

Un teatro, quizá, demasiado ‘novelesco’ Algunas consideraciones acerca de la composición dramática de Cervantes

Giselle Macedo

(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya)

Abstract There is much criticism that focuses on searching for dramatic elements in Miguel de Cervantes’ novels. However, it is possible to observe other interactions between genres, present not only in his narrative, but also in his theater. Cervantes was undoubtedly an expert in the art of ‘romanticizing’ and his technique seems to push the boundaries of genres and contaminate *El Quijote* and *Las novelas ejemplares* with elements of drama, theater ‘not shown’ with features of narrative. The aim of this paper is to offer some reflections on certain hybridity between the form of the drama and the novel, verified in Cervantes’ plays, especially in his *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), in order to identify potential interference of the constituent elements of the novel and the short story in Cervantes’ works. It becomes thus possible to identify a connection between action, common in comedy, and exposure of a complexity of intimacies and psychologies, linked to narrating, which can result in a type of theater that is ‘too literary’.

Keywords Cervantes. Spanish Golden Age. Theater. Spanish Novel.

Ya no llama la atención de la crítica el hecho de que Cervantes, con su experimentación¹ y heterodoxia² en el ámbito de la creación literaria,

1 «Del mismo modo que cuando se estudia el teatro de Cervantes (comedias y entremeses) se anota la injerencia de técnicas propias de un narrador, al estudiar sus relatos, breves o extensos, se indica la posibilidad de un trasvase de rasgos propios del lenguaje teatral. Por eso, parece importante profundizar en la visión de un Cervantes escritor muy reflexivo en pleno diálogo con los géneros de su época, preocupado por la renovación de la escritura narrativa y dramática, que acoge en la escritura abierta del *Quijote* aspectos teatrales y no solo de los modos de narrar contemporáneos. Cervantes se nos aparece como un experimentador literario en un momento de exploración de nuevas vías artísticas, que se pregunta de qué modo, en una forma compositiva tan abierta e híbrida como eran en su época los libros de ficción narrativa en prosa, podrían integrarse materiales heterogéneos procedentes de los distintos tipos de narración de su tiempo y cómo acoger materiales o técnicas que procedan del género dramático, con el fin de manifestar lo más precisamente posible en la obra de arte el variado torrente de la realidad» (Rubiera 2006, pp. 531-532).

2 «En el terreno teatral, Cervantes pretendió un imposible *para su tiempo*, pero no para la posteridad: triunfar en el teatro del Siglo de Oro con un teatro alternativo a la *comedia*

haya compuesto una novela llena de rasgos teatrales, como lo es el *Quijote* que, «ante los continuos disfraces [...], el carácter entremesado de ciertos episodios, las burlas dramáticas de las que son objeto los protagonistas» (Rubiera 2006, pp. 520-521) y otras evidencias más consigue «que la vida se haga literatura y que esta llegue al lector con la más viva impresión de realidad» (p. 543). Sin embargo, esta vertiente intergenérica no parece ser exclusividad solamente de la narrativa del escritor alcalaíno, sino demuestra formar parte también de su composición dramática, contaminada, mucha vez, por elementos propios de la novela. En el presente artículo, nos cabrá pensar un poco acerca de este último caso, la interferencia del género novelesco en la comedia cervantina. Para eso, analizaremos la primera pieza de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados, El gallardo español*, considerada por Francisco Ruiz Ramón «más novelesca que dramática» (2011, pp. 119-120). La búsqueda por elementos de la novela en las comedias de Cervantes, principalmente los pertenecientes a la considerada primera novela moderna, nos permite comprender algo más sobre la teoría dramática del autor, siendo esta interferencia genérica uno de los posibles puntos que permiten al teatro cervantino ser algo particularmente especial.

Sabemos que Cervantes posee una concepción teatral propia, que no se encaja totalmente a los preceptos dictados por la Comedia nueva, y que, al mismo tiempo, incorpora elementos del teatro popular del siglo XVII. Sobre eso, comenta Ruiz Ramón que «Cervantes concebía entonces el teatro de diverso modo que Lope de Vega, y no podía aceptar la fórmula dramática que iba a imponerse» (2011, p. 115). Pero años después, «sin abandonar del todo su anterior concepción del teatro, no tendrá más remedio que aceptar un compromiso con las nuevas leyes de la *Comedia* triunfante» (p. 115). Asimismo, es posible verificar en la literatura cervantina una relevante interferencia de los dramaturgos quinientistas, cuyo teatro parece valorar más la construcción literaria – con monólogos y diálogos formados por cuadros más bien estáticos – que la acción propiamente dicha (Arellano 2008, p. 30). Es lo que ocurre, por ejemplo, en obras como *La Soldadesca*, de Torres Naharro, que parece seguir «un excepcional dominio de diálogos [...], donde la acción es mínima y el diálogo es el verdadero protagonista» (Chicharro 1989, p. 66); en el realismo literario de los *Pasos* de Lope de Rueda, «un realismo de la palabra, no de las acciones ni del carácter de los personajes, sino de cómo hablan» (p. 79), o en *El saco de Roma*, de Juan de la Cueva, «destinada, más que a la representación pública, a la lectura en casas particulares» (Wardropper 1955, p. 151). Este privilegio del texto y del narrar, en contraposición al actuar, podría representar

nueva. Su público es un público *extemporáneo*, y su teatro es un teatro *heterodoxo*» (Maestro 2013, p. 12).

un importante influjo a lo que llamamos en Cervantes ‘teatro novelesco’, aunque también estuvieran garantizadas determinadas características de la nueva comedia en la construcción dramática del autor. Se trata, como destaca Jean Canavaggio, de un teatro formado por una «doble relación dialéctica, tanto con las tentativas de los prelopidistas como con los usos y hábitos de la comedia lopesca» (2000, p. 9). En medio a ambos créditos, lo que nos resulta difícil es definir lo que, de hecho, se refiere a la teoría dramática cervantina y lo que se puede entender por ‘novelesco’.

Perteneciente a la tercera época teatral de Cervantes (1606-1615) y escrita entre 1606 y 1610, según Canavaggio (cfr. Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1987, p. XVI), *El gallardo español* retoma el conflicto entre cristianos y moros bajo un argumento principal: «la gallardía y valor de don Fernando de Saavedra, el protagonista» (Arellano 2008, pp. 49-50). Al juntar la defensa española de Orán frente a los moros, en 1563, y las ficticias relaciones entre don Fernando, Margarita, Arlaxa y Alimuzel, la pieza logra equilibrar elementos bélicos de la historia con los amorosos de la ficción, utilizando, para eso, datos pertenecientes al relato *Diálogo de las guerras de Orán* (1593), de Baltasar de Morales (Zimic 1992, p. 87) y a la *Descripción general de África* (1573), de Luis de Mármol Carvajal. A partir de la estrategia de insertar datos históricos en el contexto poético, Cervantes contextualiza la obra en un determinado período (1562-1563) y la trama del caballero español don Fernando gana credibilidad y apariencia de verdad.³ Sobre la importancia de la mezcla entre «verdades con fabulosos intentos» para la verosimilitud de la obra, comenta Lourdes Albusech en su trabajo sobre *El gallardo español*:

La incursión de lo histórico en lo poético (ficticio) confieren al plano poético un aura de historicidad, un grano de credibilidad, y constituyen, además, ejemplos de referencias a la vida real que, reconocidas por algún espectador o lector, pueden producir un efecto metadramático

3 «El gallardo español es obra que integra en la peripecia fictiva datos históricos sobre el asedio por la armada turca y huestes berberiscas del enclave español de Orán, que tuvo lugar en 1562 y 1563, así como muchas auténticas notas ambientales, que denotan un conocimiento directo de la vida en los presidios – es decir, los enclaves – españoles de la costa norteafricana. En cuanto a los hechos, se pensó que Cervantes se había documentado en el *Diálogo de las guerras de Orán* (1593) de Baltasar de Morales, pero posteriores investigaciones que sintetiza y completa Jean Canavaggio demuestran que utilizó principalmente la *Descripción general de África* de Luis del Mármol Carvajal. Por lo tanto, esta pieza que según su propio autor suma verdad y fábula, extrae su componente histórico de la más amplia y detallada fuente de información de que se podía disponer en la época. Además del acceso a los textos, Cervantes contó con noticias obtenidas en 1581, cuando visitó Orán después de volver del cautiverio y pudo hablar con personas que se hallaron en la famosa defensa. A lo largo de la trama de *El gallardo español* intervienen personajes y colectivos que el autor había conocido, en persona o de oídas, durante los años que pasó en Argel» (Carrasco Urgoiti 1998, p. 571).

(si bien es casi seguro que la celebridad de *El gallardo español* se debe más al ingrediente novelesco que al histórico [...]). (2004, p. 334)

Además de la clara influencia de *El Abencerraje* y la paralela relación de honra entre los cristianos Rodrigo y Fernando y los moro Abindarraez y Alimuzel (Villegas 1565), *El gallardo español* parece seguir también una estructura similar y cierta influencia de los libros de caballerías, ya que se trata de un texto protagonizado por caballeros que viven una sucesión de aventuras, de carácter militar y amoroso.⁴ Sin embargo, la comedia retoma el tema caballeresco con importantes disconformidades. El tema gira en torno al 'gallardo' y se desarrolla a partir de este hilo que conduce y organiza los sucesos, en oposición a las historias de caballerías que solían trabajar con la yuxtaposición de episodios, sin una necesaria conexión entre las partes. Al contrario de dichos libros que son, según critica el canónigo en el *Quijote*, «en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio» (Cervantes [1605-1615] 2001, p. 549), Cervantes parece engendrar una comedia en la que ficción e historia se entremezclan de forma convincente, respetando el hecho de que «tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible» (p. 548), principalmente en el tema del amor.

Los amores, en la obra, poseen una dosis de realidad interesante, que los hace más honestos y verosímiles que en las historias caballerescas. Alimuzel, el moro, se presenta como un caballero humillado en el momento en el que Arlaxa le pide para probar su amor acercándola a otro caballero, mucho más atractivo y con fama desmesurada: «Tráeme solamente al fuerte | don Fernando Saavedra, que con él veré que medra | y se mejora mi suerte, | y aun la tuya, pues te doy | palabra que he de ser tuya | como el hecho se concluya | a mi gusto» (Cervantes 1987, p. 18). La veneración sin límites de Alimuzel por la mora, algo muy valorado en los libros de caballerías, es lo que lo rebaja y le impide ver su posición disminuida y

4 Según Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, los libros de caballerías forman parte de una 'materia caballerisca', «en donde se deberían englobar obras de diferente naturaleza, pero todas ellas unidas por una serie de características narrativas, ideológicas y empresariales. Entre las primeras, destacarían dos: en la materia caballerisca se muestran aventuras, las acciones tanto militares como amorosas, de una serie de personajes pertenecientes a la nobleza, a la realeza; personajes en lo más alto del escalafón social. Las historias - como los espacios, los tiempos, las acciones... - girarán en torno a este principio básico, y se organizan en una estructura abierta, que propiciará las continuidades y la multiplicación de las aventuras, siguiendo el modelo del entrelazamiento narrativo» (2004, p. 29).

servil.⁵ «Aquí hay quien con ufanos | bríos quitará la clava | a Hércules de las manos; | aquí hay quien, a pesar | de quien lo quiera estorbar, | Arlaxa, hará lo que mandas». Arlaxa, por su parte, no se muestra simplemente como una dama llena de «deseos vanos» (p. 43). Su vanidad, mezclada a la curiosidad promovida por las historias de su cautivo Oropesa sobre don Fernando, le causan grandes angustias: «las alabanzas extrañas | que aplicaste a aquel Fernando, | contándome sus hazañas, | se me fueron estampando | en medio de las entrañas, y de allí nació un deseo | no lascivo, torpe o feo, | aunque vano por curioso, | de ver a un hombre famoso | más de los que siempre veo» (p. 37). Como comenta Zimic, «¿es posible que ella, la mujer más hermosa de la morería, de seguro famosa también entre los cristianos, no haya despertado jamás ningún interés en hombre tan ilustre, seguramente buen apreciador de la genuina belleza?» (1992, pp. 100-101). Tal inseguridad acaba por fomentar la pasión de Arlaxa por el soldado español.

A Arlaxa la transforma un auténtico problema personal, existencial, que ella se afana en resolver a su modo y que, claro está, trasciende los insulsos caprichos y los 'amores lascivos' (Quijote, I, 1250) que suelen servir de motivación, humana y artísticamente inconvincente, de tantas damas de la literatura caballeresca. (Zimic 1992, p. 101)

El recíproco amor de Margarita por don Fernando tampoco es guiado por la convención caballeresca. Aunque la cristiana se haya enamorado del caballero «de oídas», como en los libros de caballerías, Cervantes construye un sentimiento que no se establece sólo por la fama o por la atracción física, sino por el compromiso, el sacrificio de ambos y por la muestra de un verdadero amor (cfr. Zimic 1992, pp. 101-102): «la fama de su cordura | y valor es la que ha hecho | la herida dentro del pecho: | no del rostro la hermosura; | que ésa es prenda que la quita | el tiempo breve y ligero, | flor que se muestra en enero, | que a la sombra se marchita» (Cervantes 1987, p. 83). El final de la trama, además, sorprende a los lectores de libros caballerescos y hasta a los de las populares comedias del siglo XVII, más acostumbrados a los desenlaces prósperos: la felicidad, proveniente del matrimonio entre Arlaxa y Alimuzel, no parece ser una posibilidad en la historia, ya que la mora propone casarse con el musulmán con el único objetivo de cumplir su promesa y, al contrario de Margarita, no convence al lector acerca de sus sentimientos: «Y yo la mano a Muzel; | que, aunque mora, valor tengo | para cumplir mi palabra; | cuanto más, que lo deseo» (p. 105). En las palabras de Zimic, «a diferencia de la

5 «Alimuzel es una víctima inerte de su pasión por Arlaxa, a quien idolatra, con paradójica anímica, como a una tiránica, cruel arbitraria, pero absolutamente irresistible divinidad» (Zimic 1992, p. 99).

literatura caballeresca ¡y de la Comedia nueva! que con las bodas finales aseguran la felicidad futura, Cervantes, para quien la vida es siempre problemática, sugiere que con aquéllas, a menudo, comienza el fin de toda felicidad» (1992, pp. 99-100). De este modo, *El gallardo español*, al contrario de los disparatados libros caballerescos que, para Pinciano, «tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad» (1998, p. 172), demuestra estar construido con base en la verosimilitud, lo que le garantiza el carácter mimético-artístico a la pieza.⁶

Yo quiero poner el fundamento a esta fábrica de la verosimilitud y digo que es tan necesaria, que adonde falta ella falta el ánimo de la poética y forma, porque el que no hace acción verisímil, a nadie imita. Así que el poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la semejanza a verdad. (López Pinciano 1998, p. 201)

Así como el *Quijote*, obra en la que las aventuras caballerescas son criticadas a partir de una parodia escrita en forma de novela, *El gallardo español* parece manifestar una crítica similar a dichos libros, pero en forma de teatro, lo que vincularía novela y comedia. Cervantes demuestra engendrar una pieza en la que los elementos rechazados en su narrativa de 1605 acerca de los libros de caballerías son corregidos y un ideal de historia caballeresca - más novelesco que 'romance', siguiendo la diferencia genérica propuesta por Riley (2001, pp. 185-202) -, puesto en práctica. Quizá sea necesario, aquí, volver al debate entre 'romance' y novela, que se muestra pertinente cuando considerada la afinidad de una obra, como lo es *El gallardo español*, con historias caballerescas y con el *Quijote*, aunque se hable desde el ámbito dramático. Los libros de caballerías, según Riley, estarían relacionados al 'romance', definido como una acción narrativa basada en historias de aventuras y amor, sin vínculos necesarios a las «normas empíricas», en las que «los asuntos morales son simplificados» y una «sucesión más o menos prolífica de sucesos» ocurre, sin límites a lo sobrenatural (2001, pp. 193-194). Sin embargo, *El gallardo español* estaría más cercano al concepto de novela, por su vínculo histórico con la defensa española de Orán en el siglo XVI, la expansión de la valoración moral de honra en la obra, la organización de los sucesos frente a un eje central (la gallardía de Fernando) y su alto grado de verosimilitud. Esta

6 Aristóteles, en su *Poética*, define la Poesía como una imitación de la naturaleza, a partir de la verosimilitud o de la necesidad; una representación del mundo, por medio de verdades generales. Al contrario de la Historia, que trabaja con los acontecimientos y con las particularidades, la Poesía trata de lo que podría ocurrir, de forma idealizada. Así, se comprende que el arte mantiene un compromiso con la mimesis, de modo a perfeccionar - guardadas las características verosímiles - la propia naturaleza (Aristóteles, Horacio, Longino 2005, p. 28).

relación temática acaba por aproximar la comedia cervantina a la novela del caballero de La Mancha, posiblemente siguiendo un mismo proyecto: el de «derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más» (Cervantes [1605-1615] 2004, p. 14). De acuerdo con Zimic, «en *El gallardo español*, Cervantes revitaliza la materia caballeresca, adaptándola a las circunstancias contemporáneas, dándole así completa actualidad» (1992, p. 95):

Es así razonable concluir que las notorias ‘necesidades’ de las novelas caballerescas se perpetraban asimismo en el teatro que se servía de la misma materia. *El gallardo español* se habría así escrito con el doble propósito de ‘deleitar y enseñar’ con argumentos apetecidos, populares, y a la vez, de censurar, implícitamente, el modo de tratar los temas caballerescos en el teatro. Desempeñaría así una función semejante, paralela a la del *Quijote*, referida a la novela. (Zimic 1992, p. 94)

La profundidad de los personajes de la obra es otro elemento que la aproxima a la construcción novelesca. Según Ruiz Ramón, hay una corriente crítica que caracteriza a los personajes de las comedias del siglo XVII como los de «mucha acción y poca psicología, mucho teatro y poco drama» (2011, p. 135). En contrapartida, hay otra que defiende que es pretensión de este teatro hacer comedias esencialmente de acción y engendrar a sus personajes «en función de los ideales colectivos que en ellos cristalizan» (p. 135), es decir, de acuerdo con sus arquetipos, como el de galán, dama, gracioso, rey etc. Cervantes demuestra no seguir ni la primera concepción de personajes, ni tampoco la segunda en su totalidad. Sus personajes, aunque se encajen en los personajes-tipos comunes, se destacan, principalmente, por su fundamento psicológico. Don Fernando, Arlaxa, Alimuzel y Margarita, los principales de la trama, están inmersos en verdaderas tensiones, responsables por moverlos en la intriga. El ‘gallardo’ – que, en la inminencia de un ataque moro, prefiere aceptar el desafío de Alimuzel e irse disimuladamente al cautiverio, con el objetivo de conocer a la mujer que tiene curiosa afición por él – deja de atender a los intereses colectivos y parte para el aduar de Arlaxa estimulado, principalmente, por su vanidad. Es su postura, para los demás egoísta y para don Fernando honrosa, lo que le hace optar por seguir a Alimuzel: «bien se puede eso inferir | de su demanda y mi celo, | pues ya se sabe que suelo | a lo que es honra acudir» (Cervantes 1987, p. 23) y «a la voz del desafío | deste moro corrí ciego, | sin echar de ver los bandos, | que al más bravo ponen freno» (p. 103). Dicha actitud, repudiada por el general de Orán Don Alonso, ya que «en la guerra usanza es vieja, | y aun ley casi principal, | a toda razón aneja, | que por causa general | la particular se deja» (p. 23), pone en duda toda la gallardía del protagonista, creando, así, el problema central. Arlaxa, también demasiado soberbia y con «fuertes inquietudes emocionales, psíquicas», como destaca Zimic (1992, p. 101), se

muestra manipuladora con su admirador Alimuzel, a fin de lograr su deseo de ver (y ser vista) por don Fernando: «Es el caso, Alimuzel, | que, a no traerme el cristiano, | te será el amor tirano, | y yo te seré cruel. | Quiérole preso y rendido, | aunque sano y sin cautela» (Cervantes 1987, p. 16). Su cautivo, Oropesa, es quien resalta uno de los problemas causados por la solicitud de la mora, lo que le provoca a Arlaxa un nuevo conflicto psicológico:

Pues si viene Alimuzel
y a don Fernando trae preso,
no verás, señora, en él
ninguna cosa en exceso
de las que te he dicho de él.
Tendrásme por hablador,
y será más el valor
de Alimuzel conocido,
pues la fama del vencido
se pasa en el vencedor.
Pero si acaso da el Cielo
a don Fernando victoria
cierto está tu desconsuelo,
pues su fama en tu memoria
alzará más alto el vuelo,
y de no poderle ver,
vendrá el deseo a crecer
de velle. (p. 38)

Alimuzel, impulsado por los pedidos de la mora, arriesga su vida por amor e intenta satisfacer a la dama en todas sus inquietudes, lo que acaba por menospreciarlo. Ya Margarita actúa activamente en la historia: viaja y se resigna por un amor valorado a partir de cuestiones fundamentalmente interiores: la cordura, el honor y el amor recíproco de don Fernando. Si volvemos al debate de Riley entre la novela y el 'romance', este último estaría relacionado a los personajes «psicológicamente simplificados», con héroes, «en grados diversos, idealizados» (Riley 2001, p. 194). Ya la novela se destacaría por la cuestión psicológica de sus personajes, compleja y variada, que acaba por mover a los involucrados en la trama, así como ocurre en *El gallardo español*.

Javier Rubiera comenta que una de las formas de accederse al concepto de 'teatralidad' de Cervantes es a través de las didascalias y acotaciones de las piezas.⁷ Estas últimas, en especial, demuestran vincularse no so-

7 «Ahora, en los estrechos límites de una breve ponencia vamos a considerar qué concepto de 'teatralidad' se desprende del conjunto de las ocho comedias. Para descubrirlo sería necesario un completo análisis del uso cervantino de la acotación y de la didascalia, es decir,

lamente al dramatismo o a «la obsesión cervantina por las dimensiones visuales de su teatro» (Arellano 2008, p. 45),⁸ según Ignacio Arellano, sino también a su forma de narrar. En la Primera jornada de *El gallardo español*, por ejemplo, encontramos una acotación en la que el autor de la pieza parece desvelarse:

Entra a esta sazón Buitrago, un soldado con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dice adelante. (Cervantes 1987, p. 34)

La presencia de la voz de un supuesto ‘autor’ en la comedia, que asegura haber comprobado la situación de Buitrago – muy similar a la voz del ‘padrastró’ del prólogo quijotesco de 1605 o al juego entre el narrador y Cide Hamete Benengeli –, se muestra como un rasgo reconocido de la narrativa de Cervantes y una prueba de la modernidad de su literatura, como afirma Antonio Garrido Domínguez. Además de una estrategia de enunciación, extremadamente creativa y original, la aparición de esta voz al lector parece contribuir para la finalidad principal de la comedia, de acuerdo con el propio dramaturgo – «mezclar verdades con fabulosos intentos» (Cervantes 1987, p. 106) –, contribuyendo para el empleo de la verosimilitud y para la mayor veracidad de los hechos narrados.⁹

El relato de historias, frecuente en *El gallardo español*, logra reservar un papel de narrador a los personajes de la comedia. En un momento de la Primera jornada, don Fernando le explica a Oropesa cómo logró salir de su puesto y dirigirse al aduar de la mora (cfr. Cervantes 1987, p. 44). En otro momento, el cautivo Oropesa le describe a Arlaxa una

de las informaciones, en forma de indicación u orden de representación, que se contienen en el interior del discurso dialogado (didascalias) o al margen del discurso dialogado (acotaciones), fundamentalmente condicionando la circunstancia de la enunciación de los personajes» (Rubiera 2001, p. 1161).

8 «No sería ocioso, de todos modos, recordar también la obsesión cervantina por las dimensiones visuales de su teatro, la minuciosidad con que redacta las acotaciones, el detallismo con que precisa vestuarios y acciones» (Arellano 2008, p. 45).

9 «Un rasgo definitorio, pues, de la enunciación cervantina es, como se ha dicho, la permanente tendencia a escamotear la verdadera autoría del relato; de ahí la constante interposición de voces delegadas, filtros, etc., llámense autor (real o ficcionalizado), narradores (principales o secundarios), historiadores, traductor, fuentes anónimas, etc. Constituye sin duda una de las muchas pruebas de la modernidad de su narrativa, cuyas repercusiones sobre el resto de los componentes de la narración – específicamente, la credibilidad de quien cuenta y, sobre todo, el juego de las perspectivas – es muy notable. El autor opta por una fórmula narrativa realmente compleja tanto en el plano de los acontecimientos como en lo referente al comportamiento de la fuente narrativa» (Garrido Domínguez 2007, p. 79).

de las aventuras del 'gallardo', impulsando la imaginación de la dama acerca de «su esfuerzo y su fortuna» (Cervantes 1987, p. 49). Margarita revela su verdadera identidad entre la Segunda y la Tercera jornadas, y les cuenta a los moros y cautivos presentes su vida, desde el nacimiento hasta su estancia y objetivos en Orán. Al transformar a los personajes en narradores, dichas historias arriman el teatro no escenificado, como las *Ocho comedias*, al género del *Quijote*, aproximando, de esta manera, el teatro y la novela cervantina. Sobre eso, Zimic afirma que:

al considerar el amplio panorama de la acción dramática, la variedad episódica, los personajes en continuo movimiento de un ambiente a otro, la técnica de la representación, etc., que a veces parecen más propios de la narrativa, se justifica la sospecha de que *El gallardo español* fuese escrito originalmente en prosa y vertido después en forma teatral, como ocurrió con algunas otras obras cervantinas. (1992, pp. 93-94)

La similitud temática, la mezcla entre historia y ficción, la parodia de los libros de caballerías, la complejidad psicológica de los personajes, la presencia del autor en medio a la obra y de narradores que, a partir de lo que Garrido Domínguez llama de «mecanismo narrativo reversible» (2007, p. 12), oscilan sus papeles entre agentes de la acción y contadores de historias, conforme identificamos en este breve trabajo, quizá sean algunas de las características novelescas que diferencian el teatro cervantino de las comedias de sus coetáneos o, al menos, uno de los caminos en la búsqueda por definir la teatralidad cervantina. Nuestra intención no ha sido descalificar la obra dramática de Cervantes, sino intentar comprender la teoría dramática aportada a este teatro. Tal vez, mirando hacia la narrativa del más importante novelista del Siglo de Oro, se pueda entender algo más sobre su comedia.

Bibliografía

- Albuissech, Lourdes (2004). «Mezclar verdades con fabulosos intentos». *Anales Cervantinos*, 36, pp. 329-344.
- Alvar, Carlos; Lucía Megías, José Manuel (eds.) (2004). *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Barcelona: Debolsillo.
- Arellano, Ignacio (2008). *Historia del teatro español del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles; Horacio; Longino (2005). *A poética clásica*. São Paulo: Cultrix.
- Canavaggio, Jean (2000). *Un mundo abreviado: Aproximaciones al teatro áureo*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1998): «El *Gallardo español* como héroe fronterizo». En: Bernat Vistarini, Antonio (ed.), *Actas del Tercer Congreso*

- Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Menorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 571-581.
- Cervantes, Miguel de (1987). *Teatro completo*. Barcelona: Planeta.
- Cervantes, Miguel de [1605-1615] (2001). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, Miguel de [1605-1615] (2004). *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Chicharro, Dámaso (1989). *Orígenes del teatro: La Celestina; El teatro preloquista*. Madrid: Editorial Cincel.
- Garrido Domínguez, Aantonio (2007). *Aspectos de la novela en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- López Pinciano, Alonso (1998). *Obras completas*, vol. 1, *Philosophía Antigua Poética*. Edición de José Rico Verdú. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
- Maestro, Jesús G. (2013). *Calipso Eclipsada: El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum.
- Profeti, Maria Grazia (2012). «Cervantes, Lope y el teatro áureo» [en red]. *eHumanitas Cervantes*, 1, pp. 552-567. URL http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volumel/32%20profeti.pdf (2014-07-01).
- Riley, Edward C. (2001). *La rara invención: Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica.
- Rubiera Fernández, Javier (2001): «El concepto de teatralidad cervantina en las *Ocho comedias* de 1615». En: Strosetzki, Christoph (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 20-24 de julio de 1999). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuet, pp. 1160-1165.
- Rubiera Fernández, Javier (2006). «Novela, drama y vida: la teatralidad del *Quijote*». *Edad de Oro*, 25, pp. 519-544.
- Ruiz Ramón, Francisco (2011). *Historia del teatro español: Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra.
- Villegas, Antonio de (1565). *El abencerraje* [en red]. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-abencerraje-de-antonio-de-villegas--0/> (2014-07-01).
- Wardropper, Bruce W. (1955). «Juan de la Cueva y el drama histórico». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, pp. 149-156.
- Zimic, Stanislav (1992). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.