

Francisco Yndurain:

«EL TEATRO DE CERVANTES: PROBLEMAS Y PROPOSICIONES»

De 14 al 23 de febrero se celebró en la Fundación Juan March un curso de cuatro conferencias dedicadas al teatro de Cervantes, que dictó el profesor Francisco Yndurain. En dicho curso se analizó bajo el título genérico de *El teatro de Cervantes: Problemas y proposiciones*, prácticamente la totalidad de la obra dramática del autor, aunque más específicamente de los títulos recogidos en los epígrafes de cada una de las conferencias, que fueron: *La llamada de la escena: 'Los tratos de Argel'* y *'La Destrucción de Numancia'* celebrada el día 13, *Su teatro, a la imprenta, (1615) Análisis de 'Los baños de Argel', 'El gallardo español' y 'La gran sultana'*, que tuvo lugar el día 16. El martes 21 se habló sobre *Otros rumbos: 'La casa de los celos', 'La entretenida', 'Pedro de Urdemalas' y 'El Rufián dichoso'* y, el jueves 23, en torno a *Los ocho entremeses. Resumen y síntesis*.

A continuación se incluye un extracto de dichas conferencias.

Al intentar exponer en cuatro lecciones el teatro de Cervantes, una lectura de ese teatro, no se me ocultan algunas de las dificultades que entraña el propósito, tanto para mí como para mis oyentes, ya que se parte del supuesto, quizá infundado, de una presencia de los textos con memorización activa y crítica. Por otra parte,



FRANCISCO YNDURAIN nació en Aoiz (Navarra), en 1910. Estudió Filosofía y Letras en Salamanca y Madrid. Ha sido catedrático de Lengua y Literatura españolas de las Universidades de Oviedo, Zaragoza y Complutense de Madrid. Vicedecano y Vice-rector de la Universidad de Zaragoza, y Secretario General y Rector, sucesivamente, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Fue fundador y director del Archivo de Filología Aragonesa, de la revista «Universidad», de Zaragoza; Consejero Honorario del Instituto Miguel de Cervantes, en la rama de Filología Hispánica, del CSIC, y profesor del entonces Príncipe Juan Carlos de Borbón. Recientemente ha sido designado Vocal de la Junta de Gobierno en la Escuela Diplomática de Madrid.

la literatura dramática no tiene su plena realización hasta que no ha sido llevada a las tablas, lo que supone muy distintas interpretaciones, con las que no

se va a poder contar ahora, aunque sí se apuntará a lo que el texto insinúa y aún propone para su puesta en acción. Un haz de problemas previos, de posible solución en muchos casos es el de la fijación de textos y cronología de las piezas a fin de seguir el desarrollo histórico de la obra total, con lo cual tendríamos una apoyatura en la interpretación literal primaria.

La llamada de la escena

Para entrar ya en el análisis de las obras dramáticas de Cervantes, empezaremos por las dos más antiguas conservadas y que no nos han llegado en textos tan fiables como fuera deseable: *LOS TRATOS DE ARGEL* y *LA NUMANCIA*. Son dos piezas de la más distinta condición, ya que la primera es una comedia en la que el autor dramatiza una complicada acción en Argel donde estuviera cautivo casi cinco años completos (1575-1580). Sobre un fondo verista, se entreteje una historia de amores cruzados— mora cristiano cautivo; moro/cristiana cautiva— amores que tienen más de libresco que de lo real verosímil. Parece como si los motivos de carácter histórico, hechos y personas no fueran de virtualidad suficiente para dar vida a la escena, o lo que el público esperaría de ella, y así la pieza tiene valor como documento histórico, perfectamente ilustrado por la investigación, y como invención literaria de abolengo prestigioso entonces. Si uno de los personajes se llama Saavedra, bien puede verse en él la incorporación del autor. La comedia («comedia» era un término genérico, que abarca o

puede abarcar la dramaturgia mayor, algo así como el «play» inglés) parece más bien una sucesión de escenas, con tendencia a la digresión, pero en conjunto es un cuadro de la vida de los cautivos y una exaltación de los sentimientos más nobles de españolidad, religión o la evocación de la edad dorada, y el canto a la libertad. Si esta obra se escribió muy poco después de haber sido liberado Cervantes de su cautiverio, por el elenco de las personas en escena y por el movimiento del drama, da la impresión de no haber llegado a una fórmula como la que hará triunfar muy pronto Lope de Vega.

En cuanto a la *NUMANCIA*, pertenece a un género que tuvo su fortuna efímera, ciertamente, por aquellos mismos años y que nos ha dejado un reducido número de piezas en la línea de lo trágico sangriento.

La estimación que Cervantes mostró por la obra de Lupercio Leonardo de Argensola (autor de las tragedias, *ALEJANDRA*, *ISABELA* y *FILIS*, ésta pedida) o las citas que hace de Virués, Cueva y otros de la misma tendencia nos ponen frente a uno de los modos o caminos teatrales pronto desplazados por la irrupción del caudaloso Lope. En la tragedia de Cervantes hay un fondo histórico, el prolongado sitio de Numancia, con el cerco y el sacrificio masivo de todo un pueblo antes que rendir su libertad al enemigo. Cervantes ha desfigurado la historia en dos puntos: ha identificado Numancia con España, la de su tiempo, asumiendo lo que fue heroísmo de una tribu a empresa de sentido nacional. La apelación a la libertad, a la vida por la honra y en la fama

entre las generaciones venideras son los móviles que llevan a los saguntinos hasta darse muerte colectiva. El otro punto que se aparta de la historia es el que, procedente del romancero, nos presenta al último superviviente numantino, un niño, que se lanza desde la torre a morir antes que entregar las llaves al romano, impidiendo con ello que le sea otorgado el triunfo en Roma.

Su teatro a la imprenta

Entre estos años, Cervantes siguió escribiendo para el teatro y tenemos documentos que nos aseveran de su aceptación por empresarios, que contrataron con él algunas piezas. Pero hasta que mucho después, en 1615, publicó sus OCHO COMEDIAS Y OCHO ENTREMESSES NUEVOS/NUNCA REPRESENTADOS, nos encontramos con un largo lapso de tiempo vacío, sin presencia activa en la escena ni en la imprenta, aunque nos diga el propio Cervantes que había escrito «veinte o treinta comedias». Ahora, en esta edición (que tuvo dos impresiones o dos tiradas, si no tres) hay un «Prólogo al lector» que viene a ser una recapitulación de su historia como dramaturgo, el abandono después de haber escrito esas comedias, «y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica...».

Dejando a un lado, en este resumen, las relaciones entre el teatro de Lope y el cervantino, no puede menos de adelantarse que si la «comedia» lopesca informará una buena parte de la de aquél, ocurrió no sin

resistencia a sometimiento pleno y con críticas ocasionales. Cervantes se iría adaptando a la división en tres actos o jornadas, a la esquematización de personajes, aunque resistiéndose al tipo o «figura del donaire» en su carácter y función. Si criticó la no observancia de las unidades de lugar y tiempo en las comedias, (recuérdese el capítulo 48 de la primera parte del QUIJOTE), pudo, cuando llegó la oportunidad, justificar tales libertades respecto de la doctrina clásica antigua, fiando a la imaginación (al «pensamiento», dirá) el saltar espacios y abreviar tiempos.

Dentro de esta exposición sobre las 8 comedias, cabe destacar el motivo del cautiverio: EL GALLARDO ESPAÑOL, LOS BAÑOS DE ARGEL y LA GRAN SULTANA. Las dos primeras ocurren en el mundo berberisco próximo a nuestras costas, Argel y Orán, y suponen un cierto distanciamiento en la gravedad del sentimiento en el cautiverio, atenuado quizá por el paso del tiempo. Baños, significa prisiones, y juega una fábula de amores cruzados, ahora con la conversión al cristianismo de la mora enamorada del caballero cautivo (relacionado el caso con lo que se nos narra en la «Historia del cautivo», en la primera parte del QUIJOTE). El rasgo que puede suponer mayor novedad en la acción y representación dramática, parece que sería la aparición en escena de figuras que son «pensamientos escondidos», del personaje Aurelio aquí, solicitado de amores por mora principal y disuadido por sus creencias religiosas y empleo amoroso anterior: Ocasión y Necesidad aparecen en

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1983/1984

*El teatro de Cervantes:
Problemas y proposiciones*

FRANCISCO YNDURAIN



FEBRERO 1984

Martes, 14
LA LLAMADA DE LA ESCENA. LOS TRATOS DE ARGEL
Y LA DESTRUCCIÓN DE NUMANCIA

Jueves, 16
SU TEATRO. A LA IMPRENTA (1615). LOS BAÑOS DE ARGEL.
EL GALLARDO ESPAÑOL Y LA GRAN SULTANA

Martes, 21
OTROS RUMBOS. LA CASA DE LOS CELOS. LA ENTRETENIDA.
PEDRO DE URDENABAI

Jueves, 23
LOS OCHO ENTREMESSES. RESUMEN Y SÍNTESIS

Editor: del castellano al francés y viceversa, por el Dr. Francisco Yndurain en la Fundación Juan March.
© Madrid, 1984. 112 páginas. 1.500 pesetas.

cierto aire caricatural, y ya sabemos que los temas de turcos y «moros» tuvieron un extenso cultivo en novela y romance a finales del XVI. Se dió algo que un investigador francés ha denominado la «Turquerie», y que llegará mucho más tarde a la literatura francesa.

Otros rumbos

En la lección tercera se presta atención a cuatro comedias —incluyendo la no anunciada, EL RUFIAN DICHOSO— por entender que en ellas se podía resumir lo más estimable y característico de ese teatro. (Si se dejó fuera EL LABERINTO DE AMOR, comedia italianizante, no quedó sin mención ni análisis somero). Sin entrar en el examen de los varios argumentos y sus personajes implicados de estas piezas, lo que sí se advierte es que en todas ellas hay una mayor agilidad en la trama, más soltura en el verso y un trasfondo literario casi siempre, esto es que se hace literatura de materia ya literaria sea de índole culta o popular, con lo que parece apelarse a una convivencia de ese mundo mitificado comunal. Al mismo tiempo, no se pierde ocasión de recalcar lo que haya de real, de histórico, tal como sucede en las acotaciones que nos ofrece EL RUFIAN DICHOSO. Algo también común en estas obras es el sentido de la escena, de la representación y de sus exigencias y posibilidades, tanto en actores como en el aparato de tramoya. Esto hace suponer que Cervantes tenía un claro sentido de lo teatral, de sus posibles recursos escénicos, y que al escribir estas comedias las veía en las tablas. LA CASA DE

escena, sin ser vistas por Aurelio, y van dando voz a sus maquinaciones interiores. En LA GRAN SULTANA estamos ya a mayor distancia —geográfica y sentimental— del ambiente de cautiverio: la escena en Constantinopla, y una española, Catalina de Oviedo, que accede al rango máximo de esposa del Gran Turco. Nuevas complicaciones de amores cruzados, de encuentros y situaciones equívocas, ahora llevadas al máximo grado de comicidad. Lo cómico linda e incide con lo grotesco, animado con un baile a la española, pero no sin que se nos den ocasiones para que suenen tonos de más gravedad, como en las protestas de religiosidad de la Sultana, en sus oraciones. Lo turco tiene un

LOS CELOS y LA ENTRETENIDA son comedias de puro enredo. LA ENTRETENIDA, un variado repertorio de personajes tomados de la tradición literaria italiana (Boiardo y Ariosto), del romancero hispano (Bernardo del Carpio) y de la pastoral. LA ENTRETENIDA, que ocurre en Madrid, con referencias muy concretas a lugares, apunta y resbala sobre un amor que puede tener ribetes incestuosos, entre hermanos.

En PEDRO DE URDEMALAS da cuerpo a un personaje de muy larga tradición, oral y escrita, un «tretero» en la definición de Correas. Junto con este personaje proteico, que encarnará diferentes papeles en la comedia, tenemos unos reyes grotescos, y unas gitanas, de las cuales una de ellas, Belica, se descubrirá que es sobrina de la reina. Es una de las piezas más movidas y de gracia más permanente, con su baile gitanesco apoyado en un cantarcillo tradicional. Pedro, el gran Pedro, nos dará una lección de cómo debe representar el farsante. Una vez más nos exhibe Cervantes su atención al teatro en acción, en la escena. Ambas comedias terminan sin que haya bodas, lo que se hace notar con cierta zumba de tónico tan usado.

EL RUFIAN DICHOSO, comedia que auna lo rufianesco y lo hagiográfico, tiene como fuente una biografía de Fray Cristóbal de Lugo, fraile dominico cuya juventud pasa en Sevilla y como rufián, aunque con ribetes de religiosidad sorprendentes. En ésta nos lo presenta hasta el final de la jornada primera, muy movida, de muy acusado carácter dentro del

mundo y lenguaje propios de la jácara. Las dos siguientes jornadas pasan en México, donde el rufián ya es fraile y asistimos a sus milagros y sacrificios, con el contrapunto cómico de su antiguo criado, ahora lego, que no ha perdido resabios y añoranzas de la vida del hampa. El conjunto se acomoda al esquema tradicional de la comedia de santos —subgénero en el que Lope de Vega ya nos había dejado una veintena de comedias—: padres e infancia, vida y milagros en vida y *postmortem*. Ya se ha indicado antes cómo este salto en el espacio viene justificado por dos «figuras»: «Comedia» y «Curiosidad» que aparecen al empezar la jornada segunda. La primera tiene por sí misma entidad más propia de entremés exento. La fidelidad a la historia, a la leída, lleva al autor a la etapa santa, con afirmaciones reiteradas de que «esto fue así», obsequio a la verosimilitud, incluso en las apariciones y bailes de unos demonios que pueden parecer un tanto grotescos. A su lado, las virtudes del antiguo rufián llegan al grado heroico más alto.

Resumen y síntesis

Ya se ha hecho notar en algunos casos la inserción de bailes en las comedias, pero debe advertirse que son mucho más frecuentes, de modo que las representaciones se verían enriquecidas con música y danza, o cuando no, con fondos musicales de instrumentos que se indican en cada caso. Una variedad de motivos líricos de varia procedencia, popular tradicional sobre todo, dirían a sus contemporáneos mucho más

que a nosotros, alejados de aquella convivencia musical y danzante. Romances, villancicos —en el sentido antiguo—, jácaras, aquelindo, perqué, chacóna, zarabanda, etc., son incorporados a la comedia.

En cuanto a los entremeses, creemos que es donde el talento dramático de Cervantes alcanzó sus más logrados aciertos. Si no tenemos una comedia cuya calidad pueda sobresalir entre las de su tiempo, ni nos ha dejado personaje de relevancia sobresaliente, los entremeses son de lo mejor que nos ha llegado desde el género de su tiempo, y con tal frescura de virtudes teatrales que han llegado a espectadores y oyentes modernos no sólo desde las tablas, sino incluso por la radio.

El grupo teatral que dirigió Federico García Lorca en 1933 y años subsiguientes, llevaba en su repertorio LA GUARDA CUIDADOSA, entre otros más. La distancia en el tiempo con los consiguientes cambios en gusto y, sobre todo, en personajes y lenguaje, o en las referencias a usos y costumbres, no impedían ni impiden todavía una comunicación de la travesura, de la gracia verbal y de situaciones y caracteres.

Como se sabe el entremés era una pieza de relleno, entre los actos de la comedia, y tenía una libertad que no era permitida en aquella, especialmente en el tratamiento de motivos amorosos o satíricos. De estos ocho entremeses los hay que tienen un planteamiento apenas sin movimiento, son puramente estáticos, tal LA ELECCION DE LOS ALCALES DE DAGANZO o EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS. La ironía cervantina toca

sin acritud la rusticidad de unos, o se complace en poner discreción en las alegaciones absurdas de los aspirantes a divorcio. La oposición cómica entre armas y letras en cuestión de amores por una fregona se nos ofrece con viveza y gracia en LA GUARDA CUIDADOSA. El amor adúltero, con un marido bobalicón y esposa desenvuelta, imposible en la comedia, tiene lugar en LA CUEVA DE SALAMANCA, o con un esposo viejo, en EL VIEJO CELOSO (otro tratamiento del mismo caso en la novela ejemplar, EL CELOSO EXTREMEÑO). EL RUFIAN VIUDO nos trae otra vez un ambiente tratado en varias ocasiones por el autor, el mundo rufianesco de Sevilla, con notas nuevas de humor muy peculiar. Menos afortunado, quizá, EL VIZCAINO FINGIDO ópera con el tipo ya tópico, ahora más complejo y jugado al sesgo. Por fin, EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS nos da una vez más la asombrosa capacidad de Cervantes para jugar con la palabra y crear una situación, ahora apoyada en la credulidad inducida por prejuicios sociales. El verborrea de los actores hace que los espectadores del retablo finjan que ven lo que se les describe so pena de pasar por tachas graves de ascendencia y religión. En el humilde escenario del «retablo» hay, además, una presentación en profundidad: los espectadores son, a su vez, actores también, y cuando llegue un furriel pidiendo alojamiento, otro plano teatral, lo tomarán por las apariciones que no han visto. Agudísimo rejuego ilusionista que aún deja lugar para una sátira contra convenciones sociales de dudoso recibo.