



**Rodolfo Schevill**

**El teatro de Cervantes  
(introducción)**

Índice

- I -
- II -
  - El Trato (o Los Tratos) de Argel
  - El Cerco de Numancia (o La Destrucción de Numancia)
- III -
- IV -
  - A) Temas moriscos o turcos
  - B) Temas novelescos
  - Ch) Temas a lo divino
  - D) Temas que tratan «de costumbres populares y contemporáneas»
- V -
- VI -
  - [Esquemas de la versificación de las comedias]
  - [Esquema de la versificación de los entremeses]
  - Resumen de la versificación de las comedias

- I -

Hemos impreso en los cinco tomos precedentes, las diez comedias y los ocho entremeses que llevan el nombre de Cervantes y que constituyen la única parte auténtica que nos queda de su Teatro. Desde luego, pueden señalarse múltiples distinciones en la fórmula estética que unas y otras comedias implican, por lo cual no hay sólido fundamento para afirmar que el teatro cervantino debe distribuirse en solo dos grupos, clara y totalmente diferenciados por la diversidad de aquellas fórmulas. Es indudable que todas las obras dramáticas cervantinas llevan el particular sello de su ingenio, de su modo de interpretar la materia del Arte (lo representable), es decir, de lo que, a su entender, constituía la base de lo teatral; y es evidente, además, que, en todas aquellas obras, por mucho que difieran en fecha, hay algo de la misma fórmula. Es costumbre hablar de una primera época dramática de Cervantes (que abarca, poco más o -6- menos, desde 1582 hasta 1587), y puede ser útil aceptar semejante determinación, aunque no se acomode de un modo perfecto y averiguado a los hechos. En tal sentido, *El Trato de Argel* y *La Numancia*, pueden muy bien considerarse como núcleo de las obras de esa primera época. Pero ha de tenerse en cuenta que el tomo de comedias y entremeses cervantinos, impreso en 1615, no representa una fórmula estética radicalmente distinta de la producción anterior del mismo autor, porque posee infinitos rasgos de esa primera época. Veamos hasta qué punto puede explicarse esto, atendiendo principalmente a las declaraciones del propio Cervantes.

\* \* \*

Algunos biógrafos del último, han apuntado la sospecha de que Cervantes escribiese obras dramáticas durante su cautiverio en Argel. A pesar de ser ello posible, y aun probable, no es cuerdo estimar como hecho positivo, lo que por ahora no es susceptible de prueba. Podemos admitir que Cervantes dispuso de ocios, y hasta de papel, tinta y pluma para escribir comedias, durante aquel triste período: lo que sería extraño, es que se conservase lo entonces escrito. El Doctor Sosa, declara (1580) que Cervantes «se ocupaba muchas veces en componer versos en alabanza de Nuestro Señor y de su bendita Madre, y del Santísimo Sacramento, y otras cosas sanctas y devotas, algunas de las cuales -7- comunicó particularmente conmigo y me las envió que las viese»; pero no alude a ninguna composición de carácter dramático. En su consecuencia, hemos de juzgar que los primeros frutos de su ingenio, en cuanto al teatro, corresponden con mayor probabilidad a la primera década siguiente a su regreso a la Patria. ¿Cómo armonizar tal hipótesis con las palabras del propio Cervantes?

En el conocido Prólogo de la edición de 1615, habla Cervantes, sobria y objetivamente, de la historia del teatro español, y, después de citar a Lope de Rueda y a Navarro, añade estas importantes consideraciones: «Y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los Tratos de Argel*, que yo compuse, *La Destrucción de Numancia* y *La Batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fuí el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte

comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas, ni baraúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica».

-8-

Infiérense, de estas palabras de Cervantes, las siguientes consecuencias:

A) Que solo halló dignas de mención tres comedias (Los Tratos de Argel, La Destrucción de Numancia y La Batalla naval), al acordarse de las producciones de su primera época dramática. Y es de notar que, los términos en que se expresa, no permiten suponer que compusiera ninguna de las tres obras durante el cautiverio, sino para los teatros de Madrid.

B) Que se atribuye la prioridad en cuanto a la reducción de las comedias a tres jornadas, y respecto de la representación de las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma.

C) Que había escrito con éxito bastantes comedias (veinte o treinta).

D) Que, después de semejante labor, hubo de ocuparse en otras cosas, abandonando las comedias.

E) Que, al menos por entonces, no sostuvo competencia alguna con Lope de Vega, el cual se había alzado con la «monarquía cómica».

\* \* \*

A) Dos pasajes más hay, dignos de mención, por lo que atañe a las obras dramáticas cervantinas compuestas durante esos años: uno, en el Viage del Parnaso (1614); otro, en el Quixote.

-9-

En el capítulo IV del Viage, escribe Cervantes:

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

Yo, con estilo en parte razonable,  
he compuesto comedias que, en su tiempo,  
tuvieron de lo grave y de lo afable»,

dándonos a entender que, tanto aludía a las tragedias, como a las comedias propiamente dichas.

En el Quixote (I, 48), cita La Numancia; y, en la Adjunta al Parnaso, vuelve a mencionar Los Tratos de Argel, La Numancia, y La Batalla naval, aumentando la lista con La Gran turquesca, la Jerusalem, La Amaranta o la del Mayo, El Bosque amoroso, La Única, y La Bizarra Arsinda. Pondera La Confusa en los siguientes términos: «Mas la que yo más estimo, y de la que más me precio, fué y es de una, llamada La Confusa, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores».

Los términos en que Cervantes alude a La Confusa, hacen suponer que se trata de una obra de época bastante remota. En efecto, a Cristóbal Pérez

Pastor debemos el descubrimiento del contrato celebrado por Cervantes con Gaspar de Porres, en 5 de marzo de 1585, para entregarle dentro de quince días, por el -10- precio de veinte ducados, la mencionada comedia, cuya fecha puede referirse, por lo tanto, a dicho año.

En el mismo contrato, se obliga Cervantes a entregar a Porres, por veinte ducados, ocho días antes de Pascua de Flores de aquel año, la comedia: El Trato de Costantinopla y muerte de Celin<sup>1</sup>. De suponer es que todas las obras dramáticas mencionadas en la Adjunta al Parnaso, pertenezcan al grupo de las primeras, compuestas por el autor. Pero llama la atención que, al terminar la Adjunta al Parnaso, o sea por el año 1614, no mencione Cervantes (por lo menos con los mismos títulos) ninguna de las ocho comedias contenidas en el tomo de 1615, todas las cuales debían de estar ya preparadas para la imprenta; lo cual hace sospechar que le importaba publicar las últimas como «modernas» y ajustadas a la moda imperante en aquel año. De todos modos, semejante silencio justifica la hipótesis de que el volumen de 1615 pueda contener cierta parte de la antigua labor dramática cervantina, de suerte que alguna o algunas de las comedias viejas, vestidas de nuevo, remozados los títulos, y acomodadas a los modernos rumbos, figuren en aquel. Nada más añadiremos ahora sobre el caso, dejando para más adelante, cuando tratemos del argumento, -11- técnica y versificación de las Ocho comedias, otras consideraciones más extensas.

Por desgracia, los testimonios sacados de otras fuentes, son de escasa importancia. Rojas, en el Viage entretenido (1603), menciona Los Tratos de Argel, y Matos Fragoso, en La Corsaria catalana, cita, como existente en su tiempo, La Bizarra Arsinda. ¿No podría suceder también que Cervantes exagerase un poco, al decir que había escrito veinte o treinta comedias?

B) Lo de atribuirse Cervantes la invención de haber reducido las comedias a tres jornadas, es evidentemente un error, y de ello trataremos al ocuparnos en la técnica de la antigua fórmula. Puede disculpar a Cervantes, la hipótesis de que no se acordase, en su vejez, de lo que en materia dramática se había intentado antes de su tiempo.

Más difícil de explicar es la aserción de que fue el primero que representó las imaginaciones y pensamientos escondidos del alma por medio de figuras morales. Hemos de creer que, o Cervantes no se explica con suficiente claridad, o hemos perdido las comedias en que de un modo más típico se introducían tales innovaciones. De todas suertes, algo diremos de ellas al estudiar El Trato de Argel, La Numancia y La Casa de los celos.

C) Respecto del éxito de las comedias cervantinas, poco importante nos dicen sus contemporáneos. Alaban alguna que otra; pero nada nos comunican con la suficiente generalidad, -12- para que sepamos con certeza si efectivamente los espectadores las acogieron con el «general y gustoso aplauso» a que alude Cervantes.

D) De las conmovedoras palabras de este último («Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias...»), infiérese que su abandono de las ocupaciones literarias, obedeció a la necesidad de ganarse la vida, ya porque el «aplauaso general» no fuera constante, ya porque le costase demasiado esfuerzo escribir comedias en número suficiente para atender a los gastos diarios.

E) Esto explica que hubiera de rendirse al superior genio dramático de Lope de Vega, que comprendió a su público de un modo admirable y supo responder a las exigencias de la nueva era con sus maravillosas dotes de técnica y de invención teatrales. El brío y la lozanía de las composiciones de Lope, dieron el golpe fatal a la antigua fórmula, y Cervantes, que no sentía inclinación por la nueva, viose obligado a renunciar a la escena.

\* \* \*

Al «dejar las comedias», por el año de 1587, no debió de perder Cervantes la esperanza de tornar a su ocupación favorita, y aun puede conjeturarse que, hasta donde le fue posible, siguió cultivando las relaciones con la gente de teatro. Prueba de ello es el gracioso contrato que -13- celebró en Sevilla, el 5 de septiembre de 1592, con el autor Rodrigo Osorio, comprometiéndose a entregarle seis comedias, «una a una como las fuere componiendo», en la inteligencia de que, «pareciendo que es una de las mejores comedias que se han representado en España», Osorio quedaba obligado a pagarle «por cada una de las dichas comedias cincuenta ducados, ... y si, habiendo representado cada comedia, pareciere (no se dice a quién) que no es una de las mejores que se han representado en España, no seáis obligado de me pagar por la tal comedia cosa alguna»<sup>2</sup>. Harto verisímil es que Cervantes se quedase sin cobrar una blanca.

Pero en el susodicho Prólogo de las Ocho comedias, Cervantes sigue diciendo: «Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aun duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir, que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre, y las consagré y condené al perpétuo silencio.» ¿A qué año aludirá aquí Cervantes? Nada se puede afirmar con certeza; pero, juzgando por el contenido del tomo impreso en 1615, cabe pensar que alguna de esas comedias «nuevamente compuestas», pudiera ser escrita después -14- de 1592 (fecha del aludido contrato con Osorio), en aquellos años de la vida de Cervantes, de los que tan escasas noticias tenemos; o también, después de tornar la Corte a Madrid (1606), época en la cual, por influencia del ambiente, pudo Cervantes sentir deseos de volver a su antigua ociosidad. De todos modos, este regreso a las aficiones de antaño, debió de ser poco duradero, y carecemos de datos para determinar el período de tiempo durante el cual quedaron arrinconadas las comedias entonces compuestas. Años después, cuando el librero aludido por Cervantes (en el susodicho Prólogo), le dijo que «de su prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada», el apesadumbrado poeta «tornó a pasar los ojos» por sus comedias y entremeses, y decidió vendérselos al tal librero, lo cual debió de acontecer muy cerca del año 1615, quizá en 1614. Lógico parece, pensar que las obras coleccionadas para la imprenta y que salieron a luz en el tomo de 1615, representasen, poco más o menos, cuanto había quedado, de todas las épocas pasadas, entre los papeles del autor. Que el contenido del tomo databa de «algunos años», lo da a entender Cervantes en el Prólogo. Que también hubiera comedias de la primera época sin publicar, y, entre ellas, algunas cuya aceptación popular había llenado de orgullo al autor, parece más que probable, y de ello trataremos luego, al estudiar la fecha de

composición de las obras.»

Todo esto indica que en ninguna de las épocas -15- de la carrera dramática de Cervantes, pueden determinarse fórmulas estéticas radicalmente distintas de la primera. Si la comedia titulada *El Engaño a los ojos*, que Cervantes estaba componiendo en 1615, se hubiera conservado, posible sería conocer una fórmula en cierto modo definitiva de su teatro. Lo único que se puede conjeturar, respecto del tomo de 1615, es que, en parte, contiene comedias de la primera época, reformadas, y, en otra parte, comedias escritas bastante antes de aquel año. Así y todo, los temas de las últimas no tenían gran novedad en la XVII.<sup>a</sup> centuria. En cuanto al carácter de las Ocho comedias, la afirmación de que «no tienen necedades patentes y descubiertas», no convence al lector, mientras que la seguridad que nos da Cervantes, de que «el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo», abre camino a la sospecha de que el autor las remozase un tanto en tal sentido, antes de darlas a luz. Por lo demás, la preceptiva literaria de Cervantes, era la corriente en su tiempo. Así, el Dr. Alonso López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética* (Madrid, 1596), habla de tres estilos: el patricio, que llama alto; el plebeyo, que califica de bajo; y el ecuestre, que denomina mediano; añadiendo que estilo bajo será: «el que tuviere las palabras propias y comunes, y que, si usare de algunas figuras, sean tomadas de cosas humildes y bajas» (Epístola VI), y poniendo, entre las diferencias de la comedia respecto -16- de la tragedia, «que la tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia bajo» (Epístola IX)<sup>3</sup>.

En el capítulo 48 de la Primera parte del *Quixote*, Cervantes, con motivo del coloquio entre el Cura y el Canónigo, diserta sobre el teatro español, en términos que no dejan lugar a duda de que, para el autor, la fórmula dramática de los años 1580-90, superaba, desde todos los puntos de vista, a las composiciones del nuevo siglo XVII, las cuales, a su juicio, «todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza»; y el tomo de 1615 nos obliga a creer también que, a pesar de los años transcurridos, Cervantes prefería el teatro de su juventud al de su vejez; y que, con todas sus concesiones al «mónstruo de naturaleza», con todas sus imitaciones del arte nuevo de hacer comedias, no sacudió jamás el yugo de la moda teatral que había conocido y admirado en su mocedad. Por eso, hasta en sus más recientes obras dramáticas, prefiere modificar la fórmula antigua, a esforzarse por aceptar totalmente la estética del drama en 1615.

De todas suertes, no es posible comprender la obra cervantina de los últimos años, ni tampoco la de los primeros tiempos, sin una clara exposición del valor del teatro español durante los años que siguen inmediatamente al cautiverio -17- de Cervantes. Este valor, desde el punto de vista del arte, puede ser considerado según dos aspectos: el de la técnica, incluyendo en ella el sistema de versificación de los dramas de la época; y el del concepto que los poetas tenían de los elementos dramáticos fundamentales, expresados en el pensamiento y en los episodios de sus obras. Tratándose de Cervantes, no se ha establecido la debida distinción entre esos dos aspectos, lo cual ha sido obstáculo para determinar hasta qué punto se asimiló aquel una y otra influencia. De haberse hecho tal distinción, habría podido observarse que, mientras

Cervantes conserva casi por completo la técnica de la primera época, se diferencia mucho su criterio, del concepto dramático aceptado por Cueva, por Argensola y por sus contemporáneos. Cervantes imitó la técnica y la versificación del siglo XVI; pero, echando en olvido sus principios, no llegó, conscientemente por lo menos, a aceptar en modo alguno el ambiente dramático, las crudezas, los despropósitos y los horrores «patentes y descubiertos» de un Príncipe tirano, de un Atila furioso, o de la misma Isabela, tan loada por él en el sentido de «guardar bien los preceptos del arte». El no ser un gran poeta, explica lo primero, que le impedía mejorar y señalar rumbos nuevos a la técnica; mientras que la superioridad de su discreto ingenio, el admirable equilibrio de su espíritu, que ignoraba casi por completo lo que constituye el elemento trágico, le contuvo hasta cierto -18- punto, evitando que emulase los excesos de sus contemporáneos. Defectos hay en las comedias cervantinas; pero son los propios de un espíritu infantil, que jamás puede llegar a concebir un episodio profundamente trágico, ya porque le repugnasen el horror y el crimen, ya porque, en su ánimo noble y sereno, el arte dramático no engendrarse nunca una inspiración bastante poderosa para que sus creaciones estuviesen a la altura de las de un Sófocles, un Shakespeare, o un Lope de Vega.

Respecto de la técnica de la primera época, los autores que más pudieron influir en Cervantes, fueron Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués, y, en menor grado, Rey de Artieda, Francisco de la Cueva y algún otro.

Con poca seguridad se podrá juzgar en cuanto al número corriente de actos de las comedias, mientras no se acrecienta nuestro conocimiento del caudal dramático de la época. No resuelve la dificultad el aserto de Cervantes, según el cual redujo de cinco a tres el número de jornadas, porque, cuando él comenzó a ejercitar su pluma en el género dramático, a principios de 1580, las comedias se escribían ya, por la mayor parte, en cuatro actos, y no en cinco, como lo prueban las de Juan de la Cueva<sup>4</sup>, Francisco -19- de la Cueva (Trajedia de Narciso), Rey de Artieda (Los Amantes) y hasta la misma Numancia y El Trato de Argel (la edición de Sancha, en cinco actos, representa una variante sin autoridad). Los ensayos, en cinco actos, de Jerónimo Bermúdez, son manifiestas imitaciones de los modelos clásicos, con coros, y no contribuyen a resolver el problema. Otro tanto puede decirse de la Dido de Virués, en cinco actos (con coros). Las piezas de este autor escritas en tres actos, como la Semíramis, El Atila, La Infelice Marcela (en tres partes) y La Casandra, parecen obras refundidas o reformadas antes de la impresión de 1609. En cuanto a Lupercio Leonardo de Argensola, cuyas dos comedias restantes (La Isabela y La Alejandra), fueron compuestas hacia 1581-1585, no es seguro tampoco que aceptase la división en tres actos, a pesar de ser este el número en el actual estado de sus obras, porque en la Loa que al principio de La Alejandra pronuncia «la Tragedia», se lee:

«El sabio Estagirita da lecciones  
cómo me han de adornar los escritores;  
pero la edad se ha puesto de por medio,  
rompiendo los preceptos por él puestos,

y quitándome un acto, que solía  
estar en cinco siempre dividida.»

¿Quiere esto decir que Argensola no escribió sus obras dramáticas en tres jornadas, sino en cuatro, y que solo poseemos esas obras en -20- un estado posterior al primitivo? De todos modos, es seguro que Cervantes sabía a qué atenerse sobre el caso, puesto que las conocía muy bien y las elogió singularmente en el Quixote. Si originalmente se dividieron en tres jornadas, deberían disputarse posteriores a la innovación que Cervantes se atribuye, lo cual nos permitiría inferir que El Trato de Argel, La Numancia y La Batalla naval (donde «se atrevió» Cervantes a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían), se compusieron, por lo menos, antes de 1585 (fecha probable de la representación de las obras de Argensola) y después de 1581. Como quiera que sea, Cervantes pudo decir más lógicamente que redujo el número de jornadas, de cuatro (no de cinco) a tres, innovación conocida (puesto que consta ya en el anónimo Auto de Clarindo [1535?]) y en la Comedia Florisea [1553] de Francisco de Avendaño), pero que no se generalizó hasta últimos del siglo XVI. La novedad no es de tener en cuenta hasta que se hace general, y, en tal sentido, Cervantes pudo contribuir (y nada más) a extenderla. Respecto de la versificación cervantina (en las obras dramáticas), la crítica se ha limitado, hasta ahora, a declarar que El Trato de Argel y La Numancia, constituyen un grupo aparte, caracterizado por la falta de romances<sup>5</sup>; y que las ocho comedias, impresas en 1615, representan -21- otra fórmula, caracterizada por el uso del romance y por la adopción del verso «que pedía» la comedia en esta última época. Pero sería erróneo considerar como únicos y definitivos tales caracteres, porque, según veremos más adelante (hasta donde permite el corto espacio de que podemos disponer), queda mucho de la antigua técnica en el tomo de 1615. En general, la versificación cervantina, en la primera época dramática, nada tiene de original: es la que emplean los demás dramaturgos de aquel tiempo. Para quien estudia con algún detenimiento a Juan de la Cueva, a Argensola, a Virués, y aun a Bermúdez y a Francisco de la Cueva, el mecanismo de su versificación tiene asombroso parentesco con el de Cervantes. La mitad de las combinaciones métricas de El Trato de Argel, son redondillas, quintillas, y estrofas del tipo de las de La Galatea<sup>6</sup>; y la otra mitad, versos sueltos, tercetos y octavas, tipos de verso largo. En cambio, este último predomina en La Numancia, también en forma de octavas, tercetos y versos sueltos (ocupando las tres cuartas partes de la comedia), habiendo además, como se echará de ver en el esquema correspondiente, redondillas. De esta mezcla de versos largos con otros de índole lírica (como las quintillas y las redondillas), trataremos más adelante, y asimismo del empleo de romances.

-22-

Llama la atención, desde luego, la ausencia de estos últimos en los dramaturgos contemporáneos de la primera época teatral de Cervantes; pero

aún es más útil que la observación de tal circunstancia, el estudio de la versificación de Juan de la Cueva, de Argensola, de Virués, y de otros de aquellos, cuyo parentesco literario con el autor de La Numancia se echa de ver a cada momento. Respecto de Juan de la Cueva, la imitación cervantina es evidente: el sistema poético es el mismo; las rimas son frecuentemente idénticas; el léxico parece, en ocasiones, prestado por un escritor al otro, y se repiten en Cervantes frases estereotipadas y alusiones clásicas, que igualmente constan en Cueva. Los tercetos, las octavas, los versos sueltos, y hasta las estrofas de trece o catorce versos de Cueva, podrían algunas veces juzgarse como del propio Cervantes. La glosa, que Lope de Vega y sus contemporáneos del siglo de oro introducen con frecuencia en su teatro, hállase ya en Cueva<sup>7</sup>, de quien pudo tomarla Cervantes para algunas de sus Ocho comedias de 1615.

No sin misterio alaba Cervantes las comedias de Argensola. Hay, en efecto, notoria semejanza entre la técnica de uno y otro, aunque no sea fácil determinar quién influyó en su contemporáneo. Mas, como Argensola era poeta mejor dotado que Cervantes, puede suponerse que -23- este fijó su atención en las formas métricas del primero, tales como hoy mismo se evidencian en La Isabela y en La Alejandra. En ambas obras abundan los tercetos, las octavas, los versos sueltos, las estrofas, las quintillas (Isabela) y las redondillas (Alejandra). Probable es también que Cervantes admirase en Argensola la fuerza emotiva, la nueva entonación de sus escenas trágicas, el atrevimiento (muy raro, o desconocido hasta entonces) de su fórmula dramática; y asimismo debió de reconocer que Argensola, como dramaturgo, es mucho más impresionante que Cueva, lo cual equivalía a admitir un progreso en el primero respecto del segundo.

Semejante estudio merece la versificación de Virués, algunas de cuyas obras (por ejemplo, la Semíramis) representan una forma primitiva, más análoga al teatro de los años 1570 a 1580, que al de Lope de Vega, a pesar de la división en tres jornadas. Hasta los versos largos de Jerónimo Bermúdez, muy propios de su época, pudieron influir en Cervantes, y hay en este algunos rasgos que no dejan de recordar el estilo de aquel. Así, el monólogo del Rey, en la Nise lastimosa (II, esc. 2.<sup>a</sup>):

«Señor, que estás en esos altos cielos  
y desde allá bien ves lo que proponen,  
lo que las almas piensan y pretenden:  
inspira esta alma mía, no fallezca  
en el aprieto grande en que se halla;  
recelos y osadías me combaten,  
extremos de piedad y de crueza» etc.,

-24-

merece compararse con el monólogo de Aurelio en El Trato de Argel:

«Padre del cielo, en cuya fuerte diestra  
está el gobierno de la tierra y cielo,

cuyo poder acá y allá se muestra,  
con amoroso, justo y santo celo:  
si tu luz, si tu mano no me adiestra  
a salir de este caos, temo y recelo  
que, como el cuerpo está en prisión esquivada,  
también el alma ha de quedar cautiva.»

Mucho que desear deja la estructura de todas esas obras dramáticas anteriores a Lope de Vega, cualquiera que sea su autor; y preciso es reconocer que Cervantes no supo fundir en un molde nuevo la fórmula que no hizo sino aceptar al principio. Ni existe criterio psicológico en el desarrollo de los caracteres, ni hay extraordinario arte en el diálogo, ni están bien calculadas las entradas y salidas de los personajes. Rara vez presenta el conjunto el aspecto de una construcción artística, cuyos principios, medios y fines se correspondan en natural proporción, perfecta aun en sus más pequeños detalles. Solamente los poetas de altos vuelos poseen una técnica consumada, y los tiempos no eran todavía propicios para que surgiese el genio dramático que se necesitaba. Bien lo echó de ver en la época moderna D. Leandro Fernández de Moratín, el más severo crítico que ha tenido el período de transición a que nos referimos. Apenas escapa a su condenación una sola comedia de las aludidas. Y sabido es que Nasarre, -25- al reproducir en 1749 las Comedias y entremeses, se creyó en el caso de escribir: «tan parecidas son las comedias a las que son tenidas por buenas y agradables, y estan tan bien puestos los desaciertos, y tan perfectamente imitados los desbarros que passan por primores, que se creera que es comedia lo que no es otra cosa que burla de la comedia mala con otra comedia que la imita, que es lo mismo que haver hecho las ocho comedias artificiosamente malas, para motejar y castigar las comedias malas que se introducian como buenas».

Por lo que toca al concepto de lo representable, casi todas las obras de este período muestran parecidos defectos. Si, por una parte, carecen de acción, por otra tienden a producir emociones violentas y exageradas. Pero en esto no se distinguen esas obras de las de cualquier otro teatro que se halle en la primera edad. En tal sentido, es injusto compararlas con las producciones de tiempos más adelantados, en que el arte ha llegado a su apogeo con un Shakespeare o con un Lope de Vega. El teatro de una época de transición puede, sin duda, dar muchos pasos en falso; pero lo importante es que, con todas sus deformidades, logre inspirar a poetas que perfeccionen lo comenzado. Las emociones elementales, el horror, la venganza, el exceso de lágrimas y de gritos, no constituyen factores verdaderamente trágicos; pero pueden despertar a genios artísticos, elevándolos a superiores esferas. Tal acontece en la historia -26- de los mejores teatros, y así como antes de Shakespeare aparece un Tomás Kyd, así antes de Lope de Vega surge un Cueva o un Virués. La poética de Argensola, por ejemplo, se estimará hoy un tanto pueril; pero representa un gran paso más allá de lo insulso, de lo desmayado de la época

precedente. Dícenos que el recitante contaba

«miserables tragedias y sucesos,  
desengaños de vicios, cosa fuerte  
y dura de tragar a quien los sigue»,

mientras que su Tragedia afirma

«que todo ha de ser llanto, muertes, guerras,  
envidias, inclemencias y rigores.»

Esto puede parecer tosco y rudo como principio de una dramaturgia; pero también puede convertirse, en manos de un Lope, en obras imperecederas. El mismo Cervantes, que nada tuvo de esencialmente dramático, a pesar de su inmenso ingenio, se vio en el caso de apartarse de sus contemporáneos en tales extravíos, y sintió (merced al dominio sobre sí propio, al equilibrio mental, a la sencillez de espíritu que sus primeras obras muestran) el anhelo de algo más noble y más humano. En ello estriba la influencia que su labor dramática, con todos sus capitales defectos, pudo ejercer; y por eso no merecen sus comedias el abandono y el menosprecio de que han sido objeto. Nuestro -27- interés por las comedias cervantinas, no consiste, como algunos han creído, en que sean del autor del Quixote, sino en representar un progreso respecto del teatro anterior a él. Llévanle gran ventaja, en efecto, un Trato de Argel y una Numancia, por la nobleza de los sentimientos, verdaderamente patrióticos o religiosos, por el conato de trasladar al arte dramático, de un modo más verídico que se había hecho hasta entonces, la experiencia y los ideales de la humanidad.

- II -

El Trato (o Los Tratos) de Argel

En la nota 7-4 del tomo V de la presente edición del teatro cervantino, hemos tratado del manuscrito que nos ha servido de base, el cual nos parece bastante próximo a un original fidedigno. Hemos resuelto las abreviaturas, no conservando las mayúsculas en medio de la frase, y rectificando la puntuación.

Rosell conoció ese manuscrito (de 16 hojas en folio), y lo imprimió en su

edición de Madrid (tomo XII de las Obras completas de Cervantes; 1864); pero no puso en la reproducción toda la escrupulosidad debida, ni juzgó bien al no concederle -28- la importancia que realmente tiene (no solo por su antigüedad, que es de últimos del siglo XVI o principios del XVII, sino también porque se conserva mucho mejor que otros de la misma época). La comedia, por constituir una serie de inconexos episodios, se presta con facilidad a divisiones arbitrarias, y así no debe causar sorpresa que en nuestra edición conste de cuatro jornadas, mientras que en la de Sancha (1784) se divide en cinco. Mayor luz hubiéramos quizá podido dar, si nuestras reiteradas gestiones para consultar el manuscrito que fue de Sancho Rayón<sup>8</sup> hubiesen tenido buen suceso. Si el tal manuscrito se encuentra, como parece, en la Hispanic Society de New York, no perdemos la esperanza de utilizarlo.

Si *El Trato de Argel* no fue la primera de las tentativas dramáticas de Cervantes, pertenece, por lo menos, según todas las probabilidades, a la más antigua época de su vida de dramaturgo. El mismo Cervantes menciona en primer término aquella obra en la *Adjunta al Parnaso* y en el *Prólogo de las Ocho comedias*, y, aunque tal circunstancia no constituya un argumento de gran fuerza, parece hartamente natural que comenzase su carrera dramática con un asunto semejante. Nótese también que Agustín de Rojas, en su *Loa de la Comedia* (1603), recuerda *Los Tratos* como obra de otros tiempos, y no hace mención de *La Numancia*. Al regresar del -29- cautiverio argelino, los temas de *El Trato* hallábanse presentes en la memoria del autor, en cuyo espíritu debieron de ser entonces los sentimientos predominantes, el del amor a la Patria recuperada y el de la gratitud (a la Virgen) por su rescate, que son precisamente las emociones que más resaltan en la comedia cervantina. Por otra parte, la rudimentaria técnica de la obra, acusa poca práctica en este género literario. Nada más ingenuo ni sencillo, por ejemplo, que la actuación de las figuras morales en *El Trato: la Ocasión y la Necesidad* nos revelan los más ocultos pensamientos de Aurelio, el cual se limita a repetirnos cándidamente las frases que aquellas han pronunciado ya (V, pág. 68 y siguientes).

En otro aspecto, *El Trato de Argel* es uno de los documentos más interesantes para la biografía de su autor durante el período del cautiverio de este en Argel. Constituye la primera de aquella serie de producciones que contienen detalles autobiográficos de importancia, como *La Galatea* (V), *Los Baños de Argel*, la historia del cautivo en el *Quixote*, *La Española inglesa*, *El Amante liberal*, *El Licenciado Vidriera*, *El Gallardo español*, *La Gran Sultana*, y el *Persiles* (III). Acrecientan el carácter realista de esta y de otras comedias análogas, las alusiones históricas a sucesos locales o a personajes contemporáneos y suenan en ella nombres tan conocidos como el del Padre Fr. Juan Gil, el de Fr. Jorge del Olivar, y el del Dr. Antonio de -30- Sosa, a quienes han inmortalizado sus relaciones con el autor del *Quixote*<sup>9</sup>.

La suerte ha favorecido a los eruditos, con la existencia de un libro que representa un verdadero e indispensable comentario de *El Trato*, de *Los Baños de Argel* y de otras obras cervantinas. Nos referimos a la *Topographia e Historia general de Argel* (Valladolid, 1612), del Maestro Fr. Diego de Haedo<sup>10</sup>. En los correspondientes lugares de las Notas verá el lector cuán grande es el número de vocablos, frases y hasta episodios que

serían inexplicables sin el auxilio de dicho libro<sup>11</sup>. Haedo fue, además, el primero, entre los contemporáneos de Cervantes, que dio pormenores de interés acerca del cautiverio de este último, aunque nada <sup>-31-</sup> se pueda inferir de la *Topographia* respecto de las relaciones de amistad que hubieran mediado entre su autor y Cervantes, ni tampoco acerca de las que, según consta por otros documentos<sup>12</sup>, hubo entre el mismo Cervantes y el Dr. Sosa, principal personaje de los tres diálogos que van al final de la susodicha *Topographia*.

Desgracia ha sido para nosotros que Cervantes no se resolviese a imprimir durante su vida *El Trato de Argel*, *La Numancia*, ni otra ninguna de aquellas veinte o treinta comedias (si es que no figura alguna en el tomo publicado en 1615) que dice haber escrito en su primera época dramática. Por eso deja tanto que desear la versión de *El Trato* que por pura casualidad ha llegado a nosotros; por eso hay en ella tantos cambios, tantas confusiones, que en las Notas hemos indicado, y que contribuyen bastante a rebajar el valor intrínseco que el original pudo tener. Así y todo, échase de ver que la obra, aun en su más perfecto estado de conservación, debió de adolecer de graves defectos en cuanto a la estructura y al lenguaje. Es una de las primeras comedias en que se hace uso de la doble intriga amorosa (la pasión de Zara por Aurelio, y la de Izuf por Silvia), artificio que sin duda le pareció muy bueno a Cervantes, y quizá también al público de su tiempo, que halló tal vez cómica <sup>-32-</sup> la situación de Izuf. El mismo procedimiento utilizó el autor en *Los Baños de Argel* y en *El Amante liberal*; y aun el propio Lope de Vega lo imitó en su comedia de *Los cautivos*. Conocida esta técnica de la doble intriga fuera de España, acaso por medio de la primera versión francesa de las *Novelas ejemplares* (1615), sugirió asimismo la imitación en el extranjero; y así, en Inglaterra, el notable dramaturgo Thomas Heywood, tomando por modelo *El Amante liberal*, empleó el artificio citado en su comedia *The Fair Maid of the West* (dos partes; 1631), donde igualmente hay naufragios, cautiverio entre moros, y otros rasgos de los que distinguen a *El Trato* y a aquella novela ejemplar.

Lo artificioso de la trama, obsérvase también en los sentimientos y en el lenguaje. Recuérdese (sin necesidad de citar otros ejemplos) al moro Izuf «en lágrimas deshecho» (jorn. II, página 33), como cualquier personaje de la novelería morisca; y repárese asimismo en frases estereotipadas, como «la fuerza insana de implacable hado» (jorn. I, pág. 18), reminiscencia del estilo de Juan de la Cueva, en cuyas obras no es raro tropezar con todo aquello del «hado insano», del «cielo benigno», etc., etc. Aparecen igualmente en la comedia rasgos que después llegaron a ser constantes en el estilo cervantino: la repetición variada del mismo vocablo («en vano al vano viento»; jorn. III, pág. 66), el contraste de las imágenes («será vuelta... mi cerrada noche en claro día»; Jornada <sup>-33-</sup> III, pág. 65), el enlace de la negación con la afirmación («de mi mar incierto cierta guía»; jorn. I, pág. 18; «necesidad increíble, muerte creíble»; jorn. I, pág. 8), etc.

Sería un tanto injusto censurar la técnica y la versificación de textos tan viciados como los de *El Trato de Argel* y *La Numancia*; pero no podemos atenernos sino a los que han llegado a nosotros, y, si bien hay en ellos faltas que indudablemente proceden de los copistas, algunas, en cambio, no

pueden dimanar sino del mismo Cervantes. Señalemos el empleo del hiato (típico de la poesía de aquel tiempo), ante palabras que comienzan con h (f en latín), como en estos ejemplos:

«Antes morir que || haçer»,

(jorn. I, pág. 16),

«En braços de la || hambre me entregase»

(I, pág. 20),

«Si todavía piensas de || hürte»

(III, pág. 62),

«Pues, qué quieres que || haga, dime, hermano»

(III, pág. 62).

Los tipos de estrofas, son los mismos de La Galatea. En general, no denotan gran inspiración las formas métricas de El Trato; pero hay en ellas, a nuestro parecer, cierta frescura que no se echa de ver en composiciones similares, de las que se leen en comedias cervantinas de época posterior.

-34-

El Cerco de Numancia (o La Destrucción de Numancia)

El manuscrito que tomamos por base de nuestra edición, está mencionado en la nota 103-2 del tomo V de las Comedias y entremeses. Representa, sin duda, un texto más defectuoso que el publicado por Sancha en 1784; pero nos parece menos retocado que el segundo, y creemos que debe concedérsele

también mayor autoridad, mientras no pueda estudiarse directamente el original que el mencionado editor reprodujo. El procedimiento seguido por Sancha en otras ediciones, hace sospechar que pudo en esta dejarse llevar de su tendencia a corregir los textos, y no es cuerdo, por lo tanto, disputar por auténticamente cervantinas las lecciones que nos ofrece.

Tampoco da noticia Sancha del estado del manuscrito que utilizó, ni dice nada respecto de su hallazgo, ni de sus antiguos poseedores, ni de si introdujo o no modificaciones en él. Inútilmente (como en el caso de El Trato de Argel) hemos buscado ese original, que quizá se halle, con el de la comedia precedente, entre los papeles que fueron de Sancho Rayón y figuran hoy en la Biblioteca de la Hispanic Society de New York, sin estar todavía, por desgracia, a disposición -35- de los investigadores.

Rosell, que tampoco logró consultar el manuscrito seguido por Sancha, se limitó a reimprimir el texto de este último, en el tomo X (véase la pág. VII) de las Obras completas (edición Rivadeneyra; 1864), con muy escasas enmiendas.

En cuanto al manuscrito que por primera vez sale a luz en nuestra edición, procede de la biblioteca de La Barrera, el cual solo dice respecto de él, que lo halló en 1852 (pág. 88 de su Catálogo). Se custodia hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, y es de letra de principios del siglo XVII, o muy poco anterior. El copista (que, por cierto, era de bien menguada cultura), debió de tener presente un texto bastante próximo al seguido por Sancha. Induce a creerlo así el examen comparativo de la ortografía, y especialmente el de las acotaciones (que importan mucho en estos casos). Además, lo comprueba la concordancia de versos y escenas, que no se observa, como hemos visto, en los textos de El Trato de Argel. Ciertamente que las variantes son muy numerosas; pero más bien deben atribuirse a descuidos o ineptitud del copista, que a deliberadas alteraciones.

Conservar los desatinos de aquel, hubiera sido equivalente a presentar un texto ilegible; por eso no hemos vacilado en aceptar la lección de Sancha, cuando parecía mejor y no se oponía a la índole del estilo cervantino, sin perjuicio de conservar la lección del manuscrito, por escasas probabilidades de exactitud que ofreciese. -36- Hemos anotado las enmiendas; pero ha de observarse que muchas de ellas no representan sino conjeturas más o menos aceptables. La poca autoridad de la edición de Sancha, y los notorios defectos del manuscrito, obligan a veces a fundir ambos textos, para obtener una lección que ofrezca sentido; pero no puede negarse que, a veces, el resultado no es enteramente satisfactorio, y que, con los elementos de que disponemos, es imposible presentar un texto definitivo. Conservamos la ortografía del manuscrito, a pesar de sus muchas incongruencias (v. gr. las que muestra el uso de la x y el de la j); reducimos el número de acentos a lo indispensable para facilitar la lectura; apuntamos en las Notas las erratas o las equivocaciones evidentes del copista; insertamos entre corchetes ([ ]) nuestras adiciones, y, entre paréntesis, las palabras o letras ociosas; modernizamos la puntuación; cambiamos las mayúsculas en minúsculas, y viceversa, cuando el caso lo requiere; y deshacemos, como de costumbre, las abreviaturas.

Otro punto hay que demanda especial aclaración, tratándose de una obra tan importante como La Numancia. Solo existen, que sepamos, dos manuscritos de esta comedia. Sancha imprimió su texto, según otro manuscrito que no hemos

logrado encontrar. Rosell, a pesar de lo que en contrario da a entender Rius (Bibliografía crítica, I, 153), no hizo su edición de 1864 en vista de ningún manuscrito, sino que se limitó, -37- como ya hemos advertido, a copiar la de Sancha. Pero ¿qué decir del manuscrito que Rius afirma haberle sido prestado por Sancho Rayón para su examen? El manuscrito de El Trato que aquel vio, debió de ser el impreso por Sancha, porque no hay noticia de otro ninguno, que conste de 44 folios numerados; pero La Numancia «en 4.º», «con foliación aparte, llenando 54 folios», ¿no podría ser el manuscrito 2417 de la Biblioteca Nacional de Madrid? (Véase Paz y Meliá, Catálogo, pág. 372, donde dice que el manuscrito consta de 56 hojas; pero las dos primeras no tienen nada que ver con el texto de «La Numancia», puesto que la una contiene la lista de las comedias del tomo, y la otra la de los interlocutores, y no se incluyen en la numeración, que principia con la primera jornada). Examinado el susodicho ms. 2417, resulta que, en efecto, lleva foliación aparte, y que la jorn. I consta de 20 hojas; la II, de 17 + 1 (duplicada la 7.<sup>a</sup>), y la III, de 16, o sea, en total, 54. Los que se hallan habituados a manejar manuscritos de comedias, convendrán con nosotros en la dificultad de encontrar dos de aquellos, correspondientes a obras distintas, que contengan el mismo número de folios en 4.º y con foliación aparte para cada jornada. ¿Acaso no es verisímil que Rius reparase únicamente en el título, sin fijarse en el contenido, y, por tanto, sin percatarse de que la Numancia cercada del manuscrito no es la de Cervantes, sino obra de un anónimo? Claro está -38- que el ms. 2417 procede de la Biblioteca de Osuna, y no es probable, por tanto, que sea el mismo prestado por Sancho Rayón a Rius, puesto que habrá pertenecido a aquella Biblioteca hasta su incorporación a la Nacional; pero no es imposible el caso, y todavía queda la hipótesis de que el manuscrito a que alude Rius fuese el mismo que sirvió a Sancha para su edición de La Numancia.

De todos modos, lo que dice Rius (n.º 328) respecto de que: «afortunadamente, hace pocos años se descubrió una copia...», etc., refiérese al manuscrito de El Trato que hemos publicado. Habla luego Rius de ambas comedias (El Trato y La Numancia), sin distinguirlas; pero lo que añade sobre «enmiendas hechas de otra mano» y sobre «falta de muchos versos», debe aplicarse, una vez más, al texto de El Trato, impreso por Sancha, cuyo manuscrito, según opinión, completamente inaceptable, de Rius, «se tomó del manuscrito de Rosell», siendo así que el de Sancha parece ser texto de apuntador, y difiere muy esencialmente del publicado por Rosell.

\* \* \*

Resuélvese el argumento de La Numancia en cuatro distintos elementos: 1.º De carácter histórico, basados en relatos fidedignos. A este grupo pertenecen los episodios estrictamente guerreros: reformas iniciadas por Cipión en el ejército, al emprender el sitio -39- de la ciudad; embajada de los numantinos, y negativa de Cipión a acceder a sus pretensiones (jorn. I); parlamento entre romanos y numantinos (jorn. III); campamento de los romanos (primeras escenas), y desengaño final de Cipión (jorn. IV). 2.º De carácter tradicional o legendario. Tal es el episodio del muchacho que se echa de la torre abajo; episodio de que luego trataremos.

3.º De carácter ideal; como las personificaciones de conceptos abstractos o de objetos inanimados (España, el río Duero y sus tributarios, en la jorn. I; la Guerra, la Enfermedad, el Hambre y la Fama, en la IV), creadas por Cervantes.

4.º De carácter semihistórico; como los episodios ocurridos en el interior de la ciudad, a consecuencia de la dureza del cerco; los padecimientos y la desesperación de los habitantes, afligidos por la enfermedad y por el hambre (jorn. II), etc. A tales escenas, por la mayor parte originales de Cervantes (aunque sugeridas por datos históricos, como los transmitidos por Appiano y otros historiadores), pueden añadirse los sacrificios y oblacones, los encantamientos hechos ante los dioses para que estos manifiesten su voluntad (jorn. II); la amistad entre Marandro y Leoncio; los lances en que aparecen mujeres y niños; el episodio amoroso de Marandro y Lira; la decisión de entregar al fuego todas las riquezas de Numancia (jorn. III); el heroísmo de Marandro, al sacrificarse arrancando -40- a los romanos un pedazo de pan para Lira, y la muerte de todos los numantinos (jorn. IV).

Examinemos ahora cada uno de estos grupos, determinando, en cuanto nos sea posible, las fuentes utilizadas por Cervantes.

1.º Respecto de los elementos históricos, conviene desembarazar la narración fidedigna, transmitida por algunos historiadores, de las interpolaciones y variantes introducidas en los sucesivos relatos de los hechos heroicos que caracterizan la historia numantina. Desgraciadamente, se han perdido las fuentes más próximas a aquellos hechos, como la narración de Polibio, compañero de Cipión, y el libro de Tito Livio, referente a la guerra numantina. Sin embargo, el epítome del lib. LIX de la obra de este último historiador, nos dice que Cipión celebró su triunfo sobre Numancia, catorce años después de haber vencido a Cartago. El vocablo triumphavit está corroborado por otros datos, y hace suponer que, según era costumbre, el general romano llevó a Roma los prisioneros necesarios para el esplendor de aquel espectáculo público. Estrabón confirma tal hipótesis, al escribir que, cuando cayó Numancia, era muy exiguo el número de habitantes que quedaba en la ciudad. Nada añaden a esto Salustio, Valerio Máximo, ni Plutarco; pero, llegada la segunda centuria d. de C., nos encontramos con el extenso relato de Appiano de Alejandría, que parece conservar la tradición auténtica de la guerra numantina. Su narración es la base de cuantos -41- detalles conocemos respecto de las guerras de Roma con los españoles, y en ella consta todo lo sustancial de la comedia cervantina (véanse, especialmente, los caps. 13 a 15 del lib. VI). Appiano termina su relato de la destrucción de Numancia (134-133 a. de C.), diciendo que «a poco tiempo llegaron a faltar todos los comestibles, sin frutos, ganados ni hierbas: primero se sustentaron con pieles cocidas, como han hecho algunos en las urgencias de la guerra. Acabadas las pieles, se mantuvieron con carne humana cocida, primero de los que morían, repartiéndola por las cocinas, y después de los enfermos; pero, no gustándoles ésta, los más robustos se comieron a los más débiles. En fin, no hubo mal que no experimentasen; de modo que el alimento llegó a convertir en fieras sus ánimos, y el hambre, la peste, el pelo que en tanto tiempo les había crecido, convirtió en bestias sus cuerpos. En este triste estado se rindieron a Scipión, quien les mandó que

en aquel mismo día llevasen todas sus armas a cierto sitio, y que, al siguiente, se juntasen en otro lugar; pero ellos pidieron un día más, confesando que había aún muchos que, por amor a la libertad, querían quitarse la vida... Al principio, muchos se mataron con diversos géneros de muerte, según su gusto; los demás, al tercer día, salieron al sitio señalado, que fue un espectáculo terrible y atroz de todos modos... A los romanos, con todo, les causaba espanto su vista... Scipión, reservando -42- cincuenta de ellos para el triunfo, vendió los demás y echó por tierra la ciudad»<sup>13</sup>.

Parece haberse perdido luego, entre los cronistas romanos, la tradición verídica de los hechos, y, en el siglo II d. de C., se inaugura una nueva versión, representada por el Compendio de las hazañas romanas que corre con el nombre de Lucio Anneo Floro, el cual modifica un tanto el relato de Appiano, y termina afirmando que «ni uno solo de los numantinos fué hecho prisionero; ni un solo despojo se logró, pues aquéllos quemaron hasta las armas. Roma triunfó sólo en el nombre» (lib. II). Semejantes rasgos debieron de impresionar mucho a los historiadores subsiguientes, los cuales, siglo tras siglo, repiten que Cipión no encontró ser viviente, añadiendo, como lógica consecuencia, que, en Roma, le fue denegado el triunfo. Pueden seguirse las huellas de tal versión a través de muchas centurias, y nada nuevo hallamos en escritores como Eutropio o Vegecio (siglo IV), Paulo Orosio (siglo V) y Paulo Diácono (siglo VIII), hasta llegar a Alfonso el Sabio (1270), que, siguiendo a D. Lucas de Tuy (el cual, a su vez, toma por base la adulterada crónica atribuida a San Isidoro), sostiene la peregrina confusión de Numancia con Zamora, no apartándose en lo demás de lo sustancial de los historiadores clásicos, y terminando -43- con la afirmación de que «no escapó ninguno dellos (de los numantinos)». (Primera Crónica general de España; Nueva Biblioteca de Autores españoles; tomo V; pág. 29 y siguientes). Nada decimos de aquella confusión topográfica, porque no afecta a la obra cervantina. El curioso lector puede consultar con fruto varios libros, donde el asunto queda dilucidado<sup>14</sup>.

Las crónicas posteriores, hasta donde hemos podido examinarlas (exceptuando una sola, de la que trataremos más adelante), siguen el relato -44- de la alfonsina, sin decirnos nada nuevo sobre el suceso. En el siglo XVI, lo legendario y lo histórico se mezclan. Así, Antonio de Guevara, en sus Epístolas familiares (edición de Alcalá de Henares, 1600; pág. 31; letra para D. Alonso Manrique), habla largamente de Numancia, y acoge, sin decir nada nuevo respecto de la destrucción, cuantas consejas puede. Quitados algunos absurdos, justamente censurados por el Bachiller Rhua, merece citarse lo siguiente, porque hace ver cómo se desarrolla una pura leyenda:

«De que se vieron los numantinos tan infamemente cercados, y que ya no tenían ningunos bastimentos, juntáronse los hombres más esforzados, y mataron a todos los hombres viejos, y a los niños, y a las mujeres, y tomaron todas las riquezas de la ciudad y de los templos, y amontonáronlas en la plaza, y pusieron fuego a todas partes de la ciudad, y ellos tomaron ponçoña para matarse, de manera que los templos, y las casas, y las riquezas, y las personas de Numancia, todo acabó en un día. Monstruosa cosa fué de ver lo que los numantinos hicieron viviendo, y no menos fué

cosa espantable lo que hicieron muriendo, porque, ni dejaron a Scipión riquezas que robase, ni hombre, ni mujer de que triunfase. En todo el tiempo que Numancia estuvo cercada, jamás ningún numantino entró en prisión, ni fué prisionero de ningún romano, sino que se dejaban matar, antes que consentirse rendir. Cuando el cónsul -45- Scipión vió la ciudad arder, y, después que entró dentro, halló todos los ciudadanos muertos y quemados, cayó sobre su corazón muy gran tristeza, y derramó de sus ojos muchas lágrimas, y dijo: "¡Oh bienaventurada Numancia, la cual quisieron los dioses que se acabase, mas no que se venciese!"» Y, al final, estima «cosa fabulosa» «decir que la ciudad de Zamora fué en otro tiempo Numancia».

Tampoco añadió nada nuevo Ocampo a la versión de las crónicas, y lo mismo sucede (con la excepción de la Rosa gentil de Timoneda, de que luego hablaremos) con la tradición popular. En el romance sobre el sitio e incendio de Numancia, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587), se lee:

«Queman en la gran ciudad  
su hacienda, y sus hijos matan,  
y todos, unos con otros,  
toman contra sí las armas,  
no quedando cosa viva  
ni reservada a las llamas,  
porque no triunfase Roma  
de su ciudad desdichada,  
y no quedase vencida,  
aunque del contrario entrada»

(Durán, I, pág. 376).

Y un anónimo del Romancero general, trata del mismo asunto, terminando así:

«Un horrible fuego encienden  
en medio de la gran plaza,  
do queman todos sus bienes,  
cada cual con mano franca.

-46-

Unánimes todos dicen  
que no se entregue la patria,  
que mueran, pues que, muriendo,  
hacen inmortal su fama.

Y así solamente se oye,  
entre las voces turbadas  
de la una parte y la otra,  
razones mal concertadas:

"¡Alarma, alarma!"

Los unos: "¡Viva Roma!"; otros: "¡Numancia!";  
y viendo a Escipión tan bravo y fuerte,  
todos, por no entregarse, se dan muerte»

(Durán, I, 377).

Juan de la Cueva, en su *Coro febeo* (1587), siguiendo una tradición relativa al fin de Sagunto (tomada por Hannibal, y confundida por algunos con Sigüenza, confusión de la que se burló ya Ocampo), trae pormenores idénticos a los que caracterizan la destrucción de Numancia, haciendo constar que «dellos no quedó hombre vivo».

Varias veces se ha dicho, y quizá con razón, que Cervantes tomó las principales noticias acerca de la destrucción de Numancia, del lib. VIII de la continuación de Florián de Ocampo por Ambrosio de Morales (1574-86), el cual fundó su obra en los autores clásicos y en las mejores crónicas españolas<sup>15</sup>. Lo mismo hizo, años después (1592), el P. Mariana<sup>16</sup>.

2.º En cuanto a la leyenda del muchacho, -47- único numantino que sobrevive al entrar en la ciudad el ejército romano, ya sabemos (véase nuestro tomo V, pág. 350) que consta en la *Rosa gentil* de Timoneda (1573). Pero semejante leyenda no había penetrado nunca en la tradición popular, ni conocemos romances viejos que la contengan, ni se halla, que sepamos, en ninguna composición poética anterior al execrable romance de Timoneda.

Con razón sospechaba Wolf que el librero valenciano se inspiró en alguna crónica, porque, en efecto, la materia del romance se encuentra en la mal llamada *Coronica de España abreviada* de Mosén Diego de Valera<sup>17</sup>, que termina con las siguientes palabras: «Fué acabada esta copilacion en la villa del Puerto de Sancta Maria, bispera de Sant Juan de junio del año del señor de mil y quatrocientos y ochenta y un años, siendo el abreviador della en hedad de setenta y nueve años<sup>18</sup>. Sean dadas infinitas gracias a nuestro redemptor y a la gloriosa Virgen su madre nuestra señora.»

Sin pecar de severos, podemos afirmar que el autor de la *Coronica abreviada* chocheaba ya cuando metió su hoz en semejante mies. Imposible sería dar con otra «coronica» más rica de absurdos, a pesar de su carácter compendioso; -48- y no es nada fácil (ni tampoco importa mucho) averiguar cuáles fueron sus fuentes, que, en su mayor parte, debieron de ser fabulosas, aceptándolas Valera sin criterio alguno. Así hay en su obra un poco de todo: menciona la fundación de Sevilla por Hércules, el cual marcha luego a Lebrija, que parece ser Lisboa; César vivió, según él, antes que Hannibal, y los godos penetraron en España inmediatamente después de la destrucción de Numancia por Cipión. ¿De dónde sacaría Valera tales bobadas? ¿De alguna crónica desconocida? ¿De algunas consejas de las «que dicen las viejas tras el huego»?... Buen ejemplo de su método es el capítulo relativo a los últimos días de Numancia, copiado casi a la letra por Timoneda, el cual, según Cervantes, «en vejez al tiempo vencía» (coincidiendo una vez más en esto el imitador con el imitado... Arcades ambo):

«El Senado, despues desto, embio al consul Scipion Africano menor sobre Çamora con muy gran hueste; y como los çamoranos supieron la venida de los romanos, salieron a ellos con quatro mil de cauallo que solamente en la ciudad auian quedado de la guerra pasada, y vuieron su batalla muy cruda, y al comienço fueron vencidos los romanos. E, al fin, tanto los esforço Scipion, que los de Çamora fueron vencidos. Y Scipion no quiso combatir la ciudad, y mando hazer grandes fossados, y estancias muy fuertes a todas las partes donde ellos podian salir a hazer daño en el real, y assi los tuuo  
-49- tanto cercados, que ningunas viandas tenian que comer. E los çamoranos, en tan estrema necessidad puestos, determinaron de matar toda la gente (de) que no se podian ayudar de las armas, y pusieron huego por muchas partes a la ciudad, y, los que quedaron, salieron de gran mañana y dieron en el real de tal manera, que mataron gran gente de los romanos. Y, a la fin, todos los çamoranos murieron, y la ciudad ardió xxii dias, en tal manera, que no pudieron los romanos en ella entrar. Y, desdeque entraron, no hallaron en ella cosa biua, saluo un moço de edad de xii años, que se auia escondido en un luzillo, y aquel solo lleuaron a Roma. Y como Scipion demandasse que le fuesse dado el triumpho a tan gran victoria deuido, fuele denegado, diziendo que el no auia vencido los numantinos, mas ellos mesmos se auian vencido. Pero, con todo esso, no queriendo amenguarle su honor el Senado, mandaua que boluiesse a Çamora con aquel moço, y lo pusiesse sobre una torre de la ciudad, y le diesse las llaues della en la mano, y gelas tomasse por fuerça, y que, venido a Roma, lo rescibirian con triumpho. Y assi Scipion boluio a Çamora, y hizo todo lo que el Senado mando; y como el moço se vido sobre la torre, dexo caer las llaues que en la mano tenia, y dixo: "¡No plega a los dioses quel triumpho que de mis antepassados tu no ganaste, lo ganes por mi!", y assi dexose caer de la torre, y dio fin a sus dias, quedando Scipion sin auer el triumpho»

(Tercera parte, cap. XX).

-50-

Compárese este relato con el romance de la Rosa gentil, y se verá que no discrepan en nada importante, como no sea en los nombres de Zamora y de Soria (cambio impuesto por el progreso de los estudios históricos, pues no faltaron escritores, durante el siglo XVI, que tuvieron a Soria por el lugar exacto de la antigua Numancia). Dice así el romance (y probablemente no será el único ejemplo de la deuda contraída por Timoneda para con Diego de Valera):

«Enojada estaba Roma	de ese pueblo soriano:
envía, que le castigue,	a Cipion el africano.
Sabiendo los de Numancia	que en España había llegado,
con esfuerzo varonil	lo esperan en el campo.
A los primeros encuentros,	Cipion se ha retirado:
mas, volviendo a la batalla,	reciamente ha peleado.

Romanos son vencedores, sobre los de Soria han dado:  
matan casi los mas de ellos los otros se han  
encerrado.

Metidos en la ciudad, Cipion los ha cercado;  
púsoles estancias fuertes y un foso desaforado;  
y tanto les tuvo el cerco, que el comer les ha  
faltado.

Púsolos en tanto estrecho, que, en fin, han  
determinado  
de matar toda la gente que no tome arma en mano.  
Ponen fuego a la ciudad, ardiendo de cabo a cabo,  
y ellos dan en el real con ánimo denodado;  
pero al fin todos murieron, que ninguno no ha  
escapado.

Veinte días ardió el fuego, que dentro ninguno ha  
entrado.

Ya que entrar dentro pudieron, cosa viva no han  
hallado,

-51-

sino un mochacho pequeño que a trece años no ha  
llegado,  
que se quedó en una cuba, do el fuego no le ha  
dañado.

Vuélvese Cipion a Roma, sólo el mochacho ha llevado;  
pide que triunfo le den, pues a Soria habia asolado.  
Visto lo que Cipion pide, el triunfo le han denegado,  
diciendo no haber vencido, pues ellos lo habian  
causado.

Lo que Roma determina, por sentencia del senado:  
que Cipion vuelva a Soria y que al mozo, que ha  
escapado,  
le ponga sobre una torre, la más alta que ha quedado,  
y allí le entregue las llaves, teniéndolas en su  
mano,

y se las tome por fuerza, como a enemigo cercado,  
y, en tomarlas de esta suerte, el triunfo le será  
dado.

A Soria vuelve Cipion, segun que le fue mandado:  
puso el mochacho en la torre del arte que era  
acordado.

Allí las llaves le pide; mas él se las ha negado.  
Dijo: "No quieran los dioses que haga tan mal  
recaudo,  
ni por mi te den el triunfo, habiendo solo quedado:  
pues que nunca lo ganaste de los que ante mi han  
pasado."

Estas palabras diciendo, con las llaves abrazado,  
se echó de la torre abajo con ánimo muy osado;  
y asi quedó Cipion sin el triunfo deseado.»

(Wolf y Hofmann: Primavera y flor de romances, número 1.)

Muy natural es que Cervantes no terminase su drama haciendo que Cipión fuese a Roma y volviera luego a Numancia con el muchacho; pero el hecho de que nos dé a entender que el general romano no gozó del triunfo, a pesar de -52- su victoria, revela que no se cuidó de seguir ninguna historia fidedigna, sino más bien algún relato tradicional y popular. El nombre de Viriato, que Cervantes dio al muchacho, es sin duda un recuerdo del famoso caudillo español, que tanto preocupó a los romanos y que fue asesinado el año 140 a. de C., seis antes de la catástrofe numantina.

3.º En cuanto a las figuras morales, es punto que ha sido bastante discutido. Cervantes asegura, en el Prólogo de las Ocho comedias, que él fué el primero «que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes», y no es fácil formar juicio del alcance de su afirmación, puesto que se ha perdido la mayor parte de la obra que había de servir de base para confirmarla o rectificarla.

Si comparamos lo que nos resta de la primera época dramática de Cervantes, con el teatro de los que a la sazón eran sus contemporáneos (Juan de la Cueva, Argensola, Virués, Rey de Artieda, etc.) observaremos, sin duda, en aquel, un esfuerzo serio y digno hacia un estilo más convincente, hacia situaciones, pensamientos y episodios de mayor verdad psicológica que los de los segundos. En La Numancia, en El Trato de Argel y aun en La Casa de los celos (que podría pertenecer también en algún sentido a esa primera época), son de notar mayor sinceridad en las emociones, ideales más elevados en materia -53- de fe y de amor patrio, menor balumba retórica que en las obras teatrales de los autores de aquel tiempo. Pero no aparece tan claro el especial valor de la representación de figuras morales<sup>19</sup>.

Como tales, intervienen en El Trato: un Demonio, la Ocasión y la Necesidad; en La Casa de los celos, el Espíritu de Merlín, el Temor, la Curiosidad, la Sospecha, la Desesperación, los Celos, Venus, Cupido, la Mala Fama, la Buena Fama, Castilla y un Ángel; en La Numancia, España, el río Duero y otros riachuelos, un Demonio, un Muerto, la Guerra, la Enfermedad, el Hambre y la Fama. No es posible fijar el año en que esas comedias fueron escritas. Como hemos visto, pudo muy bien ser la primera El Trato de Argel, y tanto esta obra como La Numancia (y aun La Casa de los celos, en su forma original), debieron de ser redactadas antes de 1587, quizá antes de 1585. Pero, con anterioridad a tales fechas, ¿acaso no hubo otras comedias que, precisamente en lo relativo a figuras morales, pudieron servir de modelo a Cervantes? El fondo literario de este último, sus -54- fuentes y modelos, están casi todos indicados por él mismo; pocos son los escritores en que se inspiró, que no se hallen por él señalados en alguna parte de sus obras. Característico fue de su mentalidad franca y sencilla, hablar sin reparo de lo que acababa de

impresionarle en sus lecturas literarias.

Ahora bien: ha de buscarse en La Galatea la primera mención de los contemporáneos de Cervantes que pudieron influir por entonces en sus ideas sobre el arte dramático. Allí (en el Canto de Caliope) se leen los nombres de Rey de Artieda, de los Argensolas, de Francisco de la(s) Cueva(s), de Virués y de Juan de la Cueva, que, evidentemente, pudieron ejercer influencia en los primeros ensayos dramáticos cervantinos. Es interesante el hecho de que Cervantes no vuelva a citar a ninguno de aquellos dramaturgos en el Prólogo de las Ocho comedias, donde solo aparecen los nombres de Lope de Rueda y Navarro, y, tras un largo intervalo, los de Lope de Vega y sus secuaces, lo cual parece indicar que, en 1615, únicamente le preocupaba la fórmula dramática de la nueva escuela, no acordándose ni siquiera de Argensola, de quien había vuelto a hacer mención al final de la Parte I de Don Quixote. Y es lo curioso que esos mismos nombres de Rey de Artieda, de Argensola, de Juan de la Cueva, de Francisco de la Cueva y de Virués (con el del propio Cervantes) son los que vemos citados por Agustín de Rojas en su conocida Loa de la Comedia -55- (1603), con referencia a la época susodicha. Después de aludir al período de Lope de Rueda, Rojas pondera la obra de la generación que le sucedió; pero su testimonio no basta para formar juicio acerca del valor estético de los escritores a los cuales menciona; es preciso recurrir al estudio comparativo de las obras mismas, y especialmente al de las de Juan de la Cueva, Argensola y Virués, puesto que es harto menguado el caudal que poseemos de las que Artieda y Francisco de la Cueva escribieron. Analicemos, por ejemplo, lo relativo a las figuras morales, y tal vez logremos determinar con mayor precisión lo que Cervantes quiso decir al afirmar que fue el primero que las sacó al teatro. No puede significar tal afirmación que hasta entonces no habían salido a escena figuras morales, porque precisamente se encuentran en algunos de los escritores citados. Ni vale decir que aquellos dramaturgos escribieron después de Cervantes, porque las comedias de Juan de la Cueva se imprimieron en 1583, y, exceptuadas dos, las demás se representaron en 1579 y 1580, cuando Cervantes estaba en Argel; ni hay motivo para dudar de que Cervantes mismo pudiera presenciar su representación en Sevilla o en Madrid, durante los primeros años de su regreso a España. Esto supuesto, no debe olvidarse que las figuras morales abundan en el teatro de Cueva. La Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio, termina con un elogio pronunciado -56- por el dios Marte, personificación de la guerra; en la Tragedia de la muerte de Ajax, toma parte la diosa Venus, y entra al final la Fama, como en La Numancia; en la Constancia de Arcelina, figuran como «personas» las almas de Aquiles, de Egisto, de Isis, de Dido y de Zoroastes, saliendo, además, el mágico Orbante y una Furia infernal; en la Comedia del Príncipe tirano, aparecen otra Furia (Aletto) y las tres Parcas; en la Tragedia del Príncipe tirano, interviene un mudo («con una hoce y un libro»), y una figura del «reyno», que trae a la memoria la de «España» en La Numancia; en la Comedia del Viejo enamorado, vemos la Invidia y la Discordia (que nos recuerdan la Necesidad y la Ocasión de El trato), la Razón, que representa «pensamientos escondidos del alma», el dios Immeneo (al final), y nada menos que cuatro Furias. Ni siquiera faltan en Cueva las figuras de ríos, porque, al final de la Comedia del

Infamador, se presenta el Betis.

Y no es Cueva solamente. En *Los Amantes de Rey Artieda* (1581), habla una sombra, la Imaginación, que también puede considerarse como representante de «pensamientos escondidos»; y, al final interviene la Fama. En la tragedia de *La Isabela*, de Lupercio Leonardo de Argensola, la Fama recita el Prólogo, expresando ideas que coinciden con las de la Fama en *La Numancia*; y, en *La Alejandra* del mismo autor, la Tragedia hace el papel de Prólogo, saliendo -57- otra vez al final. En *La Isabela*, se presenta además, el Espíritu de la misma. En la *Trajedia de Narciso*, de Francisco de la Cueva, aparece, al final, el Silencio, «contrario de la Fama» (como si la presentación de esta fuese de rigor en los dramas de la época). En *la Semíramis* (1579?) de Virués, sale también al final la Tragedia. Pero la influencia de Virués debe buscarse más bien en otros elementos, tales como los coros que introdujo en la conclusión de los actos de su *Elisa Dido*. Y no precisamente los coros, sino su concepto, como portavoces de pensamientos que los personajes aislados no podían expresar fácilmente, pudo influir en el criterio cervantino. Tal sentido parecen tener las figuras de España y de los ríos, al final del primer acto de *La Numancia*, donde hablan como habló en las comedias clásicas el *Deus ex machina*, para explicar los episodios pasados o futuros. Otro tanto acontece con el coloquio entre la Guerra, la Enfermedad y el Hambre; y el dictum de la Fama, al final de la obra, desempeña, evidentemente, la misión de aclarar lo sucedido, o la de imprimir al argumento de la tragedia un cierto sello moral, en forma de admonición consoladora y purificante. En *El Trato de Argel*, Cervantes logra el efecto del coro con un solo episodio: el de los cautivos que, en la última escena, hincados de rodillas, entonan un noble canto a la Virgen, para dar un remate casi religioso a la comedia. Aunque este final no tenga relación con figuras morales, -58- prueba que no desconoció Cervantes el efecto del coro, ni el valor ético que este último prestó al drama clásico, y que el autor de *La Numancia* pudo muy bien trasladar a aquellas «figuras».

Si buscásemos en el teatro primitivo antecedentes de estos elementos, los hallaríamos, sin ir más lejos, en el de Gil Vicente (el poeta dramático más grande de su época, y cuya trascendental influencia está por estudiar aún). En él figuran dioses, demonios, ángeles, y hasta ciudades y estaciones del año, siendo lógico que, en sus obras devotas, aparezcan personajes como la Fe, la Prudencia, la Pobreza, la Humildad, y otras varias, que también se hallan en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz, de Bartolomé Palau y del Bachiller Fernán López de Yanguas.

Ahora bien: ¿en qué puede fundarse la rotunda afirmación de Cervantes, según la cual fue él el primero que sacó figuras morales al teatro? Tal vez en que creyó haber dado a estas figuras más cuerpo, más verdad, mayor peso moral e intelectual en la trama de sus comedias, circunstancias que quizá se comprobasen mejor en las que no han llegado hasta nosotros. De todos modos, es notorio que Cervantes quiso dignificar tales elementos, esforzándose también por su mayor compenetración con los episodios de sus comedias. A pesar de ello, no cabe olvidar los graves defectos de su técnica. Estas «figuras» suelen ser postizos sin carne ni -59- sangre, de carácter demasiado externo y ficticio, como procedentes de narraciones donde se hace sobrado ostensible la finalidad moral del autor. Ingeridas

en la obra dramática, representan casi siempre el empeño de impresionar los ojos corporales con algo que jamás, en cuanto abstracción, puede ser visible. Y ocurre que la escasísima impresión que tales «personas» causan, está demostrando lo mucho que perjudican al desarrollo psicológico del drama, al proceso de la lucha interior que envuelve, a la representación de la vida que intenta. La oración de España en *La Numancia*, basta para aburrir al más paciente, y si a esto se añade el exiguo valor poético de los versos, compréndese que el autor no tenga derecho al «feliz remate» que ambiciona.

4.º Los episodios que acontecen en el interior de la ciudad, son de lo más típico de la musa cervantina, y constituyen, a nuestro juicio, lo más original de la obra. Las costumbres de los numantinos presentan los caracteres que eran de suponer en un pueblo semibárbaro, amante de la libertad y de la patria. Defecto no pequeño es, ciertamente, que Cervantes pinte a los numantinos como creyentes en la maquinaria mitológica romana, y adoradores de Júpiter, Plutón, Cerbero y demás deidades del Olimpo clásico; pero quizá sea demasiado exigir, censurar a Cervantes por sus pobres noticias de la historia antigua y de las religiones comparadas. A pesar de sus notas conmovedoras, estos -60- episodios no forman un conjunto trágico, y los elogios que han merecido dependen más bien de su carácter épico. Como tampoco aparecen en ellos individualidades bien definidas, sino rápidas escenas que excitaría compasión, el espectador deberá hacerse cargo de que está escuchando una noble epopeya sobre la destrucción de una valerosa ciudad y el fin de una raza heroica; pero no un drama bien ideado. Los continuos cambios de acción, y el exagerado número de versos narrativos o explicativos, amenguan el interés por la suerte de los personajes.

Sin embargo, no por eso carece de gloria la empresa de haber escrito una tragedia de alta inspiración poética, de índole esencialmente nacional por el brío y la nobleza de los sentimientos. En ello, Cervantes superó a sus predecesores y contemporáneos. Si en estos se descubren momentos de verdadera belleza literaria, lances de positiva emoción dramática, *El Trato de Argel* y *La Numancia* demuestran en conjunto un intenso anhelo de crear algo superior, un firme propósito de realizar más encumbrados ideales, desarrollando planes más amplios y duraderos.

\* \* \*

El deficiente estado del texto, hace difícil juzgar con acierto de la versificación de *La Numancia*. Hay en ella, no obstante, rasgos típicos de -61- Cervantes. Sorprende desde luego la pobreza de la rima, cuyas repeticiones engendran, a veces, insoportable monotonía. Así, en una sola octava (jorn. II, pág. 130), tiempo hace las veces de tres vocablos consonantes; en dos tercetos seguidos (pág. 137), fuerza figura también tres veces como consonante; muerte y vida, suministran las palabras finales de los seis versos de otros dos tercetos (pág. 128), y, aunque empleadas de propósito, distan mucho de producir el buen efecto pretendido por Cervantes. Choca igualmente aquella reiteración de consonancias, como amigo y enemigo, vida y omicida, manos y romanos, que a cada paso se ofrece. La técnica del verso, es la misma que la de *La Galatea*, *El Trato de Argel* y otras obras de la época; pero a veces no es posible juzgar con absoluta seguridad, por lo viciado del texto.

Pueden también señalarse bastantes hiatos:

A) Ante palabras que comienzan con h (correspondiente, por lo general, a la f latina):

«Bien se os a de || haçer dificultoso»

(pág. 110),

«Antes morir, que en esto se || hallaran»

(pág. 111),

«Al fin diçes que ninguna || herida»

(pág. 142),

«¿Dónde quieres que || huyamos?»

(pág. 189).

B) Entre dos vocales (con o sin h):

a) Cuando las vocales son idénticas:

«El almete y la || açerada punta»

(pág. 108),

-62-

«Ni la || harpada boz de aquestos cantos»

(pág. 140),

«Que guerra || ama el numantino pecho»

(pág. 116).

b) Cuando se trata de dos distintas vocales fuertes, recayendo el acento sobre la primera:

«¿Que || os hiço, dulce amado?»

(pág. 179),

«Si no || es para besar»

(pág. 179)20.

c) Cuando se trata de concurso de vocal débil y vocal fuerte, recayendo el acento sobre la débil:

«Que si || en mi fauor quiere mostrarse»

(pág. 118),

«Yo a tu || esposo, que es mas peso y carga»

(página 183).

Tal vez en versos como:

«Mas en las blancas (y) delicadas manos»

(pág. 107);

no se oyesen las ss finales, pronunciados a la andaluza.

En general, sin embargo, parece justo concluir que la musa cervantina era laboriosa y de mediana inspiración, lo cual, entre otras razones, explica la inferioridad del teatro de Cervantes, respecto de su prosa inmortal.

-63-

- III -

Desde el punto de vista tipográfico, bien poco tiene de recomendable el volumen de las Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados, impreso en 1615. La impresión es mala, y sin duda fue poco costosa: los tipos, rotos y usados: el papel, detestable, y poco grato el aspecto de las páginas. Los distintos ejemplares que hemos tenido ocasión de examinar en las bibliotecas de Europa y América, adolecen de los mismos defectos, aunque se observan algunas variantes entre ellos, como si el impresor hubiese querido enmendar ciertos yerros, a medida que los pliegos iban tirándose. Así, tipos invertidos en algunos ejemplares, aparecen bien colocados en otros. Donde en unos se lee «intento » dicese en otros «intentos». El ajuste es también deplorable a veces, y las letras resultan demasíadamente separadas unas de otras. De nuestras Notas habrá inferido el lector cuán grande es el número de erratas, que hacen del volumen algo peor impreso aún que la Parte I del Quixote. Si el librero a quien Cervantes vendió<sup>21</sup> sus comedias, quiso ostentar su menosprecio por los versos del autor (según este declara en el Prólogo), logró su propósito, poniendo de su parte cuanto podía para desacreditar el libro.

-64-

Entristece la contemplación de este tomo, en el cual quiso Cervantes fundamentar su derecho a ser tenido por autor dramático; y aún es mayor la pena, si consideramos que lo mejor de su teatro quedó tal vez sin imprimirse. ¿No será probable que lo más espontáneo se haya perdido? Nada puede afirmarse sobre ello; pero es lastimoso, para el crítico que haya de juzgar objetivamente, reconocer que este tomo, tal como ha llegado a nosotros, jamás hubiera llamado la atención, si no hubiese sido por el nombre que figura en la portada, por algunas escenas sueltas, y por buen número de los entremeses, que resplandecen como diamantes entre el farrago de páginas mediocres.

No es tampoco muy satisfactoria la conclusión que se saca del estudio de la estética dramática de Cervantes, tanto teórica como práctica. Lo que dice del teatro, al final de la primera parte del Quixote, contiene observaciones muy discretas; pero es demasiado vago y confuso. Lo de «llevar traza», «seguir la fábula como el arte pide», y «guardar los preceptos», son frases hechas, que permanecen sin explicarse. Ni se obtiene más fruto de «que habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, -65- espejo de la vida humana, ejemplo de costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan, son espejos de disparates, ejemplos de necesidades e imágenes de lascivia» (Quixote, I, 48). Cervantes no hace aquí otra cosa que repetir ideas académicas, que no concuerdan con su peculiar genio; y su crítica de los abusos, no va acompañada de manifestaciones que nos den a conocer cuál era el criterio cervantino respecto de la reforma que anhelaba. Además: ¿de dónde sacó él «que los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos?» Por cierto, no concluyera semejante cosa el que tuviese noticia del teatro inglés de la época, por los tiempos en que Shakespeare llegaba a alturas nunca alcanzadas, en obras dramáticas tan «sin leyes» como Romeo y Julieta, Hamlet, Macbeth, y tantas otras. ¿Se referiría Cervantes al teatro italiano, reproduciendo ideas que pudo escuchar de boca de algún actor de esta nación, que abogase por la imitación de los clásicos antiguos? ¿Sabría algo Cervantes del rumbo que el -66- teatro francés iba a seguir, influido por las admirables tentativas de un Jodelle o de un Garnier? En tal caso, abriríase aquí una fuente de estudios totalmente nuevos respecto de las relaciones entre los teatros francés y español antes de Lope de Vega. De todos modos, es tan poco explícito Cervantes, que nada seguro podemos afirmar.

No está clara la razón por la cual se niega Cervantes a confesar que el teatro nacional seguía en España la misma lógica y gloriosa marcha que en Inglaterra; y hemos de reconocer que, al decir «que el principal intento que las repúblicas bien ordenadas tienen, permitiendo que se hagan públicas comedias, es para entretener la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad», no hace sino repetir lugares comunes clásicos, que caben en cualquier superficial análisis del teatro antiguo. Pero Cervantes no era académico (según el sentido de la época), ni erudito (afortunadamente), ni jamás, a juzgar por lo que de sus obras conocemos, había profundizado en los cánones dramáticos del clasicismo o del extranjero. Por eso nada dijo de original al escribir que, «de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada, saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud».

-67-

Todo esto lo dijeron hartas veces los críticos y dramaturgos del renacimiento, especialmente en Francia; y es de lamentar que Cervantes no entrase a discutir la naturaleza y condiciones del arte dramático, ni tocase lo esencial de su larga historia. Quizá estaba demasiado cerca de esa evolución para considerarla objetivamente. Poseía dotes superiores al

simple conocimiento de los preceptos clásicos; y así condensó en páginas imperecederas su profunda comprensión de la humanidad, su inagotable experiencia de la vida, sin llegar prácticamente a una superior creación dramática, ni decir tampoco nada substancial sobre la teoría de la comedia. Escribió, en el campo de la prosa narrativa, lo que su inspiración le dictaba; pero la Musa teatral no hacía buenas migas con su ingenio, y de ahí que no pasara del noble propósito de componer comedias «que fuesen las mejores del mundo o, a lo menos, razonables». No podrá menos de sonreírse el lector moderno al tropezar con semejante frase y al pensar en que fue Cervantes quien la escribió. Y no es fácil de explicar lo que este último entendió por «razonable», porque poco de ello tienen las páginas del tomo de 1615.

Lo más verisímil es creer que Cervantes se dejó influir profundamente por las obras y las teorías de Juan de la Cueva. Son sorprendentes las semejanzas entre algunos de los pensamientos cervantinos (en el Prólogo de las comedias y en el citado capítulo del Quixote) y las ideas -68- expuestas por Cueva en su Exemplar Poético (cuyos manuscritos van fechados en 1606, pero cuyas doctrinas pudo escucharlas Cervantes de boca del mismo autor). Compárense, por ejemplo, los pasajes cervantinos antes reproducidos, con estos versos de Cueva:

«Qu'es en nosotros un perpetuo vicio  
jamás en ellas (las comedias) observar las leyes  
ni en Persona, ni en Tiempo, ni en oficio.  
Qu'en cualquier popular comedia ay Reyes,  
i entre los Reyes el Sayal grocero  
con la misma igualdad qu'entre los bueyes.» etc., etc.

(Edición E. Walberg; Lund, 1904; v. 499-504.)

Es también interesante que ciertos críticos insistan en considerar las comedias cervantinas como obras inmortales, mientras el público (ciego, sin duda) se resiste con tenacidad, hace más de trescientos años, a confesar su mérito. Nada gana con esto la gloria de Cervantes, ni quizá importa mucho, en tales condiciones, que una parte de la crítica se niegue a estimarle como un gran autor dramático. Los futuros lectores no se han de guiar por nuestro criterio, y, sean cuales sean las alabanzas que tributemos a la mejor parte de la obra cervantina, y el esmero con que procuremos distinguir lo mediano de lo excelente, esto vivirá por sí mismo, y aquello será en todo caso materia de curiosidad literaria, mereciendo solamente la atención de los pocos aficionados a lo raro. Así y todo, es del mayor interés tener en -69- cuenta un cambio que sin duda fue determinado en la teoría cervantina por la evolución teatral. Mientras, hacia 1600, abogaba Cervantes por la observancia de las reglas del arte (representación probable de los preceptos aristotélicos, nunca admitidos generalmente en España), seguía el drama su curso progresivo; y

así el propio Cervantes, en 1615, optó por hacer concesiones a lo inevitable. Al principio del segundo acto de *El Rufián dichoso*, y a modo de disculpa, escrita en 1615, de una obra muy anterior y hartamente opuesta a los principios proclamados hacia 1600, dice la Comedia:

«Buena fuy passados tiempos,  
y en estos, si los mirares,  
no soy mala, aunque desdigo  
de aquellos preceptos graues  
que me dieron y dexaron  
en sus obras admirables  
Seneca, Terencio y Plauto,  
y otros griegos que tu sabes.  
He dexado parte dellos,  
y he tambien guardado parte,  
porque lo quiere assi el vso,  
que no se sujeta al arte.  
Ya represento mil cosas,  
no en relacion, como de antes,  
sino en hecho, y assi es fuerça  
que aya de mudar lugares;  
que, como acontecen ellas  
en muy diferentes partes,  
voyme alli donde acontecen,  
disculpa del disparate.  
Ya la comedia es vn mapa  
donde no vn dedo distante

-70-

verás a Londres y a Roma,  
a Valladolid y a Gante.  
Muy poco importa al oyente  
que yo en vn punto me passe  
desde Alemania a Guinea  
sin del teatro mudarme;  
el pensamiento es ligero:  
bien pueden acompañarme  
con el doquiera que fuere,  
sin perderme ni cansarse.»

Es de suponer que tales ideas dominaban entre los contemporáneos de Cervantes, el cual las acogió. En rigor, poco es lo sustancial que los críticos han agregado a esas doctrinas, que siempre han sido la defensa del drama romántico contra las censuras del clasicismo. Algo semejante había dicho Argensola, por boca de la Tragedia, en su *Alejandra*:

«Mirad en poco tiempo cuántas tierras

os hace atravesar esta tragedia;  
y así, si en ella veis algunas cosas  
que os parezcan difíciles y graues,  
tenedlas, sin dudar, por verdaderas,  
que todo a la Tragedia le es posible,  
pues que muda los hombres, sin sentido,  
de unos Reynos en otros, y los lleva.»

Si Argensola profesaba ya esta teoría del arte dramático en 1585, teoría que Cervantes no pudo aceptar (en apariencia, por lo menos) hasta muchos años más tarde, podemos sospechar con fundamento que quizá no se hallasen ambos tan conformes como da a entender el elogio que el mismo Cervantes tributa al gran poeta -71- aragonés en el susodicho capítulo de Don Quixote. Traíanle sin duda confuso a Cervantes, las varias y aun contradictorias tendencias que pugnaban en su tiempo por dar con el verdadero camino; y como le faltaba «la gracia que no quiso darle el cielo»: el don de la facilidad poética para crear algo que pudiera iluminar en tal materia a sus descarriados contemporáneos, se limitó a criticar los más notorios defectos de un arte nuevo y joven todavía, sin sentirse capaz de formular y practicar por sí mismo una teoría propia, más adecuada para nuestra ilustración que la parte de su obra llegada hasta nuestros días. Los elogios que hace de Argensola ¿serán solo un afectuoso recuerdo de tiempos más felices (en que tales rarezas tenían éxito), o indicio de mal gusto por parte de Cervantes? Tal vez haya algo de todo ello. La memoria de lo pasado, asociábase en aquel con el recuerdo de algunos triunfos (muy contados; pero por eso mismo preciosos) obtenidos con obras que se recitaron «sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza, ... sin siluos, gritas ni baraundas», y eso bastaba para explicar la mención de las obras de Argensola. Además, como suele ocurrir con los genios a quienes la cruel rutina de la vida, o la avanzada edad, apartan de la corriente intelectual o artística, el nuevo rumbo, la técnica refinada, de la nueva generación, no le eran agradables y, al esforzarse por conciliar su laborioso pasado con el fugitivo presente, lógico era que se -72- complaciese en ponderar lo que se estimaba bueno en sus años mejores, en perjuicio del nuevo estilo, perfeccionado por el gran Lope de Vega, que, al alzarse con la monarquía cómica, había dejado mohínos y confusos a los viejos autores. De semejante confusión, observable en las ideas cervantinas sobre la técnica dramática, nace lo que, hasta cierto punto, puede parecer de mal gusto en sus comedias. En su teatro, Cervantes se muestra frecuentemente un romántico en germen, a quien dominaba el deseo de perfeccionamiento en un arte que tanto amaba. De sus excelsas dotes cómicas, dan testimonio, por ejemplo, el primer acto de El Rufián dichoso, alguna parte de La Entretenida y de Pedro de Urdemalas, y casi todos los entremeses; pero él aspiraba, además, a dar forma poética a complejos argumentos, abundantes en elementos románticos, que no sabía ordenar ni expresar adecuadamente, como se echa de ver en La Casa de los celos, en El Laberinto de amor, o en La Gran

Sultana.

- IV -

A pesar de su escaso número, es posible que las comedias que hoy conservamos de Cervantes representen todas las categorías de su labor dramática, y que tales categorías no pasasen de lo siguiente:

A) Temas moriscos o turcos, enlazados con -73- reminiscencias del cautiverio del autor: El Trato de Argel, Los Baños de Argel, La Gran Sultana y El Gallardo español.

B) Temas novelescos. Al cual grupo pertenecen<sup>24</sup> La Casa de los celos y El Laberinto de amor.

C) Temas semihistóricos: La Numancia.

Ch) Temas a lo divino: El Rufián dichoso.

D) Temas que tratan de «costumbres populares y contemporáneas»: La Entretenida y Pedro de Urdemalas.

\* \* \*

A) Temas moriscos o turcos

Hemos estudiado ya El Trato de Argel. En cuanto a Los Baños, repítese en esta comedia el tema de los amores pareados, como en El Trato, pero en cuadro más amplio, acrecentado por los de Lope y Zara (episodio reiterado luego en la historia del Cautivo, incluida en el Quixote). Razones hay bastante poderosas para creer que Los Baños de Argel pueden corresponder a la primera época dramática de Cervantes. La técnica es rudimentaria, y muestra poquísimos adelantos respecto de la de El Trato (véanse, como tipos de versos ramplones, aquellos del tomo I, págs. 332 y 333 de nuestra edición, donde riman *espiro, aspira, aspiro, respira y suspiro*; o los de la pág. 337: *ojos, despojos, enojos*). Nada más arbitrario que la división en -74- tres jornadas, puesto que a cada instante termina una escena, entrándose todos y quedando desocupadas las tablas. La obra comienza por una especie de prólogo, o de acción preliminar, que ocurre en la costa española y que termina con el arrojarse Don Fernando al mar. Siguen varios «tratos de Argel», episodios bastante inconexos, que lo mismo podrían distribuirse en tres, que en cuatro o cinco jornadas. Las numerosas entradas y salidas de los personajes confunden al lector, perjudicando al desarrollo de las ideas y de los caracteres, aunque dan a la comedia innegable movimiento.

No está muy en armonía la versificación con el «arte nuevo», o sea con lo que «piden las comedias» en la nueva centuria. Ni sirve para rectificar tal criterio, la presencia de versos de romance<sup>25</sup>. Solo hay 26 de estos versos en el acto II y 100 en el III. Los primeros constituyen más bien un cantar que pudo introducirse en cualquier comedia; y los últimos son dos breves relaciones que pueden representar la primera tentativa de Cervantes para introducir esa forma métrica en su teatro (si es que no significan

una mera modificación de alguna de sus viejas comedias). Y es también un tanto extraño tropezar, en la jorn. II (I, 301-302 de nuestra -75- edición), con una relación en octavas, siendo así que, según la nueva moda literaria, habría de estar preferentemente en romance. Por último, si tenemos en cuenta que la vez que Cervantes emplea versos de romance, en mayor número, no pasa este de 500 de aquellos en cuatro comedias, y no llega a 200 en otras dos, ni a 100 en las dos restantes, echaremos de ver que solo una parte del tomo de 1615 se identifica con la corriente del arte nuevo, tal como este arte se desenvuelve en el siglo XVII. Difícil es, además, determinar el criterio seguido en cuanto al uso del romance en las comedias de los últimos años del siglo XVI, y de los primeros del siglo XVII. En 1617, decía Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El Passagero*: «Sobre todo, os ruego escuseis la borra de muchos romances; porque tal vez vi comenzar y concluir con uno la primer jornada». Podría parecer testimonio fidedigno el de las comedias de Lope de Vega, anteriores a 1603 (según la lista de la 1.<sup>a</sup> edición de *El Peregrino en su Patria*), bastantes de las cuales serán seguramente de los últimos diez años del siglo anterior; pero, salvo raras excepciones, no es posible determinar cuáles de ellas pertenecen a esa fecha. Ahora bien, del examen de las pocas obras incluidas en dicha lista que hemos podido estudiar, resulta un tanto por ciento de versos de romance bastante reducido, variando su número desde menos de un centenar (2-3 %) hasta poco más de cuatrocientos (15 %) en cada comedia. Así -76- y todo, es preciso tener en cuenta que Lope no fue nunca romancista en su versificación, ni abusó (como luego hicieron sus contemporáneos) de las relaciones largas, que hubiesen perjudicado a lo más esencial de su fórmula: al movimiento escénico, a la rapidez en el desarrollo de la acción dramática. Pudo, pues, Cervantes imitar a Lope y a su escuela en cuanto a la introducción de romances en la comedia, sin que semejante imitación correspondiera precisamente a los últimos años de la vida literaria del primero. Lo cual significaría, asimismo que, mientras alguna que otra de las obras comprendidas en el tomo de 1615, puede representar creación de esa última etapa, no hay fundamento para negar que la introducción del romance corresponda a una fórmula anterior, practicada por Cervantes entre 1590 y 1600.

En cuanto a las demás formas métricas, hay en *Los Baños* unos 2375 versos, o sea el 77'11 % del número total, que constituyen redondillas o quintillas. El número de tales formas es, por tanto, superior en esta comedia, proporcionalmente, al que representan en las demás que componen el tomo<sup>26</sup>. Pero Cervantes fue empedernido redondillista, y así lo demostró ya en su primera época literaria.

De versos largos, hay en esta comedia tercetos, -77- octavas, versos sueltos, y ciertas combinaciones de estrofas que merecen especial atención. Nos referimos al uso de estrofas de 13 y de 4 versos, que tienen unos 7 sílabas, y otros 11. Tales estrofas fueron ya empleadas por Cervantes en *La Galatea*, y aparecen, igualmente, en *Juan de la Cueva*<sup>27</sup>. Aunque siguieran escribiéndose mucho después<sup>28</sup>, su preferente uso en el siglo XVI, hácenos sospechar que *Los Baños de Argel* pertenezcan a esa centuria.

Adoptan las susodichas estrofas la forma a b c a b c c d e d f f<sup>29</sup>, cuando constan de 13 versos. Que sepamos, el primero (o uno de los

primeros) que empleó esa estrofa, fue Petrarca (véase, por ejemplo, la canción XIV de sus Rime: «Chiare, fresche e dolci acque»). Entre otros, usola luego Angelo Poliziano, en el siglo XV (véase su canción: «Monti, valli, antri, e colli»); y también Sannazaro en la Arcadia (canción de Ergasto: «Alma beata et bella», que se dice imitada por Cervantes en La Galatea: «¡O alma venturosa!»). Hállase, asimismo, en las Rime del Chariteo (edición Pèrcopo; Napoli, 1892; II, 172; canción XV: «Crudele Autunno & vario»), cuyo «verdadero triunfo -como dijo Menéndez y Pelayo- fue la hábil fusión, a primera vista imposible, que hizo de la poesía -78- elegíaca de los antiguos y la lírica amorosa del Petrarca»<sup>30</sup>. Según el mismo insigne maestro<sup>31</sup>, «nadie puede disputar a Boscán el lauro de haber introducido en España la canción de estancias largas, que es la más noble y artificiosa composición de la poesía toscana». Y, en efecto, Juan Boscán, en la canción «Claros y frescos rios» (edición W. I. Knapp; pág. 238), no solo imita la forma métrica del Petrarca, sino que, en parte, traduce la aludida canción: «Chiare, fresche e dolci acque». Siguieron este rumbo, en España, no solamente poetas de segundo orden, como D. Juan de Coloma y el autor de la Égloga de tres pastores, en el Cancionero general de 1554<sup>32</sup>, sino también los dos más grandes líricos españoles del siglo XVI: Garcilaso de la Vega, el amigo de Boscán, en su canción III (Con un manso ruido), y Fernando de Herrera, en su canción IV a la Condesa de Gelves («Esparze en estas flores»). Díaz Rengifo, en su Arte Poética, estudió luego técnicamente esta forma métrica, haciendo notar su abolengo petrarquesco, y advirtiendo que el mismo Garcilaso, en la canción II, introdujo la variante de convertir el verso décimo, de heptasílabo en endecasílabo.

Otro indicio existe, de bastante importancia, para juzgar que Los Baños de Argel no pertenecen a la última época literaria del autor. El -79- episodio del Cautivo en Don Quixote, que repite el tema de Los Baños (amores y fuga a España de Lope y Zara), debe de representar una modificación del argumento de la comedia, como lo demuestra el examen de algunos pormenores. Uno de los más significativos es la carta de la mora a su amante (Baños, I, página 258). Comparada con la inserta en el Quixote (I, cap. 40), salta a la vista, por los aditamentos que contiene, que esta última es un rifacimento, del texto espontáneo y sencillo de Los Baños. Nuevo testimonio, que lleva a la misma conclusión, es el siguiente: sabido es que numerosos críticos se inclinan a diputar El Amante liberal por una de las más antiguas novelas de Cervantes, no solo por su tema, que representa recuerdos no marchitos aún por la vejez, sino también en consideración a la costumbre cervantina de dar simultáneamente varias formas a la misma idea. Por eso, nada tendría de extraño que pensase en El Amante liberal durante su primera época literaria, cuando le atraían y preocupaban los temas argelinos y turcos. Y no ha de olvidarse tampoco, que el lenguaje de El Amante liberal recuerda bastante el de La Galatea y el de El Trato de Argel. Ahora bien, sea cualquiera la fecha de El Amante liberal, hay algo en esta novela que permite suponer la anterioridad de la comedia. Ricardo refiere «un cuento que le contó su padre», cuento que, a la verdad, debió de ser más gracioso para los lectores -80- del siglo XVII que para los del XX. Trátase de dos caballeros españoles, uno andaluz y otro catalán, que pretenden elogiar en improvisados versos la singular

belleza de una mora; el andaluz comenzó a decir unas coplas con dificultosos consonantes, quedando parado, sin poder dar fin a la copla ni a la sentencia; mas el otro caballero, viendo suspenso al andaluz, «como si le hurtara la media copla de la boca, la prosiguió y acabó con las mismas consonancias, de que el Emperador recibió particular contento». Y siguen las susodichas coplas, que representan el tour de force:

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

Estos versos, que sin duda le costaron mucho trabajo a Cervantes, proceden del parlamento del Sacristán (I, 317), personaje cómico de Los Baños de Argel; pero, en la comedia, ofrecen algún sentido, mientras que nada tienen que ver con la novela, donde Cervantes alude a Carlos V, inventando, probablemente, la anécdota, y recurriendo a Los Baños para citar unos versos de «consonancias dificultosas».

-81-

Hay, además, un interesante pasaje de Los Baños de Argel, que parece demostrar la influencia de otro de Juan de la Cueva; y si tal influencia corresponde, en Cervantes, al año 1582, aproximadamente, probable es que este escribiese la obra por esa época. Trátase de un fenómeno de espejismo, así descrito en Cervantes:

«Ya se han visto en el ayre muchas vezes  
formados esquadrones espantables  
de fantásticas sombras, y encontrarse  
con todo el artificio y maestría  
que en la mitad de vna campaña rasa  
se suelen enuestir los verdaderos;  
las nuues han llouido sangre y malla,  
y pedaços de alfanges y de escudos.»

(I, pág. 328.)

Y Juan de la Cueva, en La Libertad de Roma, escribe:

«postrado en el suelo, el cielo adoro,  
donde vi otra señal más espantosa,  
que las estrellas de luciente oro  
encubrieron su luz con temerosa  
sombra; sonó de armas grand' estruendo,  
las nubes sangre sobre mí vertiendo.  
- Essas señales y prodigios vimos  
a essa misma sazón, y claramente  
horribles voces en el ayre oymos,  
y aullidos tristes de dañada gente.»

(II, 361; edición citada.)

En cuanto a los versos de Lope de Rueda, citados por Cervantes, nada concluyente podemos inferir, por haberse perdido el coloquio a -82- que pertenecen; pero si Cervantes lo vio impreso, como dan a entender sus palabras (página 315), es lo probable que ello ocurriese poco después del regreso de Argel, cuando aun se mantenía vivo su excepcional interés por el batihoja sevillano.

Tantas veces se han puntualizado las analogías entre El Trato de Argel y Los Baños, por lo que a su estilo y lenguaje respecta, que no hay necesidad de insistir en el asunto. A pesar de la escasa originalidad de la comedia, a pesar también de lo que la perjudica la complicación de la trama, los recuerdos autobiográficos en que se funda, serán siempre título importante para merecer la atención del lector<sup>33</sup>. Causa emoción cuanto significa memoria de algún suceso cervantino, como en aquellas palabras del diálogo entre Hazán (que abriga el propósito de «alzar la galeota») y Don Lope, que le pregunta:

¿Cómo lo pensais traçar?

HAZ. Ya con otros quatro estoy  
conuenido.

VIB. Temo azar,  
si es que entre muchos se sabe:  
que no ay cosa que se acabe  
aquí en Argel sin afrenta,  
quando a muchos se da cuenta.»

(I, 252.)

O cuando el pobre cristiano que quiso huir, es traído «atadas las orejas con vn paño sangriento, como que las trae cortadas», y el moro Carahoja le increpa:

«¿No os dixes, perro insensato,  
que, si huyades por tierra,  
que os haria aqueste trato?» etc.

(I, 255.)

Llama la atención también el buen humor del Sacristán, que parece una de las primeras representaciones del tipo del «gracioso», tan constante en el teatro del siglo XVII.

Nos inclinamos a creer, en conclusión, que Cervantes, al volver a su antigua ociosidad, y sirviéndose de fragmentos o esbozos de su primera época, dio la última mano a la comedia de Los Baños de Argel, en otro tiempo ideada.

No deja de sorprender lo que Cervantes dice, al final de Los Baños, por boca de Don Lope:

«No de la imaginacion  
este trato se sacó,  
que la verdad lo fraguó  
bien lexos de la ficcion.  
.....  
Y aqui da este trato fin,  
que no le tiene el de Argel.»

¿Podrá inferirse de tales palabras, que el primitivo título de Los Baños de Argel fue El Trato de Argel, y que aquella obra representa una -84- refundición del viejo texto de Los Tratos? Muy aventurada sería la hipótesis, porque «trato» es una denominación general, tan aplicable a las escenas de Los Baños como a las de Los Tratos, y que solo significa algo notorio en este caso: la comunidad de ambiente de las dos comedias.

\* \* \*

No poco interés despierta la comedia de La Gran Sultana Doña Catalina de Oviedo, porque casi todos los críticos han entendido que el asunto de la obra es punto menos que rigurosamente histórico. Examinemos el fundamento de tal opinión, atendiendo, como es natural, al contenido de la comedia. Según el romance que pone Cervantes en boca de Madrigal (otro cautivo

gracioso, por el estilo del Sacristán de Los Baños de Argel), la gran sultana era de procedencia malagueña, e hija de un hidalgo (un tal de Oviedo) cuya familia entera cautivó camino de Orán. La muchacha, vendida primero en Tetuán, fue llevada luego a Constantinopla, donde el comprador, Morato Arráez, la presentó al Gran Señor, mozo entonces («creo el año de seiscientos») teniendo ella «diez años apenas». Seis permaneció olvidada en el serrallo, hasta que, vista por el sultán Amurates, fue elevada al rango de sultana y de favorita, sin que por eso dejase ella de ser cristiana, «gloria de su nación y de fortaleza ejemplo», puesto que resueltamente se negó a mudar el nombre -85- de Catalina, y a perder «el sobrenombre de Oviedo», a pesar de lo cual, el Gran Señor «consiéntele ser cristiana», y, como Gran Sultana,

«oy reyna, oy viue, y oy vemos  
que del leon othomano  
pisa el indomable cuello;  
oy le rinde y auassalla,  
y, con no vistos extremos,  
haze bien a los Christianos.»

(II, 195.)

Aplauden el romance los oyentes, al modo de quien piensa: «si non è vero, è ben trovato», y el mismo Cadí se olvida de su representación, hasta el punto de exclamar que Madrigal «sabe más que Mahoma». Sigue un baile, y la Gran Sultana danza a la española, como si estuviese en la fiesta de su aldea.

¿Qué puede decirse de semejante histórico relato?

A) Que Cervantes, al llamar Amurates al sultán, alude a Murad III, el cual murió el 16 de enero de 1595, y de quien se cuentan hechos que alguna relación guardan con el Gran Turco de la comedia. Cervantes pudo, en efecto, tener noticias de aquel sultán, noticias que barajó en su memoria, sin reparar en fechas ni en datos precisos.

Píntale Cervantes: «mancebo de buen talle», y «de gravedad y bizarría», al comenzar la comedia. Poco después, uno de los eunucos le califica de «tirano». Infiérese del diálogo que -86- el sultán es aficionado a mujeres, que le agrada el baile de sus esclavas, y que tiene en su harén más de doscientas cautivas. Sin perjuicio de alguna que otra infidelidad, ama locamente a Catalina, a quien proclama sultana. 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 entender jota de política; jura «por el dios ciego» (II, 133); conoce las perlas del Sur, el oro de Arabia, la púrpura de Tiro y los olores de la Sabea, ni más ni menos que cualquier humanista, enterado de sus clásicos (II, 162); y, al desmayarse la sultana, al final de la jorn. II, carga con ella, exclamando gallardamente:

«¡Sobre mis ombros vendras,  
cielo deste pobre Atlante,  
en males sin semejante,  
si vos en vos no bolueys!  
(Llevala.)»

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 lo novelescas (II, 155 y siguientes). Préndase de Catalina, en una escena de cuento de hadas, y, finalmente, entrega a su -87- dama el señorío de todo el imperio otomano, diciendo:

«Sabe igualar el amor  
el vos y la magestad.  
De los reynos que poseo,  
que casi infinitos son,  
toda su jurisdicion  
rendida a la tuya veo»

(II, 137 y 138),

y así, añade:

«Que seas turca o seas christiana,  
a mi no me importa cosa.»

Claro está que el Gran Cadí se escandaliza de las acciones del sultán; pero ¿qué se puede esperar de un juez-obispo, de quien se mofa el gracioso Madrigal, haciéndole creer que entiende el lenguaje de los pájaros, y que, en diez años, hará hablar distintamente turquesco al valiente elefante del Gran Señor? Ni le lleva a este mucha ventaja su Cadí en achaques de bobería, porque si al segundo se las hacen tragar de a puño en materia de pájaros y de elefantes, no es menos bochornoso para el primero el lance de aquel cautivo que, disfrazado de mujer, vive en el serrallo, y, descubierto el hecho (de la manera más lógica) por el sultán, discúlpase el esclavo diciendo que, cuando niña, quiso transformarse en varón,

metamorfosis<sup>34</sup> que le fue concedida por el profeta Mahoma; ante -88-  
lo cual, admirado el sultán, vuélvase al Cadí, preguntándole:

«¿Puede ser esto, Cadí?»,

contestándole el interrogado:

«¡Y sin milagro, que es más!»

¡A Gran Turco, Gran Cadí! Pero ya veremos luego si semejante argumento se ha de tomar en broma o en serio. Nótese también que, para distraer al sultán y hacer que «siembre en una y en otra tierra» (II, 202), escogen dos esclavas bonitas, ambas «transilvanas», una de las cuales resulta ser el susodicho disfrazado varón.

Ahora bien: pocos sultanes ha habido en la historia cuyo reinado, carácter y costumbres sean tan al pormenor conocidos como los de Murad III<sup>35</sup>. Todas las descripciones coinciden en negarle atractivos personales: era pequeño, flaco, amarillo, nariz aguileña y barba rojiza. Había nacido en 1546, y tenía, por lo tanto, cincuenta años al morir en 1595. Lo de mozo y mancebo, que dice Cervantes, puede proceder de una confusión con el sultán Ahmed, que comenzó a reinar en 1603, a los catorce años, y murió a los veintiocho en 1617. Importa lo que acerca de este sultán dice Lope de Vega en su disparatada novela de La Desdicha por la -89- honra (que nada tiene que ver con el argumento de La Gran Sultana, aunque en aquella figure también una favorita española):

«Entre las mugeres que entonces tenia Sultan Amath, era la más querida vna cierta señora andaluz (sic), que fue cautiva en vno de los puertos de España. Esta holgaua notablemente de oyr representar a los cautiuos christianos algunas comedias, y ellos, deseosos de su fauor y amparo, las estudiauan, comprandolas en Venecia a algunos mercaderes Iudios para lleuarselas; de que yo vi carta de su Embaxador entonces para el Conde de Lemos, encareciendo lo que este género de escritura se estiende por el mundo, despues que con mas cuydado se diuide en tomos.»

(La Circe; Madrid, 1623; fol. 116 v.)

Ahora bien, como veremos, lo que dice Lope de Ahmed I y de su favorita andaluza, debe de ser relato influido por la historia de Murad III. No hay asomo de verdad en la novela de Lope, como lo prueba el hecho de atribuir al sultán la edad de treinta y tres años, siendo así que murió a los veintiocho. En cuanto a Cervantes, lógico es suponer que oyese hablar

bastante de Murad durante su cautiverio en Argel, cuando el sultán subió al trono. Debió de conocer Cervantes, en aquella época, numerosos detalles acerca de Murad. No hay duda sino que correrían hablillas acerca de su índole mujeriega y de su harén lleno de esclavas (que llegaron al número de quinientas, y en las que tuvo -90- ciento dos hijos, entre varones y hembras, según escribe Hammer). Oiría hablar, seguramente, acerca del imperio que sobre el sultán ejercía una esclava veneciana, de origen cristiano (de la familia Basso), llamada Ssaffije, hija de un gobernador de Corfú, cautivada, siendo muy joven, por ciertos corsarios, y entregada al serrallo de Murad. La mención que Lope hace de comedias «compradas en Venecia» (y probablemente italianas) hace sospechar que en su novela haya reminiscencias de la favorita veneciana<sup>36</sup> de Murad. Veintiocho años duró la influencia de aquella hábil mujer en el gobierno otomano, y su nombre llegó a adquirir la consiguiente popularidad<sup>37</sup>. La influencia de la veneciana despertó los celos y la envidia de la madre y de la hermana de Murad, que vieron perjudicada su situación en la corte de Constantinopla. Finalmente, lograron introducir en el harén a dos bellas esclavas, que gozaron durante bastante tiempo del favor del sultán; una de ellas era húngara (lo cual recuerda la «transilvana» de Cervantes), y gran bailarina (habilidad que Catalina de Oviedo luce en la comedia de Cervantes)<sup>38</sup>.

B) El nombre de Catalina de Oviedo.

Tal nombre parece exigencia de la rima. No puede ocultársele, a quien haya estudiado algo el teatro español del siglo de oro, que muchas veces era el verso lo que determinaba el nombre -91- de algunos personajes. La primera vez que aparece el nombre de la cautiva cristiana (y esta primera vez influye en las restantes), Catalina consuena con peregrina y con divina, en una quintilla (II, 125), y luego, en varias ocasiones, con divina (140, 161, 173, 175 y 214), con adivina (156) y con encamina (157), etc. Otro tanto ocurre con Oviedo, que surge del verso o de la rima con la misma naturalidad (pág. 125, líneas 25-30; 154, 10-19; 161, 8-11; 171, 2-5; 193, donde lo reclama el romance en e-o; 195, 2-5; 215, 23-26).

Llegan a ser fórmulas invariables unas palabras que constantemente son demandadas por divina, nombre y sobrenombre. El dar Lope el sencillo nombre de María a la sultana de su cuento, nos indica que nada le importaba el apellido, por tratarse de una leyenda, de cuya historicidad no estaba nadie enterado. En efecto, ningún documento, que sepamos, habla de semejante sultana de origen cristiano, de entereza y fidelidad acreditadas, llamada Catalina de Oviedo.

C) El hecho de permanecer cristiana, después de ser sultana y gobernadora del imperio.

Es un total e inocente absurdo, por el estilo de otros en que Cervantes suele incurrir (v. gr., en el Persiles), cuando se refiere a materias que desconoce y en que gusta de dar rienda suelta a su facultad de invención. Por poco que se conozcan las costumbres otomanas, échase de ver la imposibilidad del hecho aludido. El propio Cervantes, escribe en El -92- Amante liberal: «No es bien que la prenda del Gran Señor sea vista de nadie, y más que se le ha de quitar que converse con cristianos, pues sabéis que, en llegando a poder del Gran Señor, la han de encerrar en el serrallo y volverla turca, quiera o no quiera.»

En una Corte donde el asesinato estaba a la orden del día, una sultana que

se gloriaba de ser cristiana y enemiga del Profeta, y un sultán que aplaudía y estimulaba sus herejías, hubieran desaparecido muy pronto. Ch) La fecha (1600) de la llegada de Catalina a Constantinopla, cuando apenas tenía diez años (II, 194).

La fecha contenida en el verso «creo el año de seyscientos», parece otra exigencia rítmica del romance en e-o, y puede ser anterior a la redacción del pasaje en que se encuentra, sin que ello demuestre en modo alguno que la comedia entera sea posterior al año 1600. Todo el romance muestra ser invención ad hoc. La mención de Morato Arráez (véase la Topographia de Haedo, fol. 10), carece de significación: era un corsario conocidísimo cuando Cervantes estaba en Argel, y no sabemos que tuviese relación ninguna con el sultán. Floreció, según Haedo, hacia 1580; y Cervantes supone que entrega la cautiva al Gran Señor (Murad III), cuando este era «mozo», o sea por los años de 1565 a 1570.

Analizado, con cierta objetividad, el último acto de La Gran Sultana, se reconoce que Cervantes no escribió nunca un imposible mayor, -93- a pesar de lo verídico de algunos rasgos. El padre de Catalina y el gracioso Madrigal, a punto de ser empalados, sálvanse por intervención de la Gran Sultana. Luego se prepara una fiesta en el serrallo. Catalina, que

«Tiene tanto desseo  
de verse sin el traje  
turquesco»,

pónese un vestido español, traído de Argel por un judío. El padre de Catalina, afea después a su hija la facilidad con que se ha entregado al Gran Turco; pero ella le contesta que prefiere vivir:

«Martir soy en el desseo,  
y, aunque por agora duerma  
la carne fragil y enferma  
en este maldito empleo,  
espero en la luz que guia  
al cielo al más pecador»

(II, 184),

o, lo que es lo mismo: «viva la gallina, y viva con su pepita». Y se marcha al serrallo,

«porque esta tarde  
tengo mucho en que entender,  
que el Gran Señor quiere hazer

de mis donayres alarde».

Sigue una escena enteramente burlesca, bastante divertida. Los músicos son verdaderas figuras de entremés, y entablan un coloquio (¡muy en su lugar, ciertamente, en un harén -94- otomano!), donde salen a relucir zarabandas, zambapalos, chaconas, folías, el pésame dello, etcétera. Tienden luego «una alfombra turca, con cinco o seys almohadas de terciopelo de color», y entran el Gran Turco y su comitiva, y después doña Catalina, «vestida a lo christiano». Madrigal, que «sabe danzar como una mula» contribuye a la fiesta con un romance correntío

«que le pienso cantar a la loquesca,  
que trata ad longum todo el gran successo  
de la grande sultana Catalina.

MÚS. 1.¿Cómo lo sabeis vos?

MAD.Su mismo padre  
me lo ha contado todo ad pedem litere»

(II, 187);

y sigue el romance, base de la comedia. Entonces se levanta la sultana a bailar (Cervantes acota: «¡ensáyese este bayle bien!»). No es raro, en verdad, que una sultana dance; ya hemos visto que una de las mujeres de Murad supo cautivarle con su maestría coreográfica. Lo peregrino es que doña Catalina, Gran Sultana, directora de la política otomana, y cristiana por añadidura, baile en el harén como en cualquier ambiente de entremés. Terminada la fiesta, con el aplauso del Gran Señor, es de suponer que se halle este más enloquecido aún por el amor de doña Catalina. Pero lo que ocurre es que el Cadí amonesta a aquel para que no se olvide de «hazer hijos» en las demás mujeres, y Madrigal torna a conversar con el Cadí acerca de -95- su conocimiento de la lengua de los pájaros. Los eunucos preparan la visita de inspección al serrallo, para que el sultán elija una hembra, pues, sin demora,

«quiere renouar su fuego,  
y boluer al dulce fuego  
de sus passados plazer»

(II, 201).

Entran Zaida (Clara) y Zelinda (Lamberto, disfrazado de mujer). Hácese alarde de todas las cautivas, y quedan Zaida y Zelinda al remate de «la hermosa lista», para que el Gran Turco se fije bien en ellas. En efecto, el sultán echa el ojo a Zelinda (Lamberto), o, mejor dicho, «echale vn pañiçuelo», símbolo de su deseo de que «se la traigan». Zaida queda sola, lamentándose de la triste suerte de su amante:

«¿Qué remedio aurá que quadre  
en tan grande confusion,  
si eres, Lamberto, varon,  
y te quieren para madre?»

(II, 206.)

En esto, se descubre el sexo de Zelinda. Zaida revela su secreto a la Gran Sultana, confesándola que «ha quedado preñada» de Lamberto. Doña Catalina se apresura a salvarla. Sigue otra escena (que sin duda ocurre en alguna particular habitación del Gran Turco), en que sale el sultán, trayendo «asido del cuello a Lamberto, con vna daga desembaynada», y el -96- triste embustero trae a cuento, para disculparse, la consabida historia de sus rogativas a Mahoma para que le mudase de niña en varón. La llegada de Catalina aplaca el justo enojo del chasqueado Gran Turco, y termina el lance con

«las pazes que hazen  
amantes desauenidos»,

casando Zaida con Zelinda (Lamberto), y rogando Catalina al sultán que los eche en seguida de casa, porque «no quiere ver visiones» (II, 212). Al final, despídese Madrigal de Constantinopla, diciendo:

«que muero  
por verme ya en Madrid hazer corrillos  
de gente que pregunta: "¿Cómo es esto?  
Diga, señor cautiuo, por su vida:  
¿es verdad que se llama la sultana  
que oy reyna en la Turquía, Catalina,  
y que es christiana, y tiene don y todo,

y que es de Oviedo el sobrenombre suyo?"  
¡O! ¡Que de cosas les diré! Y aun pienso,  
pues tengo ya el camino medio andado,  
siendo poeta, hazerme comediante,  
y componer la historia desta niña  
sin discrepar de la verdad vn punto,  
representando el mismo personage  
alla que hago aqui.»

(II, 215-216.)

¿No parece indicar esto, con harta claridad, que el argumento es pura invención del autor? De seguro que ningún cautivo rescatado le ganó la palmatoria a Madrigal en lo de contar «de -97- luengas vías, luengas mentiras», y aun podemos suponer que alcanzó a repetir de un modo convincente los disparatones que acabamos de oír. Acaba el engendro con dos escenas muy cortas, una, relativa a la venturosa solución del apuro de Lamberto, y otra, a la proclamación, entre fuegos artificiales, toque de chirimías y otros festejos populares (como en la España de aquel tiempo) del nacimiento de un heredero del sultán, fruto del «felice parto» de doña Catalina de Oviedo, «gran sultana y christiana».

Larga ha sido la exposición; pero necesaria para dar a conocer las principales ideas de esta comedia. Ocioso sería analizar pensamientos tan desconcertados como el del Gran Turco sobre la conveniencia de mezclar su sangre con la cristiana, «para darle mayor ser» (II, 155), y engendrar «vn otomano español»; o el lenguaje, poco decente en boca de una sultana, para dar a conocer su estado interesante (211); o los deseos, expresados por el Gran Turco, de renovar «los santos y los profanos, -grandes y admirables juegos» de romanos y griegos (213), etcétera. No es difícil sospechar, en vista de las bromas de que son víctimas el sultán, el Cadí, y aun el mismo Profeta, que se trata de una obra burlesca. Si alguna parte de la comedia ha de tomarse en serio, es la que contiene elementos religiosos, como la oración enderezada a la Virgen por la sultana (173). Lo demás, parece escrito a propósito para poner en solfa -98- al Gran Turco, a Mahoma y a toda su secta, porque no es admisible que Cervantes escribiese tantos disparates «de industria». Otro elemento cómico está representado por la escena entre Madrigal y los judíos (II, 126), que recuerda otras análogas de Los Baños de Argel (I, 284, 299, 330).

Arriesgado sería afirmar nada respecto de la época en que Cervantes dio forma definitiva a la comedia de La Gran Sultana; pero, en vista de lo fantástico del argumento y de lo defectuoso de la técnica, nos inclinamos a creer que la nueva forma tuvo por base otra comedia, citada por Cervantes en la Adjunta al Parnaso con el título de La Gran turquesca. Algunos críticos<sup>39</sup>, que han hablado también de esta posibilidad, negáronse a admitir la identidad de ambas obras, fundándose en los siguientes argumentos: 1.º Que La Gran Sultana descansa en sucesos históricos de

principios del siglo XVII (hipótesis que, como hemos visto, carece por completo de base); 2.º Que Cervantes alude a La Gran turquesca como a una de sus primeras creaciones dramáticas (pero es el caso que la alusión no contiene nada preciso respecto de la época, pudiéndose tan solo inferir de aquella que la referida comedia era bastante anterior al año 1614, fecha probable del aserto); y 3.º Que la indicación del año 1600, mencionado en el romance de Madrigal, da a entender que la comedia -99- de La Gran Sultana es posterior a dicho año; a lo cual puede añadirse, para reforzar el argumento, que en la comedia se cita a Felipe III (pág. 149) y se alude a los embajadores de Persia (véase nuestra nota en la pág. 363), lo que nos llevaría al año 1599, si aceptamos la posibilidad de que el hecho fuese contemporáneo de la redacción de la obra. En suma: las apariencias hacen probable la hipótesis de que La Gran Sultana no se hubiera compuesto antes de 1600.

Pero otras consideraciones disminuyen grandemente tal probabilidad. Nótese, en primer término, que la frase de la Adjunta al Parnaso: «yo he compuesto muchas comedias, y, a no ser más, me parecieran dignas de alabanza», lo mismo se puede aplicar a las comedias escritas o refundidas cuando Cervantes tornó a su antigua ociosidad, que a las de la primera época de su vida teatral. Admisible es la conclusión, según la cual Los Tratos de Argel, La Numancia, La Confusa, y probablemente La Batalla naval, son piezas de la primera época cervantina; pero nada se sabe positivamente respecto de las demás comedias mencionadas en la Adjunta. Y en cuanto a la supuesta historicidad de La Gran Sultana, ya hemos dicho lo bastante.

Parece, pues, lógico pensar que Cervantes escribió o modificó La Gran Sultana después del año 1600, y aun algunos más tarde, hacia 1607-1608 (fecha que concuerda con la probable -100- edad de la sultana, en la época de su casamiento, que Cervantes hace coetáneo de la comedia), dándole primero el título de La Gran turquesca, y reformándola con motivo de su publicación en el tomo de 1615. No es impropio del proceder cervantino utilizar dos veces el mismo argumento, ni hay razón para juzgar que fuesen enteramente distintas dos comedias de tan parecidos títulos. Otro misterio encierra el aludido pasaje de la Adjunta. Dice en ella Cervantes que «pensaba dar a la estampa» (en el verano de 1614, fecha de la Adjunta) «seis comedias, con otros seis entremeses» que tenía compuestos. Un año después, el 3 de julio de 1615, se firmaba la Aprobación de las Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, y, en septiembre de 1615, la fe de erratas. Ahora bien, si tenemos en cuenta la habitual lentitud de Cervantes en la composición de sus obras, y la que se empleaba en imprimirlas, no es aventurado suponer que las diez y seis aludidas en la Adjunta estaban escritas mucho antes de ver la luz pública, o, en todo caso, muy poco después de la fecha de las citadas palabras. De todos modos, sería proceder de ligero, asegurar que Cervantes, además de las seis comedias ya escritas en julio de 1614, escribió dos nuevas comedias más, para completar el número de ocho. Nada más probable, si nos atenemos al de seis (y no juzgamos que se trata de un yerro del impresor; o de la equivocación de un anciano, que solamente pensaba -101- en dar a la estampa algunas de sus comedias, sin tener nada resuelto respecto de su número), que el hecho de que Cervantes buscara entre sus papeles, para

añadir dos obras más a las que ya tenía elegidas, costándole, sin duda, menos trabajo arreglar dos comedias antiguas, que escribirlas de nuevo. Nada prueban, evidentemente, las puras reflexiones en esta materia. Lo único que interesa es la posibilidad de que La Gran Sultana sea La Gran turquesca, y nada demuestra lo inadmisibile de tal conjetura.

No es extraño que Cervantes, cautivo en Argel, muestre superficiales conocimientos acerca de la capital del imperio otomano, y es lástima que se haya perdido su Trato de Constantinopla y muerte de Selín, comedia que nos hubiera suministrado algunos datos más acerca de este género de temas. No cabe duda de que tuvo noticia de ciertos viajes por Oriente, como el Viage de Turquía de Cristóbal de Villalón, obra que explica algunos pasajes de la comedia cervantina<sup>40</sup>.

Poco puede decirse en loor de la técnica de esta última. La escena queda sin personajes a cada momento; y así, algunos versos que tratan -102- de aclarar lo que sucede entre bastidores, parecen más bien acotaciones que poesía:

«El moro llega; un memorial le ha dado;  
el Gran Señor le toma, y se le entrega  
a un bel garçon que casi tray al lado.»

(Pág. 113.)

Tres cortas escenas, enteramente descosidas, constituyen el final de la obra, y, sin razón alguna, se ha de suponer que han transcurrido seis meses, o más, entre el discurso de la Gran Sultana (pág. 211, donde confiesa estar encinta) y la última escena.

Es digno de nota, en cuanto a la versificación, que el 15'6 por 100 de los versos sean de romance; los demás, prueban el conato de escribir según el uso «que pedía la comedia nueva», y así el autor se muestra sobrio en el empleo de tercetos y octavas; pero no deja de asomar el estilo antiguo en estos mismos versos, y especialmente en la manera de encajar las redondillas y las quintillas. En las Notas hemos señalado algunos versos defectuosos, muy típicos de la musa cervantina. Pero nada se infiere de la versificación, que sirva para determinar la época de la redacción de esta comedia.

\* \* \*

El Gallardo español es otra de las comedias cervantinas fundadas en temas moriscos o turcos, es decir, en recuerdos del cautiverio de -103- Cervantes. Pero se echa de ver bastante diferencia entre el léxico y el ambiente de esta comedia, y los de sus congéneres El Trato de Argel, Los Baños de Argel y La Gran Sultana. El colorido morisco es en El Gallardo español más débil, y más poderoso, en cambio, el esfuerzo del autor por dar a su obra mayor lógica y arte. La escena se desarrolla en Orán y en un aduar próximo a esta ciudad; pero el color local es bien escaso, y nada se encuentra de aquellos rasgos vivos e impresionantes que dejan huella en el

ánimo del lector. La trama fundamental es novelesca, sin que basten a desvirtuar su carácter romántico, algunos datos históricos del sitio de Orán (1562-1563). Son de notable interés las pocas alusiones autobiográficas que se contienen en la historia de Fernando de Saavedra, relatada por Margarita<sup>41</sup>.

Con ser tan distinta la materia de El Gallardo español de la que constituye el tema de las otras comedias análogas de Cervantes, no falta en aquella el consabido episodio del amor de una mora por un cristiano, y aparecen allí nombres como el de Pedro Álvarez (I, 122-123), y el de Saavedra, ya conocidos por El Trato de Argel. No carece la obra de movimiento escénico; pero los desafíos, las batallas y la gritería, no son por sí mismos elementos dramáticos, puesto que estos resultan solo, lógicamente, del desarrollo psicológico de los propios caracteres del drama. Las acciones del protagonista tienen -104- poco de verdaderamente grande. Se sospecha siempre que su vida no corre peligro, y desde el principio de la comedia se prevé el desenlace.

La acción de D. Fernando, que, infringiendo las órdenes del general, se descuelga de noche por el muro de la ciudad para salir al desafío que le hizo Alimuzel, tiene un curioso precedente en la historia de los casos de honra. Consta en el Diálogo de la verdadera honra militar (Venecia, 1566), de D. Gerónimo Ximénez de Urrea<sup>42</sup>, el cual escribe lo siguiente:

«A mi parecer, el soldado, como dezis, no deue disponer de si, ni aun para passarse de vna compañía a otra, sin licencia de su superior, a fin, que es mas seruicio de su Rey seruir debaxo las leyes militares, que a su voluntad; mas el gentilhombre o soldado que es desafiado o ha desafiado, y el campo es acetado, deue dexar todas las cosas del mundo, por responder por su honra, a quien es más obligado que a otra cosa, porque no se le passe el tiempo y su enemigo le pinte por infame en los cantones. Desto dió buen exemplo el valeroso Maldonado, que, estando para combatir, y hallándose pocos días antes de la jornada, en Castel Nouo de Dalmacia, soldado, viendo como se le acercaua el plazo del combate, pidió licencia con toda la fuerza del mundo para salir de allí, y viendo como no la podía auer, determinó de -105- descolgarse vna noche por la muralla, y assi lo hizo, y tomando una barquilla, entró en ella y pasó el mar Adriatico, no sin gran peligro de su persona, y vino a Lombardia, donde combatió; y si esta diligencia no hiziera, fuera tenido por infame, y no mereciera ser más soldado.»

La escapada de D. Fernando; la entrada de la mujer vestida de hombre, que va buscando a su fugitivo amante; la pasión novelesca de Arlaxa, son los principales episodios de El Gallardo español. Pero interesan menos que los elementos rigurosamente históricos. El carácter cómico de Buitrago, que supera al sacristán de Los Baños de Argel, aunque algo pálido, si se le compara con las mejores creaciones cervantinas de tal género, anima notablemente algunas escenas.

La índole novelesca de la obra échase de ver también en el lenguaje, impropio de verdaderos moros. Hablan estos de «Marte», del «dios antojadizo y riguroso» (pág. 94), y «del curso volador de la fortuna»

(pág. 95), ni más ni menos que los discretos cortesanos de las novelas pastoriles. Muestra la técnica los mismos defectos que en Los Baños de Argel, habiendo entradas y salidas injustificadas, y prevaleciendo en la acción el espíritu ficticio y aventurero del argumento, a causa de ser «el principal intento» del autor, «mezclar verdades con fabulosos intentos». Ciertas acotaciones, por su carácter personal (como aquella de la pág. 37: «es cuento verdadero, que yo lo vi»), hacen suponer que el -106- original no estuvo jamás en poder de ningún empresario, sino que fue directamente del bufete del autor a la imprenta. Si la sospecha es fundada, puede constituir un argumento para sostener que El Gallardo español fue una de las comedias escritas por Cervantes cuando este volvió a su antigua ociosidad. Pero el tema y la técnica demuestran que Cervantes no había dejado de mirar hacia atrás, aun en su última época, para buscar motivos de inspiración dramática.

La versificación ostenta mayor facilidad que en Los Baños de Argel. Abundan los tipos líricos, habiendo, entre redondillas y quintillas más de 2000 versos, o sea unas dos terceras partes de la comedia, que resulta más extensa de lo corriente en las obras dramáticas cervantinas (consta de 3134 versos). El tanto por ciento de versos largos es más normal que en otras comedias: hay, entre tercetos, octavas y versos sueltos, unos 600, y, además, estrofas de versos de 7 y 11 sílabas (liras), como otras que se leen en La Casa de los celos (página 163) y en La Galatea (I, 216 y siguientes), reminiscencia de las formas métricas de la primera época. Los romances están mejor distribuidos (14'3 %, y es más íntimo su enlace con la concepción dramática que en otras comedias cervantinas, donde aquellos parecen algo postizo y post hoc.

\* \* \*

-107-

## B) Temas novelescos

Destácase La Casa de los celos y Selvas de Ardenia entre las comedias cervantinas de tema novelesco; pero el lector más benévolo reconocerá que Cervantes erró fundamentalmente al escoger por argumento de una obra dramática una serie de incidentes que nada tienen de teatral. Se suceden caprichosamente las escenas, sin justificación de cambios y sin criterio psicológico alguno. Se reduce el tema a la persecución de Angélica por sus dos amantes, Roldán y Reinaldos; persecución que más bien parece una loca y continua carrera, propia para entretener a los espectadores de un teatro de títeres, que el desarrollo artístico de una acción dramática.

Respecto del argumento, Cervantes debe a Matteo M.<sup>a</sup> Boiardo lo principal de la maraña, y al Ariosto varios pormenores, y un tantico de su espíritu burlesco (aunque Cervantes muestra poca habilidad, si quiere poner en ridículo a los héroes caballerescos, mezclando aquí lo grotesco con lo serio).

Casi todos los personajes, en efecto, se hallan en Boiardo o en el Ariosto: unos, sin modificación alguna, como Angélica la Bella, Marfisa, el emperador Carlomagno y Argalia; otros, con ciertos cambios, y así, Reinaldos corresponde a Rinaldo, Roldán a Orlando (cugino de Rinaldo en el

Orlando furioso, I, 8, y primo en la comedia), Galalón a Gano o Ganellone, el -108- Espíritu de Merlín al Spirito di Merlino, y los pastores Lauso, Corinto, Rustico y Clori, a Medoro, Cloridano, etc. En el Orlando furioso (XIV, 95, 98) aparece el ángel Miguel; en La Casa de los celos sale, al final, un ángel. El demonio es también personaje de ambas obras. Malgesí, hermano de Reinaldos, recuerda a Bradamante, hermana de Rinaldo (Orlando, II, 30 et al.); pero solo por el parentesco, porque en lo demás no se parecen. Ferrau es Ferraguto. En cuanto a Bernardo del Carpio, posible es que, como el Ariosto quiso elogiar a la casa de Este en Italia, Cervantes le imitara, respecto de España, loando al héroe nacional. En realidad, el Orlando furioso empieza donde termina la comedia cervantina (compárense en comprobación de ello, el Orlando, I, 8, 9, y el último discurso de Carlomagno, en La Casa de los celos, I, 234). El parlamento del Ángel, al final de la comedia, se inspira en el canto XIV del Orlando; y no es difícil notar otras semejanzas entre ambas obras: «ven; mudarás de trage», le dicen a Angélica los pastores (I, 179): «in certi drappi rozzi avvilupposi», se lee en Ariosto (XI, 11); Reinaldos imagina que oye la voz de Angélica, que grita: «Socorredme, Reynaldos, que me matan!» (I, 208); en Orlando (XII, 15), leemos que a este

«Pargli Angelica udir, che supplicando  
e piangendo gli dica: aita, aita;  
la mia virginità ti raccomando»;

-109-

Roldán no quiere matar al que duerme (I, 155-6); lo mismo Orlando (IX, 4):

«Di tanto core è il generoso Orlando,  
che non degna ferir gente che dorma.»

Sin perjuicio de tales imitaciones, quizá recordó también Cervantes, en esta comedia, algunos lances de libros caballerescos españoles. Así, la ilusión que sufre Reinaldos, en la jorn. III (I, 208 y siguientes), creyendo oír los lamentos de Angélica y pareciéndole después que la arrastran dos sátiros, ilusión provocada por Malgesí, es semejante a la que, por artes del sabio Fristón, padece don Belianís de Grecia en su Historia (lib. I, cap. 36), juzgando que la princesa Florisbella reclama su auxilio, y pareciéndole «que cuatro gigantes la lleuauan con mucha furia, y que el uno de sus hermosos cabellos la arrastraua, con tanta crueldad, que a manojos de su cabeça se los sacaua, y otro, con mucha braueza, venia diziendo: ¡dexalda a essa traydora, que cumple que a mis manos muera!»

Aparecen en esta comedia las figuras morales, de cuya introducción en el teatro se ufanaba Cervantes. El empleo de tales figuras; la rudimentaria técnica de la obra; las escenas pastoriles (I, 167, etc.), con ambiente,

nombres y lenguaje idénticos a los de La Galatea; el recurso a fuentes italianas, tan frecuente en la misma Galatea, en El Laberinto de amor y en El Curioso impertinente, y tan escaso en las producciones -110- cervantinas de la última época, hacen sospechar que La Casa de los celos pertenezca a los primeros tiempos de la carrera dramática del autor. Indicios existen de que esta comedia tuvo originariamente otra forma. Quizá constaba en un principio de más de tres jornadas<sup>43</sup>. Nos inclinamos a creer que los sonetos<sup>44</sup>

«En el silencio de la noche, quando»

(I, 201)

y

«O le falta al amor conocimiento»

(I, 206)

son de la primera época cervantina; pero aun dando por fundada semejante hipótesis, no arguye nada respecto de la fecha de la comedia, porque Cervantes tenía por costumbre copiarse a sí mismo.

Como en La Gran Sultana y en Los Baños de Argel, el escenario queda sin personajes al terminar muchas escenas, cortándose, con este desaliñado proceder, el hilo del argumento. De este modo, bien se comprende que sea indiferente el principio de las jornadas, que bien pudieron tener otra disposición distinta de la actual, como se observa en la pág. 213 (línea 11), donde pudo terminar un acto de la comedia. -111- La frecuente e infeliz intervención del deus ex machina, menoscaba el valor psicológico de los caracteres. Sin embargo, preciso es reconocer que los elementos populares, los bailes y cantares, la atmósfera campestre, que en algunas escenas de La Casa de los celos se observan, y que son de lo mejor que hay en la comedia, recuerdan el más precioso don del gran novelista: la facultad de representar con fidelidad y arte el espíritu y el lenguaje de su pueblo y, sobre todo, de la gente humilde de los campos y aldeas. Más aún trae a la memoria la versificación aquella fórmula estética de los primeros tiempos cervantinos, del Cervantes de La Galatea, admirador de Cueva y de Argensola. Encuéntrase en la comedia aquel arcaico tipo de estrofa, de 6 o de 13 versos de 7 y 11 sílabas, de que antes hemos tratado y que también se halla en la citada novela pastoril<sup>45</sup>. No hay romances en las dos primeras jornadas, y los 80 versos de tal género, que se leen en la III (bien pocos para una comedia), no excluyen la hipótesis de que se

trata de una obra relativamente antigua, como en Los Baños de Argel. No sería extraño que Cervantes se hubiera limitado a reformar esta tercera jornada, que presenta mayor variedad y no contiene tanto verso largo (octavas, tercetos, estrofas) como las dos anteriores.

-112-

Tales circunstancias, unidas al carácter del lenguaje y al de las rimas (que más bien recuerdan a los dramaturgos del siglo XVI, que a los del XVII), justifican la conjetura de que La Casa de los celos pertenece a la antigua época dramática de Cervantes. Quizá sea (con un simple cambio de título) aquel mismo Bosque amoroso, mencionado en la Adjunta al Parnaso. El contenido de la comedia, y la reiterada mención que en ella se hace de las Selvas de Ardenia, son nuevos argumentos en pro de la susodicha hipótesis.

\* \* \*

En cuanto a El Laberinto de amor, probable es que Cervantes se inspirase también en cierto episodio del Orlando furioso del Ariosto (canto V). Constituye el principal tema de la comedia, la falsa acusación de la heroína por un amante celoso. Respecto del Orlando, el núcleo del canto V está determinado por el amor que el duque de Albania siente por la princesa Ginebra, hija de rey; esta ama al caballero Ariodante, que, a su vez, se halla enamorado de la joven, gozando además, del afecto del padre de Ginebra. Tal rivalidad incita al duque a acusar de infiel a la princesa. Ariodante, creyendo verdadera la deshonestidad de su amada, desaparece, y corre el rumor de que se ha matado. Lurcanio, hermano de Ariodante, revela al rey la verdadera causa de la muerte del -113- último; y el monarca, agobiado por la acusación contra Ginebra, se ve forzado a condenarla, si, en el término de un mes, no se presenta un campeón que demuestre la falsedad de la imputación, lidiando con el duque y vencéndole:

«Ha fatto il re bandir per liberarla  
(che pur gli par ch' a torto sia accusata),  
che vuol per moglie, e con gran dote, darla  
a chi torrà l' infamia che l' è data.  
Che per lei comparisca non si parla  
guerriero ancora, anzi l' un l' altro guata:  
che quel Lurcanio in arme è così fiero,  
che par che di lui tema ogni guerriero.»

(V, 68.)

El padre, pues, promete dar a Ginebra por esposa, a quien le devuelva el honor. Termina el episodio con la intervención de Rinaldo, que castiga al impostor, vencéndole y dándole muerte. Ariodante, que, como era de suponer, no había fallecido, llega entonces y se casa con Ginebra. Entre muchas diferencias, se parecen los argumentos del Ariosto y de

Cervantes: en el ambiente aristocrático de los personajes principales; en la condenación a muerte de la hija, en el procedimiento del duelo judicial, y en la demostración, por este medio, de la inocencia de la acusada. Pero Cervantes añade elementos, muy propios de su ingenio inventivo. A la primera falsa acusación, agrega otra: la formulada contra el duque de Rosena, por haber robado -114- la hija y la sobrina del duque de Dorlán. Interviniendo ya en la comedia el duque de Novara y el de Utrino, parece que tenemos bastantes duques para una sola obra; pero Cervantes nos presenta, además, al disfrazado duque Anastasio, y con él a la hija del duque de Novara (Rosamira), a la del duque de Dorlán (Julia), y a la hermana del duque de Utrino (Porcia). Figuran también dos mensajeros, que llevan ambos el título de embajadores. Como personas de inferior categoría, hay dos estudiantes, y otros personajes que desempeñan papeles poco importantes.

Recomendamos al lector el examen de la comedia, para desenredar<sup>46</sup> el argumento, si puede. Tres duques están enamorados de Rosamira: Manfredo, a quien favorece el padre de la heroína; Dagoberto, el acusador, y Anastasio, que, a todo trance, está dispuesto a defender a Rosamira. Con raras excepciones, casi todos los personajes adoptan dos o más disfraces, y aun alguno, como la duquesa Porcia, llega a tener cinco (pastor, estudiante, labrador, labradora y, en opinión de los demás, Rosamira)<sup>47</sup>. Al final, en una lúgubre escena (II, 321), salen disfrazados Porcia, Dagoberto, Rosamira, Anastasio, Cornelio, Manfredo y Julia. Esta última se casa con Manfredo, Porcia con Anastasio, y Rosamira, una vez probada su inocencia, con su acusador -115- Dagoberto, a quien disculpan los celos, que le indujeron a acusar a Rosamira, para que ningún otro amante aspirase a su mano. No es fácil comprender (¡misterios de los grandes genios!) la lógica de la conducta de un enamorado que, para ganarse el afecto de una honesta dama, no vacila en deshonorarla públicamente, logrando así merecerla al final de la aventura.

El tema de la acusación falsa es de los más comunes en la historia del folklore y de la novela, y hay variantes de aquel en todas las literaturas. Pero Cervantes supo darle un remate que, por lo peregrino, carece de precedentes, que sepamos. Habiendo sido suficiente el episodio del Ariosto, para sugerir a Cervantes la maraña de su comedia, es innecesario buscar en Bandello (I, novela 22), en Alonso de la Vega (Duquesa de la Rosa), en Timoneda (patraña 21), o en otros escritores, accesibles a Cervantes, las fuentes de la comedia<sup>48</sup>. En el Quixote alaba Cervantes La Enemiga favorable de Tárrega, que también tiene por tema una falsa acusación; pero no conociéndose la fecha de la obra del canónigo Tárrega, es imposible decidir cuál de los dos escritores se inspira en el otro.

De sumo interés es el misterio que parece envolver a toda esta comedia. El título de la -116- misma, no solo no se indica al final, pero ni siquiera en el cuerpo de la obra, puesto que la frase:

«Ya en el ciego laberinto  
te metió el amor cruel»

(II, 230),

no implica relación alguna con la denominación de la comedia, siendo «laberinto» lugar común en Cervantes.

Veamos si pueden obtenerse otras consecuencias del examen de la comedia. Como habrá echado de ver el lector, el enredo de El Laberinto de amor es verdaderamente extraordinario. Pero, además, Cervantes se complace a cada momento en advertir al espectador la confusión que en la obra impera, como si en ello cifrase su orgullo. Si no emplea siempre el vocablo confusión, se expresa en términos equivalentes. «Confuso estoy», dice el padre de Rosamira al escuchar la acusación contra su hija (II, 222); y el embajador habla también de «confuso testimonio» (223), añadiendo al partir: «confuso voy, atónito y perplexo» (225). Al oír la calumnia, exclama uno de los rivales: «¡Oh amor! ¡Oh confusión jamás oyda!» (228). Acentúase luego el desvarío de los personajes ante la complicación de los sucesos (véanse las págs. 233, líneas 23-31; 242, 21-29; 274, 5-10, y 286, 5-12). «En gran confusión me veo», dice Julia (289); «en gran confusión me hallo», exclama Anastasio (301); «con el miedo estoy -117- confusa», añade Porcia (305); «¡el alma lleuo confusa!», advierte Manfredo (307); «¡en gran confusión me veo!», vuelve a decir Porcia (308); «confusa estoy», dice a su vez Rosamira (324); que luego (325) lamenta no haber esperado desde lejos el suceso «deste tan grande enredo»; y, al final, Tácito se expresa así:

«Hoy del campo de Agramante  
he visto la confusión»,

no diciéndose nada de laberinto.

Sorprende la repetición usque ad nauseam de aquel vocablo, y si bien Cervantes lo emplea con frecuencia en otras obras, nunca lo hace con tan abusiva insistencia, que evidentemente no puede proceder de una pura casualidad. Toda la comedia descansa en confusiones y en disfraces, y aun en los dos últimos versos se alude a ello, diciendo:

«y aquí acaban las marañas  
tuyas, que no tienen fin.»

No parece, pues, sino que el verdadero título de la obra habría de ser La Confusa, que precisamente es el que llevaba una comedia favorita de su autor.

«Soy por quien La Confusa, nada fea,  
pareció en los teatros admirable,  
si esto a su fama es justo se le crea»,

dice Cervantes en el Viage del Parnaso (cap. IV). Y, en la Adjunta, añade: «la (comedia) que yo -118- más estimo, y de la que más me precio, fué y es de una, llamada La Confusa, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.» ¡Extraña coincidencia la de que Cervantes llame comedia de capa y espada a La Confusa, y sea precisamente El Laberinto de amor la única suya de ese género que conservamos (y quizá también una de las más típicas de su grupo)! Porque es de notar que en ninguna de las otras comedias cervantinas tienen los personajes «de capa y espada» la preponderancia que en El Laberinto de amor. Ni El Trato de Argel, ni Los Baños, ni El Gallardo español, ni La Gran Sultana, ni El Rufián dichoso, ni La Numancia, ni La Entretenida, ni Pedro de Urdemalas, ni siquiera La Casa de los celos (donde hay escenas pastoriles, y donde interviene el emperador Carlomagno, género de personajes extraño a tales comedias, según los cánones literarios de la época), pueden considerarse «de capa y espada». Según los traductores de Ticknor (II, 553), la invención de este género dramático se atribuyó a D. Diego Jiménez de Enciso. Pero, si Cervantes escribió La Confusa hacia 1585, como parece probable, y él mismo la califica de «comedia de capa y espada», ¿qué valor puede tener aquella atribución, habiendo nacido Enciso en dicho año? Según el criterio de la época, expresado por Cristóbal Suárez de Figueroa, en el alivio III -119- de su Passagero, había dos géneros de comedias: «al uno llaman comedia de cuerpo; al otro, de ingenio, o sea de capa y espada». En las primeras, intervenían como personajes reyes, príncipes o santos; en las «de capa y espada», nobles o caballeros particulares<sup>49</sup>. En El Laberinto de amor, no hay escena que no se relacione con los duques.

Que La Confusa no estaba perdida, al formarse el tomo de 1615, resulta claro de las palabras del mismo Cervantes en la Adjunta, donde dice que aquella comedia «fué y es» la más estimada por él, lo cual significa que la tenía -120- delante (en manuscrito, sin duda, porque no sabemos que se haya impreso nunca). Y no es de creer que la obra dramática de que más se enorgullecía Cervantes, haya desaparecido, sin que su autor tratase de salvarla para la posteridad.

Por otra parte, la técnica, el lenguaje y la versificación de El Laberinto de amor, llevan el sello de la primera época del autor. Nada seguro puede afirmarse respecto del número de jornadas de que hubo de constar el original, porque es muy descuidada la construcción de la comedia; pero no sería extraño que hubiera tenido tres desde un principio, y que fuese esta una de las primeras comedias en que Cervantes intentó la distribución tripartita. Con frecuencia queda el escenario sin personajes, y puede observarse, al final de la primera jornada (II, 255), una pequeña escena suelta, que parece poco a propósito para terminar un acto.

Entre más de 3000 versos (3078) de que consta la comedia, solo hay 84 de romance, y, por cierto, con asonante en u-a (en el cual entra dos veces, quizá casualmente, la palabra confusa).

Llama la atención el predominio de los tipos métricos de la primera época, característicos de El Trato de Argel. Hay 872 versos largos (octavas, tercetos, versos sueltos) y 306 de estrofas, siendo los demás (55 %) casi enteramente de redondillas (1712). Consta asimismo una combinación lírica de redondillas y quintillas alternadas (véase II, 318), ya empleada, entre otros, -121- por Cristóbal de Castillejo, en número de 90 versos. Todo ello es típico de la susodicha época. Las rimas, por su falta de variedad, recuerdan las de El Trato y La Numancia (véase, por ejemplo, la pág. 256, en que riman disculpa, culpa y culpa, en la misma octava, y descargo, cargo y cargo en la siguiente). Enfada el abuso de consonantes formados por el pretérito y el pronombre enclítico (notólo, mirólo, en la pág. 266; vile, dile, tomóla, besóla, en la 277; conocíle, seguíle, en la 285; salióse, desaparecióse, en la 294; solicitéla, habléla, en la 314, etc.).

Pasajes hay que guardan el eco de La Galatea, como el verso (298): «al triste, temeroso, amargo trance», y el episodio del amor de Julia, con todas sus notas pasionales y su concepto del deseo amoroso (287).

Fácil era, por lo demás, el cambio de título. Cervantes hace sinónimos, algunas veces, confusión y laberinto, y aun, en el Quixote, emplea juntamente ambas palabras (I, 45): «viéndose el enemigo de la concordia y el émulo de la luz menospreciado y burlado, y el poco fruto que había granjeado de haberlos puesto a todos en tan confuso laberinto...»

Lógico es que el lector se pregunte qué razón pudo tener Cervantes para semejante mudanza de título. Parece probable que, como en La Casa de los celos, en La Gran Sultana y en Los Baños de Argel, no juzgó conveniente salir, «al cabo de tantos años como hacía que dormía en el silencio del olvido», y «con todos -122- sus años a cuestas», con comedias de otros tiempos. De hacerlo así, corría el riesgo de exponerse a las burlas de rivales y enemigos, que aprovecharían la oportunidad para menoscabar la fama literaria del autor. Faltaba, además, base de comparación, porque ni Cervantes había hecho imprimir, que sepamos, ninguna de sus comedias, ni tampoco habían sacado a luz las suyas los autores contemporáneos de su primera época dramática, salvo raras excepciones, como Juan de la Cueva (1583), que confirman la regla. El tomo de Virués, impreso en 1609, bastantes años después de la composición de las obras en él contenidas, deja transparentarse el anhelo del autor por dar a sus producciones cierto barniz a lo moderno. En cambio, las nuevas comedias que se imprimían, y especialmente las de Lope de Vega, mostraban bien a las claras, por la fluidez del verso y lo vibrante de la inspiración, su nacimiento en el siglo de oro de la literatura dramática.

No se avenía con el carácter cervantino arrojar al cesto lo que había escrito; y es harto improbable que dejase de aprovechar la primera ocasión que se le ofreciera para publicar lo que tenía arrinconado, ora fuese de su primera época, o ya de los días en que tornó a su antigua ociosidad. De todos modos, él procuró remozar sus comedias en cuanto le fue posible; y no era verisímil que ninguno de los escasos lectores de su obra se percatase de los cambios, sobre todo en el caso de La Confusa, estrenada hacía -123- treinta años. Aun suponiendo que hubiera vuelto a

representarse, no era probable que ningún actor ni espectador se acordase del título de una comedia tan parecida a tantas otras, y maravillosa hubiera sido la retentiva del que tuviera presente que Dagoberto, Filiberto, Manfredo, Rosamira, Elvira, Porcia, etc., eran personajes de La Confusa. Ningún escritor contemporáneo la menciona; y, por otro lado, solo las comedias nuevas interesaban al público, sin que pudiera sorprender, por supuesto, que un autor refundiese alguna de las antiguas. En resumen, nada concluyente puede afirmarse sobre el particular; pero siempre queda en pie, a nuestro juicio, la probabilidad de que El Laberinto de amor sea La Confusa. Parece increíble que Cervantes dejase de darla a la imprenta<sup>50</sup>.

\* \* \*

#### Ch) Temas a lo divino

Es lugar común, el de que las comedias de santos son, entre las clásicas, las que menos -124- atraen al lector moderno. Sin embargo, si todas ellas tuvieran un primer acto tan excelente como el de El Rufián dichoso, poseeríamos otros tantos admirables cuadros de la vida de aquel tiempo. Es innegable, en efecto, que el primer acto de El Rufián dichoso, es de 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. Fue compuesto, sin duda, en momentos de genial inspiración. Lo que disminuye el mérito de los dos actos siguientes, no tanto es el asunto (poco adecuado, en verdad, para la escena), como el hecho de haber dormitado en ellos, hasta lo increíble, la inspiración aludida, 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.» Parece constituir fuente única de esta comedia, el libro del Maestro Fr. Agustín Dávila Padilla, titulado: Historia de la Fundación y Discurso de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores. Por las vidas de sus Varones insignes y casos notables de Nueva España. Terminose la obra en 1592, y se publicó en Madrid el año 1596. Se infiere del Prólogo, que el autor no disfrutó de ningún impreso, sino que se valió únicamente de los papeles y de la tradición del mismo convento donde escribió la Historia. «Este libro -dice- -125- se escriuió en las Indias, y assi se habla en él como desde ellas. Començole fray Andrés de Moger, aura quarenta años; prosiguiolo fray Vincente de las Casas y fray Domingo de la Anunciacion; traduxolo luego en latin fray Tomas Castellar, hasta que, en el año 1589, me mandó el capítulo general de Mexico recojer todos los papeles y escriuir historia en romance, y fue menester aueriguase lo mas con originales viuos, por la cortedad con que se hallauan las cosas en los papeles; año de 92 la acabé», etc.

¿Cuándo llegó a manos de Cervantes el libro del P. Dávila, y en qué época escribió aquel su comedia?

Hacia 1596, cuando salió a luz el libro de Dávila, la rueda de la fortuna había dado una vuelta poco favorable para Cervantes. Encontrábase este en

apurada situación económica, y no es extraño que pensase en volver a su antigua ociosidad, para reconquistar lauros y ducados en el arte dramático. No es improbable que se encontrase en Sevilla en 1596 (sabido es que allí fue encarcelado en 1597). Ahora bien: lícito es suponer que El Rufián dichoso (sobre todo en su primer acto) se inspiró en el ambiente de la Babilonia andaluza, y que aquella comedia fue escrita, merced al estímulo de la obra de Dávila, entre los años de 1596 a 1600. El héroe de la comedia había vivido en Sevilla, y las nuevas de Indias divulgábanse en esta ciudad antes que en otro lugar de España. La técnica y -126- la versificación, como luego veremos, parecen corresponder a un período que no es ciertamente el de la última década de la vida de Cervantes.

Alude este repetidas veces a «la verdad de la historia», para justificar el argumento. Todos los lances de esta suerte comprobados, como la historia de doña Ana de Treviño (II, 66); el intercambio de obras con su correspondiente responsabilidad en la vida futura (81); la visión, en la celda, de «ninfas vestidas lascivamente» (70); y la aparición del demonio «con figura de oso» (89, 95)<sup>51</sup>, se encuentran en la historia de Dávila (caps. XXVIII y XXV). Habla, además, este del grande amor que Fr. Cristóbal de la Cruz tuvo a la devoción del Rosario (devoción que ya observaba en su época de rufián, según advierte Cervantes en la pág. 34), y le pinta muy devoto de las ánimas del Purgatorio (compárese Cervantes, pág. 29). Pueden leerse también otros rasgos semejantes en los capítulos XV, XXIII y XXIV de la obra del P. Dávila. Todo ello justifica la convicción de que Cervantes tomó por fundamento la referida obra, que él, con una interpretación infantil, aceptó en todas sus partes, demostrando tanta credulidad como mal gusto, al llevar a la escena semejante argumento. El primer acto hubiera constituido -127- por sí solo un excelente entremés; pero luego todo es pálido y deslavazado, sin que baste a galvanizar el cuerpo muerto de la obra alguna que otra escena festiva, ni la introducción de personajes tan históricos como el Visitador don Tello de Sandoval.

Aunque se ha creído que El Rufián dichoso debe de pertenecer a la última época de su autor, entendemos que esta comedia puede muy bien ser de los postreros años del siglo XVI. Si el romance

«Del gran corral de los Olmos» etc.

transcrito por Cervantes, estuviese sacado de los Romances de Germania de Juan Hidalgo, que vieron la luz en Barcelona, el año 1609, la comedia sería posterior a esta fecha. Pero bien pudo ser que Cervantes lo recogiese de la tradición oral, en sus andanzas por Andalucía. Nada se infiere del diálogo entre la Comedia y la Curiosidad, que inicia la segunda jornada; son «figuras morales» (muy propias de la vieja época cervantina.). Pero es posible que Cervantes, al escribir esta escena, pensase en las licencias de la nueva comedia, e interpolase aquella, al preparar la obra para la imprenta en 1614, disculpando con semejante

autocrítica su poco lógico proceder, si se tenía en cuenta su criterio respecto del arte dramático, expresado en el Quixote (I). De no ser así, no tendría explicación -128- la falta de enlace entre la primera jornada y las dos siguientes, que pertenecen a un género distinto. No indica tampoco, la técnica de El Rufián dichoso, que Cervantes haya sacado gran provecho de la nueva forma del arte dramático en el siglo XVII. Los dos últimos actos se resuelven en meros episodios, en diarias ocurrencias de la vida del fraile, sin asomos de norma constructiva, y sin que demuestren el menor conocimiento del medio mejicano; mientras que son patentes, en la primera jornada, el supremo arte del autor y la influencia del medio sevillano.

La versificación ofrece bastante variedad, sobre todo en el primer acto. Hay 192 (6'7 %) versos de romance; pero solo se encuentran en los dos primeros actos, siendo de notar que 104 de ellos figuran en el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad, al principio de la segunda jornada, representando quizá, como hemos dicho, una adición tardía, y sin enlace con el resto de la pieza, para el cual solo quedan 88 (3 %) de aquellos versos. Tal proporción, en un total de 2850, es bien pequeña, pero muy significativa, puesto que equivale, si no nos engañamos, al tanto por ciento de romances que suele hallarse en las comedias de Lope de Vega escritas en la última década del siglo XVI. Esta escasez de versos de romance, y la total ausencia de ellos en la jornada última, corroboran nuestra sospecha de que esta comedia no -129- pertenece a la última década cervantina, y robustecen la posibilidad, ya apuntada, de que la obra fue escrita por los años 1596 a 1600, cuando Cervantes estaba en la capital andaluza. Figuran, además, en El Rufián dichoso, 690 versos largos (suelos, octavas, tercetos y estrofas), y 1931 entre redondillas (1416) y quintillas (515) que constituyen el 68 % de los de toda la comedia. Parece considerable tal proporción, hasta para un redondillista tan empedernido como Cervantes, y este fenómeno no indica, por cierto, la influencia del siglo XVII, sino la del de Cueva y Virués.

Los versos de la primera jornada (en número de 1211) son, en general, de notable espontaneidad; después, parece que el autor iba decayendo, conforme avanzaba, haciéndose cada vez más monótono e incoloro. La segunda jornada consta de 970 versos, y la tercera solo de 668. Ambas pudieron ser escritas en cualquier convento de cualquier país, puesto que no es pericia en el arte dramático lo que revelan, sino piadosa credulidad.

\* \* \*

D) Temas que tratan «de costumbres populares y contemporáneas»  
Pertenecen a este grupo, como sabemos, La Entretenida y Pedro de Urdemalas.

Dos elementos hay, de muy desigual valor, -130- en la trama de La Entretenida: uno, que puede considerarse como lo principal del argumento, de bien poco mérito, constituido por los amores de Antonio, Cardenio, Ambrosio, D. Silvestre de Almedárez y las dos Marcelas; otro, que representa las mejores escenas de la obra, y que más bien parece de

entremés que no de comedia, integrado por los amores fregoniles de Cristina y de los rivales Ocaña, Torrente y Quiñones.

La pasión amorosa que Antonio, hermano de cierta Marcela, siente por otra Marcela que se parece mucho a la primera, es de lo más insustancial y absurdo que Cervantes pudo imaginar. Antonio gime y suspira, delante de su propia hermana, pensando en la otra Marcela (¡que no sale a escena en toda la obra!), dando lugar a que prorrumpa aquella en exclamaciones como la siguiente, tan poco adecuadas al decoro teatral:

«¡Válame Dios! ¿Qué es aquesto?  
¿Si es amor este de incesto?»

(III, 12.)

Como nadie trata de averiguar los hechos, y ambos hermanos siguen hablándose en enigmas (III, 11, línea 30 hasta 12, línea 21), claro está que el lector no los entiende tampoco. Aparecen luego dos enamorados más: Cardenio, que ama a Marcela (la hermana de Antonio) y finge ser un rico indiano, primo de ella, llamado D. Silvestre de Almendárez; y Ambrosio, que -131- está apasionado de la Marcela invisible, despertando los celos de Antonio. Todos estos personajes hacen el efecto de sombras, y se experimenta una verdadera satisfacción cada vez que salen a escena los del argumento secundario, es decir, los tipos fregoniles y populares, como el donoso lacayo Ocaña, el gracioso Torrente, el paje Quiñones, el escudero Muñoz y la fregona Cristina, que, si no es ilustre como la de la novela ejemplar, tiene propia vida y desempeña dignamente su papel de enamorar a la vez a tres galanes de su categoría. El entremés intercalado en el tercer acto (III, 87 y siguientes), tiene mucho donaire y está admirablemente escrito, haciendo que el lector se olvide de la insulsa historia de Marcela. Quizá la única escena del argumento principal, que llama la atención del espectador y verdaderamente le entretiene, es la de la llegada del primo auténtico; y aun es posible que, desempeñados los papeles por actores de talento, impresionasen al público los embustes de Cardenio, Torrente y Muñoz. El desenlace, donde no hay casamiento ninguno, constituye una suave y justificada crítica de los acostumbrados finales de comedia, en que todos los personajes, principales y secundarios, acababan por aceptar el yugo de Himeneo.

Dos naturales impulsos del genio cervantino, luchan en La Entretenida: el ambicioso anhelo de idear razonables comedias en tres jornadas, sin poseer las condiciones de un gran autor -132- dramático, y la fresca inspiración que tan lozanas creaciones produjo en Rinconete y Cortadillo, en el primer acto de El Rufián dichoso, en los entremeses, y en algunas escenas de la misma Entretenida y de Pedro de Urdemalas. Esos dos impulsos, se hallan tan íntimamente compenetrados en ciertas obras cervantinas, que no es posible separarlos sin menoscabar a los dos. En La Entretenida, por ejemplo, el tema del amante que se finge pariente recién

llegado de las Indias, para conquistar el afecto de una dama, se halla también en otras comedias del siglo de oro y, sin duda, hubo de ser lugar común de las costumbres sociales y del teatro, aun en el siglo XVI; pero, ignorando las fechas de tales obras, en la mayor parte de los casos, es imposible determinar quién fue el primero que lo llevó a la escena. Posible es también que Cervantes, encantado de su comedia, en lo relativo al episodio de la rivalidad de Ocaña y Torrente, enamorados de Cristina, repitiese el cuadro en el entremés de La Guarda cuidadosa, donde asimismo hay otros dos amantes que se disputan la blanca mano de la fregona Cristinica. Como luego veremos, el entremés debe de ser del año 1611, y es probable que la comedia corresponda, por su parte, a los años 1604-1611, habiendo fundamento para sospechar, en vista de ciertos datos, que la fecha puede contraerse al período de 1606-1608.

Al final de la segunda jornada, figura un soneto de cabo roto (pág. 68). Poco debió de durar -133- la boga de este absurdo poético, pues, a pesar de nuestras pesquisas, los ejemplos que hemos encontrado pertenecen todos a un período bien corto. Usolo el desgraciado Alonso Álvarez de Soria en 1604, a propósito de El Peregrino en su patria de Lope de Vega. También se leen versos de ese género en el Quixote (parte I; 1604?), en La Pícaro Justina (1604?), en la carta anónima a Diego de Astudillo (1606)<sup>52</sup>, y en el entremés de El Poeta de Lope de Vega (1604?)<sup>53</sup>, sin olvidar el discutido soneto, atribuido a Góngora (1605?)<sup>54</sup>. Ahora bien: todas esas composiciones pertenecen a un período bastante corto: el de los años 1604 a 1606, en el cual fueron tal vez populares entre los poetas churrulleros (como decía el licenciado Vidriera); y no es probable que, pasada su época, pretendiese Cervantes resucitar un artificio de tan escaso valor estético. Un auditorio no acostumbrado a tales versos, no los hubiera entendido, y así habrían perdido la poca gracia que encerraban.

-134-

El baile cantado «Madre la mi madre», que figura en el entremés (III, 88), se lee también en El Celoso extremeño, novela redactada, probablemente, a principios del siglo XVII, y donde Cervantes dice que aquel era «un cantar que entonces andaba muy valido en el pueblo» (edición Bosarte, pág. 51). Nada más lógico que introducirlo al mismo tiempo en la comedia, para hacerla eco de la moda.

En el citado entremés se encuentra (III, 91 y siguientes) el episodio de la bota de vino, burla que también se halla en el Quixote (II, 21). Si ambos pasajes no fueron escritos simultáneamente, como podría haber ocurrido, no es aventurado suponer que Cervantes, según su costumbre, recogió en el Quixote algo de lo que ya tenía redactado para otros fines (como hizo con el lance de los dos famosos mojones, que aparece en Los Alcaldes de Daganzo y se halla repetido en la novela, II, 13). Nada se opone a que La Entretenida, y los primeros capítulos de la segunda parte del Quixote sean, aproximadamente, de la misma época (años 1605 a 1608). Cervantes era muy lento para componer sus producciones, y gustaba de introducir a la vez un mismo episodio en varias de ellas, como si, encantado de su mérito literario, no se resolviese a abandonarlo por completo. También se habla en La Entretenida (pág. 13) de la astrología judiciaria, en términos semejantes a los que se leen en el Quixote (II, 25); en el primer libro del Persiles (I, 18), que asimismo hubo de -135-

ser escrito hacia 1608-1609, y (con alusión a profecías y adivinanzas muy creídas entonces) en el Coloquio de los perros, obras todas publicadas después, pero escritas por los mismos años.

Llama la atención que la comedia contenga nada menos que seis sonetos, forma poética muy rara en las demás obras dramáticas cervantinas, puesto que solo figuran dos (repetidos en el Quixote, I) en La Casa de los celos (última jornada), uno en La Gran Sultana, y uno en El Laberinto de amor. Algo de culteranismo se puede echar de ver en aquellos seis (III, 14, 24, 50, 70, y hasta en 46 y 68); pero no lo bastante considerar que fueron escritos muy entrado el siglo XVII. De todas suertes, sorprende que la mayor parte de los sonetos que Cervantes escribió, después de La Galatea, sean de principios de la XVIIª centuria. Tal acontece con los de la primera parte del Quixote, y quizá con los de La Entretenida. Muy contados son los que se hallan en la segunda parte del Quixote y en el Persiles; y, en cuanto a las novelas, solo hay uno en La Gitanilla de Madrid y otro en La Ilustre fregona.

Una combinación métrica se halla en La Entretenida (págs. 57, 72 y 105), que consiste en la estrofa de 4 versos sueltos, 3 de 7 sílabas y el cuarto de 11. Figura también en Los Baños de Argel (págs. 236, 283 y 342), en El Rufián dichoso (pág. 106) y en La Gran Sultana (página 179).

-136-

En cuanto a los versos largos (versos sueltos, octavas, tercetos, además de las combinaciones que llamamos estrofas) hay en La Entretenida 567 (18'4 %), que representan un tanto por ciento muy semejante al de El Gallardo español (655), Los Baños de Argel (563), El Rufián dichoso (689) y La Gran Sultana (566), comedias que, según hemos indicado, parecen corresponder a los períodos en que Cervantes pudo volver a su antigua ociosidad. Sábese que, en 1592, pensaba escribir seis comedias para Rodrigo Osorio, y no es extraño, por tanto, que pusiera manos a la obra cuando dispuso del tiempo necesario, sin que sea preciso suponer que ello no aconteció hasta los últimos años de su vida.

Juzgamos compuestas, total o parcialmente, en la primera época: El Trato de Argel, La Numancia, El Laberinto de amor y La Casa de los celos. Ahora bien: todas estas comedias tienen un número bastante alto de versos largos: 1856, La Numancia; 1228 + 42 de estrofas, El Trato; 872 + 396 de estrofas, El Laberinto; y 692 + 356 de estrofas, La Casa de los celos; mientras que Pedro de Urdemalas (probablemente la última obra dramática cervantina) solo llega a tener 206, con 132 de estrofas.

Respecto de versos de romance, figuran 460 (15 %) en La Entretenida, proporción que parece corresponder a la segunda década dramática de Lope de Vega, o sea a la primera del siglo XVII; sin que en esta materia pueda precisarse más, porque dista mucho de ser irrecusable -137- el criterio de los romances para la determinación de la época.

Pero La Entretenida, por su tema, pertenece ya al siglo de oro. Además del episodio del falso indiano, podrían señalarse otros elementos que se repiten en la comedia del siglo XVII, como la confusión de las dos Marcelas, artificio de bien poco fuste dramático. El lector recordará, sin duda, El Parecido en la Corte, de Agustín Moreto (donde la semejanza existe entre dos hombres).

\* \* \*

El problema de las fuentes de Pedro de Urdemalas, es indudablemente el más intrincado de cuantos suscitan las comedias cervantinas. Creen algunos que puede darse en aquella obra el núcleo de una novela picaresca perdida, y vale la pena de estudiar el caso.

Ya era muy antiguo, en tiempo de Cervantes, el nombre de un personaje legendario y popular, llamado Pedro de Urdemalas. Con tal nombre se relacionaba, a causa de su propio sentido, una serie de burlas, enredos y tretas que, en algunas tradiciones, tendrían cierta significación moral y fueron luego denominadas consejas. Pronto forjó la fantasía del vulgo uno de esos tipos que son el alma de muchos cuentos populares en todos los tiempos y naciones, y a su nombre se unieron elementos del folklore universal. Pero ningún esfuerzo crítico ha llegado a demostrar, hasta ahora, que haya existido -138- una antigua y completa narración asimilable a la categoría de novela picaresca, cuyo asunto fuese la vida y hechos de Pedro de Urdemalas. Obras como la comedia de Cervantes, o la novela de Salas Barbadillo, nada prueban en favor de tesis semejante. La misma antigüedad de la leyenda, expresada en sentencias o frases proverbiales, que todavía viven en la tradición oral del pueblo hispano, y aun en la de América española<sup>55</sup>, demuestra su índole esencialmente folklórica. Y acontece que, donde tal tradición ha tomado más cuerpo, como en la comedia de Cervantes, en la de Montalbán, en la novela de Salas Barbadillo y hasta en el Viage de Turquía, de Cristóbal de Villalón (donde uno de los interlocutores se llama Pedro de Urdemalas, como pudiera llamarse de cualquier otro modo), las fechorías de Pedro de Urdemalas tienen todo el aspecto de ser invención de los autores, que no dan muestras de haber conocido ningún libro antiguo acerca de tal personaje, ni colección alguna definida de sus tretas. Arraigado en la tradición oral cualquier tipo creado por la imaginación del pueblo, solo necesita, para entrar en los dominios del arte, que un genio literario se apodere de él. Si este genio no surge, el cuento no -139- adquiere estado artístico; cambia de generación en generación, y nunca sale de la esfera folklórica. Así, las anécdotas estrafalarias, relacionadas en Alemania con el nombre del Barón de Münchhausen (personaje de fines del siglo XVIII), recibieron forma artística y definitiva, en un período de menos de cincuenta años, con el conocido libro de Immermann. Nada semejante ocurrió, que sepamos, con Pedro de Urdemalas.

En la teoría sobre la posible forma novelística de los cuentos de Pedro de Urdemalas, debió de influir bastante lo que se sabe de Lazarillo de Tormes. La existencia de ciertas tradiciones relativas a un mozo de ciego, que fueron aprovechadas en la famosa novelita anónima (cuya primera edición conocida es de 1554), no prueba que las referentes a Pedro de Urdemalas hayan pasado por una elaboración análoga. En el caso de Lazarillo, el autor recogió, sin duda, de la tradición, el núcleo de su obra, aprovechando, además, otros elementos folklóricos y dándoles unidad y forma literaria, de un modo ciertamente admirable; pero no hay datos para suponer que ocurriese otro tanto con Pedro de Urdemalas y que hayamos de conceder la hipótesis de una novela picaresca perdida.

Veamos ahora, en comprobación de lo dicho, el carácter de las alusiones literarias al mencionado personaje.

En cierta composición festiva, que lleva por título Almoneda de Juan del

Encina, se cita, -140- entre los objetos que componían el ajuar de un pobre estudiante, «un libro de las consejas - del buen Pedro de Urdemalas»:

«Primeramente un Tobias,  
e un Caton e un Doctrinal,  
con un Arte manual  
e un libro de cetrerías,  
para cazar quien pudiere;  
e unas nuevas Profecias  
que dicen que en nuestros dias  
será lo que Dios quisiere;  
e un libro de las Consejas  
del buen Pedro de Urdemalas,  
con sus verdades muy ralas  
y sus hazañas bermejas...»

La índole de la cita no permite, como se ve, tomarla en serio<sup>56</sup>. En los versos siguientes, continúa el tono festivo:

«e unos refranes de viejas  
e un libro de sanar potros» etc.

Lo más que se puede inferir de aquellas palabras, es que Pedro de Urdemalas era personaje de la tradición popular; y si tal Libro de consejas tuvo alguna realidad, sería en la fantasía del autor de los *Disparates*, que así se intitula también la *Almoneda de Encina*, el cual bien pudo pensar en un relato de las hazañas de Urdemalas.

-141-

Lucas Fernández (1514) cita a Pedro de Urdemalas (pág. 156 de la edición académica de sus *Farsas y Eglogas*) en términos de comparación, y dando a entender únicamente que se trata de un personaje popular. En *La Lozana andaluza* (1528), Francisco Delicado menciona a Urdemalas como si este fuese un burlador de mujeres, una especie de D. Juan Tenorio, y emplea, a modo de sustantivo, el vocablo mal-urde (págs. 114 y 192 de la edición de la Colección de novelas picarescas). Theophilo Braga, en sus *Contos tradicionaes do Povo portuguez* (tomo II, núm. 75, pág. 212), lo relaciona con cierto «Pedro de Malas-artes» (variante que nuevamente refleja el carácter folklórico del tipo), y recuerda el texto del *Cancioneiro portuguez da Vaticana* (edición Braga, núm. 1132), donde Pero Mendez da Fonseca escribe:

«Chegou Payo de maas artes,  
con seu cerame de Chartes,

e non leeu el nas partes  
que chegasse a hun mez;  
e do lunes ao martes  
foy comendador d'Ocres.»

También Pedro Hurtado de la Vera, en su *Doleria del sueño del mundo* (Anvers, 1572; III, 2.<sup>a</sup>), menciona a «Pedro de malas artes»<sup>57</sup>. Cristóbal de Villalón, en su *Viage de Turquía*, hace de Pedro de Urde-malas uno de los interlocutores de su obra, siendo los otros Juan de -142- Voto-a-Dios y Mátalas-callando. El Sr. Serrano y Sanz, editor del diálogo<sup>58</sup>, hace notar que esta es «la primera obra donde figura como protagonista Pedro de Urdemalas, encarnación popular de la astucia y de la travesura». Vicente Espinel, en su *Sátira contra las damas de Sevilla* (1578), escribe de cierta dama, que

«su mayor risa, y cuita más que gustosa,  
era tratar de Pedro de Urdemalas  
una conseja larga y enfadosa».

Pero estas no son sino alusiones al personaje folklórico, cuyas burlerías eran proverbiales, y no significan la existencia de ningún libro sobre sus hechos.

Otro tanto se infiere de las alusiones que a Pedro de Urdemalas hacen los grandes dramaturgos, como Lope de Vega en *Santiago el Verde* (II, 22; símil de burlador), y Tirso de Molina en *La Villana de Vallecas* (III, 18), en *Don Gil de las Calzas Verdes* (II, 1) y en *La Huerta de Juan Fernández* (II, 4), etc., etc., donde Urdemalas representa el enredador o burlador.

Correas, en su *Vocabulario de refranes*, escribe que «de Pedro de Urdemalas andan cuentos por el vulgo, de que hizo muchas tretas y burlas a sus amos y a otros» (pág. 389); y Quevedo, en su *Visita de los chistes*, no permite

dudar de que, para él, Pedro de Urdemalas era un tipo de folklore. «Yo quedé confuso -dice el gran -143- satírico-, cuando llegaron a mí Perico de los Palotes, y Pateta, Juan de las Calzas Blancas,

Pedro-por-demás, el Bobo de Coria, Pedro de Urdemalas (así me dijeron que se llamaban), y dijeron: "no queremos tratar del agravio que se nos hace a nosotros en los cuentos y en conversaciones; que no se ha de hacer todo en un día".» Y Fernández-Guerra (D. Aureliano) comenta en nota (donde dice de la comedia cervantina, que es «poco menos que disparatada»): «Pedro de Urdemalas, personaje fabuloso, prototipo de malicias y ruindades, fue inventado por el vulgo, que le pinta único y solo para urdir o tramar en secreto y cautelosamente cualquier bellaquería.» (Obras de Quevedo, I, página 347)<sup>59</sup>. Dos obras hay cuyos autores tuvieron quizá en cuenta la comedia cervantina, por lo menos en cuanto a la idea general del

personaje: la novela de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo: *El Subtil*

cordobés Pedro de Urdemalas (Madrid, 1620), cuyo título recuerda un pasaje de la obra de Cervantes (pág. 142, líneas 10 a 16); y la rarísima comedia de Juan Pérez de Montalbán: Pedro de Urdemalas<sup>60</sup>. -144- La novela de Salas Barbadillo tiene poca acción y escaso carácter picaresco; pero todo es invención del autor, y, los lances que describe, pueden aplicarse a cualquier pícaro que no sea el susodicho. Comienza con el relato de algunos disfraces y aventuras del personaje; y luego los amigos de Pedro, llamados «los académicos», se reúnen en su casa de Valencia, para entretener el tiempo con cuentos y poesías. Al final va la comedia de El Gallardo Escarramán.

En cuanto a la de Pérez de Montalbán (que bien parece ser suya y no de Lope de Vega, a quien se atribuye otra del mismo título), intervienen en ella los siguientes personajes (cuyas aventuras muestran que el autor conocía la obra de Cervantes, y quizá la novela de Salas Barbadillo):

Adrián.

Lisarda, dama.

El Rey Francisco de Francia.

Laura y Turino, villanos.

Fulgencio (padre de Laura y de Tirreño).

Gerardo.

Duque de Guisa.

Duque Borbón.

El Almirante de Francia.

Fabricio.

El Conde Arnaldo.

Clara, dama.

[Tirreño].

Laura, aldeana, dotada de «agudeza notable» y amiga de leer obras novelescas, se deja seducir -145- por Adrián, y viéndose luego abandonada por este, determina vengarse del burlador (final del primer acto):

«Mas yo, para vengarme deste daño,  
en forma de hombre iré a París, de suerte  
que se estienda mi nombre en reino estraño.»

Desde entonces, se llama Pedro de Urdemalas, y como tal adopta los siguientes disfraces: 1.º, de mozo de posada («sale de villano, con polaynas, sayo y montera»), enamorándose de él Clara, la hija del huésped, y huyendo ambos con el dinero del padre; 2.º, de bravo, «con capa y espada»; pero, a pesar de sus valentías, es preso, juntamente con Clara, por ser «gente de mala traça» (y aquí entra una parte secundaria del argumento: el amor del Rey por Lisarda, a quien también quiere Adrián); 3.º, de mozo de ciego; 4.º, «de esclavo, con sus yerros» (y «un pregonero con un mercader»); y 5.º, de «caballero muy galán» que juega a la pelota con el Rey y con el de Guisa. Al confesar Laura que ella ha sido Pedro de Urdemalas, añade:

«Mil años ha que se canta  
essa fábula en el mundo»,

y, volviéndose al Rey, dice:

«Señor, su libro fué causa;  
entre muchos que ley  
en mi tierna edad pasada,  
vine a topar el de Pedro (sic)  
y, aficionado a sus trampas,  
di en andar en este nombre  
por Francia, España y Italia.»

-146-

Declara luego ser Laura, y se casa con Adrián<sup>61</sup>.

Bien poco tiene que ver, en realidad, la comedia de Pérez de Montalbán con la de Cervantes; pero suena en aquella el nombre de Malgesí, que también consta en la segunda (página 143). Lo interesante es la alusión a un «libro de Pedro de Urdemalas», libro que, si no es una invención de Montalbán (para explicar la ocurrencia de Laura), puede ser el de Salas Barbadillo, cuya novela salió a luz cuando Montalbán tenía diez y ocho años.

En la comedia de Cervantes leemos que Pedro de Urdemalas, después de haber pasado por diez empleos o ocupaciones (pág. 139 y siguientes), fue «moço de labrador», «asesor» del alcalde (pág. 127), ciego fingido, gitano, ermitaño, falso estudiante y, finalmente, cómico. De todos estos oficios, solo el de mozo de ciego (pág. 142) está sacado de la antigua tradición picaresca. Los demás parecen de la invención de Cervantes, cuya obra, a nuestro juicio, es de -147- lo más original que salió de su pluma, y corresponde a sus últimos años (1610-1611).

Si algún día nos deparase la buena suerte ese misterioso libro de las tretas o burlas de Pedro de Urdemalas, podría estudiarse más íntimamente su relación con el folklore universal, que nos ofrece tipos tan semejantes al de aquel, como los del Barón de Münchhausen y Till Eulenspiegel. Por ahora, hemos de contentarnos con ver en él un personaje popular, vagamente aludido en la literatura.

Abusó Cervantes en esta comedia de sus dotes inventivas, y no supo relacionar debidamente los distintos episodios que la constituyen. El héroe está muy bien caracterizado, y es persona de carne y hueso. En cambio la parte de la trama donde aparecen los Reyes, con la pasión del Monarca por la hermosa gitana y los celos de la Reina, no satisface a la crítica menos severa. En conjunto, la obra tiene mucho movimiento, y hay gran variedad en la versificación, que muestra la plena influencia del estilo de Lope de Vega. Cuéntanse en la comedia, más de 400 versos de

romance, mientras que solo figuran 206 versos largos con 132 de estrofas (resto del antiguo sistema). La abundancia de versos líricos, que llegan a formar el 76 % del total (1595 de quintillas y 836 de redondillas), contribuye a la rapidez de la acción. Admirable es el romance:

«Yo soy hijo de la piedra,  
que padre no conocí...»

(III, 139.)

-148-

En él da Cervantes forma concreta y vida literaria al carácter folklórico de Pedro (como había hecho el novelador anónimo del siglo XVI con el tipo de Lazarillo), y ostenta (¡fenómeno harto raro en sus obras dramáticas!) toda la gallardía de una legítima inspiración.

\* \* \*

Resumiendo: nunca pudieron estas comedias cervantinas ser producto de una sola época, dadas la vida errante del autor y las interrupciones que hubo de sufrir su no muy fácil vena. No pretendemos, en modo alguno, haber logrado determinar exactamente sus fechas respectivas; pero nos parece evidente que el tomo de 1615 tiene su arraigo en tiempos más lejanos, o sea en la primera época dramática de Cervantes (1582-1587); que a tal época sucedió otra de actividad intermitente, en que Cervantes intentó cultivar de nuevo el teatro (desde 1597, y aun quizá desde 1592), fecha del contrato con Rodrigo Osorio, hasta la muerte del autor). Algo hay de la primera fórmula estética en *La Casa de los celos*, en *Los Baños de Argel* y en *El Laberinto de amor*; y parecen corresponder a la segunda época *El Rufián dichoso* (1597...), *La Gran Sultana* (refundida?) (1608...) y *El Gallardo español* (1606...). *La Entretenida* fue escrita, quizá, en Madrid, después del regreso de la Corte, hacia 1606-1608; y *Pedro de Urdemalas*, por los años 1610 a 1611.

-149-

Para conclusiones más amplias, sería necesario realizar un estudio comparativo de la fórmula dramática cervantina con la de Juan de la Cueva y con la de Lope de Vega. Algo hemos intentado en tal sentido, hasta donde lo permitía el corto espacio de una introducción. De todos modos, cualquier argumentación habrá de tener en cuenta el uso del verso largo, del romance y de las rimas tradicionales, como también los elementos dramáticos introducidos por Cueva y sus contemporáneos, y rectificadas o rechazadas luego por Lope de Vega en su *Arte Nuevo*.

- V -

Los entremeses cervantinos, tanto por sus temas, como por su brevedad y por su carácter, suministran menor número de datos que las comedias, para

determinar sus fuentes o la fecha de su composición. En cambio es más fácil exponer el lugar que ocupan en la serie de obras de Cervantes, y ciertamente que ese lugar es harto más elevado que el de las comedias. Pero, por otra parte, la variedad de estilo, la multiplicidad de asuntos, la diversidad de fórmulas estéticas de estas obrillas, dificultan la fijación de su época o de su origen.

No es lógico suponer que todas ellas pertenezcan a la última época de la vida de su autor. Siendo este, como lo fue, admirador y -150- aun principal heredero dramático de Lope de Rueda, debe suponerse que, al comenzar su carrera teatral, siguió los pasos del ingenioso sevillano. En Los Baños de Argel cita unas quintillas «del gran Lope de Rueda», y es de notable significación este recuerdo de la juventud. Probable es, por consiguiente, que entre los ocho entremeses que acompañan a las comedias, en la edición de 1615, haya buena parte de la labor antigua como, sin duda, la hay en lo relativo a las segundas.

Quizá se ha dado excesiva importancia a la frase de Cervantes, en la Adjunta al Parnaso (publicada con el Viage en 1614), según la cual tenía aquel compuestas seis comedias, «con otros seis entremeses», por julio de 1614. No es maravilla que, en vez de seis, vieran la luz ocho el año siguiente; ni Cervantes pudo pensar en adquirir compromiso alguno al fijar el número, ni le preocupó nunca la lógica en ocasiones como esta, ni hay para sorprenderse por el hecho de que se decidiera a publicar alguna o algunas de las obras que tenía arrinconadas y durmiendo «en el silencio del olvido», bien por no querer que se malograsen, o para llenar mayor número de páginas. Muy de acuerdo está todo ello con el habitual proceder de Cervantes, que trabajaba despacio, cambiando a menudo de proyectos y utilizando con frecuencia escritos suyos de otras épocas.

Examinemos, en primer término, lo relativo a las fechas.

-151-

La Guarda cuidadosa ha de ser coetánea del 6 de mayo de 1611, o poco posterior a esta fecha, que es la de la cédula del sotasacristán Pasillas, inserta al final del entremés<sup>62</sup>.

El Vizcaíno fingido parece escrito por el año 1611, fecha de ciertas pragmáticas en él citadas (véase nuestro tomo IV, notas 83-22 y 90-13). En cuanto a El Juez de los divorcios, hay en él ciertas alusiones, que parecen autobiográficas, y que pueden dar luz para determinar su época. Habla allí un pobre soldado (hidalgo y poeta, por añadidura) de que hubiera podido ser como el que «con vna comission, y aun comezon, en el seno, sale por essa Puente Toledana raspahilando, a pesar de las malas mañas de la harona, y, a cabo de pocos dias, embia a su casa algun pernil de tozino y algunas varas de lienço crudo, en fin, de aquellas cosas que valen baratas en los lugares del distrito de su comision, y con esto sustenta su casa como el pecador mejor puede» (IV, 13). Siendo también Cervantes pobre, soldado, hidalgo y poeta, y habiendo desempeñado asimismo comisiones, no es difícil adivinar una melancólica alusión a lejanos tiempos en las frases transcritas. Y sigue diciendo el soldado del entremés: «Pero yo, que, ni tengo oficio, [ni beneficio], no se -152- que hazerme, porque no ay señor que quiera servirse de mi, porque soy casado; assi que me será forçoso suplicar a vuessa merced, señor juez, pues ya por pobres son tan enfadosos los hidalgos<sup>63</sup>, y mi muger lo pide,

que nos diuida y aparte.» Aun en las palabras de la mujer puede verse una humorística alusión de Cervantes a su propia vida malograda, y tal vez a conflictos domésticos que le agobiaron: «¿Que ay que alegar contra lo que tengo dicho? Que no me days de comer a mi ni a vuestra criada; y monta que [no] son muchas, sino vna, y aun essa sietemesina, que no come por vn grillo.» Claro está que la interpretación no es segura; pero nos parece hallar, en el estilo y lenguaje del entremés, caracteres de la última época cervantina, y su prosa puede parangonarse con la de la parte II del Quixote, y con la del Coloquio de los perros. Como, además, el ambiente parece madrileño, podría suponerse que la obrita se escribió en esta capital, después de que la Corte regresó de Valladolid.

Muy probable es que El Rufián viudo sea contemporáneo de la primera jornada de El Rufián dichoso, que, como antes hemos advertido, debió de redactarse en Sevilla, a fines del siglo XVI. No es creíble que Cervantes se sintiese tan hondamente inspirado por el mismo asunto en dos épocas apartadas de su vida. El ambiente, el estilo, el vocabulario, los giros de una y otra obra, se parecen extraordinariamente, y aun a -153- veces coinciden por completo. Ciertos rasgos recuerdan las primeras producciones cervantinas, como se echa de ver en los siguientes versos:

«Del mar mouible la inmouible roca»

(IV, 24-15),

«Mudar su escuridad en luz claríssima»

(IV, 26-31).

La misma versificación del entremés, y especialmente los versos sueltos, acusan la fórmula poética de un período que no había sufrido aún la influencia de Lope de Vega. Si tuviésemos más pormenores acerca del personaje que lleva el nombre de Escarramán, y acerca del baile que así se denominó, la determinación de la fecha podría ser más concreta; pero lo único que cabe conjeturar es que se trata de un tipo del siglo XVI. Ni por su lenguaje, ni por su técnica, podría ser del siglo XVII el entremés de La Elección de los alcaldes de Daganzo. Frases como «la luenga<sup>64</sup> se os deslizia» (IV, 41), «por San Junco» (41), «por San Pito» (43), «han de entrar a dar solacio» (52), etc., recuerdan el siglo XVI. Hasta el conocido modismo: «hombres de chapa» (43), es mucho más corriente en el XVI, que en el XVII, a pesar de haber tenido -154- algún uso en este último. Respecto del cuento del «mojón y catavinos» (44), la versión del Quixote (II, 13) es, notoriamente, una amplificación de la sencilla

forma que presenta en el entremés, el cual, por la naturalidad del diálogo, por el gracejo del habla, por la discreta sátira y por su burlesco final, mantiene estrecho parentesco con los inolvidables pasos del gran Lope de Rueda. Los versos sueltos recuerdan también la fórmula antigua. En conjunto, el entremés produce la impresión de algo visto por el autor, y bien puede corresponder al período de las andanzas cervantinas, por los años de 1587 a 1600, y quizá mejor al final de esta década, cuando Cervantes se oculta a nuestros ojos, y, en Esquivias o en otros lugares, observa y retrata con su peculiar donaire los rústicos tipos que tanto deleitan en sus obras.

En cuanto al Retablo de las maravillas, ya hemos tratado, en las notas 107-32 y 112-15, de las alusiones históricas que contiene. La frase: «no ay autor de comedias (en la Corte)... y perecen los hospitales», no tiene explicación plausible, sino referida a los años 1598-1600, en que se cerraron los teatros, lo cual provocó protestas de los cofrades de los hospitales, que perdían así sus rentas<sup>65</sup>. Si esas fechas son aceptables, -155- cabría entender que la inundación sevillana, a que se alude en el entremés, fue la ocurrida en 1597.

La mención de Roque Guinarde, en el entremés de La Cueva de Salamanca (pág. 129), es de gran interés para la fijación de la época en que la obra fue redactada, si tenemos en cuenta la costumbre cervantina de trasladar al escrito las impresiones del momento. Según demuestra el Sr. Soler y Terol (D. L. M.), en su *Perot Roca Guinarda* (Manresa, 1909), el temido bandolero catalán alcanzó el apogeo de su mala fama hacia 1610-1611. Es probable, por lo tanto, que a tales años corresponda el entremés (y poco posterior ha de ser, igualmente, el pasaje de la segunda parte del Quixote, en que sale el susodicho bandolero niarro). De la mención de los bailes (pág. 143), no se pueden inferir conclusiones de importancia. Solo podemos sospechar que si el del Escarramán es, como creemos, del siglo XVI, el llamado nuevo Escarramán, puede ser de principios del XVII, época a la cual parecen pertenecer también los romances de Quevedo relativos a dicho personaje. Finalmente, el discurso, a lo culto, del sacristán (pág. 113), supone, por su estilo, bien entrado el siglo XVII.

Mucho hace cavilar el entremés de El Viejo celoso, si se recuerdan aquellas palabras que Cervantes escribió en el Prólogo de sus Novelas: «si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes -156- me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público»; porque la verdad es que la tal obrecilla es de lo más libre y desenfadado que puede hallarse en la literatura de su tiempo, y tal contradicción implica con las transcritas frases, que no parece ser de la época en que estas fueron redactadas, sino bastante anterior. El hecho de llamarse Cañizares el viejo celoso, y el de llevar el nombre de Carrizales otro viejo eiusdem farinae, el de El Celoso extremeño, hace pensar que el entremés no sea sino una Vorstudie, es decir, un esbozo o ensayo preliminar de la famosa novela cervantina. Nada aumenta, por cierto, el entremés, el renombre ni el arte de su autor. Ni el tema es original, puesto que se encuentra en el folklore de casi todos los pueblos; ni el lenguaje ostenta la delicadeza habitual en Cervantes; ni deja de sorprender lo desgarrado y libérrimo del diálogo, cuyo artificio no lleva ventaja, a pesar de todo, al de los

fabliaux de análogo tema. Al fin y a la postre, estos se expresan con la sinceridad propia de su época, mientras que El Viejo celoso no cuadra con la noble producción del gran español.

\* \* \*

No es muy satisfactorio, por lo tanto, lo que por ahora sabemos acerca de la cronología de los entremeses de Cervantes, ni quizá sea tampoco -157- de mucha trascendencia el problema, puesto que no da lugar a nuevas averiguaciones acerca del desarrollo del estilo cervantino. El valor artístico de la prosa de Cervantes, lo ingenioso de su diálogo, su poder inventivo, sus admirables retratos de almas y de cuerpos, pueden apreciarse en sus grandes creaciones, de las que los entremeses son precioso, pero pequeño, complemento. Y no hay duda sino que siempre será grato conocer estas joyas de invención, de lenguaje y de estilo, donde el espíritu, eminentemente realista y español de Cervantes, ilumina con rápidos, pero potentes destellos, las donosas figuras de pleiteantes, malcasados, rufianes y valentones, pícaros y cofrades del hampa, rústicos maliciosos, rotos soldados, enamorados sacristanes, porfiados demandaderos, damas del trato libre, embaucadores taimados, barberos guitarristas, esposos crédulos y viejos ridículos, sazonando las descripciones con detalles de observación sagaz y con rasgos de intención profunda. Justamente dijo Macaulay, en uno de sus mejores ensayos, que para conocer la norma del arte de retratar (portraiture), será siempre necesario recurrir a Cervantes. Personajes hay, en estos entremeses, a cuyos retratos no llevan ventaja alguna los del Quixote.

Respecto de las fuentes, tanto El Juez de los divorcios, como El Rufián viudo, La Elección de los alcaldes de Daganzo y El Vizcaíno fingido, parecen ser de la propia invención de Cervantes. -158- La Guarda cuidadosa, como ya notamos, puede estar inspirada por Lope de Vega en lo relativo a la disputa de los amantes. En cuanto al Retablo de las maravillas, a La Cueva de Salamanca y a El Viejo celoso, pudieron resultar de lecturas cervantinas o del conocimiento de la tradición folklórica.

Por su mayor parte, se inspiran en la vida contemporánea del autor. Tuvo este, sin duda, predecesores, y él cita con singular encomio a Lope de Rueda, siendo raro que no mencione a Gil Vicente, el mayor poeta de los que antes habían cultivado el «género chico» clásico. Tuvo también imitadores, aunque secundarios y escasos, porque la influencia de estos entremeses, que en su mayoría quedaron sin ser representados, dependió de la lectura de un libro no muy conocido, que no se reimprimió hasta 1749. Pero si en la comedia fueron bastantes los que le superaron, ninguno demostró, en su época, mayor maestría en el género del entremés.

Por lo que atañe a la versificación, ha de notarse que los dos entremeses escritos en verso, El Rufián viudo y La Elección de los alcaldes de Daganzo, pertenecen al estilo del siglo XVI, habiendo en el primero 339 versos sueltos, endecasílabos, y 315 en el segundo. Los romances que en ambas obras se encuentran, son cantados, reflejando en esto el gusto popular, que de seguro tenía rancio abolengo en la materia. Los versos que se leen en los demás entremeses, -159- son glosas y bailes cantados, con su correspondiente estribillo (como en El Viejo celoso), y no carecen de viveza y brío66.

- VI -

Lope de Vega, en su Arte Nuevo de hazer comedias, formula, respecto del uso de las principales formas métricas, ciertas normas que solo en parte parece haber seguido Cervantes;

«Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo.  
Son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor las redondillas.»

Si Lope no menciona las quintillas, débese a que, desde el punto de vista de la nomenclatura, -160- se confundían con las que hoy denominamos redondillas (según puede verse en el Arte Poética, de Díaz Rengifo), o a que su uso era análogo al de las últimas.

No hay décimas, propiamente dichas, entre los versos cervantinos. En cuanto a los sonetos, empléanse para quejas amorosas en La Casa de los celos (págs. 201 y 206), en El Laberinto de amor (264), y en La Entretenida (14 y 70); para súplica u oración en La Gran Sultana (140) y en La Entretenida (50); como parte de un discurso en La Entretenida (24), y, en sentido burlesco, en la misma comedia (46 y 69).

Hay relaciones, escritas en verso de romance, en El Gallardo español (21, 58, 90, 96 y 98; todos cortos); en La Casa de los celos (214; corto, y quizá una de las primeras tentativas cervantinas en el género); en Los Baños de Argel (322 y 324); en El Rufián dichoso (13; muy corto, y 70, que es, en parte, cantar); en La Gran Sultana (114, 143 y 193); en El Laberinto de amor (304); en La Entretenida (18; más bien diálogo que relación; 87 y 98), y en Pedro de Urdemalas (139 y 202).

En La Numancia, las octavas sirven para el diálogo y para la relación. En El Trato de Argel, para el monólogo (72) y para un coro (101). Empleadas en diálogos, no difieren, para tal objeto, de los tercetos.

Emplea Cervantes los tercetos, «para cosas graves», en El Trato de Argel, en La Numancia y en El Gallardo español (19); para diálogo, -161- en El Laberinto de amor (269), y para otros fines, algunas veces festivos, en La Gran Sultana (111), en La Casa de los celos (167), en El Rufián dichoso (23 y 40) y en Pedro de Urdemalas (124).

Las redondillas, como las quintillas, no parecen tener, en Cervantes, un empleo determinado.

Respecto de la diéresis y la sinéresis, úsalas Cervantes con toda libertad, según la costumbre de su tiempo y las exigencias del verso.

Citaremos los siguientes casos:

1.º Diéresis de dos vocales fuertes, cuando una de ellas se halla acentuada:

«Señor, dame licencia que te le || a»

(I, 35, línea 13),

«Corrio de la popa a pro || a»

(I, 59, 14),

«¿Bees unas aguilas fe ||, as que pelean?»

(V, 138, 7).

2.º Diéresis de vocal débil, acentuada, con vocal fuerte:

«El vendido aduar, el para || yso»

(I, 75, 31),

«Que o || y || en mis o || ydos tus querellas»

(V, 122, 6),

«Pues eres de los mi || os, no te esquiues»

(V, 146, 13).

-162-

3.º Diéresis de vocal débil con vocal fuerte acentuada:

«Los lindos de Meli || ona.»

(I, 59, 20.)

4.º Diéresis de dos vocales débiles:

«Oye, que siento ru || ido.»

(I, 255, 20.)

Análogos casos ocurren respecto de la sinéresis, de uso mucho más frecuente.

\* \* \*

De intento hemos evitado separar, en la disposición tipográfica de las páginas, las distintas formas métricas. Aparte de las graves dificultades que tal separación hubiera engendrado, por lo que respecta a la falta de estética (dado lo reducido de la caja) y a la confusión posible con la distribución de papeles (no coincidente con la variación de los tipos de versos), tal procedimiento, explicable en la poesía lírica, destinada a la lectura, desnaturaliza la dramática, porque interrumpe la fluidez que debe existir en el recitado, destruyendo el misterio del verso, mediante una mecánica y vulgar división.

Veamos ahora, en forma esquemática, cómo emplea Cervantes las distintas formas métricas en las Comedias y entremeses:

-163-

3 con redondillas (El Trato de Argel, El Gallardo español, La Entretenida).

3 con tercetos (El Laberinto de amor, Los Baños de Argel, La Gran Sultana).

De las diez comedias,

principian<sup>2</sup> con octavas (La Numancia, La Casa de los celos).

1 con quintillas (Pedro de Urdemalas).

1 con versos sueltos (El Rufián dichoso).

Poco es lo que se infiere concluyentemente de los primeros versos; las comedias que diputamos por más antiguas comienzan, con la excepción de El Trato de Argel, con versos largos.

4 en redondillas (La Casa de los celos, El Laberinto de amor, Los Baños de Argel, La Entretenida).

De las diez comedias, terminan<sup>3</sup> en versos sueltos (El Rufián dichoso, La Gran Sultana, Pedro de Urdemalas).  
 2 en octavas (El Trato de Argel, La Numancia).  
 1 en romance (El Gallardo español).

El final de El Gallardo español responde mejor al uso de Lope de Vega y de sus contemporáneos del siglo XVII; de las demás, no se puede inferir que Cervantes siguiese una regla o costumbre determinada.

-164-165-

[Esquemas de la versificación de las comedias]

A) EL TRATO DE ARGEL

Jornada I	Número	
	de versos	Hasta
	la página...	Línea
Redondillas	.....	.....
	.....	2841720
Octavas	.....	.....
	.....	481919
Tercetos	.....	.....
	.....	1302426
Redondillas	.....	.....
	.....	2563228
		718
Jornada II		
Quintillas	.....	.....
	.....	1003612
Redondillas	.....	.....
	.....	3924915
Versos sueltos (de 11 sílabas)	.....	.....
	.....	102535
Tercetos	.....	.....
	.....	915617
Versos sueltos (de 11 sílabas)	.....	.....
	.....	16574
Octavas	.....	.....
	.....	565910
Versos sueltos (de 11 sílabas)	.....	.....
	.....	336023
		790
Jornada III		
Versos sueltos (de 11 sílabas)	.....	.....
	.....	86676424
Tercetos	.....	.....
	.....	676715
Versos sueltos (de 11 sílabas)	.....	.....
	.....	1107131
Octavas	.....	.....
	.....	247230
Redondillas	.....	.....

.....	60752
Tercetos .....	
.....	347618
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	57797
438	
Jornada IV	
Estrofas de 6 versos (liras) con la rima a b a b c c (de 7, 11, 7, 7, 7, 11 sílabas)428116	
Quintillas .....	
.....	808412
Tercetos .....	
.....	100885
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	110924
Octavas .....	
.....	1049629
Redondillas .....	
.....	729911
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	2010013
Redondillas .....	
.....	201013
Octavas .....	
.....	4010225
588	

TOTAL DE VERSOS: 2534.

-166-167-

B) LA NUMANCIA

Jornada I	Número	
de versos	Hasta	
la página...	Línea	
Octavas .....		
.....	4810616	
Redondillas .....		
.....	810625	
Octavas .....		
.....	48012532	
536		
Jornada II		
Octavas .....		
.....	14413122	
Redondillas .....		
.....	1081354	
Tercetos .....		
.....	11814026	
Redondillas .....		
.....	3214128	
Tercetos .....		

.....	2214231
Octavas .....	
.....	12814817
Redondillas .....	
.....	2414912
576	
Jornada III	
Octavas .....	
.....	1201553
Tercetos .....	
.....	731586
Redondillas .....	
.....	961616
Octavas .....	
.....	5616316
Redondillas .....	
.....	1161678
Tercetos .....	
.....	5816917
Octavas .....	
.....	5617125
Redondillas .....	
.....	441738
Octava .....	
.....	817319
627	
Jornada IV	
Octavas .....	
.....	5617613
Redondillas .....	
.....	14018110
Octavas .....	
.....	180681892
Redondillas .....	
.....	2418930
Octavas .....	
.....	446919131
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	741958
Tercetos .....	
.....	10319917
Octavas .....	
.....	8820313
709	

TOTAL DE VERSOS: 2448.

-168-169-

C) EL GALLARDO ESPAÑOL

Jornada INúmero

de versosHasta

la página...Línea	
Redondillas .....	100194
Tercetos .....	46214
Romance en a-o .....	802322
Quintillas .....	3403511
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	1234022
Quintillas .....	4055429
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	4554
1098	
Jornada II	
Quintillas .....	50586
Romance en o-a .....	565930
Quintillas .....	1706522
Octavas .....	886831
Quintillas .....	2057525
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	247624
Quintillas .....	207714
Versos sueltos (de 11 sílabas con uno de 5 sílabas) .....	207814
Quintillas .....	1108216
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	238319
Quintillas .....	108331
Octavas .....	408517
Tercetos .....	588722
Quintillas .....	909023
Romance en a-a .....	72937
1036	
Jornada III	
Octavas .....	

.....	48964
Romance en e-a .....	
.....	6370983
Redondillas .....	
.....	89812
Romance en i-e .....	
.....	561004
Redondillas .....	
.....	8010222
Octavas .....	
.....	881067
Quintillas .....	
.....	13011024
Redondillas .....	
.....	31212224
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	4312430
Estrofas de 6 versos (liras) con la rima a b a b c c (de 11, 7, 11, 7, 11, 11 sílabas).....	4812625
Romance en e-o .....	
.....	1241314
1000	

TOTAL DE VERSOS: 3134.

-170-171-

Ch) LA CASA DE LOS CELOS

Jornada I	Número	
de versos	Hasta	
la página...	Línea	
Octavas .....		
.....		
20014127		
Estrofas de 6 versos (liras) con la rima a b a b c c (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas) .....	13814631	
Redondillas .....		
.....		
14415131		
Octavas .....		
.....		
4015318		
Redondillas .....		
.....		
29216323		
Estrofas de 6 versos con la rima a b a b c c (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas) .....	8416632	
898		
Jornada II		
Tercetos (con un verso de 7 sílabas, y no termina bien; hay además 20 versos de unas coplas cantadas) .....		
.....		

..... 151+2017318	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	10117721
..... 10117721	
Estrofas de 13 versos con la rima a b c a b c c d e e d f f (de 7, 7, 11, 7, 7, 11, 7, 7, 7, 7, 11, 7, 11 sílabas) .....	
.....	
..... 5217916	
Quintillas .....	
.....	
25518827	
Redondillas .....	
.....	
1601958	
Cantar71 .....	
.....	
17190-1917	
Octavas .....	
.....	
4019623	
Redondillas .....	
.....	
4419813	
Octavas .....	
.....	
3219916	
Redondillas .....	
.....	
3220020	
904	
Jornada III	
Soneto .....	
.....	
1420119	
Redondillas .....	
.....	
2420214	
Cantar .....	
.....	
202034	
Redondillas .....	
.....	
63722055	
Cantar .....	
.....	
1320518	
Redondillas .....	
.....	
162067	
Soneto .....	
.....	

1420623	
Redondillas .....	
.....	
5620817	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	452109
Redondillas .....	
.....	
12421421	
Romance en a-e .....	
.....	802176
Octavas .....	
.....	
467321914	
Redondillas .....	
.....	
1122239	
Un cuarteto (serventesio) .....	
.....	422313
Redondillas .....	
.....	
202242	
Estrofas de 13 versos con la rima a b c a b c c d e e d f f (de 7, 7, 11, 7, 7, 11, 7, 7, 7, 7, 11, 7, 11 sílabas).....	
.....	
.....	7822622
Redondillas .....	
.....	
15623216	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	523221
Octavas .....	
.....	
3223324	
Redondillas .....	
.....	
3223427	
954	

TOTAL DE VERSOS: 2756.

-172-173-

D) LOS BAÑOS DE ARGEL

Jornada INúmero	
de versosHasta	
la página...Línea	
Tercetos .....	
.....	
2223625	
Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas) .....	
.....	1623714

Redondillas .....	
.....	
162384	
Octavas .....	
.....	
12024319	
Estrofas de 13 versos con la rima a b c a b c c d e e d f f (de 7,	
7, 11, 7, 7, 11, 7, 7, 7, 7, 11, 7, 11 sílabas).....	
.....	
..... 5224512	
Quintillas .....	
.....	
3502588	
Prosa .....	
.....	
2594	
Quintillas .....	
.....	
30527017	
881	
Jornada II	
Quintillas .....	
.....	
33528230	
Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas, con interrupciones,	
que no son versos, de los moritos) .....	
.....	
..... 802868	
Quintillas .....	
.....	
8528915	
Romance en a-a .....	
..... 2629013	
Quintillas .....	
.....	
5»18	
Cantar .....	
.....	
4»22	
Quintillas .....	
.....	
10»32	
Cantar .....	
.....	
1229113	
Quintillas .....	
.....	
2753018	
Octavas .....	
.....	

4030224	
Quintillas .....	
.....	
25531129	
1127	
Jornada III	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	3631326
Redondillas .....	
.....	
7631622	
Quintillas .....	
.....	
1197432029	
Redondillas .....	
.....	
4432219	
Romance en e-o .....	
.....	5632412
Romance en i-o .....	
.....	4432525
Redondillas .....	
.....	
6032729	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	933325
Quintillas .....	
.....	
23034013	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	443427
Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas) .....	
.....	6034417
Redondillas .....	
.....	
1243494	
Quintillas .....	
.....	
1034917	
Redondillas .....	
.....	
7635219	
1072	

TOTAL DE VERSOS: 3080.

-174-175-

E) EL RUFÍAN DICHOSO

Jornada INúmero  
de versosHasta  
la página...Línea

Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	72911
Octava .....	8922
Quintillas .....	1151320
Romance en i-a .....	321420
Quintillas .....	15157
Redondillas .....	2522315
Tercetos .....	312424
Quintillas .....	302523
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	11267
Cantar .....	30277
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	542926
Quintilla .....	5303
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	463131
Quintillas .....	203222
Latín (prosa) .....	»3228
Redondillas .....	2244026
Tercetos .....	134114
Quintillas .....	354223
Redondillas .....	8432
Quintillas .....	404411
Redondillas .....	

.....	164505
Final (cabeza de villancico) .....	
.....	35011
1208	
Jornada II	
Romance en a-e .....	
.....	1045416
Quintillas .....	
.....	
135594	
Tercetos .....	
.....	406021
Quintillas .....	
.....	
1206423	
Redondillas .....	
.....	
1527011	
Romance en o-a (en parte cantar) .....	
.....	567211
Redondillas .....	
.....	152781
Octavas .....	
.....	
167819	
Redondillas .....	
.....	
1328229	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	63856
970	
Jornada III	
Tercetos .....	
.....	88896
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	49918
Redondillas .....	
.....	
26010013	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	401023
Octavas .....	
.....	
7210419	
Redondillas .....	
.....	
5210611	
Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas) .....	
.....	4010723
Redondillas .....	

.....  
 2010816  
 Versos sueltos .....  
 ..... 4711025  
 668

TOTAL DE VERSOS: 2846.

-176-177-

F) LA GRAN SULTANA

Jornada INúmero  
 de versosHasta  
 la página...Línea  
 Tercetos .....  
 ..... 491146  
 Quintillas .....  
 .....  
 2011429  
 Romance en e-o .....  
 ..... 1361198  
 Quintillas .....  
 .....  
 21512619  
 Versos sueltos (de 11 sílabas) .....  
 ..... 1231323  
 Quintillas .....  
 .....  
 8013428  
 Redondillas .....  
 .....  
 18814026  
 Soneto .....  
 .....  
 1414113  
 825  
 Jornada II  
 Redondillas .....  
 .....  
 4814321  
 Romance en e-o .....  
 ..... 12814729  
 Octavas .....  
 .....  
 9615131  
 Redondillas .....  
 .....  
 6241734  
 Estrofas de 5 versos (liras) con la rima a b a b b (de 7, 11, 7, 7,  
 11 sílabas) ..... 1517325  
 Redondillas .....  
 .....

14017820	
1051	
Jornada III	
Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas) . . . . .	
. . . . .	921823
Redondillas . . . . .	
. . . . .	
11618527	
Versos sueltos (de 11 sílabas) . . . . .	
. . . . .	9619020
Quintillas . . . . .	
. . . . .	
701935	
Romance en e-o . . . . .	
. . . . .	10419613
Quintillas . . . . .	
. . . . .	
1019623	
Romance en e-o (cantar) . . . . .	
. . . . .	2019714
Cantar (glosa) . . . . .	
. . . . .	201985
Quintillas . . . . .	
. . . . .	
144752032	
Versos sueltos (de 11 sílabas) . . . . .	
. . . . .	262043
Quintillas . . . . .	
. . . . .	
602069	
Redondillas . . . . .	
. . . . .	
1620627	
Quintillas . . . . .	
. . . . .	
102079	
Romance en e-o . . . . .	
. . . . .	4820825
Redondillas . . . . .	
. . . . .	
1220910	
Romance en e-a . . . . .	
. . . . .	282106
Quintillas . . . . .	
. . . . .	
14521428	
Versos sueltos (de 11 sílabas) . . . . .	
. . . . .	692184
1086	

TOTAL DE VERSOS: 2962.

-178-179-

G) EL LABERINTO DE AMOR

Jornada INúmero

de versosHasta

la página...Línea

Tercetos . . . . .

. . . . .

3722110

Octavas . . . . .

. . . . .

2082298

Redondillas . . . . .

. . . . .

17223431

Estrofas de 6 versos (liras) con la rima a b a b c c (de 7, 11, 7,  
11, 7, 11 sílabas) . . . . . 2423527

Redondillas . . . . .

. . . . .

7623817

Octavas . . . . .

. . . . .

2067624611

Estrofas de 6 versos (liras) con la rima a b a b c c (de 7, 11, 7,  
11, 7, 11 sílabas) . . . . . 9024924

Redondillas . . . . .

. . . . .

16025511

Octavas . . . . .

. . . . .

3225624

1005

Jornada II

Redondillas . . . . .

. . . . .

21226415

Soneto . . . . .

. . . . .

142652

Redondillas . . . . .

. . . . .

11626830

Tercetos . . . . .

. . . . .

2052772

Estrofas de 6 versos (liras) con la rima a b a b c c (de 7, 11, 7,  
11, 7, 11 sílabas) . . . . . 10228016

Redondillas . . . . .

. . . . .

9228327

Estrofas de 6 versos (liras) con la rima a b a b c c (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas) . . . . .	9028631
Redondillas . . . . .	
. . . . .	
19629314	
1027	
Jornada III	
Redondillas . . . . .	
. . . . .	
1122983	
Versos sueltos (de 11 sílabas) . . . . .	
. . . . .	4029918
Redondillas . . . . .	
. . . . .	
14030428	
Romance en u-a . . . . .	
. . . . .	8430716
Redondillas . . . . .	
. . . . .	
29231811	
Quintillas alternando con redondillas (estrofas de 9 versos) . . . .	
. . . . .	9032111
Versos sueltos (de 11 sílabas) . . . . .	
. . . . .	8032526
Prosa . . . . .	
. . . . .	
»32614	
Octavas . . . . .	
. . . . .	
6432829	
Redondillas . . . . .	
. . . . .	
14433325	
1046	

TOTAL DE VERSOS: 3078.

-180-181-

H) LA ENTRETENIDA

Jornada INúmero	
de versosHasta	
la página...Línea	
Redondillas . . . . .	
. . . . .	244146
Soneto . . . . .	
. . . . .	141425
Redondillas . . . . .	
. . . . .	1121818
Romance en a-e . . . . .	
. . . . .	1242217
Redondillas . . . . .	

.....	44242
Soneto .....	.....
.....	142421
Redondillas .....	.....
.....	242513
Estrofa con la rima a b c a b c d d (de 11 y 7 sílabas) .....	.....
.....	82526
Redondillas .....	.....
.....	23977343
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	.....
.....	1483928
971	
Jornada II	
Redondillas .....	.....
.....	244028
Romancillo .....	.....
.....	68433
Redondillas .....	.....
.....	1044626
1.er cuarteto de un soneto .....	.....
.....	44632
Redondilla .....	.....
.....	4474
2.º cuarteto .....	.....
.....	4478
Redondilla .....	.....
.....	44712
1.er terceto .....	.....
.....	34716
Redondilla .....	.....
.....	44720
2.º terceto (termina el soneto) .....	.....
.....	34723
Estrambote del soneto .....	.....
.....	34726
Redondillas .....	.....
.....	72508
Soneto con estrambote .....	.....
.....	175027
Redondillas .....	.....
.....	184579
Estrofas de 4 versos sueltos .....	.....
.....	60598
Octavas .....	.....
.....	326012
Quintillas .....	.....
.....	456130
Redondillas .....	.....
.....	1966827
Soneto (de 10 sílabas cada verso y con cabo roto) .....	.....

.....	146912
845	
Jornada III	
Soneto .....	147018
Redondillas .....	44726
Estrofas de 4 versos sueltos .....	183787821
Redondillas .....	1528329
Quintillas .....	208418
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	668716
Romance en e-o (con un cantarcillo) .....	233 (202 + 31)9514
Tercetos .....	229611
Redondillas .....	529822
Romance en i-a .....	661015
Redondillas .....	14010529
Estrofas de 4 versos sueltos .....	4810720
Redondillas .....	22411518
1264	

TOTAL DE VERSOS: 3080.

-182-183-

I) PEDRO DE URDEMALAS

Jornada INúmero	
de versosHasta	
la página...Línea	
Quintillas .....	
.....	
15012232	
Octavas .....	
.....	
1612316	
Redondillas .....	
.....	
1212331	
Tercetos .....	
.....	311257
Quintillas .....	
.....	

801282	
Versos sueltos (de 11 sílabas) . . . . .	7113026
Octavas . . . . .	
157913117	
Estrofas de 6 versos (liras) con la rima a b a b c c (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas) . . . . .	6013317
Un pareado . . . . .	213320
Octavas . . . . .	
3213425	
Quintillas . . . . .	
13013912	
Romance en i . . . . .	16814420
Versos sueltos (de 11 sílabas) . . . . .	1014432
Quintillas . . . . .	
18015032	
Romancillo en o (cantar) . . . . .	4115214
Quintillas . . . . .	
201532	
Versos sueltos (de 11 sílabas) . . . . .	1015315
Cantarcillo . . . . .	415319
Romancillo (glosa) . . . . .	201548
Quintillas . . . . .	
1801609	
1232	
Jornada II	
Quintillas . . . . .	
851643	
Estrofas de 8 versos con la rima a b a b a c c a (de 8 sílabas, excepto el verso 6.º, de pie quebrado, que tiene 4 o 5) . . . . .	321658
Quintilla . . . . .	
516513	
Estrofas de 8 versos (como las precedentes) . . . . .	

.....	4016621
Quintillas .....	
.....	
3401788	
Redondillas .....	
.....	
39219216	
894	
Jornada III	
Quintillas .....	
.....	
24520110	
Redondillas .....	
.....	202022
Romance en o-a .....	
.....	1602075
Redondillas .....	
.....	
14021131	
Quintillas .....	
.....	
18021728	
Redondillas .....	
.....	
10822122	
Cantarcillo en e .....	
.....	1622211
Redondillas .....	
.....	
16422727	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	2122823
1054	

TOTAL DE VERSOS: 3180.

-184-185-

[Esquema de la versificación de los entremeses]

A) EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS	Número
de versos	Hasta
la página...	Línea
Redondillas (glosa) .....	
.....	20
.....	Final
B) EL RUFIÁN VIUDO	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	
.....	326366
Romance en a .....	
.....	43612

Versos sueltos .....	133631
Romance en a .....	56394
<b>C) LA ELECCIÓN DE LOS ALCADES DE DAGANZO</b>	
Versos sueltos (de 11 sílabas) .....	2575224
Romance en a-o .....	12539
Versos sueltos .....	35313
Romance en a-o .....	85321
Versos sueltos .....	65332
Romancillo en o-e .....	125412
Versos sueltos .....	45418
Cantar (baile) .....	45422
Versos sueltos .....	25425
Cantar .....	14557
Versos sueltos .....	455716
<b>Ch) LA GUARDA CUIDADOSA</b>	
Glosa (2 quintillas) (el verso glosado se repite) .....	10+269
Canción .....	470
Octosílabos .....	278
Cantar en e-o (con estribillo) .....	24+279
<b>D) EL VIZCAÍNO FINGIDO</b>	
Cantar en a-a .....	26103
<b>E) LA CUEVA DE SALAMANCA</b>	
Canción .....	36142,
línea 17,	
hasta 143, línea 21	
<b>F) EL VIEJO CELOSO</b>	
Romancillo .....	4147
Glosa .....	
26164, línea 6,	

hasta 165, línea 3

Resumen de la versificación de las comedias

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**