

Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*, edición al cuidado de Luis Gómez Canseco. Madrid. Real Academia Española - Barcelona. Espasa - Círculo de Lectores. 2015.

Con motivo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes muchas fueron las instituciones encargadas de recordar la figura de nuestro Príncipe de los Ingenios con homenajes de diferente índole. Entre ellas hemos de destacar los frutos obtenidos en el ámbito académico y, sin lugar a dudas, esta necesaria edición de sus *Comedias y tragedias* se merece un puesto privilegiado, no solo porque sus estudiosos se hayan atrevido a bailar con la que se considera la más fea de la producción cervantina, sino porque en dicha tarea encontramos verdadera pasión por el Cervantes dramaturgo.

Esta edición está formada por dos volúmenes: el primero lo abre una breve presentación y está dedicado exclusivamente a las ediciones de las ocho comedias y las tres tragedias conservadas del teatro cervantino, acompañadas cada una de ellas por unas notas a pie de página que esclarecen los textos en los momentos oportunos; el segundo, el llamado «volumen complementario», está compuesto por una serie de estudios introductorios, entre los que encontramos aquellos que enriquecen la edición de cada uno de los textos que forman el primero (con el nombre de «Lecturas cervantinas»), la historia de dichos textos, el aparato crítico, notas complementarias, cuatro anejos, una extensa y rigurosa bibliografía y un índice de notas. Ambos son, por tanto, indisolubles y (de)muestran el rigor con que los trece especialistas que forman el equipo han sido coordinados.

Cuando hablamos del teatro de Cervantes hemos de referirnos, casi por obligación, a la fórmula teatral que sí triunfó en los corrales del siglo XVII y que tuvo como principal promotor y mentor al gran Lope de Vega. No podemos entender la relación del autor del *Quijote* con la escena sin ese complejo que le supuso la existencia de un hombre que tenía éxito, fama y dinero gracias a sus versos y que, por tanto, le recordaba su continuo fracaso en el mundo de las tablas, como él mismo cuenta en el *Viaje del Parnaso*. A esta historia de amor y desamor que don Miguel tuvo con el teatro le dedican Gómez Canseco y Ojeda Calvo la primera parte de su estudio (II, 9-24) -el que encabeza el segundo volumen bajo el título de «Cervantes y el teatro» (II, 9-60)-, relación que solo podemos comprender en su momento histórico y teniendo en cuenta las circunstancias personales del escritor, quien vuelve a España en 1580 tras haber prestado sus servicios de armas, y después de sufrir varios años de duro cautiverio, con la ilusión por una fórmula dramática que ya se iba quedando obsoleta en ese último tercio del Quinientos y que no conseguirá

imponerse posteriormente en los escenarios. Sí es verdad que, si creemos las palabras que Cervantes escribe en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, hemos de dar por hecho el éxito que tuvieron sus primeras piezas teatrales, aquellas que se libraron de la «ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza». En cambio, el periodo de quince años que inicia en torno a 1586-87 con su traslado a Sevilla como comisario real de abastos será determinante para que, a su vuelta a Madrid en 1602, quede totalmente descolgado del nuevo teatro que recibe los aplausos del público y que Lope no tardará en fundamentar más o menos teóricamente allá por 1609 en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

En este primer estudio al que hacemos referencia se insiste en la experimentación dramática que subyace en la totalidad del teatro cervantino. Don Miguel no se conforma con la construcción de uno al estilo clásico, sino que parte del que se desarrolló en la última mitad del siglo XVI e introduce importantes novedades tanto en la estructura de las comedias como en las tramas. Así, sus piezas teatrales pasan a tener cuatro o incluso tres actos, presentan un abanico de personajes pertenecientes a diversos estratos sociales, los temas son variados y aparecen magistralmente desarrollados (destacando, en ese sentido, el tema de la libertad, la política y la religión, el amor, y los límites entre la realidad y la ficción); además, se encuentran enmarcados en los diversos ambientes verosímelmente posibles: contemporáneos, lejanos o caballerescos, bucólicos o urbanos, históricos, de cautiverio..., y los asuntos beben de todo tipo de fuentes, ya sean históricas, legendarias, de tradición literaria, bíblica y mitológica, e igualmente entroncan con las *novelle* y comedias italianas. Todo ello se nutre, a su vez, de la experiencia vital del dramaturgo, en la que el episodio del cautiverio alcanza, como es sabido, uno de los protagonismos más importantes. Estamos, pues, ante una dramaturgia abierta y compleja que cuestiona y adapta las pautas del modelo clásico y en la que el deseo del madrileño es que «se pusieran sobre la escena problemas de una mayor trascendencia ideológica y estética» (II, 47) de una manera honesta, verosímil y con un carácter moral que fuera útil a los espectadores.

Cabe destacar, asimismo, la idea que el autor tiene sobre la teatralidad de sus textos, pues aunque estos nunca triunfaran en los escenarios, él tenía claro en su cabeza cómo quería que cada uno de ellos fuera representado. Esto nos lo indican, en gran medida, las didascalias que encontramos en las diferentes piezas, pero también lo deducimos de las acciones que se desarrollan en ellas. Cervantes presenta, como ya se ha dicho, muy diversos ambientes y espacios teatrales, pero también asaltos, desafíos, batallas, lances junto a murallas..., que necesitan del uso de tramoyas, «efectos especiales», apariencias,

música, canto, baile, luces, colores, vestuario. En este sentido, destaca el aparato escenográfico de la *Casa de los Celos y selvas de Ardenia*, en la que, como se explica en este estudio introductorio (II, 36), se necesitarían animales en escena, desfiles, escotillones para los demonios, bofetones para hacer aparecer y desaparecer personajes, etc. Algo parecido ocurriría en *El rufián dichoso*, perteneciente al género hagiográfico y que le permitiría explotar precisamente lo espectacular de la puesta en escena. Gómez Canseco y Ojeda Calvo (II, 39) se detienen igualmente en la teatralidad de *Pedro de Urdemalas*, en la que el vestuario desempeña un papel fundamental como símbolo de la transformación que sufre el personaje. A ello hemos de sumar algunos mecanismos propios de la intriga, como el «decir sin decir», los disfraces de los personajes o encubrimientos. Con todo esto se quiere demostrar que, sobre el papel, el alcañino dominaba los recursos del lenguaje dramático, pero nunca se le dejó probar si realmente todos ellos podrían funcionar en las tablas.

Otra de las cuestiones que se trata en este primer estudio introductorio, dedicado, como vamos viendo, al Cervantes dramaturgo en toda su amplitud, es la cronología de la composición de estas piezas. Los autores fijan tres períodos principales que tienen que ver directamente con sus idas y venidas a la corte. La primera de ellas se desarrolla en Madrid e iría de 1582 hasta su marcha a Sevilla cuatro o cinco años después; él habla de unas veinte o treinta comedias escritas en estos años, lo que nos haría pensar en el período más fértil del escritor. Lo cierto es que de este momento de su vida solo conservamos tres comedias, entre las que se encuentra *Los tratos de Argel*, considerada la más antigua por la crítica. El segundo período coincide con su estancia en Sevilla y se caracteriza por un vacío bastante significativo (al que él mismo se refiere en el prólogo de sus *Ocho comedias* con un «Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias...»). Se cree, no obstante, que en este tiempo terminó algunas obras escritas con anterioridad y que compuso *Los baños de Argel*. Por último, el tercer período comenzaría con su asentamiento definitivo en Madrid, en 1602. Tras su éxito con la publicación del *Quijote*, se animaría a escribir la mayor parte de las comedias que se conservan actualmente y que se imprimieron junto a los entremeses en 1615.

El loable estudio de Gómez Canseco y Ojeda Calvo concluye con unas páginas que hacen referencia obligada a la vida crítica del teatro cervantino, que se inició en 1749 cuando el bibliotecario real Blas Antonio de Nasarre estampó las comedias y los entremeses del dramaturgo con unas valoraciones, por cierto, bastante negativas. Se citan posteriormente las *Obras completas* que publicó Rosell (1864) y la importante edición de las *Comedias y entremeses* que Schevill y Bonilla dieron a la luz entre 1915 y 1918. En el mismo 1915 Cotarelo Valledor

presenta el primer monográfico existente sobre el teatro de Cervantes, trabajo que impulsará otros como el de Valbuena Prat. La modernidad crítica es inaugurada por Marrast y su *Cervantès dramaturge*, labor que continuarán Francisco Ynduráin en la edición de sus *Obras dramáticas* (1962) y Joaquín Casaldueiro con *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (1974). Libro de referencia es el de Canavaggio, quien ofrece un estudio pionero y decisivo en *Cervantes dramaturge: Un théâtre à naître* (1977), al que han seguido muchos otros como los de García Martín, Stapp Moody, Friedman, Arata, Zimic, De la Granja, Pedraza, Sevilla, Hazas o González Maestro.

Las «Lecturas cervantinas» inician su recorrido con Luis Gómez Canseco y su estudio sobre *El gallardo español*, comedia ficcional de trasfondo histórico. Se enmarca, concretamente, en el cerco que Hassán Bajá, rey de Argel, mantuvo sobre las plazas de Orán y Mazalquivir en 1563 hasta que fueron liberadas tras la victoria de los españoles. Sobre este material que le sirve a nuestro escritor como base de la ficción se construye una trama fabulosa de carácter heroico y amoroso que tiene ecos de la tradición caballerescas y relación directa con los romances moriscos y las comedias de moros y cristianos. Entre sus personajes destacan don Fernando de Mendoza, paradigma del honor y la lealtad españolas, y Buitrago, contrapunto burlesco que sostiene la parte cómica de la obra.

Con *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia* «Cervantes construyó una ficción con mimbres de otras ficciones, principalmente caballerescas y pastoriles», como afirma Sergio Fernández López (II, 76), editor de la pieza. Estamos, pues, ante una comedia metaficcional en la que juegan un papel muy importante la ironía, la risa, la parodia, la magia y la locura de los variados personajes (cuyo número, vale decir, es el más alto de las comedias cervantinas), y donde el tema central de las intrigas episódicas de caballería y pastores es el enredo amoroso. Las fuentes principales serían en este caso, según la crítica, la *commedia dell'arte*, las *pastorale*, el primer Lope y la tradición popular. Se ha destacado, asimismo, su entronque con el género cortesano y la espectacular escenografía con la que habría de contar para representar ese mundo de ilusión en el que la ficción supera con mucho la realidad.

Alfredo Baras Escolá es el encargado de la edición de la siguiente comedia, *Los baños de Argel*, con la que volvemos a esa unión tan del gusto cervantino que se da entre la ficción y la realidad histórica. El estudioso presenta los problemas que han suscitado para la crítica la fecha de composición de la obra y la perspectiva con que Cervantes aborda el recurrente tema de Argel, así como la relación que tiene con varias comedias de Lope en las que el tema del cautiverio es también el motivo central y que, muy

posiblemente, le sirvieron de fuente directa, además de su propia obra *El trato de Argel*. Con todo, Baras Escolá afirma que «Cervantes llevó a cabo un arriesgado ejercicio literario, desconocido en el teatro español de la época, que articulaba la acción dramática con técnicas narrativas bizantinas» (II, 91). De las acotaciones que aporta su autor se puede deducir la especial preocupación que puso en su puesta en escena, en una pieza que es triste y dura por la crueldad con que se trata el drama de los cristianos presos.

Como ya anticipamos unas líneas más arriba, *El rufián dichoso* forma parte del amplio elenco de comedias de santos de la época áurea. Valentín Núñez Rivera firma la edición de esta comedia y pone hincapié en la importancia que tiene la figura de Cervantes en el desarrollo de un subgénero que será muy exitoso en todo el siglo XVII. El protagonista es, además, un personaje contemporáneo que entronca con el género picaresco al presentarse como un *pícaro a lo divino* que sigue la tradición literaria del *Guzmán de Alfarache* y que, unido a la realidad histórica y la conversión experimentada, lo convierte en «uno de los personajes más extraordinarios, por paradójico, de la obra cervantina» (II, 97).

Viajamos a Constantinopla para imbuirnos del ambiente (lejano, pero que Cervantes convierte en contemporáneo) en que se enmarca *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, edición nuevamente a cargo de Gómez Canseco. Nuestro escritor sigue en la línea de creación de fábulas novelescas, para trazar una comedia que tiene en este caso mucho del enredo de las novelas bizantinas pero también de las comedias palaciegas, a partir de una serie de datos históricos. La obra se construye en torno a tres intrigas fundamentales: las protagonizadas por Lamberto y Clara, por Catalina y el Gran Turco y, por último, por Madrigal, personaje pícaro que se asemeja a otros de su producción dramática, como Pedro, Buitrago y Tristán (II, 119). Así, se unen varios asuntos recurrentes en la obra cervantina: el cautiverio (y, por ende, la libertad), lo turquesco y el amor; todo ello impregnado de una buscada verosimilitud que es ya marca de la literatura del alcaíno.

José Manuel Rico García toma la batuta en la edición de *El laberinto de amor*, considerada la comedia más «dopesca» de Cervantes, aunque también la más criticada por su fallida construcción dramática. Es una pieza que nos sitúa en una sociedad medieval pero de época imprecisa, en la que lo fantástico, lo bucólico y lo heroico-caballeresco caminan de la mano en un ambiente italiano con claras influencias del *Philocolo* de Boccaccio y de las fábulas ariostescas. De difícil clasificación, pues en ella hay ecos de la comedia caballeresca, pero también de la palatina y de la comedia urbana de capa y espada (II, 130), don Miguel pone sobre las tablas uno de los temas que más le preocupó en su

carrera y en el que se muestra moderno, justo y tremendamente actual: la defensa de la libertad de la mujer, algo que consigue a través de unos personajes femeninos que se rebelan contra lo establecido. Su título, enredador y sugerente, nos da alguna clave del transcurrir de la comedia.

Dentro de la experimentación dramática que lleva a cabo Cervantes, hemos de destacar *La entretenida*, pieza que se ha entendido como una parodia de la comedia nueva. Tal y como estudia su editor, Ignacio García Aguilar, encontramos en ella una novedosa reformulación que cuestiona el modelo que tanto éxito tenía en los corrales de comedias. Muy probablemente fue de las últimas obras que escribió, y en este caso la *inventio* va a estar muy por encima de la *imitatio*. Inclasificable por su complejidad y la mixtura que se da en ella, desarrolla elementos que la convierten en una pieza única que hace protagonistas a los criados y que cuestiona el *happy end* propio de las comedias barrocas. La metateatralidad (con la inclusión de un entremés), el engaño, los enredos amorosos, las apariencias, lo sorprendente y lo imprevisible se coronan como los elementos sustanciales de una comedia que defiende la individualidad libre.

También del final de su trayectoria literaria, y posiblemente la última, es *Pedro de Urdemalas*, comedia en la que se apuesta por la materia folclórica. Adrián J. Sáez, autor de esta edición, sostiene que «es fruto maduro en el que Cervantes mira atrás para compendiar elementos de sus comedias y prosas», además de convertirse en su «jugada más arriesgada y original» (II, 147). Encontramos en ella una mixtura absoluta en cuanto a personajes, tramas de los diversos géneros literarios del momento, intrigas, engaños, bailes y canciones, disputas, cambios de identidad..., en un ambiente que es tan cercano como popular. Se relaciona, sin lugar a dudas, con varias de sus comedias, pero tiene también un entronque especial con el género del entremés y con *El coloquio de los perros*. Pedro de Urdemalas, protagonista de la ficción, hace gala de su ingenio a lo largo de toda la comedia mediante sus tretas y bellaquerías, convirtiéndose en un pícaro muy particular, que tiene algo también del *Lazarillo* y del *Guzmán*.

Bajo un desdibujado trasfondo histórico, pero como claro recuerdo de sus cinco años de cautiverio, Cervantes presenta *El trato de Argel*, considerada su primera comedia y que edita, en este caso, M^a del Valle Ojeda Calvo. Es una pieza muy cercana a la tragedia -aunque termine con final feliz- por su continuo patetismo, la presencia del llanto, las escenas crueles y dramáticas, las imágenes de sangre..., cuya finalidad es conmover al espectador, al mismo tiempo que se moraliza mostrando el padecimiento de los prisioneros cristianos, cautiverio que se puede afrontar desde un amplio abanico de posibilidades. Se construye

fundamentalmente, como defiende su editora, bajo la influencia de la novela bizantina e italiana, de ahí la importancia de las relaciones amorosas cruzadas que tienen lugar entre las parejas de moros y cristianos.

Tragedia con todas las letras sí es, como su propio título indica, la *Tragedia de Numancia*. Firmante de esta edición es, nuevamente, Baras Escolá, quien da cuenta, en primer lugar, de la gran cantidad de fuentes literarias e históricas, clásicas y contemporáneas de las que bebe el dramaturgo, entre las que destaca indudablemente la influencia de Séneca. Por otro lado, la crítica es unánime en conceder el protagonismo de la pieza a Numancia, el pueblo que paradójicamente vence derrotado, y en ocasiones también al antagonístico Cipión, quien comparte con los héroes numantinos esa doble *hamartía* en la que ambos caen. La importancia de la unión colectiva, que enlaza la lejana época romana con la España cervantina, permite una reflexión sobre la trágica libertad frente al destino, dotando a esta pieza, pues, de un sentido dramático profundo.

Por último, Fausta Antonucci se encarga de la edición de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, obra que, aunque se conserva anónima, puede ser considerada hija legítima del escritor alcalaíno, como han demostrado varios expertos encabezados por Stefano Arata y respaldados aquí también con la lectura de la estudiosa italiana. Historiografía y épica se unen en una pieza cuya acción principal es, nuevamente, la bélica, y se desarrolla en torno a dos espacios fundamentales (como la pieza anterior): el campamento de los sitiadores y la ciudad sitiada; esta, a su vez, se entreteje con otras tramas episódicas, entre las que destacan las relaciones amorosas protagonizadas por moros y cristianos. Ambas intrigas, cabe decir, derivan de la fuente principal que su autor sigue en este caso, la *Gerusalemme liberata* de Tasso. En cuanto al subgénero al que pertenece, su editora sostiene que «sería un drama tanto por su carga didáctica -tan del gusto de Cervantes siempre inclinado a la unión del *prodesse* y el *delectare*-, como por su proyecto de puesta en escena, que implica una espectacularidad elevada» (II, 191).

Tras estas jugosas lecturas, toma la pluma Marco Presotto y, en «Historia del texto», informa al lector de los avatares textuales de las comedias, divididas, por su cauce de transmisión, en impresas -las conservadas en las *Ocho comedias y ocho entremeses*- y manuscritas -las tres restantes, catalogadas convencionalmente como tragedias-. Así, propone una reconstrucción de la transmisión de las once piezas y, posteriormente, ofrece unas páginas finales que dedica a las ediciones modernas más relevantes de todas ellas.

Como apuntábamos al comienzo de estas líneas, este segundo volumen aporta también un resumen del aparato crítico de los preliminares y las comedias editadas, que se desarrolla de forma completa en la web de la RAE.

Además, se añaden casi trescientas páginas de «notas complementarias», explicativas todas ellas y que completan aquellas que encontramos a pie de página en las ediciones del primer volumen. Por lo que respecta a los anejos, «Los tramos en bosquejo» da título al primero, en el que se proporcionan los resúmenes de cada una de las comedias por jornadas; a este le sigue un segundo, dedicado a la versificación de cada una de ellas.

Interesantísimos son, sin duda, los dos últimos, que cierran de forma espléndida los estudios introductorios que conforman este volumen complementario. El Anejo 3, «¿Siglos en cartel? El teatro cervantino en escena», lo firman Beatrice Pinzan y Martina Colombo. En él se da noticia de las representaciones del teatro de Cervantes desde finales del XVI, cuando se cree que gozó de un moderado éxito con sus primeras piezas, hasta nuestra actualidad. Como es sabido, en el XVII los textos del alcalaíno fueron prácticamente olvidados, pues la fórmula lopesca había ya irrumpido en escena con todo su esplendor, ya que el Fénix «alzose con la monarquía cómica». El siglo ilustrado siguió esta estela de vacío general hasta que, como ya se ha dicho, Nasarre reeditara sus comedias en 1749, aunque sin lograr todavía su puesta en escena. Con el Romanticismo, e impulsado por el interés de los grandes filósofos alemanes, se comienza a mirar discretamente al Cervantes dramaturgo, aunque prácticamente sea solo hacia la *Numancia* y siempre bajo la sombra del incomparable *Quijote*. En el siglo XX se recupera nuevamente la citada tragedia, sobre todo en el contexto de la Guerra Civil española, suponiendo, pues, la dimensión política un papel fundamental en su recuperación escénica, y, paralelamente, triunfarán también sus entremeses gracias a la labor de Alejandro Casona y Federico García Lorca. A partir de mediados de siglo se fueron sumando a la cartelera otros nombres como *Pedro de Urdemalas*, *El gallardo español*, *El rufián dichoso* o *La gran sultana*, aunque «la presencia de sus obras en las tablas no deja de ser irregular» (II, 705) y está sometida a diversos factores que Pinzan y Colombo también apuntan en su ensayo. Cierran su trabajo con un cuadro que muestra con detalle las representaciones de estas once obras cervantinas.

Debora Vaccari es la autora del cuarto y último anejo, «Papeles de actor del *Trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*». Es este un riguroso estudio de los testimonios que se conservan en el ms. 14.612/8 de la BNE. Sobre el primero de ellos se demuestra que fue alterado solo mínimamente para abreviar o fundir personajes menores; en cambio, los papeles de *La conquista de Jerusalén* son mucho más complejos y una muestra real de la práctica de refundición que se llevaba a cabo de forma bastante habitual ya en esa época. Todos ellos son transcritos en su totalidad y ofrecen una

preciosa información sobre la manera de trabajar de los representantes teatrales, datos muy útiles e interesantes para el lector amante de la transmisión de textos manuscritos de nuestra época áurea.

Como se ha tratado de exponer en estas líneas, esta edición en dos volúmenes es ya un texto de referencia del teatro cervantino. No cabe duda de que don Miguel era un hombre de teatro y que se ha ganado a pulso su lugar como eslabón esencial en la historia de la comedia española y su renovación. Quizá desde el Parnaso, aunque feliz por tanta efeméride, eche en falta que sus textos teatrales se alcen en el escenario con más frecuencia, por encima de las dramatizaciones de otras de sus obras. Creo que algunas compañías están en ese camino, y ejemplo de ello es *El rufián dichoso* que Fundación Siglo de Oro se ha atrevido en este 2017 a llevar a los escenarios. Aunque Cervantes nunca será ese «monstruo de la naturaleza» que fue y sigue siendo Lope en la escena teatral, el mundo de la filología le honra con esta magnífica edición y, ojalá, pueda ensancharle también la senda hacia las tablas.

ESPERANZA RIVERA SALMERÓN
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID