

JEAN CANAVAGGIO, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Presses Universitaires de France, Paris, 1977; 506 pp.

La corriente de aproximación comprensiva al teatro cervantino, que ha representado el aporte crítico más fecundo de los últimos veinticinco años (véase al respecto el juicio de Wardropper, *Suma cervantina*, 1973, p. 149), culmina en cierto sentido en el reciente libro de Jean Canavaggio. Como da a entender sugestivamente el subtítulo, la tesis que en él se defiende es que tal vez le haya llegado al teatro de Cervantes el momento de conocer no una nueva vida, sino aquella vida escénica que, con contadas excepciones, nunca ha tenido. Es decir, de dejar de ser una curiosidad para eruditos. Lo cual no impide que la fina revaluación de la actualidad del teatro cervantino esté aquí apoyada en la sólida erudición de la que ya había dado Canavaggio conocidas muestras. Mejor dicho, en el presente libro encontramos una feliz combinación de las dos vertientes de un talento crítico que en los trabajos anteriores del autor se daban separadas: junto con un pleno dominio de los problemas históricos y textuales planteados por la obra dramática cervantina, un método de aproximación directamente influido por las investigaciones realizadas en el terreno del análisis formal y de los estudios teatrales más avanzados. La complementaridad que acabo de señalar sólo es el aspecto más destacado que toma el asedio verdaderamente prismático al que se ve sometida la producción dramática cervantina, en un intento que creo radicalmente nuevo de adecuación entre método analítico y objeto observado. A esta voluntad de captación progresiva corresponde la sutileza de una construcción arquitectónica que se hace evidente con la mera consulta del índice, y que me propongo ahora analizar con más detalle. Antes de pasar, sin embargo, a la exposición más detenida del método de aproximación progresiva elaborado por Canavaggio, quiero subrayar que uno de los aciertos de la obra es la forma en que los *Entremeses* quedan integrados en el análisis de conjunto de la producción dramática cervantina. El género chico, en efecto, ya no se relega a lo que, *stricto sensu*, representaba un capítulo aparte, sino que se toma constantemente en cuenta en las indagaciones sucesivas con que se lleva a cabo el asedio polifacé-

La forma en que plantea Canavaggio en su introducción el intrincado problema de la cronología de comedias y entremeses es significativa de una postura que volveremos a encontrar tanto a propósito del uso cervantino de las fuentes, ampliamente tratado en la primera parte, como del problema de la estructura de las comedias (pp. 237-246). Desechando el terreno de la polémica, de una confrontación entre las teorías existentes, que sintetizan los cuadros de las pp. 19 (comedias) y 23 (entremeses), saca la conclusión de que sus puntos de convergencia permiten al menos —dejando por supuesto sin resolver muchas incógnitas— enfocar la trayectoria de la actividad dramática cervantina del modo siguiente: entre 1581 y 1587 se sitúa un período de creación cuya fecundidad

no podemos apreciar, y cuyos únicos vestigios son las llamadas comedias sueltas; siguen unos años de ensayos esporádicos (1587-1606), pero se intensifica la actividad del autor de *La Numancia* en los últimos nueve años de su vida (1606-1615), tanto en el terreno de la producción teatral como en los demás. Queda claro el propósito constructivo y el deseo de reaprovechar los aportes anteriores en una visión global.

Varía en las tres partes que integran el libro, conforme al punto de vista que en cada una de ellas se adopta, el juego de conexiones y disunciones en función del cual se asocian o se disocian unas comedias con otras, o las comedias y los entremeses. El principio que rige el orden de presentación de aquéllas en la primera parte remite, aunque sea para cuestionar luego su validez con respecto al teatro cervantino, a la distinción establecida por Torres Naharro entre las *comedias a noticia* y las *comedias a fantasía*. De ahí que se examinen primero los tres grupos binarios formados respectivamente por *La Numancia* y *El rufián dichoso*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, *Los tratos de Argel* y *Los baños*. La razón de esta presentación de las seis comedias estriba en la conocida existencia, para las dos primeras, de fuentes escritas que sirvieron de punto de partida a Cervantes, en el carácter aparentemente más novelesco de *El gallardo español* y de *La gran sultana*, y en el aprovechamiento de la experiencia autobiográfica en las comedias centradas en la evocación del presidio argelino. Sometiendo a un riguroso escrutinio el carácter a menudo híbrido de las fuentes, la abundancia de las reminiscencias literarias (v.gr. la presencia de recuerdos de *La Araucana* en *La Numancia*, pp. 43-45), las libertades que Cervantes se toma con la cronología, incluso en las obras inspiradas en los años del cautiverio, pero igualmente la voluntad de situar en una realidad histórica concreta, aunque estilizada, unos episodios al parecer preeminentemente novelescos, muestra Canavaggio que la práctica cervantina no respeta las fronteras trazadas entre *noticia* y *fantasía*. Entre los muchos puntos tocados por Canavaggio en este primer capítulo, destacará la útil confrontación textual, modestamente remitida a las notas, mediante la cual se demuestra que en la génesis de *El rufián dichoso* no sólo influyó la fuente comúnmente reconocida como tal, o sea la *Historia de la Provincia de México* de Dávila Padilla, sino otro texto anterior (pp. 46-48). Más allá de lo que el hallazgo representa desde el punto de vista de la erudición, la doble refundición así identificada ilustra de un modo muy concreto el método de trabajo de Cervantes, confirmando además lo que ya se sabía de su interés por los libros de devoción. Otro ejemplo de lo fecunda que resulta esta confrontación entre *El rufián dichoso* y sus fuentes es la nueva valoración que permite hacer de la etapa sevillana de Cristóbal de Lugo, desarrollada a título de contrapeso de las etapas de conversión y vida edificante, casi exclusivamente evocadas por la tradición hagiográfica. También se ha de mencionar, frente a una reevaluación decisiva de la historicidad de *El gallardo español* y de *La Gran Sultana*, la crítica del punto de vista demasiado historicista de Oliver Asín acerca de la hija de Agi Morato (pp. 73-76).

La línea seguida a propósito de las *comedias a fantasía* es, con las

debidas adaptaciones, parecida a la del capítulo anterior. Examina primero Canavaggio *La casa de los celos*, destacando la coherencia de la refundición de los motivos y temas inspirados en el *Orlando innamorato*, pero también en el Ariosto y en sus seguidores españoles. En los elementos que, paralelamente, están tomados de la tradición pastoril, observa Canavaggio un acierto parecido en la labor de selección y una originalidad reconocible en la complejidad que adquiere inesperadamente la oposición entre *pastor bobo* y *pastor fino*. No es de extrañar, por lo tanto, que la tensión existente en aquella obra entre el mundo caballeresco y el mundo pastoril tenga en realidad poco que ver con los tradicionales encuentros entre caballeros y pastores (pp. 103-108). En *El laberinto de amor* ve Canavaggio una obra de transición: caracterizada no ya por la coherente refundición de unas fuentes, cuya huella es fácilmente rastreable, sino por una pluralidad tal de referencias y reminiscencias que éstas se disuelven, perdiendo toda autonomía, en la radical novedad de una trama en la que las deudas con el pasado están trascendidas. Trascendencia y superación de los modelos que culminan en la etapa de *La entretenida* y de *Pedro de Urdemalas*.

Lo dicho más arriba acerca de los entremeses se refería al tratamiento global que reciben éstos en la obra. En esta primera parte, centrada en el uso cervantino de las fuentes, el género chico merece en efecto el capítulo aparte que no se le reserva posteriormente. En las páginas que le dedica, presenta Canavaggio una síntesis crítica muy personal de las investigaciones realizadas en torno al problema de la convergencia, en los entremeses cervantinos, de lo culto con lo popular. Personalmente, creo que las reflexiones que dedica a las obras que manifiestamente sirven de transición entre el folklore y el texto cervantino (pp. 156-164) son más ricas que los comentarios inspirados por el uso que Cervantes hace de lo popular y, singularmente, por los puntos de contacto con el refranero (pp. 151-153) que, a pesar de la habilidad con que están presentados, tienen los mismos defectos que casi todos los trabajos en que se ha intentado utilizar el refranero para la historia de las mentalidades. Esta reserva de detalle no atañe al conjunto de un análisis que logra plenamente integrar en la perspectiva global de una nueva aproximación a los mecanismos básicos de la invención cervantina el trabajo de reelaboración y superación de las fuentes identificado en el entremés.

Al centrar la segunda parte de su trabajo en el proceso experimental en continua evolución que supone la elaboración de la obra dramática cervantina, reacciona Canavaggio contra una interpretación de las comedias como obra bastarda en que se casan, mal que bien, las soluciones dramáticas propias de los dramaturgos prelopistas con las innovaciones del Fénix y de sus seguidores. Hallamos ilustraciones de la defensa de la postura original de Cervantes tanto a propósito de la invención de los personajes, como de la creación de un espacio dramático imaginario o de la estructura propia de las comedias. Bastan estas referencias para que se entienda que en esta segunda parte da Canavaggio prioridad a los problemas formales, llenando con esto, al menos parcialmente, uno de los vacíos más espectaculares de la tradición crítica cervantina.

El primer punto tratado es el del espacio, entendiéndose con esto no el lugar concreto en que se desarrolla la acción, sino el espacio imaginario que llegan a plasmar las relaciones establecidas mediante el diálogo o las acciones por él engendradas.

Tomando como punto de partida el examen de los personajes dramáticos, señala Canavaggio que, ya en la época temprana de las comedias sueltas, ostentan éstos una complejidad y una tendencia a actuar en función de la especificidad argumental de las comedias que los separa de figuras determinadas de antemano por su condición social, o por la relación obligada en que han de estar con otras. Destacan a la vez por su rigor y su ponderación —como en todos los casos en que se toca el tema— los términos en que se plantea allí el delicado problema de las relaciones con Lope de Vega. Conocidos aspectos de la inconformidad cervantina con el patrón de la comedia nueva, como el hecho de no dar cabida en su obra a la figura del donaire, o la relativa marginalidad de *El rufián dichoso* con respecto a las comedias de santos, o el propósito abiertamente paródico de *La entretenida* se reexaminan conforme al lugar que les corresponde en una trayectoria no exenta de sinuosidades.

En cuanto a las figuras entremesiles, que al parecer entran sin dificultad en la galería de tipos tradicionalmente satirizados por el género chico, subraya Canavaggio, apoyándose ocasionalmente en los trabajos de Asensio, que al complicarse el juego de relaciones en que intervienen de un modo inconcebible en la obra de un precursor como Lope de Rueda, se modifica por completo la visión misma de los personajes.

A la libertad con que están trazados los entes dramáticos corresponden la variedad y sutileza de los esquemas en torno a los cuales se estructuran las acciones. Convincentemente defiende Canavaggio la tesis de que tampoco en este caso se reducen las soluciones progresivamente experimentadas por Cervantes a un zurcido mal logrado de la fragmentación del espacio escénico, propia de los prelopistas, con la trabazón orgánica conseguida mediante el juego de intrigas convergentes que se da en la comedia nueva. Al cabo de un análisis en que pone de relieve la existencia de un eje temático incluso en obras tradicionalmente consideradas como carentes de toda unidad, como *Los tratos de Argel* o *La casa de los celos*, propone Canavaggio una sugestiva reinterpretación de tres comedias, *La Numancia*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*, clasificadas por él en la categoría de *formas simples* por estar estructuradas, en contraste con todas las demás, en función de las relaciones que se van tejiendo en torno a un protagonista privilegiado. En la postura, a la vez demiúrgica y excéntrica, que ocupa Pedro de Urdemalas ve Canavaggio la forma más lograda de una estructuración del espacio imaginario en que está superado el conflicto originado por el deseo utópico de conciliar las fórmulas respectivamente aprovechadas por los prelopistas o por la comedia nueva. De modo semejante, descubre en los entremeses una tendencia a fundir la linealidad del desfile de figuras con la nuclearidad argumental de esquemas centrados en el desarrollo de una burla o en un conflicto matrimonial.

El espacio todavía bidimensional que se estructura en torno al eje

temático de las comedias cobra profundidad al tomarse en cuenta la imbricación de los diferentes episodios. La parcelación del espacio imaginario en una pluralidad de planos, tal como se da en *Los tratos*, y la convergencia de los mismos en *La Numancia* ilustran respectivamente los polos extremos entre los que había de oscilar la práctica cervantina en las *Ocho comedias*. Las páginas en que se estudian estas oscilaciones (pp. 217-227) cuentan entre las más densas del libro. Como en cada etapa de la aproximación polifacética con que se procura dar cuenta de la complejidad de los problemas planteados por el teatro de Cervantes, lo que en realidad nos brindan estas páginas son elementos para una topología de comedias y entremeses. Simplificando en extremo, me limitaré a evocar aquí de un modo esquemático la que se esboza al cabo de un análisis en que se examina escrupulosamente la imbricación de las secuencias dramáticas. En el polo de fuerte convergencia en que está *La Numancia* sitúa Canavaggio *El rufián dichoso*. La convergencia sólo trabajosamente lograda de *El laberinto de amor*, *El gallardo español* y *La gran sultana* le parece en cambio reveladora de la contradicción existente entre la voluntad de inspirarse, parcialmente siquiera, en la lógica propia de la comedia nueva, y una tendencia a edificar paralelamente unos universos que preservan su autonomía, tendencia manifiesta ya en la época temprana de *Los tratos*. El examen de *La casa de los celos*, *Los baños de Argel* y *La entretenida* permite ejemplificar las posibilidades dramáticas que abre este segundo camino, reexaminándose *Pedro de Urdemalas* como un paso más en la misma dirección, por estar en este caso paradójicamente concertadas la autonomía y la complementariedad de los microuniversos creados en torno a Pedro y a Belica. Obra al fin primática y a la que corresponde, en el terreno del entremés, aquel compendio más logrado todavía de juegos con el espacio imaginario que es *El retablo de las maravillas*.

Sin estar centrado exclusivamente en ellos, el capítulo que a continuación dedica Canavaggio al estudio de la acción dramática da prioridad, en contraste con el anterior, a problemas que cabe relacionar con la dimensión temporal. El primero de todos es el conocido dilema planteado por la estructura externa de las comedias y por las hipótesis emitidas acerca de la división de algunas de ellas en tres, cuatro, o cinco jornadas. En éste como en otros casos anteriores cuenta, más que las reservas oportunas que ocasionalmente llega a expresar acerca de las opiniones en presencia, el carácter constructivo de las conclusiones que saca de su confrontación. Partiendo de una intuición de Casaldueiro, que desarrolla expurgándola del dogmatismo con el que estaba previamente expuesta, sugiere Canavaggio que las pausas que apuntan con frecuencia a una división de la acción que no coincide con la división en actos de las comedias evidencian, más que la adhesión cervantina a un modelo arcaico o la incompleta asimilación del modelo lopesco, el deseo de convertir todos los modelos existentes en punto de partida para una experimentación constantemente renovada. De aquí que las proposiciones que luego emite para clasificar las comedias según las agrupaciones estructurales reconocibles en ellas carezcan de toda rigidez y admitan un cierto nú-

mero de variantes. Como otros tantos testimonios de una trayectoria experimental coherente en cuanto a tal, aun si el resultado de los experimentos no es en todos los casos igualmente logrado, interpreta parecidamente la extraña combinación, en la prótasis, del dinamismo expositivo de la comedia nueva con el pausado didactismo de los dramaturgos anteriores, o la frecuencia con que la progresión de comedias y entremeses es a un tiempo temática y orgánica, llegando también a combinarse en los desenlaces fórmulas aparentemente contradictorias.

El estudio de la exclusión o de la inclusión de la dimensión temporal en la ficción dramática brinda otro punto de apoyo para una doble confrontación de Cervantes con Lope y con los prelopidistas. Confrontación que da motivo a un nuevo esbozo de clasificación de las comedias, que permite destacar desde otro punto de vista la inconformidad de *La entretenida* y de *Pedro de Urdemalas* con cualquier patrón y modelo, y en que, de paso, se nos dan unos breves pero sugestivos comentarios sobre el tiempo como criterio de algunas de las divergencias más destacadas que separan *Los baños de Argel* de *Los tratos* (pp. 276-277).

No deja de ser significativo que al emprender finalmente el estudio de los lenguajes de que Cervantes hace uso en su teatro —lenguaje dramático, lenguaje de la escenografía, semiología del vestido, de los efectos espectaculares o sonoros— tenga que acudir Canavaggio repetidamente a la palabra *funcionalidad* para resumir el carácter experimental de la labor realizada también en este terreno. Funcionalidad de la retórica, del verso, del estilo propio de cada personaje, que representa una liberación progresiva, esbozada ya en las comedias sueltas, con respecto a las gradaciones entre estilo grave, afable e ínfimo, pero que también se distingue de la codificación a la que dan lugar las exigencias del *decoro* loopesco. Funcionalidad asimismo progresivamente lograda de la escenografía que, después de haber explotado con virtuosismo todas las posibilidades del corral en *La casa de los celos*, se ciñe voluntariamente a un espacio más limitado. Funcionalidad de las tramoyas, cuyo uso en la misma comedia evidencia cuán vana es la intromisión de la magia en conflictos engendrados por el amor. Funcionalidad de la música y de la coreografía que, incluso en los entremeses, cumplen un papel distinto al que les asigna la tradición y están estrechamente asociadas al desarrollo de la acción. Funcionalidad, por fin, del juego escénico, tal como nos lo podemos imaginar con ayuda del texto y de las acotaciones.

Todos los caminos elegidos por Canavaggio para un examen de la trayectoria de la práctica dramática cervantina llevan, pues, a destacar la coherencia que esta práctica ostenta. El que ésta pasara inadvertida durante tanto tiempo se debe quizá —sugiere en conclusión Canavaggio— a que el carácter experimental de las comedias no encaja en el marco estrecho del teatro a la italiana.

La última parte del trabajo de Canavaggio es una indagación sobre el sentido profundo del mensaje de Cervantes en su teatro. Se corrige o se discute al menos en ella la visión de un Cervantes dramaturgo barroco, postridentino, o escritor marginado, conservando en la medida de lo posible lo que podía haber de fecundo en las interpretaciones así

rechazadas. Hace primero Canavaggio hincapié en la moderación con que utiliza Cervantes todos los recursos destinados a despertar la admiración: muestra que el engaño, la mentira, o el *quid pro quo* no dan lugar en su teatro a un despliegue de virtuosismo gratuito, sino que están simbólicamente asociados con la imagen de un mundo en desorden; insiste en la denuncia implícita de las creencias supersticiosas y de la magia, así como en el rechazo de la violencia espectacular tan apreciada por dramaturgos como Virués o Cueva. Estudia detenidamente el lugar privilegiado que llega a tener, en las ocho comedias y en los entremeses, el tema de la inestabilidad de los seres y de las cosas, examinando a continuación la peculiaridad con que se expresa en el teatro cervantino el contraste entre engaño y desengaño, que culmina con el subtema del teatro dentro del teatro. Tanto éste como aquél están allí integrados en un complejo juego de perspectivas: de ahí que no tengan mmca el tono moralizante o doctrinal que tan a menudo tienen en autores de la generación siguiente, y que la presencia en Cervantes de temas conocidamente barrocos no baste para que el adjetivo pueda convertirse en criterio de juicio satisfactorio en su caso.

Los dos capítulos con que finaliza el libro son en cierto modo complementarios: se estudia en el primero la significación de la obra dentro del contexto histórico, y en el segundo se procura indagar las implicaciones ideológicas de la trayectoria que recorren los personajes dramáticos cervantinos. Apoyándose en los trabajos de Braudel, muestra Canavaggio que el proyecto imperialista ardientemente defendido en *Los tratados de Argel* está en completo desacuerdo con la nueva línea política de Felipe II de abandonar toda expansión en el mediterráneo, en los años en que se escribe la comedia. Después de la evocación mítica del futuro glorioso de España que aparece en *La Numancia*, en las demás comedias a noticia asoman señales inequívocas de desengaño. Posiblemente se explique así que, mientras que en *Los tratados* el poder argelino parece estar a punto de desmoronarse, la visión que brindan *Los baños* sea mucho más conforme a la realidad histórica del momento; paralelamente, la salvación, que en *Los tratados* era una esperanza colectiva, se convierte en la obra más tardía en el destino de unos cuantos individuos privilegiados. El examen de las comedias a fantasía confirma la existencia de esta evolución. Es cierto que en *La casa de los celos* la figura de Bernardo puede parecer, como observó Casaldueiro, "cargada de todo el sentido épico-histórico de la comedia", pero destaca acertadamente Canavaggio que la actuación del héroe castellano se remite significativamente a un porvenir que se esfuma tras la inminente amenaza de una invasión. La importancia que de este modo concede a la huella de unos frustrados ensueños no significa, sin embargo, que Canavaggio se adhiera plenamente al punto de vista defendido hace años por Américo Castro. El análisis de *El rufián dichoso* le parece, al contrario, ofrecer base para otra interpretación de la actitud de Cervantes en sus años maduros, años en que, mediante la interiorización de unos valores cuya autenticidad supone una adhesión estrictamente personal, se descubre una vía de salvación más allá de las contingencias del momento histórico. Se apunta con

esto a la modernidad no sólo experimental, sino ejemplar de un teatro cuyos protagonistas, lejos de ostentar el prometeísmo voluntarioso de algunos de los personajes más famosos de la comedia nueva, se encuentran en una búsqueda angustiada de una identidad que no se define por ningún determinismo de sentido positivo o negativo, y cuyo problematismo persiste simbólicamente en el desenlace de *Pedro de Urdemalas*.

De este modo se cierra una nueva aproximación al teatro cervantino: de ella no sólo cabe esperar que, como ritualmente se dice a propósito de obras de semejante alcance, marque época en los estudios cervantinos, sino que contribuya, como el autor se ha propuesto, a despertar el interés de los lejanos descendientes del Pedro cervantino, que son los únicos capaces de ilustrar con la práctica la tesis aquí generosamente defendida.

MONIQUE JOLY

Université de Lille III.

GISELA BEUTLER, *Estudios sobre el romancero español en Colombia*. Bogotá, 1977. (Publ. del Instituto Caro y Cuervo, 44).

Es ésta una traducción de la primera edición, que se publicó en alemán en Heidelberg en 1969. Según dice la autora, desea hacer una exposición de todas las manifestaciones del romancero en Colombia desde la época colonial hasta nuestros días. El trabajo se divide en dos partes: estudios y textos (estos últimos como "Apéndice"). Completan el libro unos "Comentarios particulares a algunos de los romances de la tradición oral", una bibliografía americana de los romances, una lista de informantes, una bibliografía general, índices de nombres y materias, fotografías alusivas y, muy acertadamente, la transcripción musical de algunos textos, aspecto que no siempre se cuida en publicaciones de este tipo.

Esta es, pues, una obra ambiciosa y bien estructurada. Para el estudioso existen dos focos de interés: lo referente a la época colonial y la publicación de los textos recogidos de la tradición oral moderna. En lo que concierne a la época colonial, la autora dedica más de 50 páginas a demostrar que Juan de Castellanos estaba familiarizado con el romancero español, no tanto por su origen hispano, sino debido al auge y difusión que dicho romancero tuvo en América. La señora Beutler traza a este propósito una historia del camino del romance hacia el Nuevo Mundo invocando testimonios diversos (embarques de libros, importancia particular de los de música, voga cortesana del romancero, etc.). También analiza con detenimiento las apariciones romancescas en la obra de Castellanos, basándose en las que ya había consignado Isaac Pardo y añadiendo algunas más. Hay que decir sin embargo que, salvo en el caso de tres romances, las otras notas romancescas no se pueden localizar en ningún texto determinado, ya que se trata de tópicos usados profusamente en el romancero. Por otra parte, la autora se deja llevar por el entusiasmo crítico y dedica, en mi opinión, demasiadas páginas al en-