

**Reseña de García Aguilar,
Ignacio; Gómez Canseco, Luis y Sáez,
Adrián J., *El teatro de
Miguel de Cervantes*, Madrid,
Visor Libros, 2016, 325 pp.
ISBN: 978-84-9895-174-5**

Marta Briones Leiva

Universidad de Córdoba
ESPAÑA
l42brlem@uco.es

Luis Raya Martínez

Universidad de Córdoba
ESPAÑA
l42ramal@uco.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 919-921]

Recibido: 21-08-2019 / Aceptado: 20-09-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.65>

Esta obra abarca de forma concisa, completa y clara la producción dramática del célebre escritor de la literatura española, y posiblemente universal, Miguel de Cervantes. En primera instancia, si observamos los paratextos, más concretamente la contraportada, se puede apreciar la intención del estudio, que no es otra que «ofrecer al lector una imagen clara y sencilla de la dramaturgia cervantina, generalmente marginada por la crítica, analizando las relaciones de Cervantes con el género y con los comediantes contemporáneos». Atendiendo al índice, el libro se divide en seis partes diferenciadas: «Cervantes y el teatro», «Comedias y tragedias», «Los entremeses», «Función en las tablas», «Recepción y crítica» y «Textos».

El primer capítulo, «Cervantes y el teatro», ofrece una visión general de las características propias del teatro de Cervantes, terminando con la reivindicación de la recopilación *Ocho comedias y ocho entremeses* nuevos nunca representados, sobre la cual se articulará el resto del estudio.

El segundo capítulo, «Comedias y tragedias», se divide temáticamente. Es interesante la visión que presenta, pues se aleja del tradicional resumen del argumento de estas obras, ya que, si el lector desea conocerlo, puede acceder a él mediante otras fuentes o, sencillamente, leerlas. En el primer epígrafe de este segundo capí-

tulo —«Imágenes de cautiverio»— se agrupan tres comedias cuyo tema es, como indica su título, el cautiverio, que suponen la perspectiva literaria de una vivencia personal de Cervantes: los cinco años que vivió como prisionero en Argel. Se nos contextualizan las obras desde un punto político, social y económico; en lugar de individualizarlas en sus respectivos resúmenes, se agrupan las tres y se explica el motivo por el que Cervantes las escribió, su visión y trasfondo ideológico y un tema clave en la obra cervantina, la libertad de elección. En el siguiente epígrafe —«Ciudades en asedio»—, la perspectiva que se trata es el tema del cerco, que atraía mucho a Cervantes, aunque se presentan diversas ciudades y conflictos bien distintos —Numancia, Jerusalén y Orán—. Aquí aporta una nueva forma de aproximarse a las obras, pues habla del espacio de recreación teatral, que señalaba una interesante dimensión metateatral, con dos espacios en escena, el de los asediados y el de los cercadores. Es interesante la alusión al *alter ego* de Cervantes —Fernando Saavedra— en la obra *El gallardo español*, con las características prototípicas del héroe español y amante de la caballería andante. El tercer epígrafe —«Amores y aventuras»— da otro giro y aporta la perspectiva de la crítica textual para la fijación cronológica de la escritura de las dos historias amorosas de esta última obra, muy similares entre sí. Además, alude a las influencias, las fuentes y los intertextos que aparecen en estas, como el *Orlando furioso* de Ariosto. El último epígrafe —«El juego de pícaros»— es, quizá, el que más se centra en los argumentos de las obras picarescas cervantinas, con historias tan curiosas como la conversión religiosa de un pícaro que se hace santo en *El rufián dichoso*.

En cuanto al capítulo de los «Entremeses», el título del primer epígrafe —«La reivindicación de un género»— ya nos adelanta la percepción de estas piezas teatrales que Cervantes iguala al nivel de las comedias, que reciben la influencia de la prosa de Lope de Rueda —excepto en *El rufián viudo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, escritos en endecasílabos sueltos—, pero va más allá, sin ceñirse al modelo dominante mediante la distorsión de sus temas. La ausencia del verso se ve compensada, por su parte, por los romances y romancillos que despiden la acción en *La guarda cuidadosa*. Además de esta peculiaridad, los autores contemplan en los entremeses cervantinos tres cuestiones: el refinamiento de los temas, la estilización de la galería de *dramatis personae* y una comicidad reflexiva. No son los únicos que apuntan las dos últimas, por ejemplo, Vicente Pérez de León, en su artículo «Los ingenios destemplados en los entremeses cervantinos» (*Theatralia: revista de poética del teatro*, 5, 2003, pp. 305-314), subraya que los *hiperpersonajes* son personajes-actores-autores, es decir, todos ellos se encuentran desequilibrados mentalmente en algún momento de sus vidas y son ellos mismos quienes crean la propia ficción. Es lo que ocurre con uno de los burladores de *El vizcaíno fingido* que, frente a la fijeza de los tipos tradicionales, da pie a juegos metadramáticos. Con respecto a la comicidad, Pérez de León también destaca que no es una risa que solo divierte, sino que, a partir de los sucesos de la vida de los hiperpersonajes, invita a la reflexión. Se nos muestra también que estas innovaciones se deben a elementos procedentes de la novela, pero realmente es el entremés el que construye el género narrativo; es lo que ocurre en el *Quijote*, con episodios como el de Sancho y el baciyelmo. Este primer epígrafe es una introducción a los dos siguientes, «Tra-

zas y figuras» y «Risa y sátira», en los que se ejemplifican las reflexiones ya hechas sobre los personajes y la comicidad.

Una vez visto cómo Cervantes trató los géneros de comedia, tragedia y entremés se nos explica cómo fueron llevados a las tablas en el capítulo «Función en las tablas». En sus dos epígrafes —«Comedia en las tablas» y «Teatralidad de los entremeses»— se nos demuestra la clara intención y conciencia escenográfica con la que Cervantes compuso su dramaturgia. Se subraya la diferencia entre la escenografía de las comedias y los entremeses, explicando que en estos últimos el disfraz escasea, excepto en algunos como *El rufián viudo*, donde sí hay un cambio de vestuario y con un efecto doblemente cómico: primero, Trampagos aparece enlutado por la muerte de una prostituta y, más adelante, aparece medio desnudo para empeñar su ropa a cambio de vino.

En el penúltimo capítulo —«Recepción y crítica»— se nos cuenta cómo Cervantes afirmaba en el prólogo de sus *Ocho comedias* que sus comedias se habían representado con buena acogida. Prueba de ello es que al principio firmó varios tratados comerciales, aunque poco a poco estas fueron cayendo en el olvido y se vieron ensombrecidas por las obras de Lope. Reflejo de esto es que tuvo que publicarlas en la obra citada ante sus pocas esperanzas de puesta en escena. En el siglo XVIII no se representó ninguna, ganaron algo de popularidad en el XIX e interesaron bastante durante el XX. La crítica coincide en que el teatro cervantino no fue para nada brillante, se quedó dentro de la mediocridad, sobre todo al tener en cuenta lo excelente narrador que fue.

El estudio resulta no solo de lectura fácil, sino también de comprensión, que es lo que consideramos de mayor importancia, pues viaja por todos los aspectos del teatro cervantino, mostrando sus «luces y sombras», sin la intención de convencer a nadie de que Cervantes era un excepcional dramaturgo, sino de ofrecernos una visión realista con sus carencias y genialidades. Además, resultan de gran utilidad los fragmentos que ofrecen en el último capítulo «Textos», que sustentan y ejemplifican lo expuesto anteriormente. Nos plantea, pues, una breve reflexión sobre una parte tan olvidada de la literatura cervantina, y que puede ser una casi perfecta introducción para quien quiera adentrarse, ya sea de forma profesional o meramente curiosa, en el teatro del escritor del *Quijote*. No obstante, resulta un poco sorprendente que ni el prólogo ni los capítulos y epígrafes estén firmados por ninguno de los autores.

Tras haber consultado otras fuentes bibliográficas, todas comparten con el estudio analizado en la idea de que Cervantes se muestra más conservador en su obra teatral que en su narrativa, en una época en la que el mercado teatral estaba copado de innovaciones y todo giraba en torno a la figura de Lope de Vega, quien estaba reinventando y cuestionando los cánones, tales como la ruptura del decoro, y recogió estas novedades en el ensayo más influyente sobre la dramática en la época, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Todos los críticos coinciden, por tanto, en que Cervantes se había encontrado con un gigante con el que era demasiado complicado competir.