

LA MULTIPLICACIÓN DE TRAMAS EN LAS COMEDIAS CERVANTINAS

En 1615, Cervantes publica en Madrid, en la imprenta de la Viuda de Alonso Martín, el volumen que lleva por título *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, lo cual era una rareza ya desde el propio título, pues difícilmente llegaban a la imprenta obras que no hubiesen probado su éxito en las tablas del corral de comedias. Además de su evidente interés por el teatro, ¿qué lleva a Cervantes a poner en marcha este proyecto editorial? Una posible respuesta sería que este volumen contuviera una propuesta dramática personal y no simplemente fuera un conjunto de comedias salidas de la pluma cervantina que su autor quisiera dar a conocer, tal vez como una forma de desquite del poco éxito que había tenido con los autores de compañías. De ser cierta esta posibilidad, Cervantes presentaría el conjunto de comedias y entremeses como ejemplos prácticos de su creación a partir de sus ideas sobre el teatro.

Hay que tomar en cuenta que la reflexión teatral, como expresión de una poética –o teoría que diríamos ahora– de ninguna manera le fue ajena a Cervantes y tanto en su producción dramática como en sus otras obras literarias está presente. Baste recordar sus ideas y comentarios a propósito de la comedia de santos, sobre la comedia misma, la imitación, la verdad, etc.

De las distintas propuestas de datación de la producción teatral cervantina (debidas a Schevill-Bonilla, Cotarelo y Valledor, Buchanan y Astrana Marín. Canavaggio: 1977: 19) se puede considerar que las comedias del mencionado volumen debieron de ser escritas entre 1588 y 1614, tempranamente entre 1588 y 1608 y tardíamente entre 1606 y 1614, o sea es un proyecto escritural de larga duración, y me parece lógico suponer que antes de dar sus textos a la imprenta, Cervantes los corrigió y ajustó de acuerdo a una concepción del teatro. En el caso de la segunda posibilidad –escritura tardía– ya sería dominante la presencia en los corrales y escenarios de toda la Península de la poética dramática de la Comedia Nueva de Lope, pero el peso de este sería igualmente importante en caso de que se optara por una composición temprana. Es evidente entonces que no se puede tratar de entender el proyec-

to teatral-editorial de Cervantes al margen de la presencia de Lope en los escenarios españoles y en la caracterización del género. Como han dicho Sevilla Arroyo y Rey Hazas, editores del teatro cervantino:

asunto capital para perfilar la originalidad de la comedia cervantina es el de su relación con la de Lope [...] De hecho las archimanidas dos épocas de su dramaturgia se diferencian básicamente por el hecho de ser prelopesca una, la primera, anterior al advenimiento del Fénix, pues, y lopesca, en mayor o menor medida, la otra (Cervantes: 1987: XIX).

En el conjunto de las comedias publicadas, Cervantes estaría, por un lado, –como de hecho es parte de su poética literaria (baste el ejemplo del *Quijote*)– utilizando como punto de partida para sus tramas la referencia literaria: *La casa de los celos* (tradición novelística culta) y *Pedro de Urdemalas* (cuento y elementos tradicionales folclóricos), y, por otro, la referencia histórica: *El rufián dichoso* (crónicas de América) y *El gallardo español* (crónicas de acciones guerreras en el norte de África) y en *Los baños de Argel* su propia experiencia de cautivo. En las primeras cuatro comedias del volumen (*El gallardo español*, *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*, *Los baños de Argel* y *El rufián dichoso*) el tratamiento de la historia que cuentan puede ser más literario: el tema morisco, la ficción caballeresca, lo pastoril y lo mitológico, el cautiverio y la hagiografía; y en las cuatro últimas el tratamiento es más teatral e incluso experimental, por ejemplo: la espacialidad múltiple de *La gran sultana*, la triple trama y el juego del disfraz múltiple de *El laberinto de amor*, la parodia burlesca del género y el teatro dentro del teatro de *La entretenida*, y la propuesta temática de la tradición folclórica, el ambiente gitano con sus bailes, los disfraces y el alejamiento del esquema de parejas de damas y galanes de *Pedro de Urdemalas*.

No hay que pasar por alto que Cervantes «entendió bien y supo valorar las innovaciones de Lope que imitó con frecuencia en sus *Ocho comedias*, aunque criticó siempre la excesiva codificación de la fórmula de la ‘comedia nueva’, y rechazó siempre su estereotipación, su desmedido convencionalismo» (Cervantes, ed. Sevilla Arroyo y Rey Hazas: 1987: XXII), por lo que un proyecto teatral cervantino, sobre todo al final de su vida ya con un reconocimiento como escritor, necesariamente pasaría siempre a través de la propuesta teatral lopesca y no derivaría de aquella otra poética antigua, presente en la *Numancia*, la cual le había dado a Cervantes –según sus propias palabras– éxito en aquel tiempo. Es por lo que Canavaggio habla de la elaboración progresiva de una dramaturgia experimental (1977: 448).

Por su parte, Juan Bautista Avalle Arce considera que en el teatro cervantino reunido en el volumen de 1615 existe una «Voluntaria imitación de las comedias de Lope, pero una imitación, sin embargo, que tiende hacia los efectos de la parodia» (1959: 419). Y yendo más lejos, pero desde otra perspectiva, Jean Canavaggio considera que *La casa de los celos* está al margen de las propuestas teatrales de Lope, y tal vez también *El laberinto de amor*.

Podemos entonces suponer que Cervantes, para un proyecto teatral novedoso como era el hecho de publicar comedias nunca antes representadas, debió tener en cuenta varios factores, entre ellos una selección temática de las obras que correspondiera tanto a los gustos del público teatral como a los del entorno literario general en boga, caso por ejemplo del *Romancero Nuevo* –del que el escritor era conocido exponente–, y que sobre esos temas explorara diversas técnicas dramáticas y escénicas, y estructuras compositivas.

De acuerdo con lo ya dicho, Cervantes trata de innovar, pero no de romper radicalmente, así sigue la mentalidad y modelos barrocos de llevar al extremo el canon y, por lo tanto, los motivos y tópicos antitéticos y la multitud de elementos, característicos del arte de ingenio, no le son ajenos. En este sentido, hay que recordar que Cervantes, muy dentro de la poética teatral barroca, organiza varias de sus obras (*Los baños de Argel*, *La casa de los celos*, *La gran sultana* o *El gallardo español*) en torno a una doble trama, aunque también en otras ocasiones lo hace con una trama única (*El rufián dichoso*) o triple (*El laberinto de amor* o *La entretenida*). Lógicamente el empleo ya sea de una trama única o múltiple incide en el planteamiento escénico espectacular, pues si bien puede considerarse el espacio como el ámbito unificador de una trama múltiple, también el espacio dramático (espacio de la ficción) puede duplicarse en concordancia con la doble trama, en cuyo caso el espacio igualmente tendrá un valor estructurante del texto dramático y de la propuesta espectacular. Ya hace tiempo que Wardropper señaló el interés que esto tenía y la necesidad de estudiar «la compleja estética de las duplicaciones interiores, tanto en la novela como en el teatro» (1973: 162).

Veamos con más detalle algunos aspectos de esta multiplicación de tramas, técnica dramática barroca empleada abundantemente por Cervantes. Esta técnica, usada también frecuentemente por Lope y derivada de la *Poética* de Aristóteles, en opinión de Ellen Claydon (1970: 167-168) produce varios efectos dramáticos: permite el adorno y un movimiento dramático denso, y también encubrir o disimular la acción verdadera o la idea importante de la obra; y desde una perspectiva simbólica representa la incapacidad del hombre para percibir claramente la realidad, y corresponde a la multiplicidad de acciones que se suceden en la vida real del ser humano.

Abre el volumen *El gallardo español*, y aunque es cierto que la comedia fue definida por su autor como famosa –pese a que nunca hubiera sido representada– no ha sido considerada por la crítica como poseedora de grandes méritos, aunque también es cierto que tampoco ha merecido las punzantes opiniones que han recibido otras comedias de Cervantes. Es claro que esta comedia se estructura en torno a una doble trama: por un lado, el sitio de la ciudad de Orán por los moros del rey de Argel, hecho histórico, y, por otro, la relación amorosa de los personajes, producto de la imaginación de nuestro autor.

Como ya comentó ampliamente hace muchos años Cotarelo y Valledor en su estudio clásico sobre el teatro de Cervantes (1915: 259-296), *El gallardo español* está basada en hechos reales de la resistencia española en las plazas

Casalduero, en su mencionado trabajo clásico sobre el teatro cervantino, tal vez exagera al considerar que la dualidad de la obra se puede simplificar en la oposición cristiano-moro, atribuyendo todas las virtudes al campo cristiano y considerando todos los elementos del mundo musulmán como negativos³, olvidando simplemente la tensión dramática y la posibilidad creativa, más allá del contraste ideológico.

Es interesante observar, como propuesta teatral que implica una concepción espectacular personal, la manera en que Cervantes sitúa espacialmente al espectador en esta comedia de *El gallardo español*, técnica que tiene que ver con la doble discursividad, dramática y espectacular, característica del género teatral. La situación espacial de la primera escena en el aduar de Arlaxa no lleva ninguna mención explícita y es solamente la caracterización de los personajes como moros (utilizando el vestuario y las propias palabras de estos) la que sitúa a los espectadores, por lógica, en el campo musulmán. Los elementos directamente relacionados con el actor o con su apariencia, no son los únicos recursos caracterizadores que posee la puesta en escena, ya que también en esta se apelarán a los efectos sonoros o de tramoya para crear una situación o ambiente determinados, que también pueden ser definidores del personaje directa o simbólicamente. El maquillaje, el vestuario, los accesorios, etc. son signos que en el escenario adquieren una «significación de segundo grado» (Kowsan: 1992: 180) al superar aquella significación elemental o directa que tienen en la vida cotidiana, y como signos más complejos pueden no solo indicar sexo, condición o estado social, sino incluso una época histórica o un lugar o un espacio geográfico o funcional determinado y así caracterizar con mayor claridad o intensidad a un personaje en el momento de la representación al crearse el espacio de la ficción (indirectamente por la palabra o directamente por elementos espectaculares).

En correspondencia con la doble trama (pasando de lo amoroso cortés a lo bélico histórico), en la segunda escena de la comedia se presenta un cambio espacial que se crea con una serie de diálogos entre el arquitecto Fratín y don Alonso sobre la construcción de la muralla defensiva de Orán; estos diálogos son los que nos permiten identificar la nueva ubicación espacial y caracterizan dicho sitio con su función defensiva.

Ya situados en la muralla, el cambio espacial al campo moro inmediato a las murallas se lleva a cabo con el recurso de utilizar un personaje que ve lo que el público no puede ver, se trata de un narrador-personaje que se convierte momentáneamente en un espectador de privilegio y crea un espacio diegético con su descripción. Este recurso narrativo-teatral lo utiliza Cervan-

³ Como ejemplo de esta dicotomía tajante y extrema, baste recordar el pasaje en el que al referirse al contraste entre Arlaxa y Margarita, considera que «La gallardía ha incitado la admiración, que de un lado es sólo curiosidad, por eso su orla de capricho y lascivia, y de otro amor verdadero, por eso el anhelo de matrimonio» (Casalduero: 1974: 49).

tes brillantemente también en su prosa, por ejemplo, en el episodio de la venta de Palomeque en el *Quijote*⁴, y es uno de los muchos ejemplos de la dramatización o teatralidad que emplea Cervantes cuando escribe prosa novelística. En la escena de la comedia a la que nos referimos, el soldado que ve llegar a Alimuzel sirve de puente entre el interior y el exterior y hace vigentes en el interior cristiano las situaciones del exterior musulmán. En el momento en que Alimuzel empieza su romance-reto hay un cambio espacial que ha sido suficientemente introducido por el personaje-narrador. En este punto Cervantes pide para el montaje que imagina explícitamente en una acotación que «*Entra Alimuzel, a caballo, con lanza y adarga*»⁵, lo cual necesariamente expande el espacio dramático de la muralla a un ámbito más amplio que el escénico, creando un espacio teatral que involucra el espacio del público.

En el resto del primer acto la acción oscilará entre Orán, el aduar y nuevamente Orán, en todos los casos la situación se abrirá *in medias res* con un diálogo entre dos personajes, diálogo que proporciona los antecedentes o da información sobre lo que ha sucedido entre una escena y otra en el espacio que se ha abandonado y al cual se regresa. Estos cambios espaciales también se utilizan para proporcionar información al espectador sobre la valoración que tienen en los diferentes mundos las acciones que llevan a cabo los personajes. Así la doble trama avanza en los dos espacios: la histórica en la muralla de Orán, la amorosa y ficcional en el aduar.

La segunda jornada se inicia en el aduar de Arlaxa continuando la secuencia que quedó interrumpida al salir los personajes del escenario y desplazarse la acción a la muralla de Orán, escena con la que termina la primera jornada. Es natural que a estas alturas de la obra el espectador ya haya aceptado con naturalidad esta alternancia de espacios y este doble desarrollo dramático que focaliza la trama amorosa en el campamento, quedando el sitio de Orán como un trasfondo heroico que aporta verosimilitud a la historia⁶.

El gallardo español está construida sobre un modelo dual que se desarrolla en todas las dimensiones de la obra: hay dualidad en la trama (una amorosa y otra guerrera), en los personajes (las parejas de Arlaxa y Alimuzel, y Margarita y Fernando), en el sistema de valores (cristiano y musulmán) y en el espacio (el aduar de Arlaxa y la muralla de Orán) y es precisamente este doble espacio el que estructura dramática y teatralmente la obra, ya que cada una de las tramas tiene su ubicación espacial y, así, el aduar contiene las historias amorosas y solo se desplazan los personajes a Orán en el

⁴ Véase a este respecto el artículo de Martín Morán: 1986: 27-46.

⁵ Agustín de la Granja (1989: 107) nos dice que «La aparición y el avance del jinete no podía ser sino desde las puertas del corral hasta el tablado».

⁶ Para un desarrollo detallado de la alternancia espacial en esta comedia puede verse González: 1993: 95-103.

momento en que el mundo amoroso debe ser reordenado una vez que terminó el conflicto guerrero.

A pesar de la dificultad del manejo del doble espacio teatral, Cervantes delimita correctamente la relación de cada uno con la trama respectiva, estructurando de hecho la comedia en función del espacio, y con conocimiento del escenario. En nuestros días el uso de la iluminación haciendo un 'oscuro' como recurso para el cambio de lugar sería lo más fácil y socorrido, pero en la época de los corrales probablemente sería la entrada y salida sin transición de los actores en dos lugares distintos del escenario no muy marcados escénicamente lo que señalaría los dos espacios. El conocimiento teatral de Cervantes también nos sugiere que al menos en dos escenas, la llegada de Alimuzel y la batalla en las murallas, amplía el espacio del escenario y usa como tal el del público –el «patio»– y el tablado.

Otra obra en la que Cervantes desarrolla una doble trama es *Los baños de Argel*, solo que en este caso no existe el equilibrio que se percibe en la comedia anterior, ni la dualidad espacial, pues será sobre el trasfondo del cautiverio argelino y el espacio de los baños sobre los que se desarrolla la historia de don Fernando y Costanza, pero enmarcadas por una trama secundaria, la del Viejo y sus hijos Juanico y Francisquito, que tiene un sentido ideológico (véase en este sentido González: 1999: 109-118).

En su edición de *Los baños de Argel*, Jean Canavaggio nos dice: «Como fruto de una experiencia insustituible, la del cautiverio, *Los baños de Argel* suele interpretarse como un testimonio de primer orden sobre la realidad argelina en tiempos de Cervantes». Sin embargo, el propio estudioso señala la importancia que tiene en esta obra la ficción y el uso de un «acervo de motivos previamente moldeados por múltiples tradiciones literarias y paraliterarias» (Cervantes: ed. Canavaggio: 1992: 20 y 23). Por su parte, Stanislav Zimic va más lejos y considera que Cervantes trabaja la comedia y desarrolla diversos episodios desde una perspectiva literaria más que cronística del cautiverio, y así mucho más significativa, que es la técnica propia de la comedia:

comienzo del relato *in media res*, narración fragmentada, interrupciones continuas por los comentarios críticos de los oyentes y por la simultánea acción escénica, cronología invertida, compleja de los acontecimientos relatados, entrecruce con otras historias y acciones escénicas, a veces complementarias, etc. (Zimic: 1992: 151-152).

Desde el principio de la comedia con el rapto de los cristianos aparecen los personajes protagónicos de las dos tramas, por una parte, Costanza, precedida de los moros cargados de despojos, y tratada por estos como «perra» y escasa de ropas, lo que indica claramente su condición de cautiva, además sus palabras de adiós sirven para cerrar la presencia de los moros en las tierras cristianas.

Aun en este elemento temático existe una relación entre el Fénix de los Ingenios y el autor del *Quijote*, pues al representar el martirio del niño cautivo Francisquito en *Los baños de Argel*, Cervantes sigue muy de cerca un episodio parecido en la comedia religiosa de Lope titulada *El niño inocente de La Guardia* (c. 1594-1597), ahondando en el patetismo del niño cristiano cautivo que rehúsa renegar de su fe y muere crucificado (Weissberger: 2012: 143-170).

En esta escena, culminación de la trama paralela, se potencia su espectacularidad con el uso de espacios situados fuera de la escena estrictamente hablando, o sea aquellos que corresponden al vestuario y están por tanto ocultos y se muestran mediante el recurso de correr cortinajes. Este espacio se utiliza con la tortura y muerte de Francisquito por negarse a abjurar de su fe. Es claro que su uso tiene por objeto acentuar el dramatismo espectacular al tiempo que sugerir el espacio del retablo de iglesia con su significado ideológico.

Córrese una cortina; descúbrese FRANCISQUITO atado a una columna en la forma en que pueda mover a más piedad.
(*Los baños de Argel*, III, 2555)

Este espacio adjunto, aparentemente superado por la acción dinámica de la Comedia Nueva, potencia el sentido de la obra, tanto en el aspecto del dolor del cautiverio como en el sentido del conflicto religioso vigente en la oposición cristianos-moros.

Otro ejemplo de este desarrollo de las tramas lo tenemos en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, probablemente la obra que ha tenido una recepción más difícil y comentarios más ácidos por parte de la crítica moderna, la cual en algún momento ha pensado que podría ser una apresurada y deficiente refundición de *El bosque amoroso*, comedia mencionada en la *Adjunta del Parnaso* (Cervantes, ed. Sevilla Arroyo y Rey Hazas: 1987: 107). Sin embargo, más recientemente se ha empezado a ver desde otra perspectiva y se ha mostrado que posiblemente el rechazo crítico se deba a que la obra se aleja de lo que se esperaría dentro de los parámetros habituales del teatro áureo, pero que tiene una coherencia interna, muy en la línea de las propuestas literarias y teatrales cervantinas, en más de un sentido novedosas.

El complejo planteamiento temático y argumental presente en *La casa de los celos* se desarrolla en varias tramas, y es difícil y, desde luego, muy heterodoxo, pues en esta comedia conviven personajes extraídos de la épica *Chanson de Roland*, la canción de gesta medieval francesa por excelencia, pero desde la visión e interpretación de los italianos Ariosto y Boiardo, con el mago Merlín artúrico y el romancístico héroe castellano Bernardo del Carpio, con una doncella guerrera como Marfisa, personaje de *Orlando enamorado* y del *Orlando furioso*; con Lauso, Corinto y Clori, pastores enamorados dignos de una égloga bucólica, junto a un rústico pastor y un vizcaíno de comedia que hace del equivalente del gracioso de tradición lopesca; con seres mitológicos como Venus y

Cupido con apariciones espectaculares dignas del teatro palaciego y con una serie de alegorías (más propias de la poética teatral previa a la comedia nueva lopesca) que van de la Curiosidad y la Desesperación a los Celos y Castilla.

Los temas y motivos, muchos de ellos tomados de la tradición literaria que, como hemos mencionado, llegaba al Barroco desde distintos géneros y periodos, estructuran una multifacética historia o trama múltiple de amor, celos, fama, honor, vasallaje y exaltación castellanista. Pero, por otro lado, y desde una perspectiva espectacular, *La casa de los celos* es también una comedia de tramoya y magia donde las apariciones y desapariciones configuran los cruces de una triple trama y apoyan el punto de vista, posiblemente paródico, de tradiciones y tópicos caballerescos y pastoriles.

El espacio dramático de la comedia, a pesar de su apariencia realista, está más cerca del lugar simbólico y de la metáfora literaria:

C'est une architecture identique que met en jeu *La casa de los celos*. Engagée et suspendue dans le lieu conventionnel qu'est le palais de Charlemagne, l'action se déroule dans le cadre ambigu de l'Ardenne: forêt concrète, en un sens, qui renvoie à une réalité géographique; forêt symbolique, en même temps, puisqu'elle recèle en son sein la Demeure de la Jalousie et que magicien, allégories et divinités mythologiques s'y donnent rendez-vous (Canavaggio: 1975: 312).

Sin menoscabo de esta nostalgia y de la crítica que nuestro autor hace en muchas ocasiones a la tramoya, Cervantes no puede sustraerse a la espectacularidad que permite la maquinaria teatral, y mucho menos cuando la obra se desplaza a los terrenos de lo maravilloso y la magia, y así «la empleó en alguna de sus obras, y muy especialmente en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, obra que debe mucho a la tradición cortesana, tanto en su vertiente de fasto como en la de las églogas teatrales pastoriles-mitológicas» (Ferrer: 1991: 98).

A final de cuentas, la obra desarrolla varias tramas: la historia de Angélica, Roldán y Reinaldos, la de Lauso, Corinto y Clori, ambas amorosas, pero también la épica de Carlomagno y Bernardo del Carpio con la exaltación de Castilla. Historias que le sirven a Cervantes para hacer gala de espectacularidad palaciega, magia, fantasía, ironía y parodia de lo pastoril y lo caballeresco.

En otra comedia, *El laberinto de amor*, lo que hace Cervantes es llevar hasta sus últimas posibilidades los planteamientos habituales del subgénero de la comedia que se apoya en el recurso del enredo, así, la tópica trama amorosa doble, en este caso se vuelve triple; la falsa acusación contra una inocente Rosamira es en cierto sentido verdadera, ya que efectivamente ella mantiene relaciones con Dagoberto, personaje que públicamente la deshonra y entonces aparentemente sería un caballero indigno; el amor, por medio de tres intrigas amorosas, es el motor de todas las acciones de la comedia, intrigas que contradicen tópicos y códigos de valores comúnmente aceptados por la sociedad: respeto a la voluntad paterna, defensa de la honra, recato femenino, etc., y la

confusión u ocultamiento de identidades por medio del disfraz se multiplica con mujeres vestidas de hombres (como pastores o estudiantes), nobles en traje de campesino, un personaje suplantando a otro: Porcia haciéndose pasar por Rosamira, etc. Así *El laberinto de amor* cuenta a un tiempo las historias de Dagoberto-Rosamira, Manfredo-Julio y Anastasio-Porcia.

Pero Cervantes no sólo multiplica las tramas, también puede, a partir de una sola, desgajar secuencias o episodios que tienen por centro a un personaje y a una forma de actuar y se convierten en una especie de micro tramas alternativas. Es el caso de *La entretenida*, comedia en la cual Marcela se cree amada por su propio hermano; Cardenio que se hace pasar por don Silvestre de Almenzárez; don Ambrosio que confunde a Marcela y la fregona Cristina que da alas a las intenciones de Ocaña, lacayo, Quiñones, paje, y Torrente, criado de Cardenio. En el final de la comedia se explica algo de la intención cervantina, parodia de los finales matrimoniales tan comunes en las comedias de capa y espada:

OCAÑA Esto en este cuento pasa:
 los unos por no querer,
 los otros por no poder,
 al fin ninguno se casa.
 Desta verdad conocida
 pido me den testimonio;
 que acaba sin matrimonio
 la comedia entretenida.
 (Éntrase)

(*La entretenida*, III, 3080-3087)

Finalmente, *Pedro de Urdemalas*, la comedia que completa las ocho nunca representadas, tiene dos intrigas que casi se desarrollan cada una por su cuenta, pero unidas por la coincidencia en el espacio dramático, pues por una parte está la historia vital de Belica, presentada como una gitana, aunque es de alta cuna, y por otra las astucias, engaños, ingenio y desventuras de Pedro de Urdemalas, personaje de la tradición folclórica presente en casi todo el ámbito hispánico peninsular y americano. Y, desde luego, un triple contexto: el rústico de Pedro, el marginal de Maldonado, conde de gitanos, y el cortés del rey y la reina. En esta comedia son las transformaciones de los personajes las que juegan el papel estructurante, de los disfraces y engaños de Pedro hasta transformarse en cómico, en representante llevado al mundo del teatro, y de Belica pasando a ser de joven gitana a princesa. Cervantes muestra en esta comedia su propio universo teatral que conserva desde algún modo de estructura episódica, herencia de la etapa prelopista, hasta la renuncia a los tópicos de la Comedia Nueva pasando por la ausencia de parejas de damas y galanes, el matrimonio conclusivo o la presencia del gracioso. Los referentes caros a Cervantes también están presentes: el mundo rural, la tradición y los gitanos.

Las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* son una manifestación no solo de la creatividad personal sino también de la poética de

un hombre para el que el teatro fue un referente fundamental y cuyos recursos empleó en toda su obra literaria en distintos momentos, y ya que esta visión la da a conocer como un conjunto puede resultar iluminador verla globalmente y no aisladamente revisando solamente lo que sucede en cada comedia, de ahí esta revisión general a propósito de la multiplicación de las tramas.

Cervantes, aunque pertenecía literariamente a una generación anterior a muchos de sus contemporáneos, preceptivamente su teatro no estaba anclado en las concepciones de esta y así hacía decir a uno de sus personajes (modélicamente perteneciente a esa poética) en una de las comedias del volumen de 1615:

COMEDIA Los tiempos mudan las cosas
y mejoran las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en estos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto
y otros griegos que tú sabes.
(*El rufián dichoso*, II, 1229-12340)

Y es en esta línea de cambio en la que una visión de su obra dramática puede resultar más enriquecedora. En este sentido podemos plantear que el manejo, por parte de Cervantes, de algunas técnicas de la Comedia Nueva como la doble o múltiple trama no necesariamente hay que verlo en exclusiva como una influencia de la poética lopesca, sino que es posible que tales características se deban al desarrollo de principios teatrales propios manejados por Cervantes desde una mentalidad barroca personal y general.

Habría que recordar que esta pluralidad de historias, a la luz de algunos conceptos como los sintetizados por Luciano Anceschi (1991: 194), que el teatro barroco –en realidad remitiéndose a principios clásicos para los que el arte es imitación– se puede considerar también «como imitación de acciones humanas de la vida real, de las costumbres nacionales en la experiencia de poesía popular, en la liberación de las tres unidades, y propuso la poética de un naturalismo nuevo, extraordinariamente abierto y capaz de comprender toda sutil especulación y fantástica invención».

No hay que olvidar que «Aunque creador de la novela moderna, Cervantes era un hombre de teatro preocupado, y aun obsesionado, por él, y más por el fracaso ante la comedia nueva lopesca» (Diez Borque: 1999: 18), de ahí que su propia producción dramática no pudiera estar aislada de su contexto teatral y que sus obras también pudieran ser una propuesta sobre cómo hacer teatro.

Al fin y al cabo, el teatro, al representar historias, nos las cuenta y en este sentido no puede ser monocorde, como no es monocorde la realidad, de ahí que para Cervantes fuera casi natural el contar –representar– varias historias a un tiempo y de ahí la multiplicidad de tramas en sus comedias.

AURELIO GONZÁLEZ
EL COLEGIO DE MÉXICO

BIBLIOGRAFÍA

- ANCESCHI, Luciano. (1991) *La idea del Barroco*. Madrid. Tecnos.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista. (1959) «On *La entretenida* of Cervantes». *The Modern Language Notes*. LXXIV. 418-421.
- CERVANTES, Miguel de. (1987) *Teatro completo*. ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona. Planeta.
- CANAVAGGIO, Jean. (1975) «Le décor sylvestre de *La casa de los celos*: mise en scène et symboles». *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Haïm Vidal Sephiha (Ed.). Paris. Éditions Hispaniques. T. I, 137-143.
- CANAVAGGIO, Jean. (1977) *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*. Paris. PUF.
- CASALDUERO, Joaquín. (1974) *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid. Gredos.
- CLAYDON, Ellen. (1970) *Juan Ruiz de Alarcón: Baroque dramatist*. Madrid. Castalia.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando. (1915) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DÍEZ BORQUE, José María. (1999) «La historia del teatro según Cervantes». *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. Catherine Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (Coords.). Murcia. Universidad de Murcia. 17-54.
- FERRER, Teresa. (1991) *La práctica cortesana de la época del emperador a Felipe III*. London. Tamesis.
- GONZÁLEZ, Aurelio. (1993) «Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes». *El escritor y la escena*. Ysla Campbell (Ed.). Ciudad Juárez. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 95-103.
- GONZÁLEZ, Aurelio. (1999) «*Los baños de Argel*. Espacio e ideología». *El escritor y la escena VII. Dramaturgia e Ideología*. Ysla Campbell (Ed.). Ciudad Juárez. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 109-118.
- GRANJA, Agustín de la. (1989) «El actor y la elocuencia de lo espectacular». *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. José María Díez Borque (Ed.). London. Tamesis. 99-120.
- KOWSAN, Tadeusz. (1992) *Literatura y espectáculo*. Madrid. Taurus.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. (1986) «Los escenarios teatrales del *Quijote*». *Anales Cervantinos*. XXIV. 27-46.
- WARDROPPER, Bruce. (1973) «Comedias». *Suma cervantina*. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward Riley (Eds.). London. Tamesis. 147-169.
- WEISSBERGER, Barbara F. (2012) «‘Es de Lope’ child martyrdom in Cervantes’s *Los Baños de Argel*». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*. 32. 143-170.
- ZIMIC, Stanislav. (1992) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Castalia.