

Discretos desvergonzados: otras trazas para las comedias de Cervantes

Luis Gómez Canseco

UNIVERSIDAD DE HUELVA

Aun cuando fueran estampadas en 1615, las ocho comedias que Cervantes quiso imprimir para asegurarles la posteridad son un testimonio esencial a la hora de reconstruir la historia del teatro español en el siglo XVI. No sólo porque casi todas fueran pergeñadas entre ese siglo y los primeros años del siguiente o porque de varias de ellas pueda afirmarse sin mucho margen de error que son reinención y reescritura de otras piezas compuestas con anterioridad, sino porque nacieron de una concepción dramática propia de ese siglo y desbancada en el siguiente. Precisamente por ello no cabe explicar —como tradicionalmente se ha venido haciendo— la producción teatral de Cervantes a partir no ya de Lope, sino del Lope más dueño de sí y de su nuevo arte. Más que subrayar lo que le separa o le une a la comedia nueva, sólo nos correspondería discernir lo que Cervantes hizo en sus comedias a la luz de ellas mismas y del contexto que les fue verdaderamente propio.

Ese contexto comienza mucho más allá, en el momento de composición de una tragedia como *La Numancia* o de una «comedia seria» como *El trato de Argel*¹. Desde ahí, Cervantes se fue alejando de los modelos más clasicistas y avanzando hacia una idea de la comedia más rica y espectacular, que no creo difiriera mucho de la que Juan de la Cueva formuló en el *Viaje de Sannio*:

¹ Para el concepto de «comedia seria», véase Vitse [1988: 326].

¿Qu'es, dize Apolo, cómica poesía?
Sannio responde: De la vida umana
es la comedia espejo, luz i guía,
de la verdad pintura soberana;
en ella se describe la osadía
del moço, la cautela de l'anciana
alcagüeta, las burlas de juglares
i sucessos de ombres populares. [Cueva, 1990: 108]²

Esa concepción respondía a una construcción más atenta al espectáculo que a la urdimbre de la acción. Por eso se ha insistido —y siempre con una voluntad fustigadora nacida de la comparación con Lope y la comedia nueva— en la falta de unidad de acción del teatro cervantino, en la heterogeneidad de unas escenas y materiales mal articulados entre sí o en el rígido inmovilismo de sus tramas. El argumento lo ha resumido certeramente Felipe Pedraza [1998: 35 y 37] cuando describe la «sustancia dramática a noticia» de las piezas mayores de Cervantes como el «reflejo de mínimas acciones, sin tensión argumental» o como una sarta de «escenas yuxtapuestas con la soldadura mal resuelta»³. Incluso Jean Canavaggio, valedor de la dramaturgia cervantina como «un théâtre à naître», no ha dudado en subrayar el carácter episódico y la función ornamental de no pocas de sus secuencias⁴.

A lo que creo, más que de una carencia, se trata simplemente de un modo dramático propio, hijo del tiempo en que las comedias fueron concebidas. Ni las piezas más antiguas ni las ocho comedias carecen de orden, tan sólo guardan otra forma singular de concierto. Cervantes construyó la acción dramática como una serie de secuencias —con frecuencia tres— que avanzan en paralelo y mantienen una correspondencia simbólica, ideológica o temática. Dichas secuencias aparecen y desaparecen de la escena, progresan, se entrecruzan y terminan por coincidir sobre las tablas para alcanzar un fin más o menos trabado, pero siempre atento al espectáculo.

² El propio Cueva [1990: 109] añade de inmediato: «...siempre en la Tragedia mueren,/ un fin della esperando dolorido;/ en la Comedia muerte no ay qu'esperen,/ aunqu'empieça contino con ruido;/ en la Tragedia vive la discordia/ i en la Comedia enojos i concordia». Sobre esta fase en la evolución del género escriben Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud [2008: 43]: «Un rasgo en común de todas estas obras es que, en mayor o menor medida, presentan un alejamiento del modelo clásico que el teatro erudito anterior intentó reconstruir (...). La mezcla de los elementos caracterizadores de la comedia y de la tragedia es constante: personajes, estilo, ambientación, materia de la fábula».

³ Véanse otros juicios semejantes en Juliá Martínez [1948: 353], Paz Gago [1993: 258] o Rubiera [2001: 1030].

⁴ Canavaggio [1977: 230, n. 54 y 231, n. 51] y [1980: 53].

LA INSERCIÓN DE LO CÓMICO

A diferencia de sus dos primeras obras conservadas, Cervantes reservó un importante espacio a lo cómico en sus últimas piezas dramáticas, probablemente por esa inclinación a su dimensión más espectacular. Tales intrigas propiamente humorísticas se cifran generalmente en un protagonista o en una pareja de personajes, que sostienen de manera casi exclusiva su propia acción dramática. Así, en *El laberinto de amor* casi todo el peso cómico se limita a las contadas intervenciones de los estudiantes Tácito y Andrónico, mientras que ocupa buena parte en la secuencia pastoril de *La casa de los celos*. Por su parte, las tres comedias de cautivos cifran su intriga cómica en tres personajes concretos y muy próximos entre sí: Tristán para *Los baños de Argel*, Buitrago para *El gallardo español* y Madrigal para *La gran sultana*. También Pedro de Urdemalas sostiene las escenas burlescas en la comedia homónima; mientras que son Torrente y Oropesa los protagonistas en la secuencia cómica de *La entretenida*.⁵ En todos estos casos, el elemento burlesco se plantea como contraste —y a veces complemento— para las secuencias más elevadas e idealizadas. Acaso por ello, Cervantes ensayó un modo distinto de construcción dramática en *El rufián dichoso*, única comedia donde todo gira en torno a un único personaje principal, por demás en camino hacia la santidad.

Si bien se mira, buena parte de estas secuencias y sus protagonistas responden a los dos asuntos propiamente cómicos que Juan de la Cueva reservó al género, en concreto las «burlas de juglares» y los «sucessos de ombres populares». En efecto los de personajes cómicos de Cervantes son gentes populares con honda raigambre folclórica, pero también, como veremos, tienen sus visos de juglares. Acaso por ello con frecuencia se han vinculado estos argumentos cómicos con los entremeses, identificándolos, como en su momento hizo Amelia Agostini, como «entremeses completos o fragmentos de entremés —que podrían representarse independientemente».⁶ Sin embargo, esas figuras cómicas y las secuencias que protagonizan, lejos de tener una absoluta independencia dramática, son un elemento clave en la construcción del modelo cervantino de comedia.

Para dar cuerpo a los personajes principales de estas secuencias, Cervantes tiró del material folclórico que también utilizó en los entremeses y eligió como protagonistas

⁵ No obstante, las intervenciones de ambos personajes están más entremezcladas en la acción general de la comedia y Torrente presta un apoyo determinante a las aspiraciones fraudulentas de su amigo Cardenio. Cfr. Sevilla Arroyo y Rey Hazas [1998: xxiii-xxiv]. En general, sobre estos personajes en Cervantes, véase ineludiblemente Canavaggio [1980: 51-64], [1992: 47-53] y [2000: 137-145] y Rey Hazas [1994: 29-56].

⁶ Agostini Bonelli [1964: 266]. En concreto, señala tres entremeses en tres comedias: el que representan los criados en la jornada II y dos escenas en *La entretenida*; el primer acto de *El rufián dichoso*; y la escena de la primera audiencia que da el alcalde Martín Crespo en *Pedro de Urdemalas*, que compara con la *Elección de los alcaldes de Daganzo*.

a un sacristán, a dos estudiantes y un capigorrón, a un soldado pobre y hambriento y a un pregonero, al uso de Lázaro de Tormes. Pese a sus diferentes procedencias, todos coinciden en alterar el orden de las tramas y en ejercer de bufones, como los que señalaba Cueva [1986: 105] en su *Ejemplar poético*: «al juglar dezir mofas i locuras». De acuerdo con esa condición bufonesca y popular, los rasgos más visibles de estas figuras son sus atisbos de lujuria, su hambre glotona y su afición al vino. Por decirlo en teológico, los dos pecados más cómicos y carnalescos entre los siete capitales. En *Los baños de Argel*, es el padre de Juanico y Francisquito quien amonesta a Tristán por esa lujuria: «Yo recelo/ que si una mora os da el pie,/ deis vos de mano a ese celo» [II, 1179-1181].⁷ Este sacristán alegre, primo hermano del Reponce de *La cueva de Salamanca* y del Lorenzo Pasillas de *La guarda cuidadosa*, tiene su proyección en Madrigal, que, en *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, renuncia a la libertad por mantener sus amores con una mujer alárabe.

El hambre y el vino reaparecen aquí y allá en estas comedias, hasta convertirse en sentencia filosófica en *El gallardo español* o en *La entretenida*. En la primera es Buitrago quien sentencia: «Quien quisiere se le quite/ todo temor, todo miedo/ tenga hambre, y verá cómo/ cesa todo en no comiendo» [III, 3103-3106]. Por su parte, cuando Cardenio le reprocha a Torrente que coma mientras él se lamenta de amores, el capigorrón vuelve a elevar su respuesta hasta aforismo:

Las acciones naturales
son forzosas, y el comer
una dellas viene a ser,
y de las más principales. [I, 271-274]

Son también Buitrago y Torrente —con el lacayo Ocaña— quienes sustentan la ingesta vinícola en estas secuencias. Hasta el punto de que de uno se afirma: «Es estimado Torrente/ de los pilotos más ciertos/ que encierra Guadalcanal,/ Alanís, Jerez, Cazalla» [III, 2722-2745], y el otro, por indicación de Cervantes en la didascalia, comparece en el escenario, justo antes de iniciarse una acción heroica, «con una mochila a las espaldas y una bota de vino, comiendo un pedazo de pan» [I, 2739 *Acot.*].⁸

⁷ Todos los textos cervantinos se citan por jornada y versos a partir de la *Obra completa* [Cervantes, 1995], a excepción de *La gran sultana* [Cervantes, 2010].

⁸ Otros elementos visualmente cómicos y entremesiles que Cervantes incluyó en la didascalia de sus comedias son «los calzones del sacristán» en *Los baños de Argel* o los garrotes que esgrimen Torrente y Ocaña en *La entretenida* [Cervantes, 1995: 318 y 739]. A ello se añaden otros elementos propiamente literarios, como las rimas chuscas o el uso de refranes, una lengua marcadamente popular o el doble sentido en vocablos y expresiones. Incluso el mismo antisemitismo de personajes como Tristán o Madrigal pudiera buscar sus raíces en la tradición folclórica.

Tras esa apariencia meramente burlesca y tradicional, Cervantes construyó personajes mucho más matizados y complejos de lo que en principio pudiera suponerse, con una singular suma de desvergüenza y discreción.⁹ Téngase en cuenta, para la recta comprensión del caso, que Covarrubias definió *desvergüenza* en su *Tesoro* como «desmesura, atrevimiento, poco respeto», a lo que *Autoridades* añade «descomedimiento..., inmodestia, libertad demasiada». Respecto a *discreción* Covarrubias se limita a afirmar que es «la cosa dicha o hecha con buen seso», mientras que *Autoridades* recoge otros dos sentidos complementarios: «Prudencia, juicio y conocimiento con que se distinguen y reconocen las cosas como son, y sirve para el gobierno de las acciones y modo de proceder, eligiendo las más a propósito» y «Agudeza de ingenio, abundancia y fecundidad en la explicación, adornada de dichos oportunos, entretenidos y gustosos».

La desvergüenza en esta serie de personajes cervantinos se materializa, al menos, en cuatro elementos complementarios: el engaño como modo de supervivencia, la insolencia como actitud, la ancha conciencia que exhiben y la defensa expresa que hacen del epicureísmo. El engaño se señala expresamente como uno de los ejes en la trama de *Pedro de Urdemalas*, cuando, en la jornada III, uno de los representantes identifica al protagonista como «un traidor magancés,/ hombre de aquellos que dan/ mohatras de tres en tres», al tiempo que el mismo Pedro se ofrece a representar con la compañía el papel de «agudo embustero» y «agudo hablador» [III, 2784-2786 y 2888-2889]. Lo mismo pudiera decirse de casi todos los personajes que rigen estas secuencias dramáticas, cuyos embustes oscilan en buena medida entre tres variantes: la adopción de personalidades falsas, la petición fraudulenta de limosna para las ánimas del purgatorio y la atribución de la capacidad de hablar a animales y objetos inanimados. De la primera son buen ejemplo, Cardenio y Torrente haciéndose pasar por don Silvestre de Almendárez y su criado perulero o Lamberto fingiéndose mujer en el serrallo del Gran Turco y asegurando haber sido luego convertido en hombre por gracia de Mahoma. Las oraciones por las ánimas del purgatorio son recurso de estafa para Buitrago, al que Cervantes pone en escena con «una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio» [I, 628 *Acot*], y para Pedro de Urdemalas, que tima desahogadamente a una viuda, haciéndole creer que ha visto a las almas de sus parientes en el purgatorio y aliviándole, para librarlas, del peso de su dinero:

Infinitos otros vi,
tus parientes y criados,

⁹ Según Asensio [1971: 84-85], Cervantes «pinta no entes de una pieza —lo que llamo *figuras*—, sino seres con una sombra de complejidad, con una alternancia de sentimientos que con intención moderna tendríamos la tentación de llamar *caracteres*». Con lo que viene a coincidir González Maestro [2000: 334-335] desde un punto de partida muy distinto: «...la comedia cervantina, en lo que se refiere al personaje, se atiene a una concepción experimental tanto de arquetipos humanos como de formas de conducta renovadoras del personaje teatral».

que se encomiendan a ti,
 cuáles hay de a dos ducados,
 cuáles de a maravedí;
 y séte decir, en suma,
 que, reducidos con pluma
 y con tinta a buena cuenta,
 a docientos y cincuenta
 escudos llega la suma. [III, 2257-2266]

Pero el recurso de engaño más singularmente cervantino es el de atribuir el habla de objetos o animales. Tristán en *Los baños de Argel* hace hablar a una cazuela para robar a un judío; Corinto en *La casa de los celos* engaña a Rústico con un papagayo «que es bachiller y sabe muchas lenguas» [II, 1088]; Torrente, narrando un fingido naufragio en *La entretenida*, afirma que el mar engulló una catalnica que «si no era el hablar, no le faltaba, otra cosa ninguna», y cuando don Antonio señala que «catalnicas mudas valen poco», el pícaro repone que «por señas nos decía todo cuanto/ quería que entiendiésemos» [I, 853-860]. Pero es el Madrigal de *La gran sultana* quien primero se identifica como pariente de Apolonio Tianeo, asegurando haber heredado su capacidad de entender la lengua de las aves, y luego se ofrece a enseñar a hablar a un elefante:

CADÍ.	Español, ¿has comenzado a enseñar al elefante?
MADRIGAL.	Sí; y está muy adelante. Cuatro liciones le he dado.
CADÍ.	¿En qué lengua?
MADRIGAL.	En vizcaína, que es lengua que se averigua que lleva el lauro de antigua a la etiopia y abisina. [...]
MADRIGAL.	De aquéllas que son más graves, le diré las que supiere, y él tome la que quisiere.
CADÍ.	¿Y cuáles son las que sabes?
MADRIGAL.	La jerigonza de ciegos, la bergamasca de Italia, la gascona de la Galia y la antigua de los griegos. Con letras como de estampa una materia le haré,

adonde a entender le dé
la famosa de la hampa. [II, 1526-1553]

Todos estas figuras adornan sus mentiras con la insolencia para ejercer de bufones hablando cuando no deben, respondiendo con soltura y poniendo en riesgo sus propias existencias tan sólo por decir una palabra más. Valga el ejemplo del sacristán de *Los baños*, que cuando el moro Cauralí le tilda de «perro», responde: «¿Perro?/ Agora sé que fue mi madre perra» [I, 89-90]. Y más adelante, cuando don Fernando le manda callar por el peligro que acecha, asegura: «no sé si podré,/ según el diablo me tienta» [III, 2172-2173]. El mismo Madrigal, cuando el cadí le anuncia una condena a muerte si no se casa con su amante alárabe, afirma con soltura:

Todo es muerte, y todo es pena;
ninguna cosa hallo buena
en casarme ni en vivir. [...]
Mas yo sé que desta vez
no he de morir, señor bueno. [I, 843-855]

Tal exceso verbal tiene su correspondencia en otro exceso moral, que les lleva a comportarse al margen de las reglas que rigen la existencia de los demás personajes en las comedias cervantinas. Todos ellos se muestran laxos y dispuestos a atender a sus propias necesidades sin demasiados miramientos. De hecho, ya en el *Trato de Argel* aparece el personaje del cautivo Pedro, que denuncia a Aurelio y Silvia para beneficiarse y engaña a otro cristiano, haciéndole creer que tiene presta una barca con la que huir:

¿Quieres que cate y guarde cortesía
a quien puede pagar bien su rescate?
¡No reza esa oración mi ledanía! (...)
Ajenos pies han de subir la cuesta
agria de mi trabajo: yo, holgando,
haré agasajo, regocijo y fiesta. [IV, 2095-2125]

Este cautivo anuncia incluso su intención de «mudar de nombre y vestidura» y adoptar el nombre de Mamí, fingiendo renegar para escapar cuando sea posible y vivir entre tanto la mejor vida posible. Sólo la intervención de su compañero Sayavedra consigue disuadirle del intento, entre otras cosas, porque este Pedro carece, en última instancia, de la *vis* cómica de las figuras que en las *Ocho comedias* pudieran serle semejantes. De hecho, una situación similar se plantea en *Los baños de Argel*, cuando un viejo cautivo reprocha a Tristán su ligereza, acusándole de comer carne en los días

de ayuno y abstinencia y, más allá, de tener «ancha la conciencia», a lo que el sacristán repone con un muy desgarrado: «... no hay aquí teologías», que sólo atenúa asegurando que, aun así, «en la fe/ soy de bronce» [II, 1160-1179]. Es ese desahogo moral el que le lleva a mortificar a los judíos de Argel e incluso raptarles un niño, que le servirá en la jornada III para que los mismos judíos paguen de consuno su rescate con tal de verle lejos. Pero a pesar del rescate y de haber dado su «palabra/ de no hurtarles cosa/ mientras me fuere a España», Tristán le confiesa a su compañero Osorio: «por Dios que no sé si he de cumplirla» [III, 2837-2839]. También Buitrago, en *El gallardo español*, pone sus gustos por encima todo, asegurando dar «por tierra/ con todo el bodegón, si con floreos/ responden a mis gustos y deseos» y confesando que no se acuerda «si hay cielo ni tierra;/ sólo a mi vientre acudo y a la guerra» [II, 1460-1461 y 1437-1438]. Incluso, cuando acaba la comedia y todo se promete feliz, sale por los cerros de Úbeda anunciando su cambio de religión en el caso de que no hubiere comida:

BUITRAGO.	Tóquense las chirimías y serán, si bien comemos, dulces y alegres las fiestas.
GUZMÁN.	¿Y si no?
BUITRAGO.	Renegaremos. [III, 3119-3122] ¹⁰

La clave de todos estos personajes la ofrece Madrigal en *La gran sultana* cuando, a instancias del espía Andrea, que le ofrece la posibilidad de huir, renuncia para seguir en sus amores y declara:

MADRIGAL.	Son las leyes del gusto poderosas sobremodo.
ANDREA.	Una resolución gallarda puede romperlas.
MADRIGAL.	Yo lo creo; mas no es tiempo de ponerme a los brazos con sus fuerzas. [I, 502-505]

Y es que el cautivo se atiene a la doctrina que Periandro formula en el *Persiles*, cuando afirma que «las leyes del gusto humano tienen más fuerza que las de la religión» [Cervantes, 1999: 31].

¹⁰ López Estrada [1994: 61] habla del «tirón de querer vivir sea como sea, todo aquello que podía presentarse en la escena protegido por el sentido cómico que permitía su expresión sin peligros de heterodoxia religiosa o política».

Esa laxitud moral se plasma en la defensa formal de la vida muelle y poltrona, del epicureísmo como plan de existencia. Y no sólo porque Corinto, que se las promete muy felices con Angélica en *La casa de los celos*, huya en cuanto aparece por allí Reinaldos, después de haber prometido el oro y el moro, sino porque varios de estos personajes argumentan de modo expreso a favor de una existencia cómoda y cómicamente anticonformista. Así lo hace Tristán en *Los baños* cuando el bajá le pregunta por su oficio en la jornada I:

BAJÁ.	¿Qué oficio tienes?
SACRISTÁN.	Tañer, que soy músico divino, como lo echaréis de ver. (...)
BAJÁ.	¿No sabrás tirar un remo?
SACRISTÁN.	No, mi señor, porque temo reventar: que soy quebrado.
CADÍ.	Irás a guardar ganado.
SACRISTÁN.	Soy friolego en extremo en invierno, y en verano no puedo hablar de calor.
BAJÁ.	Bufón es este cristiano.
SACRISTÁN.	¿Yo búfalo? No, señor; antes soy pobre aldeano. En lo que yo tendré maña será en guardar una puerta o en ser pescador de caña. [I, 732-759] ¹¹

En *La entretenida* es Torrente quien se declara «ternísimo de plantas» [I, 898] y entona un elogio formal de la vida regalada, no muy lejano del «Ándeme yo caliente» gongorino:

Vivamos para beber,
pues para beber vivimos,
y estos dijes y estos mimos
con otros se han de entender
de más tiernas intenciones

¹¹ En la jornada III, el mismo Tristán entona un *ubi sunt* cómico, acordándose de los placeres de su vida pasada: «¡Oh campanas de España!./ ¿cuándo entre aquestas manos/ tendré vuestros badajos?/ ¿Cuándo haré el tic y toc o el grave empino?/ ¿Cuándo de los bodigos/ que por los pobres muertos/ ofrecen ricas viudas/ veré mi arcaz colmado? ¿Cuándo, cuándo?» [Cervantes, 1995: 347].

y de más sufribles lomos;
no con nosotros, que somos
malos sobre socarrones. [III, 2141-2148]

LA BURLA, LA DISCRECIÓN Y LA PALABRA

Lejos de ser un mero mecanismo burlesco, la desvergüenza y el desahogo son, para estos personajes cervantinos, instrumento de su discreción. Todos ellos luchan por sobrevivir y convierten sus chanzas en una vía para alcanzar sus objetivos, con mayor o menor grado de moralidad. Para cautivos como Tristán, Lamberto o Madrigal, el fin último será su libertad; para Buitrago, el hartazgo y la guerra; para los estudiantes Tácito y Andrónico, para el capigorrón Torrente y el lacayo Ocaña o para Pedro de Urdemalas, el bienestar y el gusto de la propia existencia sin ataduras. Aurora Egido [2003: 97] ha insistido en la capacidad que los protagonistas de *La gran sultana* tienen «de fabricar su propio destino» y Antonio Rey Hazas [1998: xlv] ha descrito a Pedro de Urdemalas como un personaje «inteligente y libre, capaz de tomar por sí solo las decisiones que más le convienen, a contrapelo de cualquier circunstancia». En realidad, el mismo ingenio, prudencia e inteligencia son atribuibles a la casi totalidad de personajes que sostienen estas secuencias cómicas. Aquí allá ellos mismos se señalan como discretos o son otros personajes los que lo hacen. Así ocurre con Tristán en *Los baños*, a quien don Lope reconviene: «Tristán, amigo, escuchad,/ pues sois discreto, y callad» [III, 2184-2185]; con Lamberto en *La gran sultana*, a quien Roberto elogia porque «es discreto» [III, 2944]; con Pedro de Urdemalas, a quien Maldonado, conde de los gitanos, encarece por su «grande ingenio y gran nombre,/ tan discreto y presto en todo» [II, 1537-1538]; o con Corinto en *La casa de los celos*, que se ensalza a sí mismo, asegurando a Angélica que «todo lo allana/ un buen ingenio cursado» y haciendo relación de sus virtudes: «Aunque me ves deste pelo,/ soy marinero de casta,/ y nado como un atún,/ y descubro como un lince» [III, 2548-2569]. En *La entretenida*, son Ocaña y Torrente quienes comparten el rasgo de esa discreción desvergonzada. Ocaña se presenta con un largo discurso en el que pasa de una reflexión general sobre la discreción a su propia condición:

El discreto es concordancia
que engendra la habilidad;
el necio, disparidad
que no hace consonancia [...]
Lacayo soy, Dios mediante;
pero lacayo discreto.

Sin embargo, atento siempre a la dimensión burlesca, apunta de inmediato que su mucha inteligencia tiene una traba en la bebida: «... a no tomarme del vino,/ por costumbre o por conhorto,/ no hubiera en toda la corte/ otro Catón Censorino/como yo» [I, 641-693].¹² Por su parte, Torrente recibe el reconocimiento expreso de varios personajes en la obra, como su amigo Cardenio, estudiante enamorado y tan pusilánime como su homónimo quijotesco, que le halaga con un «Sé que tienes discreción» [I, 285] o de don Silvestre, que en un aparte confiesa: «Donaire encierra/ el peregrino, en verdad» [III, 2715-2716]. Pero es, sobre todo, él mismo quien se encarga de alabar su inteligencia en la jornada I: «Capigorrísta soy tuyo,/ y como padezco hambre,/ tengo sutil el ingenio,/ y en dar consejos soy sacre» [I, 483-486], y su mucha su desvergüenza en la III: «tengo de socarrón/ harto más que de ignorante» [III, 2962-2963].

Este común ejercicio de encomio y justificación propios tiene también su importancia literaria, pues no en vano estamos ante personajes bufonescos y apicarados, que cuentan con un antecedente en la carta autoexculpadora de Lázaro de Tormes o, más allá, en la Moria habladora de Erasmo [2005: 39-40], cuando predica:

... yo no considero sabios a los que creen que alabarse a sí mismos es la mayor de las necedades y de las insolencias. Sea necio, si así lo prefieren con tal que se reconozca que esta Necedad está muy puesta en su lugar. ¿Hay, en efecto, cosa más natural que el que la Necedad entone sus propias alabanzas y se dé bombo a sí misma? ¿Quién puede darme a conocer mejor que yo? (...) En fin, yo me atengo a aquel proverbio que dice: «Con razón se alaba a sí mismo quien no encuentra nadie que le alabe».

También los de Cervantes son personajes solos, independientes, con una vida literaria, escénica y moral autónoma, y tan habladores como la Locura o como Lázaro.¹³ Recuérdese que *Autoridades* añadía como segunda acepción para *discreción* la de «abundancia y fecundidad en la explicación, adornada de dichos oportunos, entretenidos y gustosos». Y en efecto, la locuacidad y el uso festivo del lenguaje son rasgos que caracterizan no ya —y como pudiera esperarse— a estudiantes como Tácito, Andronio o al capigorrón Torrente, sino a pastores como Corinto o a don nadies como Madrigal, Urdemalas o el sacristán de *Los baños de Argel*. Todos juegan con los vocablos, dan la vuelta a las palabras, engañan con la verdad y alardean de sus habilidades lingüísticas. Y no se trata simplemente de que esa verbosidad sea instrumento esencial en la invención de mentiras o el engaño desvergonzado a los bobos con que se topan en sus respectivos

¹² Probablemente por eso, Cristina le señala luego, con intención burlesca, como «lacayo/ el más discreto de España» [II, 1759-1760].

¹³ Respecto a la condición picaresca de Pedro de Urdemalas y en comparación con Lázaro, apunta Ángel Estévez [1995: 89]: «El uno, pues, narra y el otro manipula; Pedro de Urde, además de narrar y manipular, actúa».

caminos, sino que termina por convertirse en antesala de una dimensión inesperada en estos pícaros desvergonzados como es la de artistas y poetas. De Tristán sabemos que canta, que «tiene donaire en todo» y que anima a los demás cautivos con su guitarra [III, 2109-2111 y 2882], también el pastor Corinto es aficionado la guitarra [II, 898 *Acot*] y, mal que bien, Madrigal se hace pasar por músico y danzante, organiza zarabandas, chaconas y folías, compone «un romance correntío» con la historia de Catalina de Oviedo y lo canta «a la loquesca» [III, 2091-2093, 2108-2109 y 2114-2116].

Son todas condiciones propias de esos «poetas bufones» que Victoriano Roncero [2010: 31] ha señalado como antecedente directo de la picaresca por sus burlas en verso, su apología del engaño, sus sátiras carnavalescas o sus constantes alusiones al hambre o a la bebida. No obstante, en el caso cervantino, hacia donde más tira la vena ingeniosa de estas figuras cómicas es hacia el teatro. Por un lado están los personajes que representan algo que no son en el transcurso de la realidad representada en escena, como Corinto, que urde una chanza para engañar a Rústico; Tácito y Andronio, que fingen una lengua absurda y llena de cultismos para burlarse de los demás; o Buitrago, que inventa oraciones para agenciarse con qué comer. Pero, más allá, hay otros que llevan la voz cantante en un artificio tan propiamente cervantino como es el del teatro dentro del teatro, al que se reserva un papel determinante en *La gran sultana*, en *Pedro de Urdemalas*, en *Los baños de Argel* y en *La entretenida*¹⁴.

Madrigal es el encargado de preparar el sarao que ha de celebrarse en el serrallo y que comienza con un romance suyo, al que siguen las músicas cristianas y el baile de Catalina. Todavía, cuando la comedia está dando fin, el cautivo anuncia su intención de volver a Madrid para representar en un corral —reservándose precisamente el papel de Madrigal— la historia que él está viviendo y que otros se supone están viendo representada:

... tengo ya el camino medio andado,
siendo poeta, hacerme comediante
y componer la historia desta niña
sin discrepar de la verdad un punto,
representado el mismo personaje
allá que hago aquí. [III, 2918-2923]

Por su parte, Pedro de Urdemalas decide en la jornada III hacerse representante y cambiar su nombre por el de Nicolás de Ríos, lo que le permitiría «ser patriarca,/ pontífice y estudiante,/ emperador y monarca:/ que el oficio de farsante/ todos estados abarca» [III, 2862-2866]. No obstante, poco después subraya ante el público lo complejo de

¹⁴ Sobre el teatro dentro del teatro en Cervantes, Canavaggio [1972: 53-68] y [1977: 366-377], Cubero [1997: 59-72], Kuhni [1997: 49-58], Arboleda [1991], Hermenegildo [1999: 45-60].

su situación, convertido primero en actor y luego en personaje de sí mismo: «Mudado he de oficio y nombre,/ y no es así comoquiera:/ hecho estoy una quimera» [III, 3140-3142].

En *Los baños de Argel* la cosa se complica, ya que los cautivos deciden representar un coloquio «del gran Lope de Rueda» ante un público de cristianos, al que se une Cauralí como capitán de Argel. Tras un preludio musical, Tristán interrumpe la acción desde la platea, fingiéndose enamorado de una mora, mientras mira de soslayo a Cauralí con un desconcertante: «¡Oh mora la más hermosa,/ más discreta y más graciosa/ que la fama nos ofrece!». No es de extrañar que el moro se pregunte perplejo: «¿Es esto de la comedia/ o es bufón este cristiano?» [III, 2154-2161]. En éstas, empieza verdaderamente el coloquio y sale Guillermo vestido de pastor, aunque el sacristán no deja de interrumpirle a cada paso, hasta el punto de que el actor se ve obligado a comenzar de nuevo. Pero sólo siete estrofas después y cuando el actor pregunta, siguiendo el texto de la obra: «Mas, ¿quién es este cuitado/ que asoma acá entelerido?», el sacristán vuelve a interrumpir para responder, de nuevo en mofa amorosa hacia Cauralí:

SACRISTÁN.	¿Quién ha de ser? Yo soy, cierto, el triste y desventurado, vivo en un instante y muerto, de Mahoma enamorado.
CAURALÍ.	¡Echadle fuera a este loco!
SACRISTÁN.	¡Tu divina boca invoco, Aja, de mil azahares, boca de quitapesares a quien desde lejos toco!
CAURALÍ.	¡Dejádmele!
DON FERNANDO.	No, señor, que cuanto dice es donaire, y es bufón el pecador.
SACRISTÁN.	¡Dios de los vientos! ¿No hay aire para templar tanto ardor?
GUILLERMO.	¡Ya es mucha descortesía y mucha bufonería! ¡Échenle ya, y déjenos!
SACRISTÁN.	Yo me voy. ¡Quédate a Dios, argelina gloria mía!
GUILLERMO.	¿Dónde quedé?
VIVANCO.	No sé yo.
DON LOPE.	«Mas, ¿quién es este cuitado...?», fue el verso donde paró. [III, 2219-2245]

Expulsan entonces a Tristán de la sala y, cuando parece que va a recomenzar el coloquio, llega inesperadamente un cristiano herido que da al traste con la representación.

Cervantes también insertó la representación de un entremés en *La entretenida* como parte de la trama. En este caso, la ocasión la ofrecen las bodas que se anuncian en la comedia, para cuya celebración preparan los criados de la casa un entremés, que, según informa la criada Cristina a su señora, han «compuesto Torrente/ y Muñoz, y es la maraña/ casi la mitad de Ocaña,/ que es un poeta valiente» [III, 2061-2064]. En la siguiente escena y según se apunta en la didascalia, salen Torrente y Ocaña con un garrote emblemáticamente entremesil debajo del brazo [III, 2084 *Acot.*], aunque la pelea anunciada termina en el descubrimiento del doble juego amoroso que Cristina sigue con ellos. Es así como comienza el entremés, con «Ocaña y Torrente como lacayos embozados» [III, 2234 *Acot.*], aunque manteniendo sus nombres propios, sus identidades y su supuesta rivalidad por Cristina. De hecho, cuando Ocaña declara su intención de bailar con Cristina, se inicia una pelea con Torrente, que el público comenta en paralelo desde fuera de la escena:

TORRENTE.	¡Ay narices derribadas y tendidas por el suelo! Pero toma esta respuesta: de Tarpeya mira Nero.
MUÑOZ.	Dióle. ¡Mal haya la farsa y el autor suyo primero! Pero yo no di esta traza, ni escribí tal en mis versos.
BARBERO.	¡Pasado de parte a parte está el pobre Ocaña! [...]
D. ANTONIO.	Yo tengo la culpa desto, pues que sabía que Ocaña es buzaque en todo tiempo. [...]
CARDENIO.	¡Huye, traidor enemigo; huye, traidor, que le has muerto!
TORRENTE.	Mire si halla mis narices, porque sin ellas no pienso salir un paso de casa. [III, 2400-2422]

Ante los gritos lanzados por la muerte de Ocaña, entra un alguacil con su corchete en la casa y sólo entonces viene a ponerse en pie que la gresca y las heridas habían sido una chanza urdida por los actores a espaldas de sus propios compañeros:

OCAÑA. Tú, compasivo barbero,
por lo hueco de una bota
entraste la tiente a tiento.
DON ANTONIO. Luego, ¿todo esto es fingido?
OCAÑA. Sí, señor.
DON ANTONIO. ¡Por Dios del cielo!,
que estoy por hacer que salga
lo que es fingido por cierto. [III, 2469-2475]

Las actuaciones de Torrente y Ocaña desde el escenario no sólo desconciertan al coautor de la obra y a los demás espectadores de la casa, sino a los que, como el alguacil, oyen desde fuera y entienden la ficción como realidad. Es más, no hay ningún indicio en el texto o en la didascalía que desengañe al lector —o al espectador, en su caso— del engaño teatral al que está asistiendo al mismo tiempo que los personajes de la comedia.

EL ARDID DE LA FICCIÓN

El engaño es la clave en que se fundamentan estas secuencias cómicas, que, en último término, viene a entroncar con el artificio de la ficción dentro de la propia ficción dramática. De ese modo, los demás actores se convierten en unos espectadores más, comparten un mismo plano con los espectadores reales y sufren a un tiempo el engaño urdido por esos burladores desvergonzados. Son ellos los que descomedidamente rompen con las convicciones de la representación y de la escena. En algunos casos, lo hacen, como el sacristán de *Los baños de Argel*, desde una platea imaginaria para desdibujar los límites de la realidad desde dentro de la misma acción dramática, llevando a la incertidumbre a otros personajes. Es el caso de Cauralí, que duda si las intervenciones de Tristán, que se sienta a su lado como espectador, forman parte o no del coloquio pastoril [*vid.* Hermenegildo, 1999:52]. Incluso Pedro de Urdemalas, cuando explica a Belica las convicciones del teatro, deja desdibujadas a propósito las fronteras de la ficción:

Tu presunción y la mía
han llegado a conclusión:
la mía sólo en ficción;
la tuya, como debía.
Hay suertes de mil maneras,
que, entre donaires y burlas,

hacen señores de burlas,
 como señores de veras.
 Yo, farsante, seré rey
 cuando le haya en la comedia,
 y tú, oyente, ya eres media
 reina por valor y ley. [III, 3032-3043]¹⁵

Otras veces, como en *La entretenida*, el engaño afecta por igual a todos los espectadores de la comedia, ya asistan a la representación desde dentro o fuera del escenario. En ese paso hacia el embuste perfecto, los personajes de Cervantes llegan a romper el muro imaginario que los separa de la realidad y eligen como interlocutores a las personas que contemplan desde el otro lado, integrándolos en el desarrollo de la acción dramática. En *La gran sultana*, Madrigal apela «al mosqueterón tan boquiabierto,/ que trague moscas, y aun avispas trague,/ sin echarlo de ver, sólo por verme!» [III, 2924-2926]; Urdemalas, por su parte, anuncia al público el comienzo inminente de la representación misma que acaba de terminar y su repetición para el siguiente día:

Ya ven vuesas mercedes que los reyes
 aguardan allá dentro, y no es posible
 entrar todos a ver la gran comedia
 que mi autor representa, que alabardas
 y lancineques y frinfrón impiden
 la entrada a toda gente mosquetera.
 Mañana, en el teatro, se hará una,
 donde por poco precio verán todos
 desde principio al fin toda la traza. [III, 3160-3168]

Ocaña va más allá en *La entretenida* y elige a los espectadores como jueces de su litigio con Torrente: «La verdad desta cuestión/ quede a la mosquetería,/ que tal hay que en él se cría/ el ingenio de un Platón./ Estos capipardos son/ poetas casi los más» [III, 2219-2224].¹⁶ La descarada lisonja, que convierte a los mosqueteros en discretos poetas, da pie a una segunda apelación al público, en la que Torrente y Ocaña intentan comprar con oro, vino y palabrería la sentencia de su público:

TORRENTE. Preguntar quiero otra vez,
 mis señores mosqueteros,
 quién ha de llevar la gala

¹⁵ Zimic [1997: 55-105].

¹⁶ Dorrego [1998: 36].

de los trocados pañuelos.
 Pensadlo para otra vez,
 que en este sitio saldremos
 con preguntas más agudas,
 con entremeses más buenos.
 Y advertid que soy Torrente,
 perulero por lo menos,
 y os daré selvas de plata
 y mil montes de oro llenos.

OCAÑA. Hermanos, yo soy Ocaña,
 lacayo, mas no gallego;
 sé brindar y sé gastar
 con amigos cuanto tengo. [III, 2512-2527]

La intención de Cervantes es la de hacer creer a esos mosqueteros —y a todos los que asisten al espectáculo— que sus personajes están hechos de la misma masa que ellos y, en último término, que no hay distancia entre lo representado y lo real. Resulta llamativo que la totalidad de estas ocasiones en las que el embuste adquiere una dimensión artística tenga lugar en la jornada III y se conviertan, de algún modo, en final para las secuencias cómicas.

A lo largo de siete de sus *Ocho comedias nuevas y nunca representadas*, los personajes que Cervantes pone en escena para llenar el espacio cómico en la farsa, lejos de ser meras figuras burlescas, aportan profundidad y nuevas perspectivas a la construcción dramática. Es posible que en Buitrago, los estudiantes Tácito y Andrónico o en el pastor Corinto prime el carácter burlesco de sus tretas; pero tanto Tristán, como Madrigal, Pedro de Urdemalas, Oropesa o Torrente son personajes complejos, que se van construyendo a medida que afrontan los imprevistos que la intriga va poniendo en sus vidas. Son tres los rasgos dramáticos que caracterizan a estos discretos desvergonzados: la soledad con la que comparecen sobre las tablas, la fragmentariedad de sus existencias y su decisivo papel en los engaños de la ficción.

Esa soledad, similar a la de los pícaros, es la que les lleva a mantener su libertad moral más allá de cualquier otra norma de conducta, pero también la que justifica la independencia de estas secuencias en la construcción de las comedias. Algo similar ocurre con lo inacabado y fragmentario de sus vidas, pues —como ocurre con otros muchos personajes de la narrativa cervantina— apenas sabemos quiénes eran antes de comenzar la comedia y, al final, seguimos desconociendo su destino. Cervantes sólo parece interesado en mostrarnos los pormenores que coinciden con la lectura o la representación. Se atiene en esto a la doctrina formulada por Ginés de Pasamonte, cuando don *Quijote* le pregunta si tiene acabado el libro de su *Vida*: «¿Cómo puede

estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida?» [Cervantes, 2004: 266]. Por eso las comedias de Cervantes no tienen finales felices ni desgraciados, pues quedan, como la propia vida, suspensas para el futuro. Esa identificación entre literatura y vida es la que sostiene el artificio del teatro dentro del teatro, pero son esos discretos desvergonzados los personajes que, desde su completa libertad, pueden romper las convenciones del género y proyectar la ficción hacia la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTINI BONELLI, Amelia [1964-1965]: «El teatro cómico de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV, pp. 223-307 y 475-539, y XLV, pp. 65-116.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo [1991]: *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ASENSIO, Eugenio [1971]: *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- CANAVAGGIO, Jean [1972]: «Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre», *Revue des sciences humaines*, XXXVII, pp. 53-68.
- [1977]: *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- [1980]: «Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 51-64.
- [1992]: «Madrigal bufón *in partibus*», *Cuadernos de Teatro Clásico* [Monográfico «Cervantes y el teatro»], 7, pp. 47-53.
- [2000]: «Tristán y Madrigal, bufones *in partibus*», en *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 137-145.
- CERVANTES, Miguel de [1995]: *Obra completa. III. Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- [1999]: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. F. Sevilla y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial.
- [2004]: *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- [2010]: *La gran sultana*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CUBERO, Carmen [1997]: «En torno a *La entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro», en I. Andrés-Suárez, J. M. López de Abiada y

- P. Ramírez Molas (eds.): *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, pp. 59-72.
- CUEVA, Juan de la [1987]: *Ejemplar poético*, ed. J. M^a Reyes Cano, Sevilla, Alfar.
- [1990]: *Viaje de Sannio*, ed. J. Cebrián, Madrid, Miraguano.
- DORREGO, Luis [1998]: «*La entretenida*: un entramado social», *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 23-38.
- EGIDO, Aurora [2003]: «La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes», en *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario de la edición del Quijote, 1605-2005. [V Congreso Internacional de Poética del Teatro, Florencia, 17-19 de diciembre de 2003]*, ed. J. G. Maestro y M. G. Profeti, Vilagarcía de Arousa, Mirabel, pp. 89-122.
- ERASMO DE ROTTERDAM [2005]: *Elogio de la locura*, trad. A. Rodríguez Bachiller, www.dim.uchile.cl.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel [1995]: «La (re)escritura cervantina de Pedro de Urdemalas», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1, pp. 82-93
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús [2000]: *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- GRANJA, Agustín de la [1995]: «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en C. Guillén *et al.* (eds.): *Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 225-254.
- HERMENEGILDO, Alfredo [1999]: «Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: el teatro de Cervantes», en Y. Campbell (ed.): *El escritor y la escena IV. Dramaturgia e ideología. Estudios sobre teatro español novohispano de los Siglos de Oro. Actas de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-60.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo [1948]: «Estudio y técnica de las comedias de Cervantes», *Revista de Filología Española*, XXXII, pp. 339-365.
- KUHNI, Jorge [1997]: «Aspectos de la realidad y la ilusión, juegos semánticos del metateatro en *Los baños de Argel* (1585-1595) de Miguel de Cervantes», en I. Andrés-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas (eds.): *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, pp. 49-58.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco [1994]: «La comicidad como medio testimonial del mundo árabe en el teatro de Cervantes», en *La huella del cautiverio en el pensamiento y la obra de Miguel de Cervantes*, Madrid, Banesto, pp. 47-65.
- PAZ GAGO, José M^a [1993]: «Texto y representación en el teatro español del último cuarto del siglo XVI (Cervantes y Lope: una perspectiva comparada)», *Bulletin of the Comediantes*, 45.2, pp. 255-275.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe [1998]: «El teatro mayor de Cervantes: Comentarios a contrapelo», en J. R. Fernández de Cano y Martín (ed.): *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, El Toboso, Ayuntamiento del Toboso, pp. 19-38.
- REY HAZAS, Antonio [1994]: «Las comedias de cautivos de Cervantes», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (ed.): *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1993*, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, pp. 29-56.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, M^a del Valle OJEDA CALVO y José Antonio RAYNAUD [2008]: «Introducción», en Juan de la Cueva, *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, Jaén, Junta de Andalucía, pp. 11-128.
- REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO [1998]: «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La Entretenida. Pedro de Urdemalas*, Madrid, Alianza Editorial.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano [2010]: *De bufones y pícaros: La risa en la novela picaresca*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier [2001]: «Algunos aspectos de la construcción del espacio teatral en tres comedias de cautivos: *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*», en A. Bernat Vistarini (ed.): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1/8 de octubre de 2000*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 1020-1034.
- VITSE, Marc [1988]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- ZIMIC, Stanislav [1977]: «El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro, en *Pedro de Urdemalas* de Cervantes», *Acta neophilologica*, 10, pp. 55-105.