción de Francisco A. de Icaza. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- Dávila Padilla, Fr. Agustín. Historia de la Fundación y Discurso de la Provincia de Santiago de México. México: Editorial Academia Literaria, 1955.
- Encina, Juan del. Teatro Completo de Juan del Encina. Edición de la Real Academia Española. Madrid, 1893.
- Haedo, Fr. Diego de. Topografía e historia general de Argel. 3 vols. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1929, Vol. II.
- Horacio. Ars Poetica, The Complete Works of Horace. New York: David McKay Co., 1952.
- Leonardo de Argensola, Luperco. Alejandra y e Isabela. Obras sueltas de Luperco y Bartolomé Leonardo de Argensola. Coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza. 2 vols. Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, Impresor de la Cámara de S.M., 1880, Vol. I.
- López, Juan Fr. (el Obispo de Monópoli). Historia General de la Orden de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores, IV Parte, Caps. 27 al 30 inclusive. Valladolid: Francisco Hernández de Córdoba, 1615. Estos capítulos se encuentran recopilados por Joaquín Hazañas y Rúa y forman casi todo el quinto capítulo de su obra, Los Rufianes de Cervantes, entre las págs. 52 y 82 inclusive.
- López Pinciano, Alonso. Philosofía antigua poética. Edición de Alfredo Carballo Picazo. 3 tomos. Madrid: C.S.I.C., 1973.
- Rueda, Lope de. Comedia Eufemia, Comedia Armelina, El Delicioso (siete pasos). Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Rueda, Lope de. Los Engañados, Medora. Edición de Fernando González Ollé. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- Sánchez, Miguel. La Isla Bárbara, La Guarda Cuidadosa. Edición e Introducción de Hugo A. Remmert. Boston: Ginn & Co., 1896.
- Tárrega, Francisco Agustín. La Emeriga Favorable. En Poetas dramáticos valencianos. Madrid: Real Academia Española, 1929.
- Torres Naharro, Bartolomé de. Tres Comedias: Soldadesca, Imenea, Aquilana. Edición y prólogo de Humberto López Morales. N.Y.: Las Américas, 1965.

- Vega, Lope de. Los Cautivos de Argel. Obras. Ed. de la Real Academia Española. Madrid, 1917, Vol. IV, págs. 223-260.
- Vega y Carpio, Lope de. Obras Dramáticas. Nueva edición de la RAE. Madrid, 1917, Vol. IV.
- Vicente, Gil. Obras Dramáticas Castellanas. Edición y notas de Thomas R. Hart. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

Estudios

- Adam, F. O. "Some Aspects of Lope de Vega's Dramatic Technique as Observed in his Autograph Plays." Tesis doctoral. Urbana: University of Illinois, 1935-1936.
- Agostini Bonelli, Amelia. "El teatro cómico de Cervantes." Revista de la Universidad de Madrid. VII(1958), págs. 473-474.
- Agostini del Río, Amelia. "El teatro cómico de Cervantes." Boletín de la Real Academia Española, XLIV(1964), págs. 223-307, 475-540; XLV(1965), págs. 65-69.
- Allen, John J. "The division into acts of Cervantes' Los Baños de Argel." Symposium, XVII(1963) págs. 42-49.
- Alonso, Dámaso. "Los Baños de Argel y La Comedia del Degollado." REF, XXIV(1937), págs. 213-218.
- Alonso, Dámaso. "Una fuente de Los Baños de Argel." REF, XIV(1927), págs. 275-282.
- Alonso, Dámaso. "La poesía dramática en la Tragicomedia de Don Duardos." Ensayo preliminar de su edición de Don Duardos. Madrid: C.S.I.C., 1942.
- Amezúa y Mayo, Agustín G. Cervantes, creador de la novela corta española. 2 vols. Madrid: C.S.I.C., 1956 y 1958.
- Angus, S. The Religious Quests of the Greco-Roman World. N.Y.: Charles Scribner's & Sons, 1929.
- Aragone Terni, Elisa. Studio sulle "Comedias de Santos" di Lope de Vega. Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, 1971.
- Arróniz, Othón. La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española. Madrid: Gredos, 1969.

- Artiles, Jenaro. "Bibliografía sobre el problema del honor y la honra en el drama español." Filología y Crítica Hispánica: Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano. Madrid: Ediciones Alcañá Emory, 1969, págs. 236-241.
- Atkinson, W. C. "Seneca, Virués, Lope de Vega." Homenaje a Antonio Rubiá y Lluch. Barcelona, 1936.
- Asensio y Toledo, José María. "Desavenencia entre Miguel de Cervantes y Lope de Vega." Cervantes y sus Obras. Barcelona: F. Seix, 1902, págs. 267-291.
- Astrana Marín, Luis. Vida Ejemplar y Heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. 7 vols. Madrid: Editorial Reus, 1948-1958.
- Aubrey, John. Remaines of Gentilisme and Judaisme, 1686-1687.
- Aubrun, Charles Vincent. La Comedie Espagnole, 1600-1680, Paris: PUF, 1966.
- Avalle-Arce, J. B. "On La Entremetida de Cervantes." Modern Language Notes, LXXIV (1959), págs. 418-421.
- Avalle-Arce, y E. C. Riley, editores. Suma Cervantina. London: Tamesis, 1971.
- Baker, Herschel. The Image of Man. New York: Harper and Row, 1947.
- Balbín Lucas, Rafael de. "La construcción temática de los entremeses de Cervantes." RFE, XXXII (1948), págs. 415-428.
- Bataillon, Marcel. Erasmo y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. Traducción de Antonio Alatorre. 2da edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Bataillon, Marcel. "Honneur et Inquisition: Michel Servet poursuivi par l'Inquisition espagnole." BH, XXVII (1925), págs. 5-17.
- Bataillon, Marcel. Varia lección de clásicos españoles. Madrid: Gredos, 1964.
- Bates, Margaret J. "Discreción" in the Works of Cervantes: A Semantic Study. A Dissertation. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1945.
- Bell, Aubrey F. Cervantes. Norman: University of Oklahoma, 1947.
- Bently, Eric. "The Universality of the Comedia." Hispanic Review, XXXVIII (1970), págs. 147-162.

- Bergamín, José. España en su Laberinto teatral del Siglo XVII (Mangas y Capriotes). Con un prólogo de Pablo Luis Landsberg y un epílogo de Miguel de Unamuno. Buenos Aires: Argos, 1950.
- Hlecuá, José Manuel y Dámaso Alonso. Antología de la Poesía Española: Lírica de Tipo Tradicional. Madrid: Gredos, 1964.
- Hlecuá, José Manuel. "Garcilaso y Cervantes." Hom. de Insula. Madrid: Insula, 1947, págs. 141-150.
- Hlecuá, José Manuel. "Una vieja mención de Pedro de Urdemalas." Anales Cervantinos, I (1951), pág. 344.
- Bonet, Alberto. La Filosofía de la Libertad en las Controversias Teológicas del Siglo XVI y Primera Mitad del XVII. Barcelona, 1932.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. Las Bacantes o del Origen del Teatro. Madrid, 1921.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. Erasmo en España: Episodio de la historia del Renacimiento. New York, Paris, 1907.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. "Las teorías estéticas de Cervantes." Cervantes y su obra. Madrid: Francisco Baltrán, 1916.
- Boyer, C. "Providence et Liberté," Gregorianum (1938), págs. 194-208.
- Bradley, Andrew Cecil. Shakespearean Tragedy: Lectures on "Hamlet," "Othello," "King Lear." 2da edición. 1905; rpran. London: Macmillan & Co., 1919.
- Brandel, Fernand. The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II. trans. Sian Reynolds, 2 vols. N.Y.: Harper & Row, 1972-73 & 1975.
- Bravo Villasante, Carmen. La mujer vestida de hombre en el teatro español. Madrid: Revista de Occidente, 1955.
- Brown, Peter. Agustine of Hippo. Berkeley & Los Angeles: The University of California Press, 1967.
- Buchanan, M. A. "Cervantes and Lope de Vega: their literary relations, A preliminary survey." Philological Quarterly, XXI (1942), págs. 54-64.
- Buchanan, M. A. "The Works of Cervantes and Their Dates of Composition." Transactions of the Royal Society of Canada, XXXI (1938), págs. 21-9.
- Butcher, S. H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art with a critical text and translation of the "Poetics." 4ta edición. London: Macmillan & Co., 1920.

- Canavaggio, Jean. "Alonso Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote." Anales Cervantinos, VII(1958), págs.13-107.
- Canavaggio, Jean. "A propos de deux 'comedias' de Cervantes. Quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé," Bulletin Hispanique, LXXI(1969), págs.5-30.  
(Véase también Rodríguez-Modrina) Item 1.844 de la Bibliografía de los Anales Cervantinos, II, 1972, pág.342.
- Canavaggio, Jean. Cervantes Dramaturge: un théâtre à naître. Paris: PUF, 1977.
- Casaldüero, Joaquín. Sentido y Forma del Teatro de Cervantes. Madrid: Gredos, 1966.
- Casaldüero, Joaquín. "Parodia de una cuestión de amor y Quejas de las fregonas." Estudios sobre el teatro español. Madrid: Gredos, 1962, págs.73-81.
- Casaldüero, Joaquín. "Los Tratos de Argel." Comparative Literature, II (1950), págs.31-36.
- Castro, Américo. "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII." RFE, III(1916), págs.1-50 y 357-386.
- Castro, Américo. Cervantes y los casticismos españoles. Madrid: Alfaguara, 1966.
- Castro, Américo. "Cervantes y la Inquisición." Modern Philology, XXVII (1930), págs.427-433.
- Castro, Américo. "La ejemplaridad de las Novelas Cervantinas." RRFE, II(1948), págs.319-332.
- Castro, Américo. "Erasmo en tiempo de Cervantes." Revista de Filología Española, XVIII(1931), págs.329-389.
- Castro, Américo. Hacia Cervantes. 3a edición. Madrid: Taurus, 1967.
- Castro, Américo. El Pensamiento de Cervantes. Madrid, 1925.
- Castro, Américo y Hugo A. Rennert. Vida de Lope de Vega. Madrid: Sucesores de Hernando, 1919.
- Chambers, E. K. The Medieval Stage. 2 vols. Oxford, 1903; rpsn. London: Muston Co., 1925.
- Chaytor, H. J. Dramatic Theory in Spain: Extracts from Literature before and during the Golden Age. Cambridge: Cambridge University Press, 1925.

- Glaube, Joseph M. "La Poesía Lírica de Cervantes." Miguel de Cervantes Homenaje de Insula. Madrid: Insula, 1947, págs. 151-187.
- Correa, Gustavo. "El Concepto de la Fama en el Teatro de Cervantes." Hispanic Review, XXVII(1959), págs. 280-302.
- Correa, Gustavo. "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII," HR, XXVI(1958), págs. 99-107.
- Cotarelo y Mori, Emilio. Controversias sobre la licitud del teatro. Madrid, 1904.
- Cotarelo Valledor, Armando. "Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido." Boletín de la Real Academia Española. Núm. especial del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, XXVII(1948), págs. 61-77.
- Cotarelo y Valledor, Armando. El Teatro de Cervantes. Madrid, 1915.
- Crawford, J. P. Wickersham. "The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the XVith Century." Romanic Review, II(1911), págs. 186-208.
- Crawford, J. P. Wickersham. Spanish Drama Before Lope de Vega. Bibliografía supletoria de Warren T. McCready. 1937; rpsn. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1967.
- Descouzis, P. Cervantes a nueva luz. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1966.
- Díez Echaz, Emiliano y José María Roca Franquesa. Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana. 2da edición, Madrid: Aguilar, 1966.
- Encyclopaedia of Religion and Ethics. Ed. por James Hastings. N.Y.: Scribners and Sons, 1959.
- Entrambasaguas, Joaquín de. Una Guerra Literaria del Siglo de Oro, en Estudios sobre Lope de Vega. Madrid: C.S.I.C., 1967, Vols. I y II.
- Fernández Gómez, Carlos. Vocabulario de Cervantes. Madrid: RAE, 1962.
- Fitzmaurice-Kelly, James. "The Life of Cervantes." Chapters on Spanish Literature. 1908; rpsn. New York: Kraus Reprint, 1967.
- Fitzmaurice-Kelly, J. Lope de Vega and the Spanish Drama. Glasgow: Gowans & Gray; London: R. Brinsley Johnson, 1902.
- Fitzmaurice-Kelly, James. "The Works of Cervantes." Chapters on Spanish Literature. 1908; rpsn. New York: Kraus Reprint, 1967.

- Forcione, Alban K. Cervantes, Aristotle and the Persiles. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Froldi, Rinaldo. Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope. 2da edición. Salamanca: Anaya, 1968.
- Green, Otis H. "Lope and Cervantes: 'Peripeteia' and Resolution." Homenaje a William Fichter: Estudio sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos. Editado por David Kossow y José Amor y Vázquez. Madrid: Editorial Castalia, 1971.
- Green, Otis H. Spain and the Western Tradition: the Castilian Mind in Literature from 'El Cid' to Calderón. 4 vols. Madison: The University of Wisconsin Press, 1963-66.
- Grupp, William. "Dramatic Theory and Criticism in Spain during the sixteenth and seventeenth Centuries." Tesis doctoral, Cornell, 1949.
- Halliday, William R. Greek and Roman Folklore. N.Y.: Cooper Square, 1963.
- Hartland, Edwin Sidney. The Legend of Perseus. 3 vols. London, 1896. Vol. III, págs. 277-333.
- Harrison, George Bradshaw. Shakespeare's Tragedies. 1951; rpsn. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1966.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. "Cervantes y Lope de Vega en 1605." Revista Española, I(1862), págs. 169-186.
- Hazañas y Rúa, Joaquín. Los Rufianes de Cervantes: "El Rufian Dichoso" y "El Rufián Viudo". Estudio preliminar y notas de Joaquín Hazañas y Rúa. Sevilla: Lib. e Imp. de Izquierdo y Cia., 1906.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Hegel on Tragedy. Edited with an introduction by Anne and Henry Paolucci. N.Y.: Doubleday, 1962.
- Hermenegildo, Alfredo. La Tragedia en el Renacimiento Español. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- Hesse, Everett W. Análisis e interpretación de la comedia. Madrid: Castalia, 1968.
- Homenaje a Cervantes. Dirigido y editado por Francisco Sánchez Gastañer. Mediterráneo, 1950.
- Hudson, Herman Cleophus. "The Development of Dramatic Criticism in England and Spain during the Elizabethan Period and the Golden Age." Tesis doctoral. La Universidad de Michigan, 1962.

- José Prades, Juana de. Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva. Madrid: C.S.I.C., 1963.
- Juliá Martínez, Eduardo. "Estudio y Técnica de las Comedias de Cervantes." RFE, XXXII(1948), págs. 339-365.
- Juliá Martínez, Eduardo. "Observaciones preliminares." Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega. 6 vols. Madrid, 1934-36.
- Kanellos, Nicolas. "The Anti-Semitism of Cervantes', Los Baños de Argel and La Gran Sultana: a Reappraisal." Bulletin of the Comediantes, 27(1975), págs. 48-52.
- Kany, Charles E. American Spanish Syntax. 2da edición. 1951; rpsn. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Ker, W. P. "Don Quijota" Cervantes: A Critical Trajectory. Edited by Ramond E. Barbera. Boston: The Mirage Press, 1971.
- Kohler, Euguene. "L'Art dramatique de Lope de Vega." Revue de Cours et Conférences, XXXVII, 2(1936), 385-395, 587-598, 701-715; XXXVIII, I(1937), 338-371, 522-532; XXXVIII, 2(1937), 167-176, 468-480, 544-60, 736-748.
- Kossoff, Ruth H. "Los Cautivos de Argel, Comedia Auténtica de Lope de Vega." Homenaje a William Fichter. Madrid: Castalia, 1971, págs. 387-97.
- Krauss, Werner. Miguel de Cervantes: Leben und Werk. Berlin, 1966.
- Larson, John Guthbert. Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion: A Study in Survivals. Cambridge: The Cambridge University Press, 1910.
- Leech, Clifford. Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama. New York: Oxford University Press, 1950.
- Ley, Charles David. El gracioso en el teatro de la Península, Siglos XVI-XVII. Madrid: Revista de Occidente, 1954.
- Ley, Charles David. "Lope de Vega y la tragedia." Clavileño, I(1950) págs. 9-12.
- López Estrada, Francisco. "Una posible fuente de un fragmento de la comedia La Casa de los celos de Cervantes." Miguel de Cervantes: Homenaje de Insula. Madrid: Insula, 1947.
- López Morales, Humberto. Tradición y Creación en los Orígenes del Teatro Castellano. Madrid: Ediciones Alcañá, 1968.

- Madariaga, Salvador de. Don Quijote: an Introductory Essay in Psychology. Oxford-New York: Clarendon Press, 1935.
- Marín, Diego. La Intriga Secundaria en el Teatro de Lope de Vega. Toronto: Universidad de Toronto Press; México, D.F.: Ediciones de Andrea, 1958.
- Márquez Villanueva, Francisco. Fuentes literarias cervantinas. Madrid: Gredos, 1973.
- Márquez Villanueva, Francisco. Personajes y temas del "Quijote." Madrid: Taurus, 1973.
- Marrast, Robert. Miguel de Cervantès, dramaturge. Paris: L'Arche, 1957.
- McCrary, William C. "The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory in the 16th and 17th Centuries." Tesis doctoral. University of Wisconsin, 1958.
- McCurdy, Raymond R. "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico." Homenaje a William L. Fichter. Madrid: Castalia, 1971, págs. 525-535.
- McCurdy, Raymond R. "The Numantia Plays of Cervantes and Rojas Zorilla: Shift from Collective to Personal Tragedy." Symposium, XIV(1960), págs. 100-120.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Antología de Poetas Líricos Castellanos. Madrid: C.S.I.C., 1944, Vol. III.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "Cultura Literaria de Miguel de Cervantes." Obras Completas, Edición Nacional. Santander: C.S.I.C., (1940), Vol. 6, págs. 323-356.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Historia de las ideas estéticas, 2, Obras Completas, V., II. Madrid: C.S.I.C., 1962.
- Menéndez Pidal, Ramón. "El Arte nuevo y la Nueva biografía." RFE, XIII (1935), págs. 337-398.
- Menéndez Pidal, Ramón. De Cervantes y Lope de Vega. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.
- Menéndez Pidal, Ramón. "El Condenado por Desconfiado." Estudios Literarios. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1946, págs. 9-85.
- Meregalli, Franco. "De Los Tratos de Argel a Los Baños de Argel." Homenaje a Casaldueiro. Rísel Pincus Sigel y Gonzalo Sobejano, editores. Madrid: Gredos, 1972, págs. 395-409.

- Mernier, Guy. "Cervantes, El Rufián Dichoso and Sartre's *Le Diable et le Bon Dieu*." Modern Languages, XLVIII(1967), págs.113-117.
- Metford, J. C. J. "The Enemies of the Theatre in the Golden Age." Bulletin of Hispanic Studies, (1951), págs.76-92.
- Moir, Duncan. "The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the 17th Century." Classical Drama and Its Influence; essays presented to H.D.F. Kitto. Edited by M. J. Anderson. N.Y.: Barnes & Noble, 1965.
- Molho, Mauricio. Cervantes: Raíces Folklóricas. Madrid: Gredos, 1976
- Morby, Edwin S. "Notes on Juan de la Cueva: Versification and Dramatic Theory." Hispanic Review, VIII(1940), págs.213-218.
- Morby, Edwin S. "Some observations on tragedia y tragicomedia in Lope." HR, XI(1943), págs.185-209.
- Moreno Villa, Jesús. "Prólogo." Comedia Eufemia, Comedia Armelina, El Delicioso (siete pasos). Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- Morley, Sylvanus Griswold & Courtney Bruerton. Cronología de las comedias de Lope de Vega. Madrid: Gredos, 1968.
- Morley, Sylvanus Griswold & Richard W. Tyler. Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega. 2 vols. Valencia: Castall, 1968.
- Newels, Margarete. Die Dramatischen Gattungen in den Postiken des Siglo de Oro. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1959.
- Northrup, George Tyler. "Cervantes' Attitude toward honor." Modern Philology, XXI(1923-24), págs.397-421.
- O'Connor, Thomas Austin. "Comedia and Metatheater." Hispanic Review, XLIII(1975), págs.275-289.
- Oliver Asín, Jaime. "La Hija de Agui Morato." Núm. Especial del BRAE: El Cuarto Centenario del Nacimiento de Cervantes(1948), págs.25-330.
- Oliver Asín, Jaime. "Sobre los orígenes de 'La ilustre fregora.'" Boletín de la Real Academia Española. XV(1928), págs.224-31.
- Ortega y Gasset, José. Las Meditaciones del Quijote. Obras Completas 6ta edición. Madrid: Revista de Occidente, 1963, V.I.
- Parker, A. A. The Approach to the Drama of the Golden Age. London: The Hispanic & Lugo-Brazilian Councils, 1957.

- Parker, A. A. "Reflections on a New Definition of 'Baroque' Drama." HES, XIX(1953), págs.142-151.
- Parker, A. A. "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro." Arbor, XIII(1949), págs.395-416.
- Pegis, Anton C. "Molina and Human Liberty." Jesuit Thinkers of the Renaissance. Milwaukee, 1939, págs.75-132.
- Porqueras Mayo, Alberto y Federico Sánchez Escoribano. "La Verdad Universal y la Teoría Dramática en la Edad de Oro." Homenaje a William L. Fichter. Madrid: Castalia, 1971, págs.601-609.
- Pujals, Esteban. "Shakespeare y Lope de Vega." Revista de Literatura, II(1952), págs.25-45.
- Radford, E. Encyclopaedia of Superstitions. London: Hutchison and Co., 1961.
- Ramírez Araujo, Alejandro. "El Morisco Ricote y la libertad de conciencia." Hispanic Review, XXIV(1956), págs.278-289.
- Recoules, Henri. "Dios, el diablo y la Sagrada Escritura en los entremeses de Cervantes." Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LII(1965), págs.91-106.
- Reichenberger, Kurt. "Cervantes und die Literarischen Gattungen." Germanisch Romanische Monatschrift, XIII(1963), págs.233-246.
- Reichenberger, Arnold G. "The Uniqueness of the 'Comedia'." Hispanic Review. XXVII(1959), págs.303-316.
- Reichenberger, Arnold G. "The Uniqueness of the 'Comedia'." Hispanic Review. XXXVIII(1970), págs.163-173.
- Reid, John T. "St. John's Day in Spanish Literature." Hispania(1935), págs.401-412.
- Rennert, Hugo Albert. The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega. New York: The Hispanic Society of America, 1909.
- Rennert, Hugo Albert y Américo Castro. Vida de Lope de Vega. Madrid: Sucesores de Hernando, 1919.
- Revuelta, Luisa. "Una jerezana en el 'Gallardo Español'." Anales de la Universidad Hispalense, X(1949), págs.33-39.
- Riley, E. C. "Teoría Literaria." Suma Cervantina. Editada por J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. London: Tamesis, 1971, págs.293-322.

- Riley, Edward C. La Teoría de la Novela en Cervantes. Madrid: Taurus, 1971.
- Ríos, Blanca de los. "Prefábulo" de El Condenado por Desconfiado. Obras Dramáticas Completas. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1962. Vol. II, págs. 405-453.
- Rivers, Elías L. "Viaje del Parnaso y Poesías Sueltas." Suma Cervantina London: Tamesis, 1973, págs. 119-146.
- Roaten, D. H. y F. Sánchez Escribano. Wofflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700. New York: Hispanic Institute, 1953.
- Rodríguez Marín, Francisco. El Loyasa de "El Celoso Extremeño": Estudio histórico y literario. Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1901.
- Rodríguez Mofino, Antonio. "Reaparición de un manuscrito cervantino (El Trato de Argel y La Numancia)."  
Anuario de Letras, VI (1964), págs. 269-275.
- Rogers, Daniel. "'Romances de Germania' and the 'Moedades' de Pedro de Urdemalas." Modern Language Review, LVII (1962), págs. 376-400.
- Romera Navarro, M. "Las Disfrazadas de Varón en la Comedia." Hispanic Review, II (1934), págs. 269-286.
- Romera Navarro, Miguel. La Preceptiva dramática de Lope de Vega. Madrid 1935.
- Romeyer, Elise, S. J. "Libre arbitre et concours selon Molina." Gregorianum (1942), págs. 169-201
- Rosales, Luis. "La vocación y el 'Rufián Dichoso' de Cervantes." Acta Salmanticensis, X (1956), págs. 289-316.
- Rüegg, M. A. "Aspectos originales en el arte dramático de Lope de Vega." Clavileño, VII, 37 (1956), págs. 1-7.
- Ruiz Ramón. Historia del Teatro Español, 2 Vols., Madrid: Alianza, 1966.
- Saintsbury, George Edward Bateman. A History of Literary Criticism and Taste from the Earliest Texts to the Present Day. 3 Vols. Edinburgh & London: W. Blackwood & Sons, 1905-1908.
- Sánchez, Alberto. "Conexiones temáticas de la comedia cervantina El Rufián Dichoso." Filología y Crítica Hispánica: Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano. Editado por Alberto Forqueras Mayo y Carlos Rojas. Madrid: Ediciones Alcalá (Emory University), 1969, págs. 12-141.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Forqueras Mayo. Preceptiva Dramática Española. 2da edición. Madrid: Gredos, 1971.

- Sánchez Escribano, Federico. "Ensayo sobre la comedia española del siglo XVII." Preceptiva dramática española. Madrid: Gredos, 1972.
- Schack, Adolfo von. Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España. Traducido por Eduardo de Meier. 5 Vols. Madrid, 1887.
- Shergold, N. D. A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the 17th Century. Oxford Clarendon Press, 1967.
- Schevill, R. y A. Bonilla. "El Teatro de Cervantes." Comedias y Entremeses. Madrid, 1915-1922, V. VI.
- Schevill, Rudolf. The Dramatic Art of Lope de Vega together with "La Dama Boba". 1918; rpsn. New York: Russel and Russel, 1964.
- Schevill, Rudolf. "Lope de Vega and the Golden Age." Hispanic Review, III(1935), págs. 179-189.
- Serrano Flaja, Arturo. Realismo "mágico" en Cervantes. Madrid: Gredos, 1967.
- Shepard, Sanford. La Filosofía antigua poética de López Pinciano y los preceptos aristotélicos en el Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1962.
- Shoemaker, W. H. "Windows on the Spanish Stage in the XVIIth Century." Hispanic Review, II(1934), págs. 303-318.
- Silverman, Joseph. "'Jornada' (La casa de los celos, II)." Nueva Revista de Filología Hispánica, III(1949), págs. 274-275.
- Spingarn, Joel Elias. A History of Literary Criticism in the Renaissance. 2da edición. N.Y.: Columbia University Press, 1924.
- Spitzer, Leo. "Die Frage der Heuchelei des Cervantes." Zeitschrift für Romanische Philologie, LVI(1936), págs. 138-178.
- Spitzer, Leo. "Perspectivismo lingüístico en el Quijote." Lingüística e historia literaria. Madrid: Gredos, 1955, págs. 161-225.
- Stagg, Geoffrey. "Cervantes' 'De Batro a Tile'." Modern Language Notes, LXXIX(1954), págs. 96-99.
- Stagg, Geoffrey. "Cervantes' Abode of Jealousy." Bulletin of Hispanic Studies, XXXII(1955), págs. 21-24.
- Stagg, Geoffrey. "The Date and Form of El Trato de Argel." Bulletin of Hispanic Studies, XXI(1953), págs. 181-192.

- Starkie, Walter. "Cervantes and the Gypsies." Journal of Gypsy Lore Society, XXXIX(1960)págs.131-151.
- Starkie, Walter. "Introduction." Eight Spanish Plays. Translated by Walter Starkie. New York: Random House, 1964.
- Sullivan, Henry. Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation. Amsterdam: Ediciones Rodopi, 1976.
- Symonds, John Addington. Renaissance in Italy, Italian Literature. 2 Vols. London: Smith and Elder, 1881; rpsn. New York: Capricorn, 1964.
- Tamayo Vargas, J. A. "Ideas estéticas y literarias de Cervantes." Revista de Ideas Estéticas, VI(1948), págs.259-302.
- Taylor, Archer. "The Emperor's New Clothes." Modern Philology, XXIV(1927-28), págs.17-27.
- Templin, Ernest H. "The Exculpation of 'Yerros por Amores' in the Spanish Comedia." Publications of the University of California of Los Angeles in Languages and Literatures. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1942, págs.4-49.
- Toffanin, Giuseppe. La fine dell'umanesimo. Torino, 1920.
- Torre, Guillermo de. La difícil universalidad española. Madrid: Gredos, 1965.
- Trachman, Sadie Edith. "Cervantes' Women of Literary Tradition." Tesis doctoral. Columbia University, 1932-33.
- Ullman, Pierre Leoni. "The Burlesque Forms which frame the Quijote." Anales Cervantinos, IX(1961-62), págs.213-227.
- Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. Barcelona: Noguer, 1956.
- Valbuena Prat, Angel. Historia del Teatro Español. Barcelona: Noguer, 1956.
- Valbuena Prat, Angel. Literatura dramática Española. Barcelona: 1930.
- Valbuena Prat, Angel. "Las Ocho Comedias de Cervantes." Homenaje a Cervantes. Valencia: Mediterráneo, 1950, págs.257-266.
- Valbuena Prat, Angel. La religiosidad popular en el teatro de Lope. Madrid: Ateneo, 1953.
- Vargas, José María. "El Rufián Dichoso de Cervantes." Casa de Cultura Ecuatoriana, XXXIII(1961), págs.157-182.

- Vega y Carpio, Lope de. Arte Nuevo de hacer comedias, Comedias, 2 Vols. Barcelona: Editorial Iberia, 1958. V. II.
- Vilanova, Antonio. Erasmo y Cervantes. Barcelona: C.S.I.C., 1949.
- Vilanova, Antonio. "Preceptistas del Siglo 17." En Historia General de las Literaturas Hispánicas. 6 Vols. Introducción de Ramón Menéndez Pidal. Barcelona: Editorial Barna, 1948-1968, V. II.
- Vossler, Carlos. Lope de Vega y su Tiempo. Segunda Edición. Madrid: Revista de Occidente, 1940.
- Wardropper, Bruce. "The Implicit Craft of the Spanish Comedia," Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson. Edited by R. O. Jones. London: Tamesis, 1973, págs. 339-356.
- Wardropper, Bruce. "Comedias." Suma Cervantina. Editada por J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. London: Tamesis, 1971, págs. 147-169.
- Weinberg, B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2 tomos. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Wilson, Edward & Duncan Moir. The Golden Age: Drama, 1492-1700. N.Y.: Barnes & Noble, 1971.
- Induráin, Francisco. "Cervantes y el teatro." Selección de Clásicos. Madrid: Editorial Prensa Española, 1969.
- Induráin, Francisco. "Estudio Preliminar." Obras Dramáticas. Madrid: BAE, Atlas, 1962, págs. VII-LVII.
- Induráin Hernández, Francisco. "El 'Quijote' y Don Quijote: Notas de Lectura." Homenaje a Cervantes. Dirigido y editado por Francisco Sánchez Castañer. Mediterraneo, 1950, págs. 321-328.
- Induráin, Francisco. "El tema del viscaíno en Cervantes." Anales Cervantinos, I (1961), págs. 337-343.
- Zamora Vicente, A. "La 'Epístola a Mateo Vázquez'." Miguel de Cervantes, Homenaje de Insula, 1547-1947. Madrid: Insula, 1947, págs. 189-193.
- Zimic, Stanislav. "Algunas observaciones sobre La Casa de los celos de Cervantes." Hispanófila, XLIX (1973), págs. 51-57.
- Zimic, Stanislav. "El amante celestino y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas." Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XL (1964), págs. 361-387.
- Zimic, Stanislav. "Sobre la técnica dramática de Cervantes en El Gallardo Español." Boletín de la Real Academia Española, LIV (1971), pág. 506-518.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN . . . . .	2
Capítulos	
I. Cervantes y la preceptiva dramática . . . . .	7
II. El emergente problema . . . . .	9
III. <u>Los Frutos</u> : Cervantes y la autoridad . . . . .	14
IV. La nueva estética de <u>Los Baños</u> . . . . .	18
V. <u>El Gallardo Español</u> : La fama como arbitrio de la realidad . .	17
VI. <u>La Gran Sultana</u> : Una inverosimilitud controlada . . . . .	26
VII. <u>El Rufián Dichoso</u> : el decoro confirmado . . . . .	24
VIII. <u>Pedro de Urdemalas</u> : cumbre dramática . . . . .	30
IX. Conclusiones . . . . .	34
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	31