

## LA FECHA DE COMPOSICIÓN DE *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS*

En un selecto ramillete de estudios quevedianos, Alfonso Rey mantiene que «no es posible postular una fecha única» para el *Buscón* porque, «según todas las evidencias, fue objeto de revisiones durante un período de tiempo dilatado», concluyendo que «en 1626, o muy poco antes, Quevedo retocó el texto para enviarlo a la imprenta»<sup>1</sup>. Si lo pensamos bien, lo contrario sería lo que de verdad podría llamar la atención en cualquier escritor, pues casi ninguno se inhibe de la revisión cuando se dispone a dar su obra a la estampa. Desde hace tiempo no hay quien me saque de la cabeza que los seis entremeses en prosa de Cervantes fueron escritos en los últimos años del siglo XVI —en fechas posteriores son *inconcebibles*— y retocados desde los primeros años del siglo XVII. Si se me apura, estaría dispuesto a defender que, después de haber guardado los originales durante dos o tres lustros y de ponerlos delante de sus ojos más veces de las que confiesa, el escritor prestó toda su atención a sus antiguas obras cómicas a partir de 1611 ó 1612, tras dejar en las prensas su *Viaje del Parnaso*, cuya *Adjunta* llevaría a los impresores a mediados de 1614, pocos meses antes de que el libro estuviera en la calle. En esa *Adjunta* «el autor del *Quijote* aparece en persona para confesar sus sinsabores con empresarios y comediantes, indicando [...] que tiene compuestas seis comedias inéditas con sus seis entremeses» que piensa dar a la estampa<sup>2</sup>. Lo

<sup>1</sup> ALFONSO REY, «Más sobre la fecha del *Buscón*», en LÍA SCHWARTZ y ANTONIO CARREIRA (coord.): *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*. Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 151-164; las citas en pp. 161 y 155, respectivamente.

<sup>2</sup> Lo refiere así Jean Canavaggio, en el estudio que antecede a su edición de los entremeses de Cervantes. Madrid, Taurus, 1981, p. 15. A este libro remito, en las citas que siguen.

más lógico es suponer, pues, que a esos años inmediatamente anteriores a la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* corresponda una intensa etapa de escritura de algún texto completamente nuevo (o de reescritura de alguno con el que se topase en el último momento) y de revisión —sobre todo de revisión— de un conjunto de textos teatrales escritos con mucha anterioridad<sup>3</sup>. Más adelante intentaré justificar las razones que me obligan a pensar así; baste advertir, de momento, que de ese proceder cervantino —fuente, a mi juicio, de numerosas propuestas cronológicas contradictorias— sólo podrían escaparse los dos únicos entremeses que están en verso, cuya composición concuerda con el tipo de entremés habitual en el siglo XVII<sup>4</sup>. Diré, antes de entrar en detalles, que en esa más que probable revisión para la imprenta (donde Cervantes pule con fruición las antiguas obras cómicas en prosa que no logró vender) no se puede descartar una ampliación que las llevara, en algún caso, un poco más allá de su extensión inicial, intercalando algunos pasajes para adecuar su media docena de viejos entremeses —o de «comedias antiguas», como las llama Lope— a los «nuevos tiempos». Con estas premisas tan sencillas (que ya anticipé a propósito de sus comedias propiamente dichas) y con estas premisas —que de momento son sólo sospechas— paso a hablar de *El retablo de las maravillas*, considerándolo como lo que fue en primera instancia; o sea, como un tex-

<sup>3</sup> Algo semejante le ocurrió con *El Persiles*. Según opina su más reciente editor, «el punto de arranque de la redacción [...] debe ser considerado el año 1596» y «muy probablemente [...] en Sevilla». Poco antes de su muerte, Cervantes debió sentir la necesidad de «recuperar cuanto recuperable hubiera entre sus propios originales inéditos» y emprende «una vuelta a la materia consistente en una última serie de retoques, interpolaciones, redistribuciones de lo escrito, etc.» (MIGUEL DE CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de CARLOS ROMERO MUÑOZ. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 23, 25 y 29).

<sup>4</sup> Si se repara, anuncia *seis* y publica *ocho*, lo que implica que pudo escribir los dos que están en verso a última hora. Mis dudas tengo en el caso de *La elección de los alcaldes de Daganzo*; no así para *El rufián viudo llamado Trampagos*, el entremés más tardío de Cervantes, compuesto poco antes de imprimirse, cuando *El Escaramán* era un baile «más sonado [...] que un reloj» (ed. cit., p. 66). Por otro lado, tampoco se puede descartar que el dramaturgo escribiera otros entremeses en prosa con mejor acogida entre los representantes y mayor fortuna en las tablas que los que él mismo dejó en la imprenta; algunos le han sido atribuidos en los últimos tiempos. Para esas piezas, realmente deliciosas, véase DÁMASO ALONSO, *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Madrid, Signo, 1936; reimpresso en Madrid, Mayo de Oro, 1987. El reconocido crítico presenta elogiosamente y publica *El hospital de los podridos* (pp. 19-32), *Los habladores* (pp. 33-47), *La cárcel de Sevilla* (pp. 49-66), *Los mirones* (pp. 67-98), y el *Entremés de los romances* (pp. 99-117). A ninguno concede autenticidad cervantina.

to escrito por su autor para su puesta en escena <sup>5</sup>. Esa —y no otra— fue la intención inicial, y gracias a que ningún actor se lo compró en el año 1587, cuando en mi opinión lo tenía terminado, podemos hoy leerlo. Sería muy interesante llegar a conocer las causas de la malograda venta, porque de esta manera estaríamos en condiciones de comprender —al menos en parte— las razones de su ocaso como dramaturgo en las postrimerías del siglo XVI, cuando soplan con violencia los nuevos aires musicales de la tragedia en verso.

Aunque todo entra dentro de lo posible, no creo que *El retablo de las maravillas* se engendrara —como *La Numancia*— en un puro y duro ambiente universitario humanístico, sino más bien para ser exhibido en la calle, en el marco de una actuación típica de la llamada *commedia dell'arte*, aunque no necesariamente destinada a una compañía de actores italianos. Apoyo mis sospechas no sólo en las observaciones histórico-literarias de Rinaldo Froldi <sup>6</sup> o en las propuestas —nada desdeñables— de Javier Huerta Calvo <sup>7</sup>, sino basado también en el hecho de que los cómicos italianos que actuaron en España en el último tercio del siglo XVI fueron partidarios acérrimos de la prosa, frente a una recitación en verso que poco a poco se acabó imponiendo. Si, por un lado, la escenificación de Lope de Rueda y de sus *pasos* cómicos en prosa era —a veces— una «pratica scenica più mimica che oratoria, sul gesto, sulla battuta, sull'ap-

<sup>5</sup> Hasta la saciedad se ha escrito sobre el estilo del maravilloso retablo cervantino o sobre los antecedentes y consecuentes literarios de su famosa burla. Como muestra de los mil trabajos disponibles puede consultarse ANDRÉ LABERTIT, «El enredo engañoso (la burla) en *El retablo de las maravillas*: apuntes estilísticos del entremés cervantino», en *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana* (Roma, 1978). Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura, 1981, pp. 55-67. Mi análisis toma otro derrotero porque poco cabe añadir sobre unos aspectos tan tratados que ni siquiera podría dar cuenta aquí de todos los trabajos. El interesado los hallará reunidos en AGUSTÍN DE LA GRANJA y MARÍA LUISA LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, en prensa.

<sup>6</sup> «Come in Italia si vanno formando personaggi tipici, dagli zanni alle maschere, che parlano diversi dialetti, del pari in Spagna si consolidano figure tipiche suggerite dal folklore o dall'osservazione della realtà sociale che l'abilità mimica e recitativa di alcuni attori riesce a fissare nella tradizione scenica, per esempio, il *rufián*, la *negra*, el *portugués* enamorado, el *negromante*, la *gitana*, el soldado *fanfarrón*, el *vizcaíno* bellicoso, el *bobo* e el *simple* (el primo di taglio rural, el segundo cittadino)»; véase su sugestivo estudio: «I comici italiani in Spagna», en M. CHIABÒ y F. DOGLIO (eds.): *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Roma, Centro di Studi sul Teatro Meioevale e Rinascimentale, 1996, pp. 273-289, cit. en p. 281.

<sup>7</sup> «Arlequín español (entremés y *commedia dell'arte*)», *Crotalón*, 1, 1984, pp. 785-797 (reproducido, con el título «La influencia italiana en el entremés», en *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1995, pp. 125-134).

parente improvvisazione» en opinión de Frolidi<sup>8</sup>, tampoco cabe desdeñar, por otro, la importante declaración de Timoneda en 1559: «quise hacer comedias en prosa de tal manera que fuesen breves y representables; y hechas como pareciesen muy bien así a los representantes como a los auditores»<sup>9</sup>. La investigadora Ojeda Calvo ha tenido la fortuna de encontrar —por su parte— un manuscrito casi treinta años posterior a la declaración del impresor valenciano, que todavía contiene una ferviente reivindicación del arte cómico en prosa hecha por los cómicos italianos ante su público español<sup>10</sup>. Esta postura se enfrenta sin duda a una incipiente práctica cómica en verso que, paralelamente a la práctica de la tragedia clásica humanística en verso, se va abriendo paso, poco a poco, en la Península Ibérica, hasta imponerse en los primeros años del siglo XVII, bajo la denominación de «tragicomedia» (por mezcolanza de elementos) o de «comedia nueva», que a la postre vendría a ser lo mismo. En estas coordenadas histórico-literarias cabe pensar que el *Arte nuevo de hacer comedias deste tiempo* está escrito por Lope como defensa de un modelo y como propuesta de un arte que, en ciertos aspectos, se opone al arte cómico desarrollado hasta entonces —con brevedad y con éxito— por las compañías italianas, en los corrales de comedias españoles. Y es que, como alternativa al sistemático montaje de textos en prosa impuestos por Rueda, Timoneda y la *commedia dell'Arte* (desde el tonto *Trastullo* hasta el «sabio *Tontonello*»<sup>11</sup>), Lope de Vega defiende el verso, manifestando a los cuatro vientos que «son los tercetos para cosas graves / y para las de amor las redondillas» o que «las décimas son buenas para quejas, / el soneto está bien en los que aguardan, / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo» (vv. 307-312).

<sup>8</sup> «I comici italiani...», p. 279.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 278.

<sup>10</sup> Véase MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO, «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga», *Criticón*, 63, 1995, pp. 119-138.

<sup>11</sup> Como se sabe, es un popular personaje de *El retablo de las maravillas*; nombre inventado, sí, pero perfectamente asimilable por los contemporáneos a los típicos de la *commedia dell'Arte*. Sobre *Tontonelo* hace agudas consideraciones Alberto Castilla, en su reciente edición de los entremeses cervantinos (Madrid, Akal Ediciones, 1997, pp. 17-21). En cuanto a *Trastulo*, de sobra es conocida su mención en el *Quijote*, donde hay otros detalles que también lo aproximan a la *commedia dell'Arte*; véase MONIQUE JOLY, «D'Alberto Naseli, dit Ganasse, au compte de Benavente. deux notes cervantines», *Bulletin Hispanique*, 78, 3-4, 1976, pp. 240-253. Como dato menos conocido, añadiré que Ganasa y Trastulo aparecen mencionados en algunas coplas de disparates (véase MAXIME CHEVALIER y ROBERT JAMMES, «Supplément aux Coplas de disparates», *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes françaises*. Bordeaux, Feret, 1962, pp. 358-393; pp. 372-373: coplas 15 y 22).

Lo contrario pensaban los actores italianos, hasta poco antes verdaderos dueños de los corrales, aferrados a una concepción teórica del espectáculo *all'improvviso* que les había dado mucho rendimiento:

No queremos representar nuestras comedias sino en prosa —dicen— y queremos vestirlas natural y no artificiosamente, según la altura, grandeza, bajeza, edad y cualidad del personaje; y queremos con razón [en prosa] defender la comedia para que no sea oscurecida, enredada, forzada e interrumpida por el verso.

En prosa suelta, clara, corriente, agradable —añaden— [...] Queremos acompañar la altura de conceptos sublimes con la dulzura y abundancia de los vocablos más comunes y con la armonía de las palabras más usadas, mostrando en escena el modo de nuestro vivir. Y, a guisa de los pintores, con la variedad de los colores retóricos, enseñároslo; que todo esto el verso no lo puede hacer [...] Debemos concluir que, no pudiéndose agradar siempre con lo ridículo, se debe agradar con la facilidad de palabras inteligibles y con el habla familiar más adecuada al uso de nuestra práctica natural<sup>12</sup>.

Este arte de representación cómica en prosa difundido tanto por los italianos (Alberto Naselli) como por los primeros grupos españoles en sus comienzos (desde el «gracioso representante» Lope de Rueda hasta los no menos «graciosos» Cosme de Oviedo, Jerónimo Gálvez o Alonso de Cisneros)<sup>13</sup>, un arte de representación de la burla ridícula aceptado en teoría por el preceptista Pinciano y seguido en la práctica por el preceptista Cervantes<sup>14</sup>, fue perdiendo terreno poco a poco entre los años 1577-1587. Esta fagocitación imparabla (la prosa cómica devorada por el verso trágico y personalísimo de Bermúdez, Argensola, Virués y el propio Cervantes, entre otros), hirió de muerte a las compañías italianas, algunos de cuyos miembros se integraron en otras españolas que recitaban en verso no sólo lo trágico «al estilo español», según defiende Frolidi<sup>15</sup>, sino —como otra novedad— también lo cómico. Nunca se podrá medir la apor-

<sup>12</sup> MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO, «Nuevas aportaciones...», p. 130.

<sup>13</sup> «En viendo los rótulos de Cisneros y Galves me pierdo por los oyr», escribe el Pinciano; véase AGUSTÍN DE LA GRANJA, «Cosme, el que carteles puso. A propósito de un actor y su entorno», *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*. Granada, Universidad, 1989, vol. II, pp. 91-108.

<sup>14</sup> El primero defiende, como los italianos, la verosimilitud de la prosa adecuada para el entremés; véase ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de A. CARBALLO PICAZO. Madrid, C.S.I.C., 1973, vol. I, pp. 206-207 y vol. II, p. 23; sobre el segundo, algo dejó apuntado CARROLL B. JOHNSON en «El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes», *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis*, III, 1-2, 1981, pp. 247-259.

<sup>15</sup> «Considerazioni sul genere tragico nel cinquecento spagnolo», en BLANCA PERIÑÁN y FRANCESCO GUZZELLI (eds.): «*Symbolae Pisanae*». *Studi in onore di Guido Mancini*. Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989, vol. I, pp. 209-217.

tación de unos y otros actores al espectáculo híbrido en verso que acabó llamándose «tragicomedia», aunque se puede sospechar que, en el proceso, la intervención de los italianos fue muy importante<sup>16</sup>. Tampoco se podrá saber el número de «comedias» cómicas en español (en sentido estricto *entremeses* en prosa) que los italianos llevaron a las tablas con ayuda de actores y actrices españoles dentro de sus compañías; ingenuo sería suponer que no los necesitaron<sup>17</sup>.

*El platillo* es un entremés copiado en Granada en 1602, pero compuesto poco después del mes de abril de 1599, pues los personajes, que aún recitan en prosa, dicen venir de Valencia, «de las bodas de su Magestad»<sup>18</sup>. Su autor —un vecino de la villa de Olías llamado Simón Aguado— había vivido de cerca las representaciones cómicas en prosa y las técnicas de la improvisación, puesto que en la temporada teatral 1593-1594 trabajó con el autor de comedias Juan Jorge *Ganassa*<sup>19</sup>. Muy atento se muestra Simón Aguado a los nuevos gustos de percepción del público, porque se refiere a la voz *repens* (que supongo modismo francés) sobre la que hace un

<sup>16</sup> Así lo piensa y estamos de acuerdo María del Valle Ojeda Calvo, para quien el género trágico experimentó en sus manos una gigantesca convulsión hasta derivar en la tragicomedia; léase con mucha atención su trabajo «Reajuste del modelo trágico clásico en el ambiente teatral de la España de fines del quinientos: a propósito del *Zibaldone* de Stefanello Bottarga y algunas obras de Lope de Vega», en M. CHIABÒ y F. DOGLIO (eds.): *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo. Anagni 5-7 luglio 1996*. Roma, Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale — Comune di Anagni, 1997, pp. 197-221.

<sup>17</sup> Para el entrecruzamiento de actores son muy reveladores los trabajos de AURELIA LEYVA, «Juan Jorge *Ganassa* y los epígonos de la *Commedia dell'Arte* en España», en MARIA GRAZIA PROFETI (ed.): *Percorsi europei*. Firenze, Alinea editrice, 1997, pp. 9-17 y «Documentos sobre Juan Jorge *Ganassa* en España (1590-1593)», en JOAQUÍN ESPINOSA CARBONELL (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII Congreso nacional de italianistas (21 al 23 de octubre de 1996)*. Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 359-364. En ellos recuerda la compra, en 1581, de una compañía completa constituida por siete españoles y «un milanés» (de la que se desprende el autor de comedias Pedro de Saldaña) por parte del italiano Giacomo Portalupi, antiguo miembro de la compañía del famoso Alberto Naselli, *Ganassa*. Otro italiano (que adopta el mismo apodo, tras la marcha del primero a Italia) contratará en Málaga indistintamente a actores españoles e italianos, y más tarde será el único componente italiano de una compañía de españoles, como demuestra la autora de los interesantes estudios mencionados.

<sup>18</sup> A los festejos que tuvieron lugar con motivo del enlace matrimonial entre Felipe III y Margarita de Austria me he referido brevemente en «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en JOSÉ M.<sup>a</sup> DIEZ BORQUE (ed.): *Actor y técnica de la representación del teatro clásico español*. London, Tamesis Books Limited, 1989, pp. 99-120.

<sup>19</sup> Al igual que la actriz María de Baeza; véase JAIME SÁNCHEZ ROMERALO, «El supuesto retorno de Ganasa a España», *Quaderni Iberoamericani*, 67-68, 1990, pp. 121-133.

comentario chistoso<sup>20</sup>. La burla —claro— no es sólo a propósito de la voz *repens* sino de la repentización teatral, hasta muy poco antes una técnica valorada y ejercitada por los italianos, pero que no podía sostenerse sin la ayuda de algunos *lazzi* y otros breves textos escritos.

Es verdad —como concluye Presotto en un documentado trabajo— que «la relazione tra la generazione di Lope de Rueda e la Commedia dell'arte è un tema ancora relativamente oscuro»<sup>21</sup>; con todo, pienso que es a la medida exacta de esos espectáculos cómicos recitados en prosa por italianos y españoles (de esas «comedias antiguas», como las llama Lope de Vega en los primeros años del siglo XVII) a la que Cervantes ajustó sus preciosos entremeses en prosa castellana, en los últimos años del siglo XVI. Unos textos que, a pesar de estar escritos con «facilidad de palabras inteligibles» y de tener mucha gracia por su «habla familiar [...] adecuada al uso de la práctica natural», como querían los italianos, dejarán de ser bien recibidos poco después por el público de los corrales, dado que no se ajustan a las nuevas exigencias y a los nuevos gustos de la recitación en verso. Está claro que el dramaturgo Cervantes tuvo que guardar algo irritado esos textos pasados de moda en vista de que sus destinatarios —los autores de comedias— no llegaron a adquirirlos, por su poca aceptación y nula rentabilidad en los corrales.

Así como el *Entremés de un hijo que negó a su padre* (con sus cabos sueltos de repentización) es inconcebible fuera de un tablado, también es impensable que *La cueva de Salamanca* (con acotaciones del tipo «llama a la puerta el estudiante Carraolano y, en llamando, sin esperar que le respondan, entra», p. 131) fuese escrita por Cervantes sólo para su lectura, sin pensar en un corral; al contrario, el destino natural de ese (y los restantes textos entremesiles en prosa cervantinos) era la representación en un tablado público<sup>22</sup>. Pero —como confesará su autor, más adelante— esa escenificación no tuvo lugar tras la escritura de los textos, en las postrimerías del siglo XVI. Y es que la llamada «comedia nueva» en verso, con sus tres jornadas, atraía mucho más al público; y, aun-

<sup>20</sup> Véase también el valentón que habla «de repens» en *La pícaro Justina (Novelistas posteriores a Cervantes)*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, vol. II, pp. 60-68.

<sup>21</sup> MARCO PRESOTTO, «Teatro spagnolo e comici italiani nel sec. XVI: un'indagine aperta», *Annali di Ca'Foscari*, XXXIII, 1-2, 1994, pp. 335-366; cit. en p. 366.

<sup>22</sup> En esto me veo obligado a disentir de la opinión más generalizada, de la que Rinaldo Froldi («I comici italiani...», p. 288) se hace portavoz: «Cervantes, in cui sopravvivono forti nostalgie rinascimentali, pensa al suo teatro come qualcosa più da leggere che da rappresentare». Ambas afirmaciones, en especial la segunda, me parecen muy discutibles.

que Cervantes también la ensayó, en algunos casos lo hizo con tan costosas exigencias escenográficas que tampoco en su nueva forma fueron rentables para su puesta en escena, por parte de los autores de comedias<sup>23</sup>.

El debate entre la representación en verso incipiente y en prosa agonizante puede fijarse hacia 1584 (cuando el primer *Ganassa* se retira a Italia)<sup>24</sup> o poco después. La victoria final del verso es manifiesta en los últimos años del siglo XVI, lo que no impide que hasta el año 1602 (fecha en que Simón Aguado copia *El Platillo*) se sigan representando en España, según la tradición impuesta por Lope de Rueda, «comedias de prosa tan vulgares / que introduce[n] mecánicos oficios / y el amor de una hija de un herrero» (es decir, acciones entre «plebeya gente»). De esta tradición queda la costumbre —continúa el defensor del nuevo arte de hacer comedias— «de llamar *entremeses* las comedias / antiguas» (vv. 66-72). ¿Qué duda cabe de que los entremeses «de prosa» cervantinos, al igual que *Los negros*, *Los mirones*, *La cárcel de Sevilla* y otras catervas de personajes viles<sup>25</sup>, eran ya «comedias viejas», textos anticuados para Lope (y sin duda también para Cervantes) en la modernidad del nuevo siglo?

Necesitaba plantear todo esto para defender mi creencia de que la mayoría de los entremeses cervantinos debieron de ser escritos en el siglo XVI, y más concretamente, en el momento en que tenía sentido su composición como textos teatrales representables independientes<sup>26</sup>; es decir, en el momento en que los italianos con los españoles y los españoles con los italianos practicaban ese teatro recitado en prosa del que ya hemos hablado.

Según señalaba al principio, *El retablo de las maravillas* —como *El vizcaíno fingido*, *La guarda cuidadosa*, *El viejo celoso*, *El juez de los divorcios* y *La cueva de Salamanca*— hubieron de ser escritos

<sup>23</sup> De esto ya he escrito en «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en CLAUDIO GUILLÉN (ed.): *Cervantes*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 225-254.

<sup>24</sup> Véase BERNARDO JOSÉ GARCÍA GARCÍA, «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos», *Journal of Hispanic Research*, 1, 1992-93, pp. 355-370.

<sup>25</sup> Véanse varios ejemplos supervivientes en EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly-Baillière, 1911.

<sup>26</sup> También los hubo dependientes, es decir, intercalados en representaciones de cuatro y cinco jornadas; pero su extensión es considerablemente menor. Véase uno de éstos, igualmente en prosa, fechado en 1584, en mi trabajo «El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas» en JOSÉ M.<sup>a</sup> Díez Borque (ed.): *Espacios teatrales del barroco español. XIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Kassel, Edition Reichenberger, 1991, pp. 121-147; edito el texto completo en las pp. 131-132.

para representaciones autónomas (desligadas de cualquier otro texto teatral) en un corral de vecinos; otra cosa es que ninguno de esos textos llegara a escenificarse; ya lo manifiesta Cervantes en el momento de publicar su «teatro completo» (el que tenía a mano, quiero decir, que otros textos estarían fuera de su alcance, totalmente perdidos, a la altura de 1610-1614). Curiosamente la tendencia más firme de la crítica es situar la redacción de la totalidad de sus entremeses por estos años, cuando yo estimo que un buen momento para escribir varios de los que están en prosa pudo ser el año 1597 y un buen lugar la cárcel de Sevilla. En cuanto a *El retablo de las maravillas*, todavía es posible adelantar en dos lustros la fecha de su redacción, dado que no tiene sentido «introducir» en el famoso entremés a Pedro de Montiel en los años inmediatos a la edición, cuando dicho actor debía estar físicamente muerto y más que sepultado en la flaca memoria del escritor. Recordemos el pasaje:

Yo, señores míos, soy Montiel<sup>27</sup>, el que trae el retablo de las maravillas: hanme enviado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y pieren los hospitales, y con mi ida se remediará todo (ed. cit., p. 117).

Tenemos la seguridad de que el ex-hilador de sedas Pedro de Montiel formó parte de la compañía del ex-batijoja Lope de Rueda (que fascinó a Cervantes siendo «mochacho») en 1554<sup>28</sup>; siete años contaba entonces el futuro manco de Lepanto. Si no en esa temporada, tuvo que ser en el decenio siguiente cuando Cervantes quedara embobado ante tanto papel de «negra, rufián, bobo o vizcaíno», pues el gran Lope de Rueda no vivió más allá de 1565. Cuatro años más tarde Cervantes se encontraba en Roma y poco después (1570) en el ejército naval de la Santa Liga. En las mismas fechas Montiel trabajaba con otro autor de comedias o se las componía por su cuenta como «maestro de hacer comedias», encabezando su propia compañía. Documentado queda el último extremo entre los años 1574-1576, cuando representó durante las fiestas del Corpus en Sevilla. En la segunda ocasión Montiel lo hizo en competencia con «el carro de los italianos»; o sea, con el espectáculo ofrecido por el

<sup>27</sup> Muy discutibles son las ideas de Mauricio Molho, quien supone bisexual a este *personaje* y lo identifica con «el hijo de la Montiel, el perro Berganza librado del maleficio de la Camacha»; véase su trabajo «El sagaz perturbador del género humano»: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Cervantes*, XII, 2, 1992, pp. 21-32. De existir algún trasfondo histórico en *El coloquio de los perros*, más lógico es suponer a «la Montiel» esposa de Pedro de Montiel (esa misma «autora [de comedias]» nombrada *Chirinos* en *El retablo de las maravillas*).

<sup>28</sup> Véase el ilustrativo trabajo de MANUEL V. DIAGO, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, 50, 1990, pp. 41-65; para Montiel, p. 48.

primer *Ganassa*, quien por esas fechas aún ofrecía entretenimientos de «volatines, títeres y juegos de mano» y representaciones «mímicas y bufonescas, de asuntos triviales» de una gran aceptación popular<sup>29</sup>. Nada de esto pudo presenciar Cervantes, cautivo en Argel desde 1575, de manera que su reencuentro con Montiel hay que dejarlo para más tarde.

Entre 1582-1585 Cervantes escribe *La Numancia* y emprende sus primeros contactos con la gente de la farándula. Según el uso y costumbre de la época, en su nueva actividad itinerante —como «remendador» de textos teatrales o compositor de los mismos— pudo relacionarse, por esos años, con Pedro de Montiel, todavía en activo, y también con Andrés de Vargas Machuca, Miguel Vázquez y su mujer Juana Vázquez, Juan de Limos, Pedro de Ochoa, Diego Navarro, Agustín Solano y Roca Paula, su mujer, Juan de Tapia, Tomás de la Fuente, Alonso de Cisneros, Jerónimo Velázquez y muchos más<sup>30</sup>.

En la temporada 1586-1587 se produce la primera controversia en torno a la presencia de mujeres dentro de las compañías ambulantes, lo cual es de vital importancia para conocer la fecha exacta de composición de *El retablo de las maravillas*, porque hacia esa cuestión apunta implícitamente, y para nada hacia la suspensión de las representaciones teatrales, tras la muerte de Felipe II, como suponen Schevill y Bonilla, apoyados en la frase «no hay autor de comedias en [la Corte] y perecen los hospitales». Lo anterior no implica que los comediantes —entre ellos la agrupación de Montiel— hubieran dejado de trabajar en la populosa ciudad de Sevilla, Lisboa o en cualquier otro lugar del reino, ni mucho menos. Para Eugenio Asensio (que no se detiene en analizar a fondo la referencia cervantina) es dudosa la propuesta de los años 1598-1600 —en que se cerraron los teatros— como fecha de redacción del *Retablo*, ya que «los teatros se cerraron igualmente a la muerte de la reina

<sup>29</sup> Véase JOSÉ SÁNCHEZ ARJONA, *Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta hasta fines del siglo XVII*. Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898, pp. 46-48 y 55-57.

<sup>30</sup> Todos los nombres de arriba se reflejan en tempranos conciertos de trabajo; véase CARMEN SANZ AYÁN y BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA, «El "oficio de representar" en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16, 1995, pp. 475-500; p. 496, nota 72. Entre los «muchos más» recuerdo sólo a cuatro autores de comedias (Tomás Gutiérrez, Pedro de Saldaña, Abagaro Botarga y Diego Suárez) que en 1584 intervinieron en las fiestas del Corpus sevillano; sobre el primero y su probada amistad con Cervantes, véase JEAN CANAVAGGIO, «Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido», en JOSÉ M.<sup>a</sup> RUANO DE LA HAZA, *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 81-99.

doña Margarita de Austria en 1611 y con las consiguientes lamentaciones de los hospitales»<sup>31</sup>.

Pero no se trata, como digo, de una suspensión general de representaciones, sino de una sequía eventual de cómicos en Madrid con la consiguiente agonía económica de los hospitales. Las causas de tanta ausencia estriban en la prohibición de representar mujeres decretada en la temporada 1586-1587. Como señala puntualmente John Varey,

el 6 de junio de 1586 se prohibió la representación de mujeres [...] y el 3 de julio de 1587 Gonzalo de Monzón se dirige al Consejo haciendo constar que los hospitales de Madrid «padescen mucha necesidad por auer cesado el aprovechamiento que tenían de los corrales en que se hazian las representaciones, y entiendese que es por razon de auer vedado que representen mujeres». El 17 del mismo mes «*el Semanero y Hermanos del Hospital General, en nombre del y de los demas hospitales de esta Corte, dize que estando prohibido la representacion de mugeres, se continua en muchos lugares de este reyno, por lo qual no quieren venir a representar a esta Corte, padesciendo mucha necesidad los dichos hospitales por carecer de la limosna que por esta ocasion se les da*»<sup>32</sup>.

Las quejas —recuerdo— tienen lugar el 17 de julio de 1587; volvamos a leer a Cervantes y comprobemos, de paso, cómo refleja fielmente los acontecimientos:

Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el retablo de las maravillas: hanme enviado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo.

Sin descartar, como he apuntado, una revisión para la imprenta en los años inmediatamente anteriores a 1615, me parece que es en el contexto histórico más temprano —Montiel vivo, famoso y experimentado en la escena, representaciones de «comedias antiguas»

<sup>31</sup> *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*. Madrid, Gredos, 2.<sup>a</sup> ed. revisada, 1971, p. 102.

<sup>32</sup> JOHN E. VAREY, «Los hospitales y los primeros corrales de comedias vistos a través de documentos del Archivo Histórico Nacional», en LUCIANO GARCÍA LORENZO y J. E. VAREY (eds.): *Teatros y vida teatral del Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London, Tamesis Books Limited, 1991, pp. 9-17. Entre la prohibición oficial (6 de junio de 1586: «no traigan [...], para representar ningún personaje, mujer ninguna») y la revocación oficial (24 de noviembre de 1587: «ha parescido se dé licencia a las mujeres [...] para que puedan representar») se produjeron numerosas quejas y apelaciones (a favor y en contra) cuidadosamente recogidas en CHARLES DAVIS y J. E. VAREY, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*. Valencia, Editorial Tamesis, S.L., 1997, pp. 125-130.

o entremeses en prosa, ausencia de comediantes en la corte y «padecimiento» de los hospitales contra el que tratan de luchar los hermanos cofrades— donde mejor cabe enclavar la redacción del célebre entremés cervantino. Un entremés, no se olvide, que, ante la escasez de mujeres dentro de las compañías<sup>33</sup>, basa su argumento y composición en títeres, y un entremés en prosa que Cervantes pudo componer para el propio Pedro de Montiel, aunque no llegaría a vendérselo, ya que antes de 1615 «nunca [fue] representado». Al amargo arcón de obras teatrales no vendidas pudo pasar esta pieza desde la temprana fecha de 1587 hasta que, más de veinte años después, Cervantes decidiera, con otras varias «comedias antiguas», darla a la imprenta.

El mismo retranqueo cronológico cabe hacer en el caso de *El viejo celoso*<sup>34</sup> o de *La cueva de Salamanca*<sup>35</sup>, por más que Eugenio Asensio, desorientado por una intercalación de última hora —la mención del bandolero Roque Guinarde— y sobre todo por el añadido y remate final de intención actualizadora<sup>36</sup>, defiende que sus entremeses «fueron *todos compuestos* [...] en breve espacio, hacia 1610-1612»; y por más que Jean Canavaggio acepte —más resignado que convencido— la cómoda propuesta generalizada de datación<sup>37</sup>. Como he comentado por extenso, el hecho de estar en

<sup>33</sup> El 5 de setiembre de 1596 también se exige que «mujeres no representen en las [...] comedias», pero no hay constancia de que los hospitales madrileños alzaran ningún tipo de memorial a un rey que al año siguiente perdería a su hija; véase AGUSTÍN DE LA GRANJA, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en LUCIANO GARCÍA LORENZO y J. E. VAREY (eds.): *Teatros y vida teatral...*, cit., pp. 19-41; del mismo, «Felipe II y el teatro cortesano en la Península Ibérica», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 31-53.

<sup>34</sup> Por si en algo inspiró a Cervantes, recuerdo que *El viejo enamorado* se imprimió en la *Primera parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva*. Sevilla, Ioan de Leon, 1588, fols. 242v<sup>o</sup>-276r<sup>o</sup>.

<sup>35</sup> No muy anterior a uno y otro me parece el *Entremés de un viejo que es casado con una mujer moza; va fuera y déjala encomendada a un bobo que mire por ella, porque teme que le hace adulterio con un licenciado, y que Chuzón, otro bobo, es su alcagüete* (COTARELO, *Colección...*, I, 62-65).

<sup>36</sup> Me refiero a la alusión al «nuevo» baile lascivo en boga de *Escarramán*, personaje al que Cervantes hace todo un homenaje en *El rufián viudo llamado Tram-pagos*, entremés bastante más tardío y como es natural escrito en su totalidad en verso. Valga como motivo de inspiración de esta pieza y como precisa referencia cronológica lo que escribe un jesuita en 1613: «Agora corren por esta ciudad unas canciones que llaman *Escarramán*, que en el teatro las han representado con tanta torpeza que aun los aficionados a comedias se escandalizan de ellas y muchos por no oirlas se salían del teatro» (véase MAXIME CHEVALIER, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 173-174). Importantísimo sería saber si Cervantes fue uno de los que se salió del teatro; que quedó muy impresionado lo demuestra, no obstante, su apostilla final de *La cueva de Salamanca*, donde comenta todos esos bailes, que «tuvieron su origen y principio» en el infierno.

<sup>37</sup> Ed. cit., pp. 16-17.

prosa remite —por fuerza— a fechas más tempranas, que para *La cueva de Salamanca* cabría establecer en torno a 1597, cuando Lope compone también *La santa liga*, donde se escucha el estribillo «¡Muera el perro Solimán! / ¡Vivan Felipe y don Juan!» y el bobo Chuzón canta:

¡Viva don Juan dos mil años!  
Y al Gran Turco lleve el diablo;  
hágale Judas el plato  
con pólvora y alquitrán;  
¡Muera el perro Solimán!  
¡Vivan Felipe y don Juan!<sup>38</sup>.

El momento es oportuno para desentrañar el sentido de los versos más oscuros que canta el sacristán Reponce («siéntanse los que allí enseñan / de alquitrán en una banca / porque estas bombas encierra / *La cueva de Salamanca*»), pero de esta cuestión ya me he ocupado en otro lugar<sup>39</sup>.

AGUSTÍN DE LA GRANJA  
Universidad de Granada

---

<sup>38</sup> Véase JOSÉ MARÍA ALÍN y MARÍA BEGOÑA BARRIO ALONSO, *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London, Tamesis, 1997, pp. 330-331.

<sup>39</sup> AGUSTÍN DE LA GRANJA, «*La cueva de Salamanca* al margen del sexo», en AURELIO GONZÁLEZ (ed.): *Cervantes 1547-1997*. México D.F., El Colegio de México (en prensa).