

Técnica dramática en las comedias de Cervantes

Aurelio González

Cervantes, el autor con el que se inicia la novela moderna, era también un hombre de teatro que, a pesar de las opiniones de la crítica moderna, conocía profundamente el teatro y es muy probable que entre 1582 y 1586 haya andado por los caminos de España junto con compañías en las que remendaba versos y tal vez dejaba entremeses.

91

Él mismo nos recuerda en su "Prólogo al lector" de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, algunos de sus éxitos

[...] que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*; donde me atreví a reducir las comedias de tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general aplauso de los oyentes; en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahundas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la Naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes.¹

En la cita anterior, además de hablar de sus éxitos y aportaciones a la técnica dramática, claramente nos dice la razón de su alejamiento de los escenarios. Sin embargo, la publicación de las *Comedias* en 1616 pone de manifiesto que Cervantes considera que las comedias y los entremeses que las acompañan no son "tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio".²

Como bien nos ha mostrado Francisco Ruiz Ramón en diversos trabajos, en la génesis de aquello que llamamos una obra teatral existe un texto dramático y un texto teatral, o en la terminología de Carmen Bobes: un "texto literario" y un "texto espectacular". El primero de estos textos es

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Teatro completo*, pp. 9-10.

² *Ibid.*, p. 12.

aquel “concebido y escrito para ser representado” y el segundo “el realizado durante la representación”.³ Estos dos textos no deben concebirse como entidades separadas, ni tampoco puede privilegiarse uno por encima del otro. El teatro surge de la relación dialéctica y semiótica (en cuanto existe una relación de tipo sígnico) que se establece entre estos dos discursos en el momento de la actualización, concreta pero efímera, del segundo de ellos.

92

Por lo tanto en el auténtico texto dramático se está tomando siempre en cuenta el factor de la representación, de lo cual está muy consciente Cervantes, como también lo está de que posee dominio del oficio de escritor dramático, esto es que posee una serie de técnicas que le permiten construir un texto representable con valor teatral. Entre estos recursos técnicos hay que señalar la manera en que se caracteriza un personaje, la manera en que se construye el espacio dramático, esto es el espacio de la ficción, la forma en que se controla la puesta en escena, el tipo de personajes que se emplean, y la creación de los nudos o tramas dramáticos, conjunto de técnicas que, además del diálogo, caracterizan al texto teatral. Veamos algunas de estas técnicas.

Caracterización de personajes⁴

Los personajes se pueden caracterizar de varias maneras, una de ellas es a partir de su apariencia, esto es de la manera como van vestidos, recurso que le permite al público identificar a un personaje desde el momento en que aparece en escena. Ejemplo de este uso por Cervantes lo tenemos en *El rufián dichoso*, donde la primera acotación nos indica: Salen Lugo, envainando una daga de ganchos, y el Lobillo y Ganchoso, rufianes. Lugo viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos, que no ha de traer espada (RD I-1).⁵

El hecho que el personaje portase una daga resistente de grandes gavilanes ya implicaba, para el público de la época, la condición rufianesca, pues

³ Francisco Ruiz Ramón, “La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores”, en Ysla Campbell, coord., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, pp. 1-7.

⁴ Sobre esta técnica puede verse mi artículo “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en A. González, ed., *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, pp. 11-21.

⁵ Cito por la edición del *Teatro completo*, e indico en el caso de las acotaciones, la jornada y el número del verso inmediatamente siguiente. Para el título de la obra empleo iniciales: GE: *El gallardo español*; CC: *La casa de los celos*; BA: *Los baños de Argel*; RD: *El rufián dichoso*; GS: *La gran sultana*; LA: *El laberinto de amor*; E: *La entretenida* y PU: *Pedro de Urdemalas*.

es un tipo de arma que se puede ocultar entre las ropas, actitud evidentemente poco caballerosa. La intención caracterizadora de este elemento es clara desde el momento en que se reitera con la indicación “que no ha de traer espada”.

La indumentaria como técnica caracterizadora, la vuelve a usar nuestro autor en otros momentos de la misma obra cuando nos dice, a propósito de un personaje femenina: “Sale Antonia, con su manto, no muy aderezada, sino honesta” (RD I-702).

La mujer tenía que salir cubierta a la calle, pero aquí claramente indica que no se está embozando descaradamente sino poniendo de manifiesto su condición social y comportamiento. Un personaje también puede ser caracterizado por boca de otro personaje, como es el caso de don Fernando de Saavedra que es descrito como gallardo y valiente por Arlaxa en un diálogo con el moro Alimuzel en la primera escena de *El gallardo español*:

93

Quiero ver la bizarría
deste que con miedo, nombro,
deste espanto, deste asombro
de toda la Berbería;
deste Fernando valiente,
ensalzador de su crisma
y coco de la morisma que nombrar su nombre siente; (GE I, 33-40).

Otra manera de caracterización empleada por Cervantes es a través de una forma particular de lenguaje, ya sea del propio personaje o de quienes le rodean, como sucede en *El rufián dichoso*, donde el lenguaje de germanía empleado indica la condición de los personajes y sugiere el tipo de acciones que llevan a cabo.

Lobillo: ¿Por qué fue la quistión?
Lugo: no fue por nada.
No se repita si es que amigos somos.
Ganchoso: Quiso Lugo empinarse sobre hombre,
y siendo rufo de primer tonsura,
asentarse en la cátedra de prima,
teniendo al lombre aquí por espantajo
Lugo: Mis sores, poco a poco. Yo soy mozo
y mazo, y tengo hígados y bofes (RD I, 1-8).

Construcción del espacio dramático

94

Si aceptamos que teatralmente podemos hablar de una triple concepción espacial a partir del espacio teatral que involucra al público espectador en el teatro en el cual tenemos un espacio que es el escénico, esto es el tablado, el cual se convertirá en un momento dado de la representación en un espacio dramático particular, esto es en el espacio de la ficción, ya sea por medio de la caracterización escenográfica, de tipo más o menos realista, o simplemente sugerida o por medio de los parlamentos de los propios personajes; el teatro de los Siglos de Oro generalmente emplea esta última técnica y Cervantes no se aleja de ella. Por ejemplo en la apertura de la primera jornada de *Los baños de Argel* la acción se sitúa a campo abierto; de lo cual el público se entera por medio de las palabras que dirige Yzuf a sus compañeros:

De uno en uno y con silencio vengan,
que éste es la trocha, y el lugar es éste,
y a la parte del monte más se atengan (BA I, 1-3).

En otras ocasiones el texto se emplea para confirmar el espacio donde sucede la acción, espacio que en el siguiente ejemplo ya ha sido sugerido por el vestuario de pastores:

Manfredo: ¿La garza no parece?
(Cazador I) Ayer se descubrió en esta laguna
Que a la vista se ofrece.

Manfredo: Pues un pastor me ha dicho que ninguna
Se ha visto en estos llanos (LA, I, 418-422).

Anteriormente ya han aparecido en escena Julia y Porcia vestidas de pastores con pellico, sugiriendo un espacio exterior, lo cual, como hemos dicho, se confirma con el diálogo antes citado.

Por otra parte Cervantes en sus comedias, como antes en sus tragedias, también maneja maquinaria teatral complicada y por lo tanto puede emplear este tipo de recursos para caracterizar un espacio determinado como cuando pide en una acotación

Entranse, y suenan a este instante las chirimías; descúbrese una Gloria, o, por lo menos, un Ángel, que, en cesando la música, diga (RD I-1206).

Efectos escénicos

En otras ocasiones, Cervantes, de acuerdo con sus acotaciones, las didascalias explícitas, tiene en mente montajes bastante complejos que implican ya sea una maquinaria teatral desarrollada (trampas, poleas, rampas, etcétera) o bien gran número de personajes y vestuario de fantasía para lograr el efecto dramático que persigue.

Resulta evidente que las acotaciones son el ámbito explícito del texto espectacular y por lo mismo en las acotaciones es que encontramos gran parte de la concepción que podríamos llamar exterior al personaje y visual de la obra de teatro. En las acotaciones se plasman las ideas del dramaturgo sobre la puesta en escena y sobre sus detalles como el vestuario, elemento muy importante de caracterización, así como de las apariencias, utilería y demás elementos técnicos de la representación más allá de la actuación.⁶ En lo que se refiere al vestuario:

Sabida es la atención que presta Cervantes a la indumentaria de los actores, como reflejan las meticulosas acotaciones que acompañan sus comedias, un cotejo exhaustivo de las obras contemporáneas, impresas y manuscritas, confirma que se trata de un rasgo casi exclusivamente cervantino.⁷

Por lo general Cervantes es bastante explícito no sólo en este aspecto sino en general en todo lo que refiere a la mecánica espectacular de la puesta en escena.

En *El laberinto de amor*, cuando Porcia, substituyendo a Rosamira, va al juicio de Dios, el “extraño espectáculo” que pide Cervantes se deriva de la combinación de colores verde y negro de la utilería y del manto que ha recibido Porcia previamente:

Sale Porcia con el manto que le dio el Carcelero, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; el Verdugo al lado izquierdo, desenvainando el cuchillo, y al siniestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo; siéntase Porcia, cubierta en un asiento alto que ha de estar a un lado del

⁶ Véase sobre este aspecto A. González, “Las acotaciones, elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas”, en *Annali. Sezione Romanza*, vol. xxxvii, núm. 2, pp. 161-163.

⁷ Stefano Arata, “Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada”, en Jean Canavaggio, *La comedia*, p. 64.

teatro, desviado del de su padre; entran asimismo Dagoberto y Rosamira, como peregrinos embozados (LA III-27 94).

En esta última acotación, Cervantes describe la escena con gran detalle, pero no sólo se limita a eso, sino que hace explícito el efecto que busca producir con los elementos que ha mencionado: “será un extraño espectáculo”. Aquí podríamos entender que cualquier modificación que introdujera el director de la compañía, pero no ir en contra de la construcción que plantea Cervantes tendría que producir el mismo efecto.

96 El efecto de la maquinaria teatral es bien conocido por Cervantes y lo usa hábilmente, basten los ejemplos siguientes: “Éntrase Malgesí. Parece a este instante el carro fuego [tirado] de los leones de la montaña y en ella la diosa Venus” (CC II-1373).

La nube que baja con poleas: “Suena música de chirimías, sale la nube y en ella el dios Cupido vestido y con alas, flecha y arco desarmado” (CC II-1403).

O con la tramoya: “Parece Angélica, y va tras ella Roldán; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la Mala Fama, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra” (CC II-1639).

El uso de toda esta maquinaria y efectos tal vez fue uno de los motivos por los que los autores de compañías se alejaron de Cervantes como dramaturgo, ya que estos artilugios elevaban mucho el costo de los montajes.

Tipo de personajes

A pesar del éxito que tiene el “gracioso” a partir del auge de la “Comedia Nueva” Cervantes nunca uso esta extraordinaria creación del teatro español de los Siglos de Oro. Lo más parecido a este tipo de personaje podría ser el cautivo Madrigal en *La gran sultana*, aunque su comportamiento es más parecido al de un pícaro y le falta la relación directa con un amo en el eje galán-dama-criada. Otro personaje que podría aproximarse al gracioso típico es el soldado Buitrago en *El gallardo español* aunque sus deficiencias para incluirlo en este tipo son las mismas que en el caso anterior.

Por otra parte Cervantes crea hábilmente personajes femeninos que corresponden a mujeres de acusada personalidad como Arlaxa y Margarita en *El gallardo español*; doña Catalina de Oviedo en *La gran sultana*, Julia y Porcia por un lado y Rosamira por otro, todas capaces del disfraz y del engaño, en *El laberinto de amor*, o Cristina, autora del doble juego con

el que incita simultáneamente a Ocaña, Quiñones y Torrente en *La entretenida*.

Desde luego que los personajes históricos como Cristóbal de Lugo, don Martín de Córdoba también aparecen en las comedias cervantinas, pues esa es la gran potencia dramática de la época: volver teatro la crónica y la historia. Evidentemente también recurre a personajes de la tradición folclórica popular como Pedro de Urdemalas o a otros tomados de la tradición culta como en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* donde la galería incluye desde el Bernardo del Carpio romancístico, pasando por el artúrico Merlín, el paladín Roldán y Carlomagno, hasta la serie ariostesca de An-gélica.

Nudos o tramas dramáticos

La doble trama dramática, con la cual se puede desplazar el referente histórico de una obra hacia un desarrollo mucho más novelesco, en el sentido temático de amores y aventuras, es una técnica muy frecuente en el teatro de Lope, pero que ya la emplea Cervantes por ejemplo en *El gallardo español* donde la historia del sitio de Orán por Hacén Baja, rey de Argel, marcha paralelamente a la historia de los ficticios amores de Alimuzel-Arlaxa-don Fernando-Margarita. En otros casos la multiplicación corresponde a la intriga como los triples amores en *El laberinto de amor*. Esta multiplicación también puede encontrar una línea argumental principal con derivaciones menores como en *La gran sultana* donde la historia principal la lleva el gran turco y doña Catalina, pero en un plano secundario también están las historias de Clara y Lamberto y de Madrigal.

Aunque hasta hace algunos años ha sido un lugar común entre los estudiosos atribuir a las obras teatrales de Cervantes una técnica y estructura narrativas, atribución que por lo general se considera como un defecto que desmerece el valor dramático de dichas obras. A este respecto baste recordar las opiniones de varios autores, como la de Cotarelo y Valledor repetida por De María y Campos.⁸ “Las comedias de Cervantes más se parecen a una novela dialogada que a lo que ahora se llama obra dramática”;⁹ o la de Entwistle: “His mind was that of a novelist... he saw no essential difference between a play and a short story”;¹⁰ o más recientemente Zimic: “Cervantes,

⁸ Armando de María y Campos, *30 crónicas y una conferencia sobre teatro*, pp. 34-35.

⁹ Armando Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes*, p. 49.

¹⁰ William Entwistle, *Cervantes*, p. 63.

en efecto, no parece satisfacerse con la mera presentación de la acción dramática. Se observa en él una constante tendencia a novelarla”,¹¹ actualmente parece claro que esta llamada narratividad, simplemente es un recurso más que emplea Cervantes en la construcción dramática de sus obras de teatro. Por otra parte pedirle a Cervantes que no sea un magnífico narrador, aún en sus acotaciones, es como pedirle a Lorca que deje de ser poético en las suyas o a Valle Inclán que sea mesurado.

98

Este breve panorama no pretende agotar la revisión de las técnicas teatrales empleadas por Cervantes en la elaboración de sus textos dramáticos, pero si mostrar que nuestro autor conocía bien la especificidad textual del género dramático, que era capaz de situar estos textos en la mecánica de un escenario y que además proponía una forma de entender el teatro.

Cervantes pensaba que “los tiempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes” y así se lo hace decir al personaje de la *Comedia* en *El rufián dichoso* (II, 1229-1230) y es en esta línea en la que el estudio de su obra dramática puede resultar más enriquecedor. Cervantes no aceptó total y ciegamente la comedia de Lope, pero tampoco la rechazó totalmente. En realidad lo que no se puede olvidar es que se trata de un autor del barroco con extremos y contrastes, como tal se adentró por caminos complejos en los cuales planteó su forma personal de concebir el teatro empleando aquellas técnicas de su tiempo que le parecieron más adecuadas a sus objetivos. En su teatro Cervantes no olvida nunca la dimensión humana.

Bibliografía

ARATA, Stefano, “Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada”, en Jean Canavaggio, *La comedia*. Madrid, Casa de Velázquez, 1991.

CERVANTES y SAAVEDRA, Miguel de, *Teatro completo*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona, Planeta, 1987.

COTARELO y VALLEDOR, Armando de, *El teatro de Cervantes*. Madrid, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.

ENTWISTLE, William, *Cervantes*. Oxford, Clarendon, 1940.

¹¹ Stanislav Zimic, “Técnica dramática en El gallardo español”, en *Boletín de la Real Academia Española*, t. LIV, p. 507.

GONZÁLEZ, Aurelio, "Caracterización de personajes en el teatro cervantino", en A. González, ed., *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*. México, El Colegio de México, 1997, pp. 11-21.

GONZÁLEZ, Aurelio, "Las acotaciones, elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas", en *Annali. Sezione Romanza*, vol. XXXVII, núm. 2. Nápoles, 1995.

MARÍA y CAMPOS, Armando de, *30 crónicas y una conferencia sobre teatro*. México, Ediciones Populares, 1948.

RUIZ RAMÓN, Francisco, "La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores", en Ysla Campbell, coord, *Relaciones entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-7.

ZIMIC, Stanislav, "Técnicas dramáticas en *El gallardo español*", en *Boletín de la Real Academia Española*, t. LIV. Madrid, 1974.