



CLÁSICOS
CASTALIA

EL RUFIÁN DICHOSO

COLECCIÓN DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE POU

MIGUEL DE CERVANTES

EL RUFIÁN DICHOSO

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
FLORENCIO SEVILLA ARROYO





CASTALIA
EDICIONES

es un sello propiedad de



edhasa

Diputación, 262, 2º1ª
08007 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@castalia.es

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

Edición original en Castalia: 1996

Primera edición: marzo de 2026

Ilustración de la cubierta: Esteban Murillo, «Santo Tomás de Villanueva dando limosna», h 1668-1669, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

© de la edición: Florencio Sevilla, 1996. Herederos de Florencio Sevilla Arroyo, 2026

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2026

ISBN 978-84-9740-953-7

Depósito Legal B 3544-2026

Impreso en Liberdúplex

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

S U M A R I O

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA Y CRÍTICA.	9
Perfil biográfico y literario	9
Fortunas y adversidades de un dramaturgo	12
Comienzo triunfal	14
Reintento fallido	19
Reelaboración final	21
Teoría y práctica dramáticas.	25
El trasfondo teórico	25
La aplicación práctica	32
El rufián dichoso	42
Inconvenientes del asunto hagiográfico	42
Soporte histórico.	44
Adaptación dramática	49
Elaboración literaria	51
Ni rufián ni santo	57
Verismo psicológico	61
Modulación estilística	65
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA.	69
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	71
NOTA PREVIA.	75

EL RUFÍAN DICHOSO

Jornada primera	87
Jornada segunda.	179
Jornada tercera	235
EL EDITOR	275

INTRODUCCIÓN BIOGRAFÍA Y CRÍTICA

A Francisco José, mi hijo

PERFIL BIOGRÁFICO Y LITERARIO

El retrato más fidedigno que conocemos de Miguel de Cervantes no se debe a los pinceles,¹ sino a su propia pluma. Es él mismo quien perfila, con trazo seguro y gesto ufano, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, su «rostro y talle», acompañando el dibujo de una escueta etopeya:

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies;

¹ El que habitualmente se estampa al frente de sus ediciones y estudios críticos, atribuyéndolo a Juan de Jáuregui, es con toda probabilidad apócrifo.

éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Cario Quinto, de felice memoria.²

El autorretrato, ideado por su artífice como pie de cuadro, quiere resaltar, sin duda, los hitos biográficos y literarios más sobresalientes de su personalidad: soldado, cautivo en Argel y lisiado en Lepanto, de una parte; autor de algunas novelas y de un poema narrativo, de otra. En suma, una feliz plasmación del viejo ideal humanista.

Se echa de menos, empero, que el «comúnmente» llamado Miguel de Cervantes Saavedra no mencione aquí su faceta dramática, siendo una de las que cultivó con mayor asiduidad; incluso, cabría esperar que alardease de alguna de sus piezas teatrales más nombradas, pues lo habitual es que lo haga sistemáticamente, como tendremos ocasión de ir comprobando. Si ahora no airea sus glorias teatrales es, posiblemente, porque, ya desde la atalaya de su vejez, calibra perfectamente su relevancia como novelista y reconoce su

² Todas las citas extraídas de los textos cervantinos proceden de nuestra propia edición –en colaboración con A. Rey Hazas– de su *Obra completa* (I: *Quijote* [se cita por la tirada en rústica de 1994]; II: *Galatea, Ejemplares y Persiles*; III: *Teatro completo, Viaje del Parnaso y Poesía*), aparecida en Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993-1995; ésta, en concreto, procede del vol. II, pp. 430-31. En lo sucesivo, nos limitaremos a incorporar en el texto el tomo y las páginas a las que remite cada cita, con excepción de las del *Rufián dichoso*, que se toman de la presente edición.

irrelevancia como dramaturgo.³ No extrañará, entonces, que la historia literaria lo haya confirmado como el mayor narrador de todos los tiempos, minusvalorando, desde antiguo, sus aportaciones como autor de comedias;⁴ con el *Quijote* de por medio, no podía ser de otro modo.

Sin embargo, Miguel de Cervantes, creador del *Quijote* y todo, no fue, en principio, un novelista vocacional que se dedicase sólo esporádicamente a la creación dramática, así como Lope de Vega hizo lo contrario. Antes al revés, Cervantes se nos antoja como un poeta vocacionalmente inclinado a las tablas, según testimonia don Quijote:⁵ «desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula» (*Quijote*, II-xi, 617), que se vio abocado a la novela por circunstancias biográficas y por imperativos del gusto popular, sin que por ello abandonase jamás esa afición imperecedera, como bien demuestra la cronología de

³ Ya Américo Gastro, aunque con otro propósito, afirmó: «Cervantes percibió la inferioridad de su arte dramático y la ineficacia de las normas racionales que él soñaba aplicar» (*El pensamiento de Cervantes*, ed. J. Rodríguez Puértolas, Barcelona-Madrid, Noguer, 1980, p. 46).

⁴ Tan desde antiguo, que ya fueron despreciadas –como él mismo recuerda– por los empresarios teatrales de finales del xvi: «En esta sazón me dijo un librero que él me las [comedias] comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada» (*Ocho comedias*, prólogo, III, 27). Y a la zaga de aquel «autor» parecen ir la práctica totalidad de los estudiosos consagrados al tema (Hazañas, Cotarelo, Schevill-Bonilla, Marrast, Ynduráin, Wardropper, etc.), aunque más recientemente se tiende a reivindicar los méritos de su universo dramático (Casalduero, Canavaggio, Zimic, etc.), como bien podrá comprobarse en los títulos que iremos citando a lo largo de esta introducción. Una evaluación atinadísima de los más relevantes, puede verse en la «Aproximación al teatro de Cervantes» (*Cuadernos de teatro clásico*, 7, 1992, pp. 11-30) de A. Sánchez, tan ponderada en sus juicios como interesante en sus planteamientos.

⁵ Y aun el propio Cervantes: «¿Y vuesa merced, señor Cervantes –dijo él–, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?» «Sí –dije yo–, muchas; y, a no ser más, me parecieran dignas de alabanza» (*Adjunta al Viaje del Parnaso*, III, 1350). Por eso, A. Sánchez sostiene: «El cultivo del teatro fue su *ocupación* activa en algunas temporadas y su *preocupación* constante durante toda su vida. No fue una tentación, sino una vocación auténtica y continua-da que se refleja a través de toda su obra» («Aproximación...», p. 15).

sus piezas teatrales, fechables entre 1580 y 1615.⁶ Detrás de ese cambio de rumbo genérico y creativo, que todos celebramos a la vista del *Ingenioso hidalgo*, se esconde una trayectoria dramática tortuosa, frustrante en buena medida, coronada con el fracaso, que nadie ha trazado con tan certero tino como quien la protagonizó y padeció.

FORTUNAS Y ADVERSIDADES DE UN DRAMATURGO

Efectivamente, la carrera teatral cervantina, considerada en conjunto, entraña la historia de un fracaso estrepitoso, aunque sólo sea porque el grueso de su producción no fue nunca representado, quedando confinado a un tomo impreso ya al final de sus días, en 1615, desde cuyo título se evidenciaba ya ese hecho: *Ocho comedias*

⁶ Efectivamente, las fechas de composición propuestas por los expertos para el teatro cervantino abarcan la totalidad de su carrera literaria, sin que se pueda decir mucho más de cierto, como no sea reconocer –con J. Casaldueño– que «lo único que sabemos con seguridad por lo que se refiere a las fechas es que nos ha contado Cervantes» (*Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974, p. 20). De no reconocerlo, sólo podríamos postular un conjunto de hipótesis carentes de solidez crítica, como bien denunció hace años B. Wardropper: «En esta zona tenebrosa de la cronología, cada cervantista tiene sus teorías predilectas, casi nunca verificables [...] Por la falta de objetividad científica con que se han llevado a cabo dichas investigaciones, se colige que es un proceder muy arriesgado, como lo demuestran los resultados obtenidos» («Comedias», en *Suma cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 147-69; la cita, en p. 152). Con ese proceder, se explica que, por ejemplo, *La casa de los celos* haya podido fecharse, para total desconcierto, en 1587 (Schevill-Bonilla), en 1601 (Buchanan), en 1614 (Astrana), en 1615 (Cotarelo)... Y todo a este tenor, aquí no entraremos en tan espinoso asunto, hoy por hoy irresoluble, conformándonos con remitir al panorama que traza J. Canavaggio en el trabajo más relevante hecho hasta ahora sobre Cervantes y su teatro: *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 18-25.

y ocho entremeses nuevos, «nunca representados».⁷ Así terminaban todos los desvelos dedicados por nuestro artífice al mundo de las tablas, en desenlace bien doloroso; especialmente frustrante si recordamos que los primeros pasos habían sido jubilosos.

Otra vez es el propio Cervantes quien nos informa detalladamente, desde el prólogo al tomo mencionado, de las vicisitudes que atravesó en este su continuo quehacer. Testimonia allí, de entrada, su sempiterna afición al teatro, que arranca en la mocedad y se extiende hasta la madurez:

... yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda [...]; y, aunque por ser *muchacho* yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la *edad madura* que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho (III, 23).

Distingue, después, clarísimamente, tres etapas⁸ fundamentales en su carrera como autor dramático, las cuales evolucionan desde

⁷ El tomo, dedicado al conde de Lemos, se imprimió en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Juan de Villarroel.

⁸ Aunque lo habitual es distinguir dos épocas (cfr. R. Schevill y A. Bonilla, *Comedias y entremeses*, vol. VI, Introducción y poesías sueltas, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922, p. 6; también E. Juliá Martínez, «Estudio y técnica de las comedias de Cervantes», *RFE*, XXXII, 1948, pp. 345-46), separadas por el periodo andaluz o, si se quiere, por el triunfo de la fórmula de Lope de Vega, como defendimos nosotros mismos hace años junto con Antonio Rey (*Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987, XI y ss.), la actual revisión del asunto nos inclina, por las razones que se exponen más abajo, a ampliarlas a tres, coincidiendo *mutatis mutandis*, no sin bastantes matizaciones, con las tres etapas marcadas por Canavaggio: I) 1581-1587: época «des débuts littéraires», tras el retorno de Argel, «antérieure à l'avènement de Lope de Vega», ala que corresponden las piezas no incluidas en *Ocho comedias*; II) 1587-1606: etapa «d'Andalousie et du séjour à Valladolid», caracterizada por «essais sporadiques», en la que se habrían escrito «les pins annciennes» del tomo de *Ocho*; III) 1606-1615: años correspondientes al establecimiento definitivo en Madrid, tras la consagración que supone el *Quijote*, durante los que se elabora «la majeure partie» de las ocho comedias y los entremeses (*Cervantes dramaturge*, pp. 24-25). Otra cosa es, según explicaremos más abajo, que esa parcelación

el éxito inicial, marcado por la aceptación de autores, cómicos y espectadores, hasta el fracaso final, fruto del rechazo de éstos, que lo impulsaría, hastiado, a recurrir a la imprenta.

I. *Comienzo triunfal*

... compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda, de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas (III, 25).

«Este tiempo», tan añorado por Cervantes en su vejez, corresponde a los años 1581-1587 y representa su primera etapa literaria, pues hasta entonces tan sólo contaba con algunos poemas sueltos de circunstancias,⁹ que si lo acreditan como poeta, no dejaban augurar un futuro triunfal en ese terreno.¹⁰ Acaba de volver del cautiverio (1580)¹¹ y había culminado su carrera militar con una

cronológica en tres largos periodos pueda reducirse, desde el punto de vista de la recepción, a sólo dos etapas diferenciadas por la aceptación inicial y el rechazo posterior.

⁹ A saber, fundamentalmente: un soneto, por encargo de Getino de Guzmán, dedicado al nacimiento de la infanta Catalina Micaela («Serenísima reina, en quien se halla», III, 1367), segunda hija de Felipe II e Isabel de Valois, y cuatro poemas fúnebres, ahora por encargo de López de Hoyos, destinados al volumen conmemorativo de las exequias celebradas con motivo de la muerte de Isabel de Valois: «Aquí el valor de la española tierra», «Cuando dejaba la guerra», «Cuando un estado dichoso» y «A quién irá mi doloroso canto» (III, 1367-75).

¹⁰ De hecho, si su talla como dramaturgo fue siempre cuestionada, sus logros como poeta, abiertamente despreciados y aun negados, posiblemente a partir del siguiente pasaje del *Viaje del Parnaso*: «Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo» (I, vv. 25-7, III, 1228).

¹¹ Al margen de apreciaciones o conjeturas propias, los datos biográficos que siguen se atienen fundamentalmente a los trabajos de L. Astrana Marín (*Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-58) y de J. Canavaggio (*Cervantes*, trad. M. Armiño, Madrid,

oscura misión en Oráft; con todo, se sabe «soldado aventajado», está orgulloso de su participación en Lepanto –«la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros» (*Quijote*, II, prólogo, 531-32)– y cuenta con una «hoja de servicio» en la que confía¹² para obtener algún puesto oficial de cierto relieve, sin saber que nunca llegaría. Fiando, pues, en mejor suerte de la que le esperaba, disfruta de unos años tan intensos personalmente como creativamente fecundos: se instala en Madrid, conoce a Ana Villafranca de Rojas, con la que tiene a su única hija (Isabel de Saavedra), contrae matrimonio en Esquivias con Catalina Palacios de Salazar, etc.; entre tanto, va viendo cómo se representa su teatro «con general y gustoso aplauso de los oyentes», logra publicar su primera novela (*La Galatea*,¹³ con la que se hace un hueco importante, por su originalidad, en el género de moda: la pastoril) y, sin duda, se ha integrado en el mundillo poético, manteniendo relaciones amistosas con los más célebres (Layne, Figueroa, Montalvo, Padilla, Maldonado, etc.), al frente de cuyas obras figura algún que otro poema suyo.

Espasa-Calpe, 1987). Hago caso omiso, con toda intencionalidad, de enfoques biográficos mucho más recientes, de cuyos autores y títulos prefiero no acordarme, por considerarlos disparatados y sólo explicables desde un afán sensacionalista inadmisibles.

¹² En efecto, olvidados ya los tiempos oscuros que lo forzaron –al margen su implicación en el caso Sigura– a marcharse a Roma (1569) para servir como camarero a monseñor Acquaviva, muy lejana también la etapa dedicada a la milicia en Italia que culminaría en Lepanto (1571) y, en fin, superados los cinco amargos años (1575-80) de cautiverio argelino, Cervantes se encuentra de nuevo en España dispuesto a emprender una nueva vida al amparo de la merced que, sin duda, espera se le haga a la vista de las cartas de recomendación que le habían otorgado don Juan de Austria y el Duque de Sessa. Años después, él mismo haría crónica de esta etapa en una de tantas peticiones denegadas: «Miguel de Cervantes Saavedra dice que ha servido a V. M. muchos años en las jornadas de mar y tierra [...]» (en E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, trad. E. Torner Montoya, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-10).

¹³ Con el título *Primera parte de la Galatea, dividida en seis libros*, dedicada a Ascanio Colona, en Alcalá, por Juan Gracián, a costa de Juan de Robles, en 1585.

Por lo que concierne al teatro, más en concreto, nuestro excautivo lo enfoca desde sus recuerdos de juventud, cuando triunfaban «el gran Lope de Rueda» y no se habían producido mayores innovaciones que las aportadas por un tal «Navarro, natural de Toledo»; esto es, cuando la actividad dramática estaba todavía en mantillas.¹⁴ Y más grave todavía, lo aborda de espaldas a la revolución que la apertura de los corrales iba a suponer y al paio de las aportaciones que la «comedia nueva» introduciría.¹⁵ Por eso, ajeno a los nuevos vientos y anclado en el pasado, sale de los límites de su «llaneza» y se otorga un papel de verdadero líder, capaz de llevar las riendas de su generación mediante el desarrollo de una actividad febril (asegura haber compuesto «hasta veinte comedias o treinta») que supuestamente aportó grandes innovaciones:

¹⁴ Así la recuerda él mismo en el prólogo a *Ocho comedias*: «En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal [...] Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno [...] El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo [...] Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes [...]; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está agora» (III, 24-25).

¹⁵ Por lo que aquí interesa, bastará con remitir a: O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977; J. E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987 (más en concreto: «El teatro en la época de Cervantes», pp. 205-16; «En realidad, el periodo que abarca los años 1560-90 es la edad oscura del teatro español», p. 20); J. M. Ruano de la Haza y J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994 (sobre todo, pp. 19-35); J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1973.

... y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes (III, 25).

Seguramente, nuestro anciano comediante exagera —y bien que lo comprendemos y disculpamos—: más vapuleado que don Quijote, en su caso por los sinsabores y descalabros de la suerte adversa, ahora magnifica aquellas viejas glorias abultándolas con nostalgia—. Muy posiblemente los triunfos logrados fueron modestos, las aportaciones introducidas de poca relevancia y los títulos compuestos bastante menos numerosos.¹⁶ Pese a todo, nadie discutirá que don

¹⁶ En efecto, conviene relativizar los méritos que Cervantes se atribuye en el pasaje. En primer lugar, el éxito alcanzado no debió de ser tan clamoroso, pues de otro modo no habría abandonado la dramaturgia por el mísero oficio de comisario de abastos. Lo mismo ocurre, en segundo lugar, con las innovaciones aludidas: la reducción de cinco a tres actos pasó por una fase intermedia de cuatro debida a Cueva, Argensola, Virués, Artieda o al propio Cervantes, y no está nada claro que fuese éste quien los redujo a tres, pues parece que Francisco de Avendaño se había adelantado en su *Comedia Florisea* (1551) y, según Lope de Vega, el artífice real fue Virués («El capitán Virués, insigne ingenio / puso en tres actos la comedia, que antes / andava en cuatro, como pies de niño», *Arte nuevo*, vv. 215-17, ed. F. Pedraza, *Rimas II*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, 247); la incorporación de «figuras morales» a la representación tampoco se debe a Cervantes si por «morales» entendemos «alegóricas», ya introducidas desde el primer cuarto del XVI, pero la afirmación sería aceptable si se interpreta que lo reivindicado es la primacía en recurrir a tales figuras para representar «las imaginaciones y los pensamientos escondidos» de los personajes, como bien nos enseñó Riley («The *pensamientos escondidos* and *figuras morales* of Cervantes», en *Homenaje a L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 623-31 y, más recientemente, F. Cantalapiedra, «Las figuras alegóricas en el teatro cervantino», *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, II, pp. 381-99). En fin, si compuso por estos años un total de veinte o treinta comedias, son numerosas las que se han perdido, pues sólo conservamos dos (*El trato de Argel* y *La Numancia*) o tres (en el caso de que se acepte como suya *La Conquista de Jerusalén*, recién

Miguel entró en el mundillo teatral por la puerta grande, que se inició en él con aportaciones tan definitivas como *La destrucción de Numancia* y que sus comienzos bien auguraban glorias mayores, muy por encima de los logros alcanzados por algunos de los contemporáneos que él mismo elogia: Ramón, Miguel Sánchez, Tárrega, Antonio de Galarza, Gaspar de Ávila, etc. Pero, desafortunadamente, las circunstancias personales («Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias», III, 26), agravadas por la supremacía absoluta del Fénix («entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas», III, 26), dieron al traste con su porvenir como dramaturgo.

En efecto, pese a tanto éxito y tan general aplauso, Cervantes, a falta de más envidiable «destino», acepta el humilde cargo de «comisario real de abastos» en 1587, al servicio de Antonio de Guevara primero y de Pedro de Isunza después, encargados de proveer de víveres a las galeras reales para la *Armada Invencible*; luego sería honrado con la misión de cobrar los atrasos de «tercias y alcabalas» en Granada. Consagrado a empresas tan delicadas e impopulares, inicia un periodo de correrías por Andalucía, que se prolongará aproximadamente —al no conseguir un nombramiento en «Indias»— hasta finales de siglo, sin mayor logro que la miseria económica,

temente descubierta y editada por S. Arata, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Críticón*, LIV, 1992, pp. 9-112; cfr., también, del mismo, «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», *La comedia*, ed. J. Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75) y unos cuantos títulos: *El trato de Constantinopla y muerte de Selim* y *La confusa*, mencionadas en el contrato firmado con Gaspar de Porres en 1585 y la segunda también en el *Viaje del Parnaso* (IV, V. 16, III, 1278) y en la *Adjunta* (III, 1350); *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranto o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La Única* y *La bizarra Arsinda*, citadas en la *Adjunta al Parnaso* (III, 1350); y, en fin, *El engaño a los ojos*, añadido al final del prólogo que comentamos (III, 28).

varias excomuniones y algunos encarcelamientos¹⁷. Son años duros que lo mantienen, en mayor o menor medida, apartado de su verdadera vocación literaria, pero el cautiverio le había enseñado a «tener paciencia en las adversidades» –le escuchamos decir más arriba (p. 8)– y en algún momento de su ejercicio como recaudador intenta reincorporarse a la actividad dramática, a la vez que inicia la redacción del primer *Quijote*.

II. *Reintento fallido*

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio (III, 27).

Resulta prácticamente imposible fijar con precisión cuándo decidió Cervantes reemprender su quehacer dramático, lo que complica sobremanera la acotación cronológica de esta segunda etapa.¹⁸ Pese a ello, contamos con alguna certeza: por una parte, hay que dejar un interregno de tiempo relativamente largo (consagrado a los quehaceres andaluces, mientras triunfaba Lope de Vega) entre los éxitos iniciales y este retorno a la «antigua ociosidad»; por otra, la afirmación «algunos años ha que volví yo» impide fijar el comien-

¹⁷ Si las pagas llegan tarde, mal y nunca, las condenas madrugan: ya en 1587 es excomulgado por los vicarios generales de Sevilla y Córdoba; en 1591 es denunciado Nicolás Benito, su ayudante, y al año siguiente el comisario da con sus huesos por primera vez en la cárcel de Castro del Río; cinco años después, visitaría la de Sevilla, al no poder hacer frente a las cantidades recaudadas debido a la quiebra del banquero Simón Freire.

¹⁸ Por eso, no es de extrañar que buena parte de los estudiosos distingan sólo dos periodos (véase la anterior n. 8), fundiendo éste con el tercero, que así abarcaría hasta la publicación de 1615, sin establecer más corte que el producido por el comienzo de las tareas como recaudador.

zo de este nuevo periodo en fecha demasiado temprana; en fin, como dato auxiliar, contamos con el contrato firmado con Rodrigo de Osorio en 1592,¹⁹ en el que se comprometía a entregarle, *sine die* y a cambio de trescientos ducados, seis comedias de las mejores de su tiempo. Puede conjeturarse, en consecuencia, que la segunda intentona de acercamiento a las tablas se ensaya por esas fechas, tras un paréntesis de unos cinco años como mínimo. Siendo así, mayores dificultades habrá para establecer la duración exacta de este intento fallido de representación. Sólo cabe argumentar que no muchos años después optaría definitivamente por la novela y se dedicaría de lleno a la redacción de sus grandes obras: el *Quijote*, algunas *Ejemplares* y quizá el *Persiles*. En buena lógica, no debió de ser demasiado grande el empeño puesto en volver a hacerse sitio de honor entre los dramaturgos de moda, ya consagrados al cultivo del «arte nuevo»; tampoco hubo de mantenerlo durante muchos años. Quizá sólo el necesario para componer «algunas comedias» (las más antiguas, sin duda, de las ocho impresas en el tomo de 1615; acaso, el *Rufián dichoso* entre ellas), percatarse de que ya no había «pájaros en los nidos de antaño» y arrinconarlas, condenándolas «al perpetuo silencio». No creemos, en consecuencia, que este periodo vaya más allá de finales de siglo, coincidiendo con su abandono definitivo de Sevilla y de sus tareas como recaudador.

De lo que no cabe duda es de que las circunstancias, los planteamientos y las expectativas han cambiado sensiblemente respecto a la etapa anterior. El Cervantes recién rescatado de los años ochenta, pletórico de libertad y de orgullo imperialista, recién casado y autor triunfal, ha visto desvanecerse, como por arte de encantamiento, todas sus esperanzas: su querida España no le recompensa los servicios prestados, como no sea destinándolo a un cargo detestable, pésimamente pagado, que lo aparta de su esposa y que, para colmo, termina en la catástrofe de la *Invencible* cuando no da con sus huesos en la cárcel. Acosado por tantas calamidades,

¹⁹ El contrato terminó, al parecer, en letra muerta, pero no deja de probar la continuidad de la dedicación cervantina al quehacer dramático.

bien comprensible es que pierda el carro de la evolución teatral de sus contemporáneos y que todavía en la década de los noventa se considere capaz –evidenciando una desorientación lamentable («o yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho»)— de componer las mejores comedias de su tiempo, pertrechado de las doctrinas antiguas. Bien pocas posibilidades tenía en esas circunstancias y con semejantes presupuestos: el fracaso estaba garantizado; tras él, la única alternativa posible sería recurrir a la imprenta.

III. *Reelaboración final*

Tomé a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece (III, 28).

Resultaría baldío, de nuevo, intentar fijar con precisión la cronología de este tercer y último acercamiento cervantino al mundo del teatro. Baste con constatar que las piezas destinadas a los corrales estuvieron «arrinconadas» durante un tiempo, muy posiblemente durante los años dedicados a la redacción del primer *Quijote*, coincidiendo con la estancia en Valladolid (16037-1606), y que ahora se alude a «algunos entremeses» no mencionados en la etapa anterior. Bien podría conjeturarse, pues, que nuestro dramaturgo volvió a la carga («Torné a pasar los ojos») en algún momento, transcurrido un tiempo prudencial tras el descalabro anterior, para enriquecer sus títulos con otros nuevos y, sobre todo, con los entremeses. Presumiblemente, tuvo que ser tras la publicación de la primera parte de su gran novela, una vez instalado definitivamente con su esposa en el barrio de Atocha. De lo que no cabe ninguna duda es de que ni siquiera el espaldarazo obtenido con el

*Quijote*²⁰ le abre las puertas de los teatros públicos, de modo que, bastantes años después, «aburrido» de tan persistente rechazo, decide reelaborar²¹ sus piezas para confinarlas al papel impreso.

Por estos años corren mejores tiempos para nuestro creador. Cuenta con el relativo sosiego del hogar y con el amparo de Catalina, el *Quijote* ha supuesto su consagración definitiva como escritor y, por fin, se dedica de lleno a la literatura con una fecundidad creativa y editorial admirable: *Novelas ejemplares*, *Viaje del Parnaso*, *Segunda parte del Quijote*, *Ocho comedias* y *Persiles y Sigismundo*.²² Sólo algún que otro disgusto (muerte de familiares, imposibilidad de ir a Nápoles con el conde de Lemos, enfermo de hidropesía, etc.) perturba su dedicación, aligerada ya, por otra

²⁰ Salea la venta en Madrid a principios de 1605, como obra independiente, no como primera parte, con el título de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, por Juan de la Cuesta, en casa de Francisco de Robles. Supone un éxito importante –capital para el pobre *curriculum* con el que Cervantes contaba hasta entonces– que genera pronto reediciones fraudulentas y, en pocos meses, una segunda de Juan de la Cuesta.

²¹ De hecho, varios estudiosos (Cotarelo, Sehevell-Bonilla, etc.) reducen esta tercera etapa a una fase final limitada a la reelaboración de algunos títulos pertenecientes a la primera época. A. Cotarelo y Valledor, en concreto, sostuvo, primero, que *Los baños de Argel* y *La casa de los celos* procedían, respectivamente, de *El trato de Argel* y de *El bosque amoroso* (*El teatro de Cervantes*, Tipografía de la RABM, 1915, p. 37); luego amplió la hipótesis a *La gran sultana* y al *Laberinto de amor*, ahora derivados de *La gran turquesca* y de *La confusa* («Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido», BRAE, XXVII, 1948, pp. 61-67). Desde luego, a la vista de la similitud de los títulos, la hipótesis resulta verosímil y atractiva, pero no se olvide que Cervantes ofrece todas las comedias de 1615 como «nunca representadas» y, si fiamos de sus declaraciones, las de la primera época habían pisado los escenarios.

²² Por orden de publicación: *Novelas ejemplares*, dirigidas al conde de Lemos, año de 1613, en Madrid, por Juan de la Cuesta, en casa de Francisco de Robles; *Viaje del Parnaso*, dirigido a Rodrigo de Tapia, año de 1614, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín; *Ocho comedias* (vid. *supra*, n.º 7); *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, año de 1615, en Madrid, por Juan de la Cuesta, en casa de Francisco de Robles; *Los trabajos de Persiles y Sigismundo*, *historia setentrional*, dirigidos al conde de Lemos (póstumamente), año de 1617, en Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Juan de Villarroel.

parte, de los viejos desvelos mercantilistas o administrativos y acendrada en la religiosidad que lo lleva a profesar en la Orden Tercera.

A esta época pertenecen, obviamente, los títulos más tardíos del volumen de *Ocho comedias* y la práctica totalidad de los entremeses;²³ más importante aún, los más relevantes de su producción: *Pedro de Urdemalas*, *La Entretenida* y casi todos los entremeses. Ahora, Cervantes está plenamente seguro de su capacidad creativa, sin necesidad de «tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes», ha podido seguir más de cerca los logros artísticos del «arte nuevo» y sondea con pulso firme nuevas posibilidades para la comedia de su tiempo, llegando incluso a parodiar los usos de moda.

Por eso, convencido de la calidad de su teatro y orgulloso de su talla literaria, por fin, pero a tan sólo dos años de su muerte, Cervantes tira la toalla y renuncia definitivamente a participar como autor de cartel en el mundo de la «farándula». A la tumba sólo se llevaría *El engaño a los ojos* y viejos proyectos narrativos: «Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de las *Semanas del jardín*, y del famoso *Bernardo*. Si a dicha, por buena ventura mía, que ya no sería ventura, sino milagro, me diese el cielo vida, las verá, y con ellas fin de *La Galatea*» (*Persiles*, Dedicatoria, II, 978).

Tres etapas creativas, en resumidas cuentas, separadas, *grosso modo*, por los años dedicados a la recaudación de abastos primero y a la publicación del primer *Quijote* después, que bien podrían agruparse, desde otro enfoque, en dos periodos: la aceptación popu-

²³ En lo relativo a la cronología de las piezas cortas, hay asentimiento en la fecha tardía de su composición, que la mayoría ubican en la etapa madrileña (1606-1615), hasta el punto de que E. Asensio los fecha entre 1612 y 1615 (*Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 105-06). No obstante, los acuerdos no van mucho más allá de *La guarda cuidadosa* y de *El vizcaíno fingido*, siempre fechados en 1611, sin que tampoco ahora estén ausentes los desconciertos; por ejemplo, en el caso de *El rufián viudo* se han propuesto las siguientes posibilidades: 1607 (Cotarelo), 1599 (Schevill-Bonilla y Bonelli), 1615 (Buchanan y Astrana), 1612 (Asensio). Recúrrase, de nuevo, al trabajo de Canavaggio, *Cervantes dramaturge*, p. 23.

lar conseguida en la primera y el rechazo sufrido en las otras dos. Una vida entera, al fin y al remate, consagrada esporádicamente a la creación dramática, que se vería coronada por el fracaso subyacente en un volumen impreso de comedias y entremeses «nunca representados».

Las causas más profundas de ese persistente rechazo, tras el aplauso inicial, mostrado por el público de su tiempo al teatro cervantino se nos esconden. Quizá sea precisamente –a nuestro entender– el afán incesante de su autor por asumir y renovar las fórmulas tradicionales lo que termina condenando a su teatro al ostracismo popular y crítico. Jean Canavaggio explica el hecho en términos emblemáticos:

Enracinée dans un époque de laquelle il se différencie tout en l'exprimant, le théâtre de Cervantes, que l'on a dit impossible, que l'on á cru mort-né nous apparaît comme un théâtre à naître: un théâtre que notre temps est prêt à investir de ses doutes, de ses angoisses, peut-être aussi de ses raisons de croire et d'espérer.²⁴

Sea de ello lo que fuere, lo que nadie le negará al inmortal novelista es su permanente preocupación teórica y práctica por el devenir teatral de su tiempo: teóricamente, siembra su producción literaria de reproches contra los desafueros cometidos por sus contemporáneos, de modo que nos permite entrever la «preceptiva dramática» por la que aboga; prácticamente, ensaya un conjunto nada despreciable de propuestas experimentales que pretenden renovar los usos escénicos de su época.

²⁴ El párrafo recoge la conclusión última y más esencial de su *Cervantes dramaturge*, p. 450.

TEORÍA Y PRÁCTICA DRAMÁTICAS

El trasfondo teórico

Ciertamente, la inmensa mayoría de los títulos cervantinos contienen opiniones –al margen ahora su extensión y alcance– relativas a lo teatral, que podrán espigarse cómodamente desde *La Galatea* al *Persiles*, pasando por los *Quijotes*, las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso*, las *Ocho comedias*, etc.²⁵ Consideradas globalmente, siempre hubo asentimiento en que ofrecen un corpus teórico tan inconsistente como falto de uniformidad, el cual está además reñido con la cara práctica, como suele ocurrir cuando de teorías literarias cervantinas se trata.²⁶ No obstante, también hay acuerdo crítico en que describen una trayectoria «poética» que evoluciona, más o menos coherentemente, desde una postura inicial de corte «clasicista» hasta otra final de tendencia «artinovista»: «Hacia 1604, fecha en que se escribe el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, nuestro autor se muestra decidido partidario de unas normas tradicionales, de remoto antecedente aristotélico, pasado por la preceptiva italiana de Castelvetro y Robortello [...] De este: tradicionalismo recalitrante se pasa a una mayor amplitud y hasta a la aceptación de la escuela de Lope, en el *Rufián dichoso*».²⁷

²⁵ Las recogí y analicé, hace años, en «Del *Quijote* al *Rufián dichoso*: capítulos de teoría dramática cervantina» (*Edad de Oro*, V, 1986, pp. 217-45), de cuyas páginas procede el resumen del tema que ofrezco a continuación.

²⁶ Así lo cree, al menos, el mayor especialista en el tema: «La eterna brecha abierta entre la teoría y la práctica literarias [...] se manifiesta plenamente en sus; novelas. Debemos guardarnos, sin embargo, de establecer analogías con su teoría y práctica teatrales, donde la disparidad es aun mayor» y «No debemos sorprendernos, pues, si encontramos en sus obras contradicciones, ambigüedades y variaciones de opinión en materia de preceptos, aunque estas son más evidentes en lo relativo al teatro que en la novela» (E. O. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, versión castellana de C. Sahagún, Madrid, Taurus, 1981, pp. 11 y 39, respectivamente).

²⁷ Son afirmaciones de F. Ynduráin («Cervantes y el teatro», en *Relección de clásicos*, Madrid, 1969, pp. 87-112; en concreto, 88-89 y 93. Exactamente en los mismos términos se expresa en el «Estudio, preliminar» que acompaña a

Esto es, nuestro dramaturgo habría ido perdiendo terreno progresivamente frente a Lope de Vega, para terminar casi afiliado entre sus imitadores, como sostuvo ya A. Cotarelo y Valledor («Los hechos consumados, el aplauso popular, el deseo de rivalizar con los noveles escritores y de reverdecer en la escena cómica, campo de pasados y copiosos laureles [...], obligaron a Cervantes á rendirse á la nueva estética dramática y a afiliarse resueltamente entre los imitadores de Lope»),²⁸ de modo que, incluso teóricamente, se polariza entre el apego a las «reglas» manifestado en el capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote* (479-83), donde denuncia, por boca del canónigo y el cura, los abusos de sus contemporáneos contra las mismas, y la «palinodia» subyacente en la permisividad con la que se tratan aquéllas al comienzo de la segunda jornada del *Rufián dichoso*; al menos, así lo entendió, entre otros muchos, R. del Arco: «Hay antinomia entre las razones y teorías estéticas del Canónigo y la palinodia que entona Cervantes al principio de la jornada segunda de su comedia *Rufián dichoso*. Y es de admirar el encontrarle en su vejez alistado entre los partidarios de las innovaciones dramáticas».²⁹

su edición: *Obras dramáticas*, BAE, GLVI, Madrid, Atlas, 1962, p. VIII) que concuerdan con el enfoque crítico más difundido.

²⁸ En su gran libro ya citado: *El teatro de Cervantes*, p. 35. A su zaga, A. Valbuena Prat se mostró mucho más tajante: «Cervantes, que en la primera parte del *Quijote* se lamentaba de los que creía defectos de la comedia española de la escuela de Lope, llegó a cambiar radicalmente de criterio» («Estudio preliminar» a su ed. de las *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1970, p. 19b). Juliá Martínez, por su parte: «y puso en labios de esta última [la Comedia] la rectificación más absoluta a cuanto antes escribiera» («Estudio y técnica», 358).

²⁹ Son ideas, también muy generalizadas, que expuso en «Cervantes y la farándula» (BRAE, XXXI, 1951, pp. 311-30; la cita, en p. 315). Sólo otra muestra: «Las opiniones de Cervantes, negativas para el estado contemporáneo de la comedia española, tienen poca vigencia teórica porque fueron rectificadas por la práctica y la teoría del propio Cervantes. Esta noble retractación cervantina fue justificada, sobre todo, al principio del segundo acto del *Rufián dichoso*» (F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, p. 27).

Desde luego, a primera vista hay un abismo entre los reniegos proferidos en 1605 contra las licencias dramáticas al uso en la época y la tolerancia con la que se legitiman en 1615. Mientras que en el primer *Quijote* el cura y el canónigo arremetían de lleno contra las prácticas teatrales en boga,³⁰ sin dejar títere con cabeza,

... estas [comedias] que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza (I-XLVIII, 479).

En el *Rufián dichoso*, por contra, salen al escenario la Curiosidad y la Comedia justificando bonitamente aquellos dislates:

Buena fui pasados tiempos,
y en éstos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves. (vv. 1233-36)

Sin embargo –a nuestro entender–, las cosas no son tan sencillas y, cuando de ideas literarias se trata, Cervantes suele ser mucho más inteligente y complejo, además de que nos resistimos a imaginarlo rendido ante los postulados estéticos de nadie. Ocurre, por una parte, como advirtió ya don Marcelino Menéndez Pelayo,³¹ que

³⁰ Pablo Jauralde Pou llevó a cabo un espléndido análisis de las ideas contenidas en el capítulo: «Producción y transmisión de la obra literaria en el *Quijote*», *Anales cervantinos*, XXI (1983), pp. 23-50.

³¹ En *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, vol. 2, Madrid, Impr. Pérez Dubrull, 1884, pp. 420-21. El planteamiento procede de Schack (*Historia de la literatura y del arte dramático en España*, vol. II, p. 49), a quien también recurre Cotarelo (op. cit., p. 38), y contó desde antaño con tan sabios valedores como A. Bonilla y San Martín (*Las teorías estéticas de Cervantes*, Madrid, «Filosofía y Letras», 1916, p. 32), B. W. Wardropper (art. cit., pp. 155-56) y «Cervantes Theory of the Drama», *MPh*, LII, 1954-55, pp. 217-21) o E. C. Riley («Teoría literaria», en *Suma cervantina*, ed. cit., pp. 293-322; en concreto, p. 310).

el capítulo quijotesco soporta bien una explicación coyuntural, más allá de preceptismos clasicistas recalcitantes.

Cervantes no se propuso reducir el teatro español á la imitación de Plauto o de Terencio [...] En las doctrinas literarias de Cervantes hay que distinguir varios impulsos: primero, el respeto a una tradición literaria tenida por infalible segundo, el mal humor contra los poetas noveles que habían arrojado del teatro a sus predecesores naturales, a la escuela de Juan de la Cueva y de Virués, a la cual pertenecía Cervantes; tercero, el buen gusto ofendido por dislates evidentes, no tanto por la inobservancia de las unidades de lugar y de tiempo, como por la mostruosa confusión de tiempos y lugares [...]; cuarto, la (preocupación del fin moral del teatro. A esta luz se penetrarán bien las palabras de Cervantes, y podrá resolverse la singular antinomia que existe entre las razones y teorías estéticas del canónigo, y la especie de palinodia que canta Cervantes en su comedia de *El rufián dichoso*.

Por otra –y mucho más trascendente– que el entreacto de la comedia en cuestión, bien podría venir exigido por imperativos del género hagiográfico, más allá de palinodias o rectificaciones teóricas:

LECTURA.– Jornada es nombre italiano; quiere decir cosa de un día [...] Y tómase por la distinción y mudanza que se hace en la comedia de cosas sucedidas en diferentes tiempos y días, como si queriendo representar la vida de un santo hiciésemos de la niñez una jomada, de la edad perfecta otra, y otra de la vejez.³²

Incluso, podría suceder que el supuesto manifiesto prolopista fuese anterior,³³ si el *Rufián* se redacta –como veremos luego– hacia finales del XVI, a la defensa clasicista sostenida en el *Quijote*.

³² Son ideas procedentes del *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602; citamos por Sánchez-Porqueras, op. cit., p. 118), de L. Alfonso de Carvallo, que vienen como anillo al dedo aplicadas al diseño hagiográfico de Cervantes.

³³ De hecho, así lo entiende F. Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900* (Madrid, Cátedra, 1983, p. 115). Cabría, no