ANÁLISIS DEL ARTE DRAMÁTICO DE CERVANTES

Intidhar ALI GABER
(Universidad de Bagdad)
eperaali@yahoo.com

An Anlysis of Cervantes' Dramatic Art

The purpose of this paper is to analyse a set of literary and dramatic techniques that are used by Cervantes in his theatre plays (comedy, tragedy, and *entremés*) which together form the theatre of characters. Cervantes' artistic technique stemming from classical works is most akin to the genre of tragedy, but he often used theatrical elements which broke the classical models and the Italianising trend in the comedy, in addition to a narrative thread that runs through all his *entremés*.

Keywords: *Cervantes; dramatic genre; novelistic influence;*

Aproximación al arte dramático de Cervantes

El arte dramático de Cervantes suele distinguirse en dos épocas: la primera, que se inició con su regreso a España después del cautiverio, sigue aún las reglas del clasicismo. Está representada por *Los tratos de Argel* y *La destrucción de Numancia*, además de las obras perdidas que pertenecen al período anterior a Lope de Vega. A la segunda época le corresponden las obras incluidas en el volumen que se publicó cuando Lope se había alzado con la monarquía de la comedia.

Ninguna designación le cuadraría mejor a la labor de dramaturgo de Cervantes que la de teatro de ensayo, una adecuación de todos los elementos precedentes dramáticos, considerado así por su autor, ampliados y modificados con aportaciones propias de absoluta originalidad, dándoles una forma definitiva (Avalle-Arce 1982: 655).

Cervantes empezó a escribir teatro a su regreso del cautiverio, y de unas veinte o treinta obras, que en el plazo de algunos años estrenó con éxito en Madrid, quedan diez títulos: *Los Tratos de Argel*, *La destrucción de Numancia*, *La batalla naval*, *La gran turquesa*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa*. Su afición al teatro fue incansable hasta 1615, cuando apareció *El engaño a los ojos* (Nagy 1965: 16).

Entre los motivos que han torpedeado el aprecio por la dramaturgia cervantina deberían destacarse estos: el rechazo de sus contemporáneos, que tampoco lo aceptaron como dramaturgo; la confusión reinante en el teatro cuando Cervantes escribió sus primeras obras; el rápido y arrollador triunfo de Lope de Vega; además de la dificultad que supone para un investigador el estudio de su teatro.

Entre las diversas interpretaciones, tan sólo es generalmente aceptado que Cervantes sintió una fervorosa vocación por el teatro. Por lo demás, de su teoría dramática se ha dicho que es cambiante, contradictoria, que carece de coherencia y también que constituye una teoría sólida y consecuente, pero que los nuevos rumbos del teatro le impidieron llevarla a cabo (Basanta 1981: 23).

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

Sin duda alguna, todas las obras dramáticas cervantinas llevan un específico carácter que nos muestra su genio, su manera de interpretar la materia del Arte y su concepción del mismo, que constituía la base de lo teatral.

Con este trabajo se pretende exponer una visión clara y sencilla de la dramaturgia cervantina, generalmente marginada por la crítica, analizando las relaciones del drama cervantino con otras tendencias, según los críticos del teatro cervantino (Warddropper, Valbuena Prat, Hermenegildo, Bustos Tovar, E. Riley, Avalle−Arce, Asensio y Schevill-Bonilla).

La tendencia clasicista en el drama cervantino

La mayoría de la crítica de literatura dramática supone que Cervantes fue el iniciador del teatro nacional de la Edad de Oro y el precursor neorrenacentista del teatro barroco del siglo XVII con su creación escénica. Cervantes se distingue por un estilo movido entre dos tendencias: el clasicismo y el renacentista. Y, como ya sabemos, el gran escritor vivió el cruce entre los siglos XVI y XVII, una época que se caracterizó por las ideas y las formas renacentistas que habían evolucionado y conducido a un tiempo donde se conformaba una nueva situación socio-política; desde el humanismo universal y paganizante al sentido nacional y católico, desde la contenida severidad del clasicismo a las desbordadas exuberancias del Barroco. De aquí surgieron sus obras dramáticas inspiradas en las fórmulas estéticas clasicistas, que vieron la luz y brillaron con su mayor esplendor en el período Barroco.

Cervantes no dejó de utilizar el criterio del clasicismo dominante en su juventud. Cervantes, en general, siguió las normas clásicas de verosimilitud y respetó las reglas. Para él, aparte del problema técnico de las tres unidades, la creación dramática debía concentrarse en el vigor de las pasiones y en la pintura de los personajes, *Pedro de Urdemalas* no es un ejemplo desdeñable. En resumen, desde la primera época (1580-87), de la cual quedan dos comedias: *Los tratos de Argel* y *La destrucción de Numancia*, Cervantes adoptó algunos aspectos de la nueva formula lopesca como la ironía en *La entretenida y la* parodía en las Ocho comedias (Angulo Egea 1998: 87).

A pesar de que Cervantes rompió con los moldes clásicos en algunas de sus obras, continuó siendo fiel a la tendencia clásica. Warddropper señala (1973: 155-156):

> ”no es necesariamente reflejo exacto del pensamiento de Cervantes. Cuando este vuelve al teatro, su concepción de la escena sigue siendo clásica, pero ya se habían impuesto las nuevas *leyes de la comedia barroca y, por tanto, muy a pesar de sus convicciones teóricas,* Cervantes no podía hacer caso omiso de las nuevas formas” (Ruiz Ramón 2011: 114).

Por eso, si bien no aceptó enteramente el rumbo impuesto por Lope, sino que mantuvo una cierta independencia, parece lógico que se dejara influir por este en algunos aspectos, incluso sabiendo que renunciaba a sus presupuestos teóricos (Basanta 198: 23).

Los comentaristas cervantinos suelen concentrarse en los problemáticos criterios de la sensibilidad personal. Esto, sin duda, debe llamarse clasicismo, pero es un clasicismo no de letra sino de espíritu, y así era el de Cervantes. Cuando se le censuró fue porque sus reparos no se ceñían a la fórmula de la comedia lopesca, que pretendía imitar a sus contingentes. Es posible que no se diga nada en realidad, las disyuntivas nunca descansan en oposiciones tan radicales como el ser o el no ser, sino en problemas de matiz como en ser o en no ser de esta o aquella manera.

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

Cervantes, como autor dramático, siguió la tendencia clasicista de Virués y de Lupercio Leonardo de Argensola en cuanto a métrica, número de actos y constitución general del argumento. Con *La destrucción de Numancia* siguió esta línea, también ensayó las comedias de cautivo con *Los tratos de Argel* y las de costumbres apicaradas con *Pedro Urdemalas*. Sin embargo, es en sus entremeses, como en *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas*, donde se muestra en toda su amplitud el genio teatral de Cervantes (Blecua Perdices 1989: 28). En su imitación de los modelos clásicos de la Dido de Virués, cuando Cervantes comenzó su producción teatral, las comedias se dividían ya, por lo común, en cuatro actos, y de este número constan, precisamente, *Los tratos de Argel* y *La destrucción de Numancia*. Algunas obras del mismo Virués y dos de Lupercio Leonardo de Argensola (*Isabela* y *La Alejandra*) están escritas en tres actos, pero probablemente fueran reformadas o refundidas para una impresión y no fuera aquel su estado primitivo.

En consecuencia, pues, no es del todo improbable que Cervantes introdujera la norma de los tres actos o que, por lo menos, contribuyera a arraigarla, pero no parece que su reducción se efectuara desde los cinco actos sino desde los cuatro.

Respecto a la tragedia de *La destrucción de Numancia*, ha sido calificada por algunos críticos (Par Hermenegildo y Menéndez Pelayo) la mejor tragedia española del siglo XVI y una de las más importantes del teatro español, mientras otros alemanes consideran la tragedia de Cervantes apasionadamente como ejemplo de restauración de la tragedia antigua; como perfecta realización del drama nacional romántico (Fernández López, 2014). En ella se explica cómo se produce en la ciudad de Numancia un asedio y cómo los habitantes prefieren la destrucción colectiva antes que entregarse al enemigo.

Esta obra pertenece, pues, en líneas generales, al grupo de las tragedias de orientación clasicista muy del gusto del renacimiento español, que, según se vio, tuvieron un amplio cultivo durante aquellas décadas. Aun así, se aparta notablemente de ellas.

En primer lugar, por la libertad de su construcción no atenida a las unidades (libertad que, precisamente, tenía que ser motivo de censura para los neoclásicos del siglo XVIII), por la mezcla de las figuras alegóricas con las reales y por la índole colectiva del protagonista.

En segundo lugar, *La destrucción de Numancia* representa, sobre todas las tragedias afines de su tiempo, una superación indiscutible como creación de valor humano y literario. "Abandonó la hueca declamación −dice Hermenegildo−, la trivialidad incidental y la presentación del horror por el horror que hacían los trágicos contemporáneos. *La destrucción de Numancia* es modelo de simplicidad, rectitud y verdad" (1961: 373).

Aludiendo después a sus momentos de gran intensidad dramática, en los que Cervantes salva el escollo de las atrocidades y truculencia en que habían venido a dar todos los trágicos de su tiempo, escribe: "El horror dramático de Cervantes está elevado a las más puras esencias heroicas. Lo que más impresiona es, sin duda, el patetismo espartano con que se dejan aparte los sentimientos aislados ante la idea de la patria" (Hermenegildo 1961: 387)

Luego, Menéndez Pelayo, resumió muy exactamente los méritos esenciales de la gran tragedia cervantina:

> "El único español que se acercó instintivamente a la ruda manera de Esquilo fue (aunque parezca extraño) Miguel de Cervantes en su *Numancia*, con aquel proceder por grandes masas, aquella imperiosa fatalidad que mueve la lengua de los muertos e inspira agüeros, vaticinios y presagios; los elementos épicos (narraciones, descripciones, etc.) que se desbordan del estrecho cuadro de la escena, lo mismo que en *Los Siete sobre Tebas*; el asunto que no es una calamidad individual, sino

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

el suicidio de todo el pueblo y, finalmente, el espíritu nacional que lo penetra y lo informa todo" (1925: 56-57).

Por otra parte, desde el punto de vista de José Jesús Bustes, *La destrucción de Numancia* es el mejor intento de recrear en español la tragedia de Esquilo, cuya obra *Los Persas* influye visiblemente en ella. Sin embargo, se aparta del modelo clásico y no se respetan las unidades y, esta vez, el protagonista es un colectivo, es decir, todo un pueblo (Bustos Tovar 1985: 126).

Las figuras alegóricas (España, el río Duero, la enfermedad, el hambre, la guerra, la fama), muy discutidas, han sido estimadas, en general, como perjudiciales para el tono realista de la obra; pero es igualmente cierto que intensifican poéticamente el halo de majestuosidad trágica que envuelve a los sucesos. Por lo demás, ninguna de ellas interviene en la acción, hecho que, de producirse, sí que hubiera quebrado el plano real de la obra, ya que su papel es semejante al desempeñado por el coro de la tragedia griega.

Igual que la ausencia de protagonistas individuales, sustituidos por una ciudad entera, se hace *La destrucción de Numancia* prototipo de drama colectivo, solo superado en este aspecto por *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y émulo de *Los persas* de Esquilo, cuyo influjo sobre la obra de Cervantes es visible. Este carácter, que más parece propio de la épica que de la dramática, explica por igual las excelencias y los defectos de la obra. Con la elección de este tema patrio y la dominante fuerza dramática con la que dotó muy acertadamente Cervantes la fría tragedia clasicista de la época, adquiere una intensidad y calor que ninguno de sus otros cultivadores había conseguido infundirle. Así, los héroes numantinos en particular, sin dejar de ser personajes individualizados en una realidad histórica perfectamente determinada, evolucionan conjuntamente gracias a esta resonancia épica colectiva (Alborg 1970: 52-57).

En conclusión, la realización de una tragedia como *La destrucción de Numancia*, sobre el único tema hispano de verdadera estructuración clásica, consiguió, con gran belleza y emoción, superar en todo los intentos de otros dramaturgos coetáneos, simples imitadores, sin el sentido aristotélico del género, basándose en una gradación tan emotiva como desacertada (Avalle−Arce 1982: 657), al mismo tiempo se trata de un tema trágico de contenido histórico, al que Cervantes supo darle una validez universal. Esto explica el éxito que esta obra alcanzó en épocas posteriores ante acontecimientos similares a los hechos que dramatiza, tales como el cerco de Zaragoza (guerra de la independencia), o el sitio de Oviedo (guerra civil española).

Esta obra es el fruto de la aportación de Cervantes a la historia de la tragedia renacentista. Dividida en cuatro actos, el diseño argumental suma fuentes históricas (Alfonso X, Ambrosio de Morales) y legendarias (Séneca, Lucano, Ercila). La tragedia se nutre del conflicto entre militares romanos y los ciudadanos de Numancia, considerándolos a todos opresores y oprimidos dentro de un mismo plano de heroísmo. Por otra parte, lejos de esbozar un cuadro arqueológico del inmortal sitio, Cervantes trascendió la anécdota, otorgándole un valor universal al propósito final de la pieza, en relación con España y con el mundo en general por su abierta actitud en contra de la guerra. No es extraño que, hechas algunas modificaciones de carácter tendencioso, la representación de *La destrucción de Numancia* sirviera de estímulo y ejemplo en ocasiones similares, como en el asedio de Madrid por las tropas franquistas en 1937.

En esta primera etapa, dominada por los gustos clasicistas, Menéndez Pelayo había extendido su estimación por la obra, no solo con respecto al género trágico, sino al teatro. Dentro de la época prelopista dice: "*La destrucción de Numancia*, más celebrada por los críticos extranjeros que por los nacionales, es sin comparación la obra de más mérito que produjo el teatro español anterior a Lope de Vega" (Alborg 1970: 58).

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

La tendencia italianizante en el drama cervantino

Dicha cuestión es un tema de debate para muchos críticos cervantinos, porque hay muchos hechos específicos que están todavía confusos y una serie de adaptaciones o influencias generales que no están extensamente estudiadas, pero la mayoría confirman la intensidad del influjo italiano. Esto es innegable en las obras y en el desenvolvimiento intelectual de Cervantes, aunque no sea un italianista como otros coetáneos españoles; por lo tanto, intentamos abordar una breve indagación para determinar algunos aspectos del influjo italiano de los que se nutren el pensamiento y el arte dramático del gran escritor; igual que contribuyen en la creación de los fundamentos básicos de su técnica literaria.

Generalmente, la literatura española del Siglo de Oro atestiguó la apertura hacia el Renacimiento italiano. Muchas eran las expresiones italianas asimiladas que llegaban desde el Renacimiento, pero al mismo tiempo se españolizaban las técnicas y los estilos se adaptaban aún más a la tradición española. Cervantes es uno de los escritores que aportó la influencia de este corriente. Durante los años que estuvo en Italia, Cervantes se dejó influenciar por los literatos y los poetas italianos e imaginó cómo sería el espejo de su alma dentro de aquel ambiente itálico poblado de especies renacentistas. Durante sus años como soldado, Cervantes, con la justeza crítica típica de un verdadero biógrafo, indagó más en verosimilitudes psicológicas que en curiosidades literarias. La descripción hecha por el escritor Benjamín Jarnés sobre la relación entre Italia y la inspiración literaria de Cervantes, dice:

> ”Esta es la Italia que conoce Cervantes. Aquí, él encontró la huella de la patria impresa en las ciudades, en las almas y en las costumbres. Como buen creyente, halló en la reacción católica un acomodo para su fe. Hombre de no muy amplia doctrina y de móvil espíritu, dio con una fácil literatura que hacía cerca de dos siglos nutría a los escritores de su país. Italia aparecerá frecuentemente en sus obras, ya como un vivo recuerdo de cosas lejanas iluminadas por el espejismo de la juventud perdida, ya como un eco de voces inspiradas antes oídas en aquellas orillas que vieron derrumbarse las primeras esperanzas errabundas que el poeta soldó” (Jarnés 2006: 38-55).

Cervantes se entrega a la lectura de los poetas y escritores italianos, donde adquiere parte del caudal de doctrina y de erudición que tan claramente se hace visible en sus escritos. Aunque no por ello pierde de vista a los viejos maestros de Grecia y Roma, a quienes contempla siempre como modelos. Puede verse muy claramente en las imitaciones que en sus escritos abundan, de Apuleyo y de Heliodoro, de Horacio y de Virgilio. No por ello sigue de forma dócil las huellas de la naturaleza, sino que busca nuevos rumbos aún por descubrir.

Entonces, la Italia renacentista dejó una profunda influencia en la inspiración literaria de Cervantes y un entusiasmo interminable. Gracias a ella dejó numerosos testimonios esparcidos por todas sus obras. “Admirándole también −dice en *El licenciado Vidriera* después de enumerar los variados vinos que había probado en una hostería de Génova− los *rubios cabellos* de las *genovesas* y la *gentileza* y *gallarda disposición* de los *hombres*, la *admirable belleza* de la *ciudad*, que en *aquellas peñas parece* que tiene las *casas engastadas*, como *diamantes* en *oro*” (Alborg 1970: 28).

Por otra parte, Valbuena Prat (1969: 11), en su síntesis, explica que el teatro de Cervantes es tanto un exponente del teatro renacentista aprendido en su viaje a Italia como una bella fusión, un exponente del teatro documento (toda la gama de temas de cautivos) dotado de un sentido nacional. Y, en su segunda época, un aprovechamiento de la técnica y versificación de Lope, sin

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

perder por eso su personalísima interpretación. Tal y como puede verse al final de *Pedro de Urdemalas* la réplica a la comedia del *Fénix*. Además, su vasta experiencia en Italia lo familiarizó con el Humanismo y el Renacimiento. Todo lo cual lo había llevado hasta el conocimiento de las principales ideas del pensamiento de su época. Su variada formación literaria y el interés de su teoría de la literatura ha sido ampliamente demostrado por E. Riley (1971: 293-322).

También hubo otra aportación cervantina: Cervantes creó y españolizó el género italiano de *novellieri*, puesto que no había una tradición de novela corta. Además, según Menéndez Pelayo, la influencia de Boccaccio fue decisiva en su estilo: "Ningún prosista antiguo ni moderno ha influido tanto en el estilo de Cervantes como Boccaccio" (Basanta 1981: 11)

Aun y prescindiendo del peligro del Renacimiento y de la Contrarreforma, hay que tener en cuenta lo larga que fue la vida de Cervantes y lo profundo que fue el desarrollo de su actitud vital. Decir que Cervantes fue un hombre severo, típico representante de la Contrarreforma, sería como identificarlo con el espíritu contrarreformista, tal y como hace Hatzfeld. Si se hace desde una posición contraria significa, por ejemplo, que todos los maridos que aparecen en las obras de Cervantes que son engañados acaban puntualmente reconociendo que la responsabilidad del engaño es, sobre todo, de la mujer.

El naturalismo cervantino, sobre la ley canónica, la ley de la naturaleza sobre el aspecto sacramental del matrimonio y la libre decisión de los cónyuges se remontan, sin duda, a los *novellieri* y a su inspirador Boccaccio. Lo mismo se puede decir del espíritu de la burla, que se encuentra como la concepción naturalista del matrimonio en *El celoso extremeño*, además de en algunos entremeses y en el *Pedro de Urdemalas*; más tarde, Cervantes aprendió la prudencia y se adecuó a las circunstancias. Hay una revolución en él, desde el espíritu heroico y nacionalista de la primera madurez hasta una actitud crítica frente a la realidad española, actitud en la que se revela un fondo en el que confluye su origen cristiano nuevo, en el que ya es difícil poner en duda las vetas erasmistas de su formación, además de su larga congenial experiencia italiana (Meregalli 1980: 45).

Otro aspecto del influjo italiano que destacó fue la utilización de la poesía italianizante o tradicional intercalada en las piezas dramáticas. Cervantes dedicó sus primeras literarias a la poesía y al teatro, géneros que no abandonó a lo largo de su vida creadora y en los que también destacó, alcanzando en ocasiones una calidad más que notable. Su obra en verso es abundante porque es como escribió la mayor parte de su teatro, algunos poemas sueltos y otros muchos intercalados en sus obras en prosa. Cultivó la poesía italianizante y la tradicional, y en ambas vertientes dejó muestras valiosas: *Poemas menores.*

En la vertiente italianizante, Cervantes se inició como poeta bajo la huella de Garcilaso de Vega, Fray Luis de León y Herrera. E. Rivers (1971: 119) explica que la influencia de Garcilaso, con el que empezó compartiendo el idealismo neoplatónico y la fe en la naturaleza, perduró hasta sus últimas composiciones. Basanta Garcilaso adoptó el endecasílabo cuando nacieron una pléyade de poetas petrarquistas italianos. Gracias a la intuición de Garcilaso, el petrarquismo por fin se integró en la cultura española perfectamente (Basanta 1981:15).

En verso escribió las diez piezas extensas de su teatro que se conservan y dos de sus entremeses, además de abundantes composiciones de esta índole incluidas en sus novelas, escribió también varias poesías que se aparecieron en diferentes cancioneros de la época. Cultivó, de la misma manera, la poesía italianizante, con una gran diversidad de metros, sonetos, églogas, canciones, octavas reales, tercetos, sextinas e, incluso, utilizó el verso libre (Alborg 1970: 34-35).

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

En cuanto al orden de pensamiento, predominaban los preceptistas aristotélicos, sin excluir toda la corriente platónica que empapó de idealismo al siglo XVI. Cervantes, sin olvidar el influjo directo de la cultura italiana, vivió en el platonismo, en León Hebreo; y en ese sentido fue interesante la actitud estética de Lope, tan lleno de alusiones platónicas, incidentales, en las comedias y demás obras en comparación con el autor del Quijote. Por otra parte, Cervantes recogió los fermentos erasmistas del siglo XVI, ya fuera directamente o de segunda mano, y al inocularlos en su obra adquirió tonos y aspectos excepcionales dentro de su generación (Valbuena Prat 1982: 24-25).

En el teatro, la versificación es también desigual, más premiosa en las obras de los comienzos que en las comedias de la segunda época. En estas llega a finos matices de inspirada versificación como en *La Gran Sultana*. Esta comedia es, tal vez, aun sin llegar a los primores recogidos en *Pedro de Urdemalas*, la que se escribió con una versificación más constantemente fluida, tanto para lo serio como para lo humorístico. Puede servir de ejemplo de lo segundo los juegos ingeniosamente expresados del gracioso Madrigal. El profundo dramatismo expresado en los versos de *Los Baños de Argel* es un ejemplo lírico, así como el romance que cantan los cautivos: "A las orilla del mar", con el estribillo: "¡Cuán cara eres de haber, oh dulce España" o la descripción del Guardián: "Salió el sol esta mañana, −y sus rayos imprimieron− en las nubes tales formas –que aunque han mentido, las creo..."; o la rica, pintoresca y magnífica forma de *Pedro de Urdemalas*, que encierra aires populares de gran encanto, como las coplas de la noche de San Juan (Valbuena Prat 1982: 39):

"Niña, al que esperas
en reja o balcón...
a la puerta puestos −de mis amores,
espinas y zarzas−, se vuelven flores."

En la entretenida, además de un buen soneto a la esperanza, "−Por ti, virgen hermosa, esparce ufano–", se halla la mejor letrilla burlesco sentimental, digna de Góngora pero que compuso Cervantes:

"¡Tristes de las mozas
a quien trujo el tiempo,
por casas ajenas
a servir a dueño...!"

Otro caso donde se puede comprobar la influencia italianizante de Cervantes se encuentra en las adaptaciones de los episodios de la novela que tenía historietas moldeados en la imaginación colectiva o popular. Aunque su originalidad no reside en la materia, sino que se haya en el modo de enfoque, en el repertorio de entes cómicos y en la tonalidad del diálogo. Para ilustrar este aspecto se tiene el claro ejemplo de *La cueva de Salamanca* comparado con *Derfahrende Schueler mit dem Teufelbannen* (*El escolar andariego y el conjuro del diablo*), una farsa carnavalesca que en 1551 compuso Hans Sachs, el zapatero poeta de Núremberg. Ambas obras explotan el mismo tema cómico del escolar nigromante que rodaba por varias naciones. La semejanza entre ambos argumentos se vio muy clara hace ya más de cien años por Von der Hagen, el cual estudió la difusión del asunto por Francia, Alemania e Italia. No se sabe a ciencia cierta si Cervantes recibió la sustancia narrativa por vía oral o por algún libro italiano no

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

identificado, aunque hacia Italia orientan los nombres de la mujer y el marido, Leonardo y Pancracio.

El modo de manipular un material mostrenco, ya dramatizado por otro autor de farsas, podría poner en relieve tanto la personalidad de Cervantes como las convenciones y limitaciones del género que cultivó. La imaginación cervantina se transportó en forma de material folklórico a las pautas y tradiciones del entremés, con una actualización de las situaciones y los tipos de confrontación con su experiencia y la de los espectadores. El resultado fue instructivo, tanto para las normas vigentes en el tablado como para los gustos e intenciones del escritor.

Dentro de todas las modificaciones que hizo Cervantes a la historieta tradicional, unas obedecían a la censura tácita de la comunidad, otras a la urgencia de dar a los sucesos una ambientación nacional, otras a la conveniencia de eliminar partes muertas teatralizando intensamente la entrada y el final y, por último, otras al clima de regocijo que lo dominaba todo y culminaba en el desenlace (Asensio 1970: 20-21).

La diferencia entre las dos obras de Hans Sachs y las de Cervantes se debe no sólo a la personalidad de sus autores, sino a que cada uno de ellos se movía dentro de su área literaria y social. Cervantes se ajustó el asunto: la construcción teatral y el lenguaje escénico a las esperanzas de los espectadores que seguían avezados a la modalidad de entremés, e hizo un género menos autónomo y desvinculado ya tanto de los autos primitivos como de la comedia en tres actos absorbente y floreciente.

Otra fuente indica las analogías entre los relatos italianos, o de inspiración italiana, con las obras de Cervantes desde el punto de vista tanto genérico como temático. En el teatro de Cervantes, concretamente en el entremés de *El viejo celoso*, se encuentra el mismo personaje cómico de la historia de *El celoso extremeño*, Carrizales, rebautizado como Cañizares. Para numerosos cervantistas, la novela se inspiró claramente en las obras de Boccaccio, Bandello y Straparol. Y para Eugenio Asensio la anterioridad de la novela tiene fuertes garantías en la relación usual entre el jocoso y lo trágico.

Una regla que se repite continuamente es la del tratamiento serio de un asunto que antecede al cómico, que el poema épico vaya adelante del burlesco. Lo que no convence es la hipótesis propuesta por Schevill-Bonilla, en ella se afirma que el entremés sería "un esbozo del ensayo preliminar de la famosa novela cervantina" (*Comedias y entremeses* Tomo VI, 156). La historieta estaba ya plasmada en versión novelesca, en tono trágico, y Cervantes la pasó al registro entremesil entremezclándola con juguetonas ocurrencias tomadas ya de la tradición oral, es decir, de la literatura (Asensio 1970: 23-25).

A Italia y su literatura, que Cervantes amó tanto, son a quienes debe más. Ya Adolfo Bonilla, en 1916, encontrando el entremés "por el asunto y la forma enteramente aretinesco" y extrañado por las "demasiado picantes alusiones no muy frecuentes en cervantes", concluía que: "todo el ambiente es, en efecto, italiano, y lo son asimismo las costumbres retratadas", (*Entremeses*, XXXIV). Pero quedó reservado a Stanislav Zimic el señalar un probable alimento literario: en la novela quinta de la parte primera de Mateo Bandello, Bindoccia, igual que Lorencica, engaña a su marido, pues "separada del marido solo por una puerta, emprende con él una conversación en que ella se refiere ambiguamente a lo que está ocurriendo". Comprobando esta curiosa analogía, Zimic (1967: 29-41) descubrió la huella de Bandello "visible en el tema, en los episodios, en el ambiente, en algunas expresiones verbales y muy importante, en el tono general del entremés".

Finalmente, añadiendo lo mencionado, otra imitación italiana que siguió Cervantes en sus comedias urbanas o de costumbres asimila la comedia *dell'arte* como oposición a los

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

casamientos entre viejos y mozas, o un gusto por afrontar y dominar los riesgos de situaciones y chistes escabrosos. Una coincidencia tan llamativa hace posible el préstamo (Asensio 1970: 26).

La influencia novelística en el drama cervantino

El drama cervantino es un reflejo de la personalidad del propio Cervantes que, como novelista, manifiesta aspectos y hechos de su vida, que tienen como escena la grandeza y la miseria de España en cuanto a crisis de valores, utilizando el arte de mezclar dos géneros: novela y drama. En consecuencia, presenta una producción sintética del autor que se asoma en varios lugares a lo largo de la producción dramático-novelesca. Esta técnica la aplica en algunas de sus obras teatrales, donde se puede observar la asimilación o derivación de sus novelas pastoriles y quijotescas a través del asunto, el personaje y el diálogo.

Cervantes, respecto a su cautiverio, se puede decir que constituye el periodo más dramático de su vida, recogió en su teatro emocionantes episodios de heroicidad y martirio, (como en *El trato de Argel*, *La destrucción de Numancia*, *La Jerusalén* o *La bizarra Arsinda*) junto a las vacilaciones de los tibios la más honda doctrina católica, sobre la redención y cooperación con las obras. Lo que sí hay en Cervantes es una profunda y activa religiosidad del hombre seglar, a diferencia de la posición contemplativa del místico.

A continuación se va a mostrar la dramatización de sus novelas o lo novelístico en su arte dramático.

Ludwing Pfandl, con su profundo estudio reflejado en la obra *Historia de la literatura Nacional Española en la Edad de Oro,* asegura:

> ”Los dramas de Cervantes se parecen mucho a la novela dialogada. El maestro del narrar y del escribir no puede disimular en la escena, y las figuras de sus historias en prosa no le abandonan ni cuando trabaja en el manuscrito de sus dramas. *Pedro de Urdemalas* procede de la sociedad de *La Gitanilla*” (Pfandl 1952: 127).

También existe paralelismo en los asuntos y pasajes de *El trato de Argel* y *El amante liberal*; *Los baños de Argel* y *El Cautivo*; *Pedro de Urdemalas* y *La gitanilla* y entre *El rufián dichoso* y *Rinconete y cortadillo.*

Esta gitanica que parece ser de elevado origen, acaso reina o princesa, destaca por su fineza, aunque también por su ingratitud al final de la comedia, cuando se descubre su origen :

> ”Inés−
> Haz algún bien, pues podrás
> a nuestro gitanos pobres” (vv. 2652-54)
> ”Belica−
> Dame, Inés, un memorial
> que yo le despacharé” (vv. 2658-60)

Se dice que esta parte de la comedia se parece a *La gitanilla* debido a la presencia de Belica, gitanos, Maldonado, conde de gitanos; y otros detalles. En ambas se encuentra el fenómeno de la anagnórisis. Hacia el final de *La gitanilla* se descubre el origen noble de la gitanica Preciosa, Constanza; y en la comedia, que contiene una proporción mayor de fantasía, un caballero anciano, Marcelo, es el narrador de la extraña historia. Es decir, lo relativo al origen

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

de Belica, Isabel, en romance (vv. 2392-2551). Belica es elevada al rango de princesa de la corte por ser hija de Rosamiro, hermano de la reina, y de la duquesa Félix Alba. Desde antes del descubrimiento, ambas gitanas, Belica y Preciosa destacaban por su belleza, donaire y discreción, además de sus cantes y bailes maravillosos (Nagy 1965: 25-26).

"Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo". (*La gitanilla*).

> "Rey−
> Gitana tan entendida
> muy pocas veces se ve." (vv. 1655-57)
> "Maldonado−
> Pero Belica es extremo
> de donaire, brío y gala." (vv. 2007-9)

Maldonado, conde de gitanos, le describe a Pedro la vida gitanesca y su libertad exaltada, que aparece de manera similar a *El coloquillo de los perros.* Este amor a la libertad es una de las más notables características del gitano, y esto queda muy bien ilustrado cuando se hace del gitano una figura teatral. Naturalmente no deben faltar el ceceo y la lectura de la suerte (Ibíd., 27).

> Los reyes:
> "bailan de gitanas
> míralas el rey" (vv. 2980-82)

El asunto gitano tiene un extenso desarrollo en las obras de Cervantes. Además de las novelas citadas, Ginés Pasamonte afirma que también *El Quijote* es afín al tipo gitano: "el *cual*, *por* no *ser conocido* y *por vender* el *asno*, *se había puesto* en *traje* de *gitano*, *cuya lengua* y *otras muchas sabía hablar* como *si* fueran *naturales suyas"* (Del Arco y Garay 1951: 674).

Cervantes lo acota en la jornada primera de *Pedro de Urdemalas*. En *La gitanilla*:

> "*Ceñores*, dijo Preciosa que, como gitana, hablaba ceceoso, y esto es artificioso en ellas, que no naturaleza" (Nagy 1965: 27).

Otro asunto hay en la comedia *Pedro de Urdemalas,* se trata del mundo de la novela picaresca llevado a escena, y es por su tono que llega a ser una ampliación de la primera parte de *El rufián dichoso*. La trama se parece bastante a la de *La Gitanilla*: un pícaro que ha recorrido todos los oficios se va a vivir con una tropa de gitanos por amor a una joven. El nombre del protagonista, que aparece en otras obras de la época y en algunas bastante anteriores, debía ser sinónimo de esta clase de personaje tretero y vividor; y, como tal, formaba parte de una doble tradición, oral y escrita, pero Cervantes lo recrea con una absoluta originalidad enmarcándolo en una variada sucesión de escenas entre pícaros, rufianes y gentes de parecida laya, con quienes Pedro ejerce a pleno gusto el repertorio variadísimo de sus trapacerías. A tono con el ambiente, la comedia recoge supersticiones y costumbres populares de gran valor folklórico, como las de la noche de San Juan, con sus bailes y cantos gitanos, algo así como ilustraciones musicales que, probablemente, tuvieron un gran efecto escénico en las representaciones de la época. Con todo, Cervantes no dejó de entremezclar elementos de idealizada novelería. La gitana resulta ser al fin sobrina de la reina, y el matrimonio se frustra porque vuelve con los suyos [...] (Nagy 1965: 67).

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

Cervantes, en varios lugares de su producción teatral, utilizó elementos pastoriles novelísticos, sus tres comedias, *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* y *Pedro de Urdemalas*, contienen el mismo elemento pastoril que existe en *La Galatea*.

Hay quienes le conceden a Cervantes la genialidad de novelista y le niegan el valor dramático de los entremeses. William S. Jack, al historiar el género desde su cuna hasta Cervantes, afirmó rotundamente que fue un "excelente escritor, pero mediano dramaturgo" (William 1923: 123-126) porque sus entremeses, escritos con primor, carecen de calidad teatral. Una prueba de ello sería el hecho de que nunca subieron, en su tiempo, a los escenarios, ni pasaron la prueba de la representación.

En los entremeses utiliza un procedimiento distinto que aporta al género la esquematización de un proceso novelístico o introduce las notas de la novela que desbordan el carácter teatral del entremés. En palabras de Asensio, "Cervantes remoza el entremés importando a su campo temas y técnicas de la novela". Esta incorporación, o más bien simbiosis, dice el citado crítico que se realiza por tres procedimientos diferentes: unas veces simplifica mediante felices esquematizaciones lo que había sido un lento proceso de la acción novelesca, como sucede al trasponer al entremés de *El viejo celoso* el motivo central de *El celoso extremeño* condensado en aquel diálogo entre Lorenza, la joven urgida de amor y casada con un viejito, y su sobrinilla Cristina. Este diálogo introduce en el entremés descripciones propias de la novela, que desbordan el marco del teatro menor, o se podría decir más bien del teatro simplemente, como sucede en *El juez de los divorcios*, cuando el soldado pobre se demora en un par de parlamentos para trazar la silueta de pretendiente favorecido en una provechosa comisión de provincias. Además, el entremés del viejo es una dramatización de la novela ejemplar de *El celoso extremeño*. En *El viejo celoso* Cervantes transpuso al plano del entremés el nudo anecdótico de su novela *El celoso extremeño*, pero simplificando la acción y la complejidad psicológica, eliminando personajes y trocando la dramática congoja del viejo por la burla cómica (Nagy 1965: 78)

Un tercer procedimiento, equidistante de los anteriores, representa el nivel más alto del entremés cervantino, consiste en ampliar y ennoblecer, aspirando a una dimensión humana más honda, lo que habían sido los personajes básicos del entremés, tales como el bobo y el fanfarrón y a los que Cervantes enriquece con una variada gama de matices, dotándoles, en la medida que consiente la apretada naturaleza del género, de ricas y profundas resonancias humanas (Alborg 1970: 71).

Por último, existe otro asunto, Cervantes convirtiendo en material teatral el tema de *El retablo de las maravillas*, que es adoptado del cuento de don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, (una exposición del tema se halla en Molho 1976: 35-214). Cambió los palacios y las cortes reales por una aldea española, añadió a las causas que impedían ver el retablo, bastardos y cornudos, por la impureza de sangre; es decir, la ascendencia de cristianos nuevos. En resumen, españolizó el tema y lo situó en uno de los problemas sociales de su época (Asesino 1970: 189).

Conclusión

Para finalizar, se observa un evidente equilibrio dramático en la concepción de cada obra, desarrollada con la técnica propia y la estructura que requieren el tema, el argumento y la acción, sin la utilización de fáciles fórmulas teatrales.

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

Generalmente, la experiencia personal del autor durante su estancia en Italia y los sucesos dramáticos que pasaron en su vida, como su cautiverio en Argel, junto a su afición como hombre de letras, contribuyeron en la creación de una producción dramática de características distinguidas.

Se puede decir que la estructura dramática cervantina se divide en tres corrientes: el clasicismo, que se caracteriza por respetar la regla de reducir las jornadas a tres y la verosimilitud escénica de los hechos que dramatiza y la sensibilidad de sus personajes; lo italianizante, por la versificación en sus obras, la utilización de piezas dramáticas italianistas y por la utilización de un método que incluye convertir las historietas moldeadas en la imaginación colectiva como argumento para su teatro con algunos modificaciones; y el último es novelístico, cuando se comenzaron a dramatizar sus novelas, en particular las aventuras quijotesca y pastoriles, donde se puede observar la asimilación o derivación de sus novelas pastoriles y quijotescas a través del asunto, el personaje y el diálogo.

A veces entra más de una tendencia en el análisis del arte dramático de Cervantes, por ejemplo, el marco de la tendencia de la experiencia novelística incluye la tendencia italianizante.

En el marco de la tendencia general de la experiencia literaria de Cervantes hay que colocar los dos problemas más importantes que esta experiencia plantea: problemas cuyo alcance es decisivo para la misma interpretación general de la personalidad de Cervantes y su obra:

Se alude a sus relaciones *novellieri* y, específicamente, con Boccaccio y el poema caballeresco específicamente con Ariosto. Se trata de argumentos que han sido tratados desde puntos de vista fuertemente prevenidos, precisamente porque implican o llevan a interpretar divergentes de la personalidad de Cervantes en sus manifestaciones más características.

Así, se crea su teatro bajo muchas denominaciones: imitación, adaptación, aportación, renovación, de tal forma que la imitación y adaptación se clasifican bajo la influencia clasicista; aportación y renovación bajo la influencia italianizante. En fin, Cervantes une en sus obras lo antiguo o clásico con lo nuevo y contemporáneo, lo que da el resultado un teatro de carácter.

Bibliografía:

ANGULO EGEA, Maria.“Blas Antonio de Nasarre (1689-1751) y la entrenida de Cervantes”, *Cuadernos de Ilustación y Romanticismo*, núm 6, 1998: 75-92.

AVALLE−ARCE, Juan Bautista. *Historia de la Literatura Española II: Renacimiento y barroco siglos XVI XVII.* Madrid: Taurus, 1982.

ASENSIO, Eugenio. *Miguel de Cervantes entremeses*. Valencia: Castalia, 1970.

ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española: época Barroca*. Madrid: Gredos, 1970.

BASANTA, Ángel. Cervantes, *Cuadernos de estudio*. Madrid: Cincel Edice, 1981.

BLECUA PERDICES, José Manuel. *Altas de literatura española.* Barcelona: Jover, 1989.

BUSTOS TOVAR, José Jesús. *Diccionario de Literatura Universal*. Madrid: Generales Anaya,1985.

CANAVAGGIO, Jean. *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France,1977.

CERVANTES, Miguel*. Entremeses,* Eugenio Asensio (ed.), Madrid: Editorial Castalia, 1993.

DEL ARCO y GARAY, Ricardo. *La sociedad española en las obras de Cervantes*. Madrid: Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, 1951.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Justo.‘‘Literatura española, Hispanteca− Lengua y cultura hispan”. Recuperado de http://hispanoteca.eu/Literatura%20 española/siglo %20 XVII−Barroco Miguel% de %20 Cervantes, 2014.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio; GÓMEZ CANSECO, Luis. y J. SÁEZ, Adrián. *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Visor, 2016.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús. *Calipso eclipsada: el teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum, 2013.

BDD-A27649 © 2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)

* * *, *Anuario de Estudios Cervantinos*, *Cervantes en escena. Nuevas, interpretaciones del teatro cervantino* XIII.Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
GONZÁLEZ, Aurelio ‘‘El gracioso de Cervantes, un modelo alternativo’’. *Revista sobre teatro áureo*, Cánada, núm.2, 2008.
HATZFELD, Helmut. *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1972.
HERMENEGILDO, Alfredo. *Los trágicos españoles del siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española,1961.
HUERTA CALVO, Javier. *El teatro medieval y renacentista*. Madrid: Playor, 1984.
JARNÉS, Benjamín. *Cervantes: (bosquejo biográfico)*, prólogo de Domingo Ródenas de Moya. Sevilla: Renacimiento, 2006.
JACK, William Shaffer. *The early entremes in Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1923.
MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús. *Historia de la literatura española, II- Renacimiento y Barroco.* Leon, Everest, 2005.
MEREGALLI, Franco. *Literatura desde el punto de la vista del receptor*. Amsterdam-Atalanta: Rodopi B.V., 1980.
MENÉNDEZ, Pelayo. *Cuatro palabras acerca del teatro griego en España*. Madrid: Hernando, 1925.
MOLHO, Mauricio. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.
NAGY, Edward. *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*. New York: Las Américas Pulishing Co, 1965.
PAVIS, Patriz. *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiologia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.
PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas. *Las épocas de la literatura española.* Barcelona: Ariel, 1997.
PFANDL, Ludwing. *Historia de la literatura Nacional Española en la Edad de Oro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1952.
RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra, 2011.
RILEY, Edward Calverley. *La teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971.
SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo. *Comedias y entremeses tomo VI* (Introduccion). Madrid: Graficas reunidas, S.A, 1922.
VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la Literatura Española*, Tomo III siglo XVII. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
WARDROPPER, Bruce. “Comedias”, En summa cervantina, ed. Avalle- Arce y E. Riley. Lóndres: Tamesis, 1973.
ZIMIC, Stanislav. “Bandello y El viejo celoso”, *Hispanófila*. University of North Carolina, vol. 31, 1967, 29-41.

BDD-A27649 © 2017 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:49 UTC)