

PLEGARIAS EN ESCENA: LAS ORACIONES EN EL TEATRO DE CERVANTES

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

Con relativa frecuencia y con notable alcance dramático, los personajes cervantinos elevan sus plegarias frente al espectador¹. Así sucede en siete de las once comedias y tragedias que de su producción teatral nos han llegado. No se trata de la mera alusión al rezo o de la mención de preces diversas, sino del acto mismo de la oración representado sobre el escenario, que, con muy diversas funciones, fue repitiéndose a lo largo de su obra².

PRECES EN EL PRIMER TEATRO CERVANTINO (1580-1586)

En las tres obras que conservamos de la primera escritura cervantina, la *Tragedia de Numancia*, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*

y el *Trato de Argel*, la oración tiene un sentido esencialmente colectivo. Así ocurre en la *Numancia*, donde dos sacerdotes numantinos, en nombre de la ciudad, elevan un sacrificio a Júpiter con el propósito de conseguir su favor en el conflicto bélico. Mientras rocían el fuego sagrado con vino y queman incienso, salmodian:

2.º Al bien del triste pueblo numantino
endereza, ¡oh, gran Júpiter!, la fuerza
propicia del contrario amargo signo.

1.º Así como este ardiente fuego fuerza
a que en humo se vaya el sacro incienso,
así se haga al enemigo fuerza
para que en humo, eterno Padre imenso,
todo su bien, toda su gloria vaya,
así como tú puedes y yo pienso. (vv. 828-836)

Sigue de inmediato otra invocación para que Plutón aplaque a las Erinias, «las tres fieras

¹ Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación MINECO FFI2012-32383 y PAIDI HUM-7875.

² Varias veces en sus comedias, hace Cervantes una relación de oraciones con intención seria o burlesca, sin que ello conlleve el acto mismo del rezo. Así ocurre, por ejemplo, en *Los baños de Argel*, donde Zara confiesa que sabe «las cuatro oraciones», el *Avemaría*, el *Padrenuestro*, el *Credo* y la *Salve* (v. 576 *Carta*); Juanico las repasa con su hermano Francisquito (vv. 1885-1986); y el sacristán amenaza con enseñar el *Padrenuestro* a un niño judío (vv. 2517-2518). Jocosamente, también Humillos, en *La elección de los alcalde de Daganzo*, alega como mérito para su elección el hecho de saber «de memoria / todas cuatro oraciones» (*Entremeses*, vv. 152-153). En *El gallardo español*, es Buitrago quien pide por las ánimas del purgatorio para sacar con qué comer (vv. 628 *Acot*-630) y en *Pedro de Urdemalas* el protagonista alardea ante un ciego de sus conocimientos embaucadores en la materia (vv. 1345-1382). Todas la referencias al teatro de Cervantes corresponden a la edición de *Comedias y tragedias*.

OLMEDO CLASICO

180

LUIS GÓMEZ CANSECO

hermanas», que acechan a Numancia: «¡Oh, gran Plutón, a quien por suerte dada / le fue la habitación del reino oscuro / y el mando en la infernal triste morada! [...] / Atapa la profunda oscura boca / por do salen las tres fieras hermanas / a hacernos el daño que nos toca» (vv. 864-875). Las plegarias se sitúan en el eje de la tragedia con un sentido cívico y ritual, y tienen su correspondencia negativa en la invocación al cuerpo muerto que sigue de inmediato para anunciar, como mal presagio, el terrible final que espera a la ciudad. Una situación pareja se produce en *La conquista de Jerusalén*, donde la ciudad se presenta como cautiva de los saracenos y asediada por los cruzados. Las dos oraciones que formula se sitúan al comienzo y al final de la obra, abriendo y cerrado una acción alegórica protagonizada por la ciudad misma, que, en la primera escena y acompañada del Trabajo, se dirige a Dios lamentando su situación de cautiverio con una paráfrasis de los *Trenos* de Jeremías:

Mas ya, Señor, ¡con cuántas ciertas pruebas
son ya cumplidas estas profecías!
¿Por qué mi angustia y mi dolor renuevas
haciendo eternas las pasiones mías?
Mira, buen Dios, que si adelante llevas
el quitarme mis justas alegrías,
que dirá el que no sabe así regirse
que con eso no vale arrepentirse.
Tú dijiste: «Si acaso me olvidare
de ti, Jerusalén, de mí se olvide
mi diestra», y así es bien que tu ira pare,
pues siempre con razón tu azote mide;
si yo otra vez, ¡oh, buen Señor!, pecare,
de tu favor y gracia me despidе. (vv. 49-70)

La ciudad vuelve a tomar la palabra al final de la comedia para dar gracia a Dios por su liberación, dando así cierre a la acción alegórica. Hincada de rodillas y acompañada ahora de la Libertad y del Contento, Jerusalén, como representación

de un personaje colectivo, eleva una acción de gracias, como en la *Numancia*, retórica y ritual:

¡Oh, inmenso Dios, que de la dura afrenta
que tantos años me ha tenido triste,
de gloria y honra y de salud sedienta,
y agora solo porque lo quisiste,
sin merecerlo yo, liberalmente,
gloria y salud y libertad me diste,
dispón mi corazón, dispón mi mente
para darte las gracias que merece
tamaño bien, merced tan excelente! (vv. 2525-2533)

Si el cauce métrico elegido en la tragedia son tercetos, en *La conquista de Jerusalén* se opta por las octavas reales para la primera oración y, de nuevo, por los tercetos para el colofón. También en el *Trato de Argel* se usan exclusivamente versos y estrofas origen italiano para dar entidad dramática a las oraciones puestas en las tablas. Como en las otras dos piezas, aunque aquí de modo aún más explícito, la acción se construye como suma de dos tramas, una política y colectiva y otra amorosa e individual, las que conforman Lira y Marandro en la *Numancia*, Clorinda y Tancredo en *La Jerusalén* y Aurelio y Silvia en el *Trato*. Aun así, esa tramas amorosas deben entenderse como la proyección particular del conflicto general. De ahí que Aurelio, como personaje, tenga dos dimensiones complementarias, una que nace del conflicto por los amores de Silvia y los requerimientos de Zahara y otra que reside en su condición de cautivo, compartida con otros personajes en la comedia. No es extraño, pues, que la primera oración que aparece en la obra, corresponda a un Aurelio que queda solo en las tablas, cerrando la primera escena de la obra. Frente al público, se dirige primero a Dios padre solicitando socorro en su cautiverio y luego a la Virgen como mediadora para pedir ayuda en su situación amorosa:

¡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 sancto 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 esquiva,
también el alma ha de quedar cautiva!

En vos, Virgen santísima María,
entre Dios y los hombres medianera,
de mi mar incierto cierta guía,
Virgen entre las vírgenes primera,
en vos, Virgen y Madre, en vos confía
mi alma, que sin vos en nadie espera,
que la habéis de guiar con vuestra lumbre
de este hondo valle a la más alta cumbre.

Bien sé que no merezco que se acuerde
vuestra eterna memoria de mi daño,
porque tengo en el alma fresco y verde
el dulce fruto del amor extraño,
mas vuestra alta clemencia, que no pierde
ocasión de hacer bien, mi mal tamaño
remedie, que ya estoy casi perdido,
de Scila y de Caribdis combatido. (vv. 285-308)

En cierto modo, se trata de una amplificación adaptada de la *Salve, Regina*, donde el ser humano aparece bien en un valle de lágrimas – *hac lacrimarum valle*– bien en un mar peligroso, desde donde solicita la acción de la Virgen. Es el mismo caso de la oración que, solo en escena, eleva un cautivo huido de Argel, alegóricamente malparado, pues entra «descalzo, roto el vestido, y las piernas señaladas como que trae muchos rasgones de las espinas y zarzas por do ha pasado» (v. 1946*Acot*). Su plegaria vuelve sobre los mismo tópicos náuticos, en los que la Virgen es la estrella que guía al devoto, según la imagería del himno *Ave, Maris Stella*:

¡Virgen bendita y bella,
remediadora del linaje humano,
sed vos aquí la estrella
que en este mar insano

mi pobre barca guíe
y de tantos peligros me desvíe!

¡Virgen de Monserrate,
que esas ásperas sierras hacéis cielo,
enviadme rescate,
sacadme de este duelo,
pues es hazaña vuestra
al mísero caído dar la diestra! (vv. 1971-1982)

La escena resulta independiente del resto de la acción dramática y, de hecho, funciona como *exemplum* del auxilio divino y de la posibilidad del prodigio en tiempos contemporáneos, pues el cautivo se echa a dormir «entre unas matas» y, de inmediato, «sale un león y échase junto a él muy manso» (v. 1988*Acot*). A ello se añade, como singularidad, la elección de la lira como cauce métrico. Ese mismo cautivo abrirá la jornada IV con una breve acción de gracias en quintillas: «¡Gracias te doy, Rey divino! / ¡Virgen pura, a vos alabo! / Yo ruego llevéis al cabo / tan extraña caridad, que, si me dais libertad, / prometo seros esclavo» (vv. 2063-2068).

Cuando el *Trato* está llegando al final, Aurelio encuentra la salvación gracias al rey y, tras quedar de nuevo solo sobre el escenario, se dirige a Dios para dar gracias en cuatro endecasílabos sueltos que rompen con las redondillas en las que venía desarrollándose la escena: «Gracias te doy, eterno Rey del cielo, / que tan sin merecerlo has permitido / que por la mano de quien más temía / tanto bien, tanta gloria me viniese!» (vv. 2455-2459). Los versos dan cabo a la acción de Aurelio como enamorado y sirven de envés al conjuro amoroso que Fátima lanzó contra él al final de la jornada II (vv. 1460-1475) para demostrar así la eficacia de la oración y la inutilidad de la magia frente al poder divino. Sin embargo, la trama del cautiverio no termina con la obra, pues sigue habiendo cautivos en Argel. Por esa misma razón, la comedia se cie-

rra con una plegaria colectiva que elevan cuatro cautivos —entre los que todavía se encuentra Aurelio—, que se dirigen sucesivamente una octava a la Virgen en petición de amparo y en acción de gracias. Esta escena resulta de un muy buscado patetismo, tal como se detalla en la acotación introductoria, donde los cautivos aparecen encadenados y en actitud de súplica: «Echan todos las cadenas al suelo y híncanse de rodillas»:

- UNO ¡Vuelve, Virgen santísima María,
tus ojos, que dan luz y gloria al cielo,
a los tristes que lloran noche y día
y riegan con sus lágrimas el suelo!
Socórrenos, bendita Virgen pía,
antes que este mortal corpóreo velo
quede sin alma en esta tierra dura
y carezca de usada sepultura.
- OTRO Reina de las alturas celestiales,
madre y madre de Dios, virgen y madre,
espanto de las furias infernales,
madre y esposa de tu mismo Padre,
remedio universal de nuestros males,
si con tu condición es bien que cuadre
usar misericordia, úsala agora
y sácame de entre esta gente mora.
- OTRO En vos, Virgen dulcísima María,
entre Dios y los hombres medianera,
de nuestro mar incierto cierta guía,
Virgen entre las vírgenes primera,
en vos, virgen y madre, en vos confía
mi alma, que sin vos en nadie espera,
que me habréis de sacar con vuestras manos
de dura servidumbre de paganos.
(vv. 2494-2518)

A la paráfrasis de la *Salve* se le añaden elementos de origen petrarquista y referencias bíblicas al *Apocalipsis* y a la parábola de las vírgenes

prudentes, volviendo sobre los motivos de la Virgen como mediadora y abogada humana ante Dios³. De hecho, la tercera octava reconstruye con pocas diferencias los motivos y la letra de la oración que Aurelio había pronunciado a solas en la jornada I (vv. 293-300). Es el mismo protagonista quien da fin a la acción con un voto de gracias:

- AURELIO Si yo, Virgen bendita, he conseguido
de tu misericordia un bien tan alto,
¿cuándo podré mostrarme agradecido,
tanto que, al fin, no quede corto y falto?
Recibe mi deseo, que, subido
sobre un cristiano obrar, dará tal salto
que toque ya, olvidado de este suelo,
el alto trono del impereo cielo.
(vv. 2519-2526)

Como puede verse, Cervantes acudió regularmente a las estrofas italianizantes —octavas, tercetos o liras— para plasmar las oraciones verbalizadas por sus personajes frente al público, ya fuera de modo individual o a título colectivo. En lo que corresponde a su disposición dentro de la obra, ubicó esas oraciones como cierre de escenas o jornadas, abriendo y concluyendo las comedias o, si no, en el eje de la mismas —como en la *Numancia*—, pero siempre en momentos esenciales de la construcción dramática y con la intención de elevar el tono y la tensión. Dichas escenas se convierten en un momento de reflexión de los personajes ante del destino que deben arrostrar.

Pero, además de razones estrictamente literarias, la importancia otorgada por Cervantes a las oraciones y, en especial, al culto a la Virgen

³ Cf. Ojeda Calvo, 2015, I, pp. 1003 y II, pp. 1633-1634. Véase asimismo Micozzi, 1995; Egido, 1998; y Mata Ynduráin, 2008.

en las obras compuestas a su vuelta del cautiverio argelino tienen su causa en la difusión del culto mariano, en la propia biografía de Cervantes como cautivo y hasta en la política de la corona hispana en el Mediterráneo. Para empezar, Cervantes, herido en Lepanto, participa de la devoción mariana impulsada por Pío V a partir de 1571, después de la batalla, especialmente en la advocación de María *Auxiliadora*, que aparece de manera reiterada en sus versos y que estuvo además muy vinculada al rezo del rosario⁴. Sabemos, por otro lado, gracias a una declaración hecha por Antonio de Sosa en Argel el 22 de octubre de 1580, que Cervantes, mientras fue cautivo en aquella ciudad, «se confesaba y comulgaba, y oía sus misas, y hacía bien a cristianos, y exortaba los pusilánimes y flacos y tibios; y en la conversación estrecha que con el dicho Miguel de Cervantes he tenido todos estos tres años y ocho meses, siempre noté en él costumbres y señales de muy buen cristiano; y sé que se ocupaba muchas veces en componer versos en alabanza de Nuestro Señor y de su Bendita Madre, y del Santísimo Sacramento, y otras cosas santas y devotas, algunas de las cuales comunicó particularmente conmigo, y me las enbió que las viese»⁵. Esos «versos en alabanza de Nuestro Señor y de su Bendita Madre» estarían muy probablemente en el origen de las oraciones insertas en estas tres comedias, que además le sirvieron como instrumento político para proponer una intervención militar de la corona en Argel con la intención de liberar a los cautivos que allí quedaban. Prueba inequívoca de ello

—a demás de los versos del *Trato* que coinciden a la letra con la *Epístola a Mateo Vázquez*— es la loa que cierra el manuscrito de la comedia que se conserva en The Hispanic Society of America. Las redondillas, aunque ajenas a Cervantes, apuntan a una petición de limosna que muy probablemente atendía a la redención de cautivos: «Entre las cosas que quiso / la divina Majestad / fundar sobre caridad, / para darnos de ello aviso, / fue una amorosa obra / en la cual no hay quien repare, / que quien su prójimo amare / le dé aquello que le sobra»⁶.

SÚPLICAS Y SUPLICANTES EN LAS OCHO COMEDIAS (1615)

El uso de la oración en escena como instrumento dramático se repite en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, que Cervantes dio a la imprenta en 1615. En contra de lo que cabría esperar y a pesar de su condición de comedia de santos, la plegaria como elemento escénico tiene una función muy limitada en *El rufián dichoso*. En realidad, resulta más importante la contemplación de la oración que la oración misma, que casi nunca se representa, como en las comedias de la primera época, en soledad frente al espectador. La primera de esas visiones es la del inquisidor don Tello de Sandoval, al que se ve, según indica la acotación, «con ropa de levantar, rezando en unas Horas», y, en efecto, ese es el rezo latino que se le escucha repetir hasta que

⁴ Graef, 1968, pp. 356-361.

⁵ Torres Lanza, 1905, pp. 395-396.

⁶ Cervantes, *Comedia del Trato de Arxel*, fol. 43r.

es interrumpido por Antonia: «*Deus in adiutorium meum intende, Domine, ad adiuvandam me festina. Gloria Patri, et Filio et Spiritui Sancto, Sicut erat, etc.*» (v. 721*Acot*). El rezo del salmo 69 como parte de las horas canónicas le sirve a Cervantes para caracterizar a un clérigo devoto y cumplidor, que se levanta temprano para cumplir la prima. Mayor importancia tiene el siguiente cuadro, donde vemos en oración al propio Lugo por vez primera en toda la obra. Entra Lagartija en escena y, al verlo rezando a solas, le plantea una disyuntiva: «O sé rufián, o sé santo; / mira lo que más te agrada, / Voyme, porque ya me enfada / tanta *Gloria* y *Patri* tanto» (vv. 1148-1151). Cuando se va Lagartija y Lugo queda solo, se dirigirá sucesivamente –en redondillas y sin que cambie el metro respecto al resto de la escena– a Dios, a la Virgen, a su ángel de la guarda, a las almas del purgatorio y a los «Salmos de David benditos» para que le ayuden en su decisión de seguir el camino de perfección cristiana (vv. 1971-1201). La escena sirve de clausura a la jornada I y representa la conversión del rufián en santo, hecho que se confirmará en la jornada siguiente, cuando el padre Antonio entre en la celda de Lugo y lo descubra –junto con los espectadores– en silencio y en éxtasis: «Abre la celda; parece el padre Cruz, arrobado, hincado de rodillas, con un crucifijo en la mano» (v. 1735*Acot*)⁷.

Otro tanto ocurre en *Los baños de Argel*, a pesar de su vínculo visible con el *Trato de Argel*: la oración verbal apenas tiene papel y este aparece

regularmente vinculado al castigo que reciben los cautivos. Así, al final de la jornada I, Hazén, que ha confesado su condición secreta de cristiano, es martirizado por el cadí y un grupo de musulmanes mientras sostiene una cruz de palo que llevaba escondida en el pecho: «No le mudes la intención, / buen Jesús; confirma en él / su intento y mi petición, / que en ser el cadí crüel / consiste mi salvación» (vv. 852-856). Como para el resto de la escena, Cervantes acudió a las quintillas para esta breve súplica, mientras que prefirió las redondillas para el diálogo entre Juanico, Francisquito, Carahoja y el cadí, cuando este descubre al primero rezando al final de la jornada II. Aun cuando no exista acotación que detalle la disposición de los actores, se sigue del texto que Juanico se encuentra arrodillado y en ademán de orar: «*Cadí*. Y vos, ¿qué hacéis? / *Juanico*. Rezando estaba. *Cadí*. ¿Por quién? / *Juanico*. Por mí, que soy pecador (vv. 1928-1930). Cuando su hermano descubra que los rezos son cristianos, la amenaza caerá definitivamente sobre el niño, cuyo martirio puso Cervantes como visión en el escenario: «Córrese una cortina; descúbrese Francisquito atado a una columna, en la forma que pueda mover a más piedad» (v. 2541*Acot*)⁸.

En *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, Cervantes, sin embargo, recupera en buena medida los mecanismos y funciones con que había puesto la oración en escena originariamente. El conflicto moral y teológico que se le plantea a Catalina como cautiva cuando un pagano – que es además su dueño– le pide en matrimonio

⁷ La visión, técnicamente, habría de producirse al descorder la cortina, pues, como explica Varey (1985:21): «Entre las dos puertas había un espacio cubierto por cortinas que se podían tirar para “descubrir” una escena preparada de antemano». Véase Ruano de la Haza, 2000, pp. 157-176.

⁸ Se trata de la misma cortina que se descordería al contemplar el éxtasis del padre Cruz. Véase al respecto González Pérez, 1999, pp. 117 y Rubiera, 2001, pp. 1027-1029.

se plasma en el soneto que cierra la jornada I. Con la intención de elevar la tensión dramática y ahondar en el dilema de la protagonista, Cervantes la deja «en el teatro sola» (v. 811*Acot*), mirando al público y dirigiéndose a su Dios:

¡A ti me vuelvo, gran Señor, que alzaste,
a costa de tu sangre y de tu vida,
la mísera de Adán primer caída,
y, adonde él nos perdió, tú nos cobraste.

A ti, Pastor bendito, que buscaste
de las cien ovejuelas la perdida,
y, hallándola del lobo perseguida,
sobre tus hombros santos te la echaste;
a ti me vuelvo en mi aflicción amarga,
y a ti toca, Señor, el darme ayuda,
que soy cordera de tu aprisco ausente
y temo que, a carrera corta o larga,
cuando a mi daño tu favor no acuda,
me ha de alcanzar esta infernal serpiente!
(vv. 812-825)

La petición de socorro está transida de alusiones bíblicas, que alcanzan desde el pecado original a la imagen del pecador como oveja perdida o la parábola del Buen Pastor. La oración ha de conectarse con la que la misma Catalina dirige a la Virgen cuando está finalizando la jornada II. La acotación específica que «Entra la sultana con un rosario en la mano, y el gran turco tras ella, escuchándola» (v. 1722*Acot*):

Virgen, que el sol más bella,
madre de Dios, que es toda tu alabanza,
del mar del mundo estrella,

por quien el alma alcanza
a ver de sus borrascas la bonanza,
en mi aflicción te invoco.
Advierte, ¡oh, gran Señora!, que me anego,
pues ya en las sirtes toco
del desvalido y ciego
temor, a quien el alma ansiosa entrego.

La voluntad, que es mía
y la puedo guardar, esa os ofrezco,
santísima María.
Mirad que desfallezco;
dadme, Señora, el bien que no merezco.
(vv. 1723-1735)⁹

Aun cuando cambie el contexto y el personaje suplicante sea ahora femenino, la mención del rosario en la acotación, la petición de ayuda a la Virgen, el motivo de la navegación peligrosa como alegoría de la vida y el referente literario del himno medieval *Ave, Maris Stella* conectan directamente estos con la oración que Aurelio eleva en octavas en la jornada I del *Trato de Argel* y con las de los tres cautivos que cerraban la comedia (vv. 285-308 y 2495-2518). El mismo uso de la lira entre redondillas no deja de ser sorprendente, pues Cervantes acudió al mismo esquema métrico para la lira en los años inmediatamente posteriores a su regreso de Argel. Por dos veces lo hizo en *La Galatea*¹⁰ y una vez más en la plegaria que, en el *Trato*, eleva el cautivo huido, en la que reaparecen motivos similares y rimas idénticas (vv. 1971-1982). Bien es cierto que el modelo que pudo inspirar a Cervantes tanto la forma métrica como el tema fue la oda *A nuestra Señora* de fray Luis de León¹¹,

⁹ El diálogo que sigue a la oración –ahora en redondillas (vv. 1736-1751)– da a entender que Catalina reza en voz alta creyéndose a solas y que el turco la escucha inicialmente a escondidas.

¹⁰ Cervantes, *La Galatea*, pp. 139 y 181-182.

¹¹ Los versos de fray Luis son los que siguen: «Virgen, que el sol más pura, / gloria de los mortales, luz del cielo...» y de su imprecación final: «si malvada / fuerza que me venció ha hecho indina / de tu guarda divina / mi vida pecadora, tu clemencia / tanto mostrará más su bien crecido, / cuanto es más la dolencia, / y yo

y que pudo hacerlo tanto en los primeros años como después, en el momento de composición de *La gran sultana*. No obstante, la solución resulta de un arcaísmo extrañamente coincidente en métrica y hasta en contenido con las primeras comedias. Acaso haya que buscar la razón en el parentesco, varias veces señalado, con *La gran turquesca*, obra perdida del primer período entre las escritas a su vuelta de Argel, que Cervantes pudo recuperar para componer *La gran sultana*¹².

Sea como fuere, en *El rufián dichoso* y en *Los baños de Argel* se perciben nuevos usos métricos y escénicos para la oración, mientras que los de *La gran sultana* vienen a coincidir con las primeras comedias. Aun así, la ubicación estructural de estas plegarias verbales sigue siendo pareja, como también se mantiene intacta la voluntad de plasmar el patetismo del dolor sobre la escena, mientras se acude a un arsenal común de objetos que acompañan a la oración en la tablas y que guardan una función transparentemente simbólica para el espectador, ya sean los enseres rituales de los sacerdotes numantinos, la cadenas de la Jerusalén alegórica y de los cautivos en el *Trato*, la cruz de Hazén en su martirio, la columna de Francisquito en *Los baños*, el libro de horas en el rezo de don Tello, la otra cruz en su arrobo o el visible rosario de la gran sultana.

EL REVÉS DE LA ORACIÓN: LA ENTRETENIDA

Hasta en una comedia buscadamente burlesca como *La entretenida* encontró Cervantes hueco para insertar una muy singular rogativa. Media la segunda jornada y, como en situaciones anteriores, salen del escenario Torrente y Ocaña y entra, a continuación, don Ambrosio (v. 1268*Acot*), que queda solo frente al público y entona lo que por lenguaje, retórica y motivos parece una oración:

Por ti, virgen hermosa, esparce ufano,
contra el rigor con que amenaza el cielo,
entre los surcos del labrado suelo,
el pobre labrador el rico grano.

Por ti surca las aguas del mar cano
el mercader en débil leño a vuelo;
y, en el rigor del sol como del yelo,
pisa alegre el soldado el risco y llano.

Por ti infinitas veces, ya perdida
la fuerza del que busca y del que ruega,
se cobra y se promete la vitoria.

Por ti, báculo fuerte de la vida,
tal vez se aspira a lo imposible, y llega
el deseo a las puertas de la gloria.

¡Oh, esperanza, notoria
amiga de alentar los desmayados,
aunque estén en miserias sepultados!

(vv. 1269-1285)

El cauce métrico elegido, como en el caso de Catalina, es el soneto, aunque no en su forma convencional, pues Cervantes tuvo a bien añadir a la postre un estrambote. La reflexión que

merezco menos ser valido. / Virgen, el dolor fiero / añuda ya la lengua, y no consiente / que publique la voz cuanto desea; / mas oye tú al doliente / ánimo, que contino a ti voceas» (*Poesía*, pp. 138-144). Sobre la posible lectura que Cervantes hizo de la poesía de fray Luisantes de que se imprimiera, véase Marín Cepeda, 2015, pp. 262-263.

¹² En torno a las relaciones entre *La gran sultana* y *La gran turquesca* y a los indicios de que aquella pudo rehacerse a partir de una obra en cuatro jornadas, véase Canavaggio, 1977, pp. 243 y 282, n. 31 y Gómez Canseco, 2010, pp. 49-50.

Juan de la Cueva hace respecto al estrambote en el soneto permite entrever la intención última del autor: «Esta licencia no será otorgada / al soneto, qu'es lícito i no puede / alterar de su cuenta limitada; / i cuando en esto alguna vez eciede, / i aumenta versos, es en el burlesco»¹³. Y, en efecto, la burla es la intención última que movió a Cervantes que, para una rareza conceptual, eligió como cauce una rareza estrófica. Ha de entenderse que el soneto se presenta como una adivinanza para el espectador, al que se ofrece como primer –y engañoso– indicio la fórmula «virgen hermosa» del primer verso¹⁴. La anáfora de «Por ti» al comienzo de cuartetos y tercetos, la mención de la navegación y sus peligros, el uso de verbos como rogar, el apelativo «báculo fuerte de la vida» o la alusión del último terceto a «las puertas de la gloria», invitan a pensar que se trata de una oración, idéntica a las que hemos encontrado en otras comedias cervantina. Hay que esperar, sin embargo, hasta el estrambote para dar con la solución del enigma. Aun cuando la situación escénica, la soledad del personaje, la estrofa elegida y hasta los contenidos se asemejen, como acabamos de ver, a las otras oraciones esa «virgen hermosa» no es María, sino la esperanza, que, a la postre, se presenta con unos rasgos, cuando menos, am-

biguos, pues incita a los humanos a cometer locuras, como «notoria / amiga de alentar los desmayados, / aunque estén en miserias sepultados»¹⁵. Resulta llamativo que Cervantes reservara para una de sus últimas comedias, por ofrecer una versión irónica de este recurso dramático. Hasta en seis piezas anteriores la oración sirve para representar de forma patética y extremada los conflictos de la *Numancia*, *La conquista de Jerusalén* o de las comedias de cautivos, pero en esta comedia de enredos amorosos, cuyo protagonismo comparten amos y criados, Cervantes dio rinda suelta a su libertad creativa en escena una nueva invención retórica y devota: la oración laica.

BIBLIOGRAFÍA

- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Comedia del Trato de Arxel*, The Hispanic Society of America, Ms. B2341.
- *Entremeses*, ed. Alfredo Baras, Madrid, Real Academia Española, 2012.
 - *La Galtea*, ed. Juan Montero, Madrid, Real Academia Española, 2014.
 - *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.

¹³ Cueva, *Exemplar poético*, p. 84. Como reitera Martín, el soneto con estrambote «very often indicated burlesque or satirical content» (1991, p. 54).

¹⁴ Indicio de ese error y causa de su continuidad en el tiempo fue el hecho de que la voz *viurgen* se estampara con mayúscula en las *Ocho comedias* de 1615 y aun en la edición de *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes* salida en 1749.

¹⁵ Ya Valbuena Prat, 1943, II, p. 551 llamó la atención sobre «el soneto: “Por ti, virgen hermosa, esparce ufanos”, inexactamente interpretado a veces como mariano, ya que se refiere a la esperanza». Por otro lado, Cervantes presenta la esperanza con los atributos de la juventud, como era común en la iconografía de la época. Según especifica Ripa: «Fanciulla si rappresenta la Speranza perciocché ella comincia come i fanciulli, perché siccome di loro si tiene speranza, che saranno buoni, così quello, che l'uomo spera, non lo gode ancora perfettamente. Si dimostra allegra, perché ogni seguace di quello che l'uomo spera gli causa allegrezza» (*Iconologia*, p. 471).

OLMEDO CLASICO

188

LUIS GÓMEZ CANSECO

- CUEVA, Juan de la, *Exemplar poético*, ed. José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986.
- EGIDO, Aurora, «Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 13-41],
- GARAU, Jaume, «De la predicación en tres comedias de Cervantes: *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *El rufián dichoso*», *Anales cervantinos*, 42, 2010, pp. 177-191.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 9-168.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, «Las Comedias: el proyecto dramático de Cervantes», en *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de México, 1999, pp. 75-85.
- GRAEF, Hilda, *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*, Barcelona, Herder, 1968.
- LEÓN, fray Luis de, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.
- MARÍN CEPEDA, Patricia, *Cervantes y la Corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015.
- MARTIN, Anne Laskier, *Cervantes and the burlesque sonnet*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- MATA YNDURÁIN, Carlos, «Elementos religiosos en la poesía de Cervantes», en *Cervantes y las religiones*, ed. Santiago Alfonso López Navia y Ruth Fine, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt, 2008, pp. 175-198.
- MICOZZI, Patrizia, «Imágenes metafóricas en la Canción a la Virgen de Guadalupe», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Nápoles, 4-9 de abril de 1994*, ed. Giuseppe Grilli, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 721- 723],
- OJEDA CALVO, M.^a del Valle ed., Miguel de Cervantes, *Comedia llamada Trato de Argel*, en *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, I, pp. 909-1004 y II, pp. 1604-1634.
- RIPA, Cesare, *Iconologia*, Roma, Lepido Facii, 1603.
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a y ALLEN, John J., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUBIERA, Javier, «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 *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1/8 de octubre de 2000*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, II, pp. 1020-1034.
- TORRES LANZAS, Pedro, «Información de Miguel de Cervantes, de lo que ha servido a S. M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5, 1905, pp. 345-397.
- VALBUENA PRAT, Ángel ed., Cervantes, Miguel de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943, 2 vols.
- VAREY, John E., «El teatro en la época de Cervantes», en *Lecciones cervantinas*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1985, pp. 15-28.