



«EL DESDICHADO ERA POETA»:
LA CARICATURA DEL MAL DRAMATURGO
EN «EL COLOQUIO DE LOS PERROS»
DE MIGUEL DE CERVANTES

Héctor BRIOSO SANTOS
Universidad de Alcalá (España)
hbrioso@hotmail.com

Recibido: 27 de septiembre de 2019
Aceptado: 24 de octubre de 2019
<https://doi.org/10.14603/7A2020>

RESUMEN:

Este artículo examina la imagen satírica del dramaturgo en las caricaturas cervantinas, por ser su autor el más conspicuo representante de la oposición teatral a Lope de Vega, o de la competencia frustrada con él, pero también por sus constantes referencias en varias obras suyas a comediógrafos aficionados, en distintos tonos y con algunas proyecciones autobiográficas y autocríticas, entre la sátira, una compasiva condescendencia y una cierta empatía gremial. Para examinarlas, establecemos en estas páginas las fuentes y el sentido de sus caricaturas, a menudo irisadas, matizadas y, sobre todo, discretas o amables. Entre ellas, destaca la que incluyó en la novela ejemplar «El coloquio de los perros» por ser obra aproximadamente de los mismos años del *Quijote* y por compartir algunos elementos con ciertos pasajes de esa novela en los que se debate sobre el teatro de la época.

PALABRAS CLAVE:

Cervantes; sátira; campo literario; mal dramaturgo; «Coloquio de los perros».

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unhe

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

«EL DESDICHADO ERA POETA»:
THE CARICATURE OF THE BAD PLAYWRIGHT
IN MIGUEL DE CERVANTES'
«EL COLOQUIO DE LOS PERROS»

ABSTRACT:

This article examines the satirical image of the playwright in Cervantine caricatures, because their author is the most conspicuous representative of the theatrical opposition to Lope de Vega, or of the frustrated competition against him, but also because of Cervantes' constant references to amateur playwrights, in different tones and with some autobiographical and authocritical projections that oscilate between satire, compassionate condescension, and a kind of collegial empathy. In order to examine them, we explain the sources and meaning of these caricatures, that often appear nuanced, or that have a discreet and kind tone. Among them we underscore the caricature Cervantes included in the exemplary novel «El coloquio de los perros», because it dates approximately from the years of *Don Quijote* and because it shares with the latter some elements that appear in passages where characters debate about the nature of theater in the period.

KEYWORDS:

Cervantes; Satire; Literary Field; Bad Playwright; «El coloquio de los perros».



En la literatura del Siglo de Oro son frecuentes las sátiras y parodias contra poetas y dramaturgos¹. Después de 1600 menudearon las caricaturas de comediógrafos fallidos, en algunos casos insertas —un detalle relevante—, a modo de viñetas más o menos costumbristas, en novelas de escritores que también escribían teatro a ratos, como Cervantes y Quevedo.

Precisamente, me he fijado en las caricaturas cervantinas por ser su autor el más conspicuo representante de la oposición teatral a Lope de Vega, o de la competencia frustrada con él, pero también por sus constantes referencias en varias obras suyas a comediógrafos aficionados, en distintos tonos y con algunas proyecciones autobiográficas y autocríticas, entre la sátira, una compasiva condescendencia y una cierta empatía gremial. Trataré de establecer en estas páginas las fuentes y el sentido de sus caricaturas, a menudo irisadas, matizadas y, sobre todo, discretas o amables. Entre ellas, destaca la que incluyó en la novela ejemplar «El coloquio de los perros» por ser esta obra aproximadamente de los mismos años del *Quijote* y por compartir algunos elementos con ciertos pasajes de esa novela en los que se debate el teatro de la época.

Es preciso recordar que la más temprana de las estampas satíricas que nos interesan aquí fue la de ‘Mateo Luján de Sayavedra’ en su apócrifa *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* de 1602², cuando esbozó un «gentil entremés [una anécdota chusca] de un señor poeta que, con una capa larga de bayeta, como portugués, preguntaba por el autor», es decir, el empresario teatral (pág. 549). La graciosa escena concluía con una lectura teatral ridícula de la comedia *El cautivo engañoso*, «una jornada pastoril a la morisca» por la que el poetilla espera obtener no menos de mil reales (pág. 550):

Sacó su envoltorio el triste poeta, que no debiera, y empezó con unos versos que no les debió de sacar de botica de sedas, según les hubo tan mal medidos, y con todo, a cada redondilla levantaba los ojos y miraba a todos los oyentes, como si fuera un concepto milagroso; todos estábamos perdidos de risa, y no había orden de disimulalla, hasta que él lo echó de ver, y muy corrido, dijo: —«Yo creo que vuestas mercedes tienen hecho el estómago al verso de Lope de Vega, y no les parece nada bueno». (pág. 551)

Aparte del homenaje al *Fénix de los Ingenios*, salta a la vista el contraste entre las pretensiones artísticas del poetastro y su pobre desempeño dramático. El cuadro concluye desastrosamente unas páginas después:

Entróse por ella [la comedia] como por viña vindimiada, porque la sabía de coro; pero teníamos a un dedo de reventar de risa. Uno de los caballeros hijos de vecino [...] disparó en una risa que no la pudo contener; y como no era menester brindarnos, salimos todos al paraje, que nuestro poeta se había hecho un matachín. Envolvió sus papeles y metiólos en las calzas, haciendo grande queja de la burla, y diciendo que no sabíamos qué eran farsas y versos. Colóse la escalera abajo y dejónos qué reír para todo el año. (págs. 553-554)

¹ Véanse, sobre esta verdadera *figura metaliteraria*, los trabajos clásicos de Sobejano (1973) y Herrero García (1977), además de Brioso (2015, 2016, 2018 y 2019). Más en general, para la autoconciencia del escritor en el Siglo de Oro, son fundamentales los estudios de Strosetzki (1997), Sánchez Jiménez (2006), Ruiz Pérez (2009) y García Reidy (2013), entre otros.

² Como es natural, no viene al caso discutir aquí ni la identidad de Luján ni la posible atribución de esa novela. Sin embargo, sí parece lógico, aunque sea solamente al principio y a modo de recordatorio, mantener las comillas simples con las que Micó adornó en su día ese pseudónimo (pág. 44, n. 36).

Este tipo de episodio *metateatral* fructificaría en otros similares de distintos autores, principalmente narradores, sin duda por el margen amplio que la novela prestaba a tales efusiones, sobre todo una vez que los dos *Quijotes* y *La pícaro Justina* las consagraron como un ingrediente legítimo de la ficción barroca, rica en trampantojos narrativos, en refracciones autoriales y en todas las formas entonces imaginables de *metanovela* y autoconciencia. Nuestras escenas suelen consistir en la aparición de un aficionado que ofrece su repertorio a una agrupación teatral, en un contexto comercial y a cambio de unas suculentas ganancias; la comedia de muestra resulta ser disparatada; durante su lectura, salen a relucir sus graves defectos, que terminan por acarrear la humillación del escritorzuelo por los presentes, que se burlan de la obra y de su autor.

El caso se presenta con distintas variantes: el escritor puede compararse o no con escritores famosos y regatear en el precio de la pieza; en ocasiones no se lee esta ante una compañía, sino ante un espectador casual, que puede incluso ser un pícaro; esa lectura puede ser paródica; el plumífero a veces no llega a leer su obra, sino que la menciona, la describe o la ensalza vanamente, y a menudo su oyente logra esquivar la penosa o ridícula lectura; a menudo el simple título ya causa la risa de los presentes; otras veces, ya avanzado el siglo, lo que se expondrá será un disparatado catálogo de obras.

Las primeras innovaciones las traerá Quevedo, cuando transforme la *figura* satírica de ‘Mateo Luján’ y la distribuya en tres tipos *metaliterarios* repartidos por dos pasajes de *La vida del Buscón don Pablos*³: un exsacristán viejo y necio que emborriona malos versos y una comedia nefasta, un oportunista *actor-dramaturgo* y un todavía más jugoso Pablos como *pícaro-actor-escritor*, en contraste con el simple pícaro-actor lujaniano, que se había limitado a escuchar la desastrada comedia. Cervantes, según veremos, manipulará con suma originalidad los modelos de Luján y Quevedo, introduciendo, entre otros elementos, rasgos de humanidad inéditos hasta entonces en el personaje del poeta.

Por orden, Pablos tropezará, cerca de Madrid, con un «clérigo muy viejo en una mula» (*La vida del Buscón*, II, 2; pág. 114), tan pedante como orgulloso de sus versos ridículos en honor de un imposible *San Corpus Christe*, de «un pedacito de un librito que tengo hecho a las once mil vírgenes, adonde a cada una he compuesto cincuenta otavas, cosa rica» y de una larguísima y absurda comedia, por completo irrepresentable:

El título era *El arca de Noé*. Hacíase toda entre gallos y ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes, como fábulas de Isopo. Yo le alabé la traza y la invención, a lo cual me respondió:

—Ello cosa mía es, pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y la novedad es más que todo; y, si yo salgo con hacerla representar, será cosa famosa.

—¿Cómo se podrá representar —le dije yo—, si han de entrar los mismos animales, y ellos no hablan?

—Esa es la dificultad; que, a no haber ésa, ¿había cosa más alta? Pero yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas. (págs. 115-116)

En el capítulo siguiente, Pablos le leerá una graciosa *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*, aunque el clérigo letraherido no se sentirá en absoluto aludido.

³ Para la influencia de la novela de Luján en la de Quevedo, véase, por ejemplo, la síntesis de Lázaro Carreter (1993: xvi-xvii).

Bastantes capítulos después el mismo Pablos se mete a actor y empieza una sección de ácida crítica teatral donde destacan la cercanía de actores y público, propia de las loas, y las reacciones del auditorio:

Diéronme que estudiar tres o cuatro loas y papeles de barba, que los acomodaba bien con mi voz. Yo puse cuidado en todo y eché la primera loa en el lugar. Era de una nave, de lo que son todas, que venía destrozada y sin provisión; decía lo de «este es el puerto», llamaba a la gente «senado», pedía perdón de las faltas y silencio, y entréme. Hubo un vítor de rezado, y, al fin, parecí bien en el teatro. (pág. 210)

Pablos seguirá progresando en la compañía hasta llegar a tener opinión sobre el repertorio y presumir de su familiaridad con poetas famosos. Incluso se mete a juzgar los pinitos teatrales de un colega:

Representamos una comedia de un representante nuestro; que yo me admiré de que fuesen poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. Y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos. (pág. 210)

Y hasta razona el fracaso de la pieza: «traía un rey de Normandía sin propósito, en hábito de ermitaño y metía dos lacayos por hacer reír; y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos, y allá vas» (pág. 211). Es evidente que Quevedo mueve los hilos entre bastidores, estimulando la crítica contra el gremio teatral y en especial contra los tópicos más fáciles. El mismo autor del engendro desvela sus mañas de forma algo inverosímil:

Confesóme que los farsantes que hacían comedias todo les obligaba a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil, y que el interés de sacar trescientos o cuatrocientos reales les ponía aquellos riesgos. Lo otro, que, como andaban por esos lugares, les leían unos y otros comedias: «Tomámoslas para verlas, llevámonoslas y, con añadir una necedad y quitar una cosa bien dicha, decimos que es nuestra». Y declaróme cómo no había habido farsante jamás que supiese hacer una copla de otra manera. (pág. 210)

Curiosamente, a renglón seguido, en lugar de escarmentar en cabeza ajena, el mismo Pablos se entregará a la escritura dramática:

Porque no escapase de ser divina cosa, la hice de Nuestra Señora del Rosario. Comenzaba con chirrimías, había sus ánimas de purgatorio y sus demonios, que se usaban entonces, con su 'bu, bu', al salir, y 'ri, ri', al entrar; caíale muy en gracia el nombre de Satán en las coplas y el tratar luego de si cayó del cielo y tal. En fin, mi comedia se hizo, y pareció muy bien. (pág. 212)

Por los mismos años del *Buscón*, el quevedesco *flagelo de poetas memos* fue recogido por Cervantes, que reparó enseguida en la citada *Premática del desengaño contra los poetas güeros*, según ha establecido Azaustre en su edición de la misma (2003: 5-6)⁴. Sobre ella armará sus propios *Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles*, que acompañan a la

⁴ Comp. la edición que seguimos del *Viaje del Parnaso* (n. 37, pág. 1353) y también Pérez Cuenca (2006: 194).

graciosa *Adjunta al Parnaso*. Incluso emulará y superará al gran satírico en el pretexto para añadir esos *Privilegios* a la carta delfica, a su vez dirigida, como sabemos, a un *pseudo*-Cervantes vuelto personaje receptor de esa *Adjunta*. La técnica de amalgama, la sátira de oficios y la parodia son genuinamente quevedianas. En lo esencial, el alcaláino, para entonces ya un admirador del joven y brillante poeta madrileño⁵, debió comprender al instante que ese género de premática burlesca pegadiza venía como anillo al dedo para rematar el metaliterario *Viaje del Parnaso*. Así pues, convendrá en lo futuro repasar ambas obras para subrayar otras concomitancias entre ellas. (Al margen, tal influjo pudo ser un poco anterior, pues *El licenciado Vidriera*, datado tradicionalmente hacia 1605-1606 y quizás algo más tardío según Rico⁶, parece penetrado de criticismo quevediano en forma de apotegmas, con las salvedades que, con buenos argumentos, ya anotara Chevalier hace tiempo)⁷.

Mas lo que nos importa ahora es que el Cervantes viejo de unos años antes de 1613, casi al final de «El coloquio de los perros»⁸, nos presenta a otro pobre poeta en el trance de escribir, haciendo gestos de verdadero orate:

Cada mañana, juntamente con el alba, amanecía sentado al pie de un granado de muchos que en la huerta había, un mancebo, al parecer estudiante, vestido de bayeta, no tan negra ni tan peluda que no pareciese parda y tundida. Ocupábase en escribir en un cartapacio, y de cuando en cuando se daba palmadas en la frente y se mordía las uñas, estando mirando al cielo; y otras veces se ponía tan imaginativo, que no movía pie ni mano, ni aun las pestañas; tal era su embelesamiento. (pág. 611)

Cervantes supera novelísticamente a Luján y a Quevedo al concebir la caricatura horaciana del poetilla en acto, en plena efervescencia creativa, y no solamente en la exhibición de sus resultados, del producto de su creación. El logro cervantino es palmario y recuerda, en efecto, a la grotesca burla de Horacio contra el poeta «venático y furioso» del que las gentes huían:

Éste mientras sus versos levantados,
va vomitando, y yerra a su albedrío,
como algún cazador embeuecido
en las mirlas, cayó en un pozo, o fosa,
no aurá quien quiera de piedad sacarle [...]⁹.

⁵ Véase Pérez Cuenca, que fecha su conocimiento personal hacia 1606, tras la vuelta de la Corte a Madrid (2006: 190). También aclara que la relación fue desigual, pues Cervantes conoció y aprovechó distintas obras quevedianas, aunque, a la inversa, «Quevedo, sin duda alguna, leyó a Cervantes, pero el aprovechamiento que hizo de esa lectura se transfiere a su obra en contadas ocasiones» y sobre todo mencionaría el *Quijote* (2006: 202; comp. también 2006: 206).

⁶ Comp. su estudio cronológico cervantino de 2005 (esp. págs. 162-163).

⁷ Véase Chevalier (2005), quien señaló ya el origen quevediano de muchas sentencias de Tomás Rodaja, una vez trasmutado en sabio descontentadizo (2005: 36), pero también nos advirtió prudentemente sobre la famosa *indulgencia, serenidad o discreción* cervantina —que todos esos nombres se le ha dado— frente a las sombrías *virulencia o agresividad* quevedianas (2005: 37).

⁸ La cronología de las *Ejemplares* y de «El coloquio» ha sido largamente debatida. La cuidadosa edición que manejamos recoge varias hipótesis cronológicas para el *Coloquio* y parece quedarse con una fecha en «los aledaños de 1610» (García López, 2001: lv). Rico propuso, a partir de un novedoso método estadístico, la tesis de una fecha más tardía para *El coloquio*, quizás posterior en «unos años» a la tradicional de 1603-1606 (2005: 163). Esa tesis se refuerza con nuestra idea de la inspiración quevediana de Cervantes para el pasaje *metaliterario* de *El coloquio de los perros*.

⁹ Cito por la traducción contemporánea de Vicente Espinel (1591, fols. 165v-166r).

La raída bayeta de estudiante modesto, aparte de sus reminiscencias quijotescas¹⁰, es, sin duda, un recuerdo de la vestimenta del desafortunado dramaturgo del *pseudo-Guzmán*, curiosamente olvidada por Quevedo, aunque éste se la endosara de alguna forma al famélico licenciado Cabra del *Buscón*, el «hambre viva» en sotana de clérigo (págs. 66-68).

El perro Berganza resulta ser el observador objetivo de tal escena; y no es poca cosa que Cervantes dé a entender que incluso el avisado perro reconoce al poeta a simple vista:

Una vez me llegué junto a él, sin que me echase de ver; oíle murmurar entre dientes, y al cabo de un buen espacio dio una gran voz, diciendo: "¡Vive el Señor, que es la mejor octava que he hecho en todos los días de mi vida!". Y, escribiendo apriesa en su cartapacio, daba muestras de gran contento; todo lo cual me dio a entender que el desdichado era poeta. Hícele mis acostumbradas caricias, por asegurarle de mi mansedumbre. Echéme a sus pies, y él, con esta seguridad, prosiguió en sus pensamientos y tornó a rascarse la cabeza y a sus arrobos, y a volver a escribir lo que había pensado. (págs. 611-612)

El propio can repara también en los meneos del poetilla en pleno trance creativo, entre la exaltación y la autocomplacencia. Enseguida comparece un segundo personaje, que resultará ser un actor, dando pie a un debate típicamente cervantino sobre las manías de los dramaturgos respecto a la puesta en escena:

Estando en esto, entró en la huerta otro mancebo, galán y bien aderezado, con unos papeles en la mano, en los cuales de cuando en cuando leía. Llegó donde estaba el primero y díjole: «¿Habéis acabado la primera jornada?». «Agora le di fin —respondió el poeta—, la más gallardamente que imaginarse puede». «¿De qué manera?», preguntó el segundo. «Désta —respondió el primero—: Sale su Santidad del Papa vestido de pontifical con doce cardenales, todos vestidos de morado, porque cuando sucedió el caso que cuenta la historia de mi comedia era tiempo de *mutatio caparum*, en el cual los cardenales no se visten de rojo, sino de morado; y así en todas maneras conviene, para guardar la propiedad, que estos mis cardenales salgan de morado; y éste es un punto que hace mucho al caso para la comedia, y a buen seguro dieran en él, y así hacen a cada paso mil impertinencias y disparates. Yo no he podido errar en esto, porque he leído todo el ceremonial romano, por sólo acertar en estos vestidos». (pág. 612)

Como lectores, nos percatamos de que, en su extemporáneo historicismo, el ingenuo poeta llega a apelar al ceremonial romano y a distinguir con precisión fechas del calendario —el día de la Resurrección hasta el Concilio Vaticano II de 1962-1965¹¹—, a pesar de que la comedia nueva solía confundir siglos y aun épocas históricas distintas entre sí.

¹⁰ En II, 1, don Quijote aparece sentado en su cama, vistiendo lo que quizás es un atuendo de loco: «una almilla de bayeta verde con un bonete colorado toledano» (pág. 626). Era una «tela de lana muy floja y rala (...), que sirve para vestidos largos de eclesiásticos, mantillas de mujeres y otros usos» (*Autoridades*). A tenor del *Glosario* de Madroñal, también era la tela con la que vestían los hidalgos en los entremeses (Madroñal, 2000: 243).

¹¹ Véanse, por ejemplo, Juan de Alcocer, *Ceremonial de la missa en el qual se ponen todas las rubricas generales y algunas particulares del missal romano que diuulgo Pio V y mando reconocer Clemente VIII...* (Zaragoza, Angelo Tauanno, 1607); el *Ceremonial de los oficios divinos: ansi para el altar, como para el choro* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1591), o el *Ceremonial romano general* (Madrid, Imprenta Real, 1638). El grosor de los dos últimos tomos que cito como muestra —640 y 469 páginas, respectivamente— confirma la ironía cervantina, puesto que el desdichado dramaturgo insiste en que ha leído «todo el ceremonial romano, por sólo acertar en estos vestidos». Comp., asimismo, el pasaje del *Quijote* donde se alude a la *mutatio caparum*. (I, 21, pág. 228 y nota complementaria 228.35, con bibliografía)

Las pretensiones materiales de ese dramaturgo son disparatadas e inasumibles para ninguna compañía, con una docena de purpurados y su séquito como meros figurantes. Lo que él considera un acierto estético e histórico no es más que un dislate y un exceso de celo.

No es casual que Cervantes elija aquí un punto intermedio entre las necesidades prácticas de esas empresas teatrales —economizar en el *atrezzo* y simplificar la puesta en escena— y su afán de impresionar al revoltoso *senado* con recursos efectistas. El punto de partida del razonamiento cervantino era, lógicamente, el teatro más espectacular de su juventud, aunque el compromiso más adecuado, bien afinado por Lope y otros, sería precisamente un teatro ilusionista, pero sustentado en palabras, con un despliegue de poesía descriptiva y decorados verbales.

Cabe pensar que el pasaje citado se inspire en la conversación, ya vista, de Pablos con el clérigo viejo, pero también en tertulias teatrales auténticas como la descrita sumariamente en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*¹² o la reflejada más en detalle en el *Quijote* (I, 48), por esos mismos años, y sin duda, en los *dimes y diretes* de Cervantes con los *autores* a los que ofrecía sus piezas teatrales, que no siempre se mostraban comprensivos con sus escrúpulos historicistas, su aristotelismo recalcitrante y sus exigencias dramatúrgicas.

En cualquier caso, los reparos y la consulta de fuentes eruditas por el anónimo poeta del «Coloquio» para no *errar* le permiten evitar —o eso cree él— las *mil impertinencias y disparates*, es decir, los anacronismos en que, *a cada paso*, incurrían los artífices de la comedia nueva, según acabamos de leer. Esa crítica, muy teñida de aristotelismo, había aparecido en el mencionado pasaje quijotesco de I, 48, en boca del canónigo, y de forma tan vívida, que sólo cabe imaginar que se inspiraría en esas discusiones reales de Cervantes con sus colegas dramaturgos y con los actores y directores de las compañías:

«Si 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, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo». Y, aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que hagan el arte que no con las disparatadas, ya están tan asidos y incorporados en su parecer, que no hay razón ni evidencia que dél los saque. (págs. 551-552)

Unas líneas donde se resume admirablemente el dilema creativo, que Lope haría igualmente suyo, del *comer* frente a la *opinión* y de los *preceptos* aristotélicos o del *pro pane lucrando* frente al *arte*. Ambos escritores, de hecho, llegarían a parecidas conclusiones, aunque adoptarían finalmente soluciones opuestas y se enfrentarían entre sí, a raíz, muy probablemente, de ese pasaje del *Quijote*¹³.

¹² «Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las subtilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en punto de toda perfección» (pág. 23).

¹³ Véanse, sobre esa trascendental y comentadísima enemistad, Montero Reguera (1999), Percas de Ponseti (2003) y Pedraza Jiménez (2006), entre otros muchos.

No menos enjundiosa es, en ese mismo episodio, la arenga del cura, a renglón seguido y con graciosos ejemplos, extraídos sin duda de la naciente comedia nueva de Lope y sus adláteres:

En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo —dijo a esta sazón el cura—, que ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera scena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo rectórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y, así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? (I, págs. 553-554)

Unas críticas que, a su vez, recuerdan al pasaje ya citado del *Buscón* sobre la comedia que «traía un rey de Normandía sin propósito, en hábito de ermitaño y metía dos lacayos por hacer reír» (pág. 211). Y sigue el Canónigo quijotesco con sus objeciones, en especial en lo que hace al teatro sacro:

Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia, y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verisímiles, sino con patentes errores de todo punto inexcusables? Y es lo malo que hay ignorantes que digan que esto es lo perfecto, y que lo demás es buscar gullurías. Pues, ¿qué si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia. Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios españoles. (II, pág. 554)

Reparemos en que esa censura cervantina es más profunda y técnica que las dos sátiras quevedianas ya vistas de la grotesca *El arca de Noé* y de la manida comedia sobre la Virgen del Rosario de Pablos de Segovia. Respecto a esta última, recordémoslo, sólo se hacía hincapié en la ruidosa aparición de Satanás y en detalles pintorescos y espectaculares como las chirimías, las ánimas del purgatorio y los demonios «con su ‘bu, bu’, al salir, y ‘ri, ri’, al entrar», datos que poco tienen que ver con los reparos teológicos e historicistas o los milagros inventados o traídos a colación para dejar admirados a los ignorantes afeados por Cervantes. Al margen, el alcaíno ya había sacado a escena, allá por los años ochenta del siglo anterior, a un demonio en *La Numancia*:

Aquí ha de salir por los huecos del tablado un DEMONIO hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatar el carnero, y meterle dentro, y tornar luego a salir, y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios. (Ocho comedias, pág. 1152)

Pero a la vista está que lo había hecho con una acotación que sugiere bastante menos espectacularidad y ruido que las descritas por Pablillos el Buscón para su mediocre comedia. Si se mira bien el asunto, es evidente que Cervantes, aunque incluye su didascalía en medio de la efectista escena de los sacrificios ofrecidos por los numantinos a sus dioses, no quiso sacar especial partido de la aparición demoniaca y dejó la vestimenta del tópico diablo –Pablos ya nos da la medida de lo habitual que debía ser tal aparición– al criterio del *autor* correspondiente.

Cervantes seguiría en sus trece toda su vida. Sin ir más lejos, hará sentir su irónica protesta al final del *Pedro de Urdemalas* (III, vv. 3166-3180) e incluso en la segunda parte del *Quijote* de 1615, en una respuesta airada del pragmático Maese Pedro ante las quejas historicistas del caballero andante, durante su guiñol, a caballo entre el romancero y la comedia nueva:

-No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol.

-Así es la verdad -replicó don Quijote. (II, 26, pág. 850)

Porque no olvidemos que Percas de Ponseti ya comentó la crítica encubierta a Lope y sus comedias precisamente en esta escena (2003).

Pero volvamos al «Coloquio», donde, ante la obstinación historicista del dramaturgo, el actor aduce las razones prácticas para exigir tales vestimentas eclesíásticas y tal despliegue de actores, inasumible para una compañía, y ambos entran en otro curioso debate sobre la cuestión:

«Pues ¿de dónde queréis vos —replicó el otro— que tenga mi *autor* vestidos morados para doce cardenales?». «Pues si me quita uno tan sólo —respondió el poeta—, así le daré yo mi comedia como volar. ¡Cuerpo de tal! ¡Esta apariencia tan grandiosa se ha de perder! Imaginad vos, desde aquí, lo que parecerá en un teatro un Sumo Pontífice con doce graves cardenales y con otros ministros de acompañamiento que forzosamente han de traer consigo. ¡Vive el cielo, que sea uno de los mayores y más altos espectáculos que se haya visto en comedia, aunque sea la del *Ramillete de Daraja!*». (pp. 612-613)¹⁴

La exageración es notable, pues esa multitud de personajes y figurantes superaba con creces las posibilidades de cualquier compañía *de título*. En el fondo, el desventurado personaje expone el consabido dilema de la teatralidad frente a la realidad, del espectáculo frente a las servidumbres técnicas y materiales. Y ya sabemos la solución que escogería Lope de Vega con su teatro *pobre*, aunque él mismo, como muchos otros dramaturgos después de él, procuraría ofrecer a su público, aunque a poco coste, algunas *apariencias* y sugerencias *grandiosas*: milagros, batallas, escenas de acción, etc. De hecho, así lo aconsejaba un citadísimo pasaje de su *Arte nuevo de hacer comedias*

¹⁴ Debí de existir una comedia de asunto morisco y gran aparato escenográfico con ese título, hoy perdida y no recogida por Urzaiz en su repertorio, por ejemplo. Véase la nota del editor moderno del *Coloquio* (613.529), así como *La hora de todos* (cuadro XXVII), donde Quevedo parece mencionar, bien la novela de *Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán, bien la comedia del mismo nombre, atribuida en su día por el ínclito González de Amezúa a un tal Gonzalo Mateo Berrio (todo en nota de los eds. a *La hora*, págs. 252, n. 343).

en este tiempo, donde el Fénix insistía, no sin ambigüedad, en ofrecer *al vulgo y las mujeres* los acostumbrados *monstruos de apariencias llenos*:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo,
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 34-49)

Hay ironía en el pasaje cervantino del «Coloquio» que nos importa aquí, pero también advertimos unas gotas de verdad autobiográfica, puesto que su poetrastro tiene algo del Cervantes real, un parecido tenue y lejano, pero reconocible. Las frasecillas citadas del desventurado poeta «en todas maneras conviene», «para guardar la propiedad» y «este es un punto que hace mucho al caso para la comedia» a buen seguro eran parte de los razonamientos cervantinos ante los *autores* o empresarios teatrales cada vez que éstos tendían a simplificar la puesta en escena especificada por el detallista y terco dramaturgo que debió ser Cervantes, siempre atento al rigor histórico. Y lo era porque sabía bien que los empresarios, obligados a economizar en el atrezo, le regatearían las costosas vestimentas, las armas de época y otros objetos precisos, provocando los conocidos anacronismos de la comedia y el drama áureos, que se resumen en el ya citado juicio cervantino contra las «mil impertinencias y disparates» del teatro contemporáneo. Que el de Alcalá adoptó en este terreno una actitud cerrada y beligerante, lo demuestran las palabras ya citadas del *Quijote*: «he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que hagan el arte que no con las disparatadas». De nuevo, vemos que se oponen en su crítica el *arte* y el *disparate* (mientras Lope enfrentaba el *arte* y los *preceptos* al *monstruo* lleno de *apariencias*), aunque, en paradoja cervantina, el excesivo énfasis en el arte y el rigor histórico también podía resultar improductivo y disparatado.

Precisamente, nuestro personaje ficticio del «Coloquio» se negará a entregar la pieza al *autor* (empresario), en un gesto pueril y nada práctico para alguien de su oficio: «Pues si me quita uno tan sólo [...], así le daré yo mi comedia como volar», acaso un anticipo de la explicación para los fracasos teatrales que el mismo Cervantes reconocería al final del prólogo de las *Ocho comedias*. Porque, por un lado, ese dramaturgo exigía espectaculares *apariencias* y una detallada historicidad en armas y vestuario, y por otro el *autor* trataba de reciclar esos objetos y de recortar gastos a todo trance, con

la mira de no arriesgar su capital y de no sobrecargar su *hato*, la impedimenta de la compañía¹⁵. Esa lucha debió empezar, como mínimo, con el aparatoso elenco de *La Numancia*, con 58 papeles de distinta monta, pero inasumible para cualquier empresario de la época y quizás sólo al alcance de los colegios universitarios.

En este punto el alcaláino no halló el equilibrio funcional que encontraría Lope de Vega en su numerosa producción *en cadena*, después de los tanteos estudiados por Oleza (1981, 2001 y 2011). Y, además, frente al siempre bisoño Cervantes, que se limitaba a ofrecer obras teatrales un tanto incómodas o excéntricas y a lamentarse en sus novelas y prólogos¹⁶, el Fénix era consciente de que debía dejar manga ancha a las compañías, puesto que, como sabemos, acudía a los estrenos de sus piezas y apuntaba los fallos, los aciertos y las reacciones del público. Mientras el de Alcalá componía comedias y tragedias, no diré originales, pero siempre distintas entre sí, Lope se entregaba a una producción masiva según un esquema fijo y bien comprobado.

A fin de cuentas, todo lo descrito en el «Coloquio» tendrá el resultado final pragmático y un tanto irónico que cabe esperar del Cervantes maduro, víctima hasta entonces de tantas decepciones teatrales, algunas de ellas provocadas, sin duda, por sus *manías* en la puesta en escena y el atrezo:

Aquí acabé de entender que el uno era poeta y el otro comediante. El comediante aconsejó al poeta que cercenase algo de los cardenales, si no quería imposibilitar al autor el hacer la comedia. A lo que dijo el poeta que le agradeciesen que no había puesto todo el cónclave que se halló junto al acto memorable que pretendía traer a la memoria de las gentes en su felicísima comedia. (pág. 613)

La palabra *cercenar* alude a los *atajos* de los directores de las compañías sobre los sufridos manuscritos teatrales y el *cónclave* es otra indudable exageración cervantina, que asusta incluso al imprudente plumífero. La conversación entre ambos personajes es interesante porque, sin duda, Cervantes recordaría al escribirla sus posibles reflexiones y discusiones de juventud sobre sus multitudes de personajes en escena y sobre el peligro del anacronismo que ya trataba de conjurar cuando redactó las acotaciones de *La Numancia*¹⁷.

El resultado, al cabo de unos veinte años, es esta melancólica escena, en la que el ingenuo poetilla pergeña una *felicísima comedia* destinada a un infelicísimo fracaso anunciado. Con todo, el pragmatismo de este Cervantes añoso, que se ríe hasta de sí mismo, contrasta con el autobombo

¹⁵ Para las apariencias y la escenografía, véase el trabajo clásico de Ruano de la Haza (2000). Sobre los hatos teatrales, García García (2000), entre otros estudios.

¹⁶ Véanse Granja (1995) y Rufinatto (2003), con varias hipótesis sobre el fracaso teatral cervantino.

¹⁷ Por ejemplo, se muestra inexperto en *El trato de Argel*, con algunas advertencias ocasionales y poco útiles dramáticamente, como cuando aclara que ciertos personajes se quedan solos en escena (págs. 1035 y 1065) o cuando explica que unas expresiones «se usan decir en Argel», al comienzo de la 3ª jornada (pág. 1077). Ya en *La Numancia*, las acotaciones, más sueltas y eficaces en cuanto al movimiento y al atrezo, exigen, por caso, que los romanos vayan «armados a la antigua, sin arcabuces» (pág. 1120) o que los numantinos salgan «vestidos como sacerdotes antiguos» (pág. 1148). Aun así, se excede claramente cuando advierte en esa misma tragedia que una lanza esté «barnizada de negro» (pág. 1155) o un «bizcocho ensangrentado» (pág. 1187), o recuerda que Marquino ya ha desaparecido (pág. 1167), o aclara prolijamente que Leoncio escucha inadvertidamente a otros (pág. 1178), o que unos enmascarados pueden ser mujeres u hombres (pág. 1193); y en cambio, da manga ancha a los cómicos al sugerir que un ruido se puede hacer indistintamente con cohetes o con el barril de piedras (págs. 1157-1158). Con todo, las didascalías de esa obra dan la sensación de estar muy estudiadas y pensadas para una obra nacional grandiosa y multitudinaria, sugieren que Cervantes ya conocía mejor el medio teatral y hasta nos permiten conjeturar que, sin duda por eso mismo, confiaba poco en los directores-empresarios de esos años y deseaba ser taxativo y hasta redundante en sus indicaciones escenográficas.

inicial del prólogo contemporáneo de las *Ocho comedias*, en el que encarece sus triunfos teatrales pasados y futuros y dedica elogios a su generación, la de 1580, totalmente *perdida* y olvidada en 1605 (y mucho más en 1615), aunque al final de esas mismas páginas reconozca que se ve obligado a imprimir sus dieciséis piezas porque los *teatros* no las quieren estrenar¹⁸.

A continuación, Cervantes, con sus características humanidad y ponderación, nos muestra la pobreza y generosidad del desventurado escritor del «Coloquio», reinterpreta a su modo el tópico de la *lacería* de los poetas:

Rióse el recitante y dejóle en su ocupación por irse a la suya, que era estudiar un papel de una comedia nueva. El poeta, después de haber escrito algunas coplas de su magnífica comedia, con mucho sosiego y espacio sacó de la faldriquera algunos mendrugos de pan y obra de veinte pasas, que, a mi parecer, entiendo que se las conté, y aun estoy en duda si eran tantas; porque juntamente con ellas hacían bulto ciertas migajas de pan que las acompañaban. Sopló y apartó las migajas, y una a una se comió las pasas y los palillos, porque no le vi arrojar ninguno, ayudándolas con los mendrugos, que morados con la borra de la faldriquera, parecían mohosos, y eran tan duros de condición que, aunque él procuró enternecerlos, paseándolos por la boca una y muchas veces, no fue posible moverlos de su terquedad; todo lo cual redundó en mi provecho, porque me los arrojó, diciendo: «¡To, to! Toma, que buen provecho te hagan». (pág. 613)

Se trata de una idea tan recurrente, que había dado origen al neologismo cervantino *poetambre*, acuñado por el Cervantes del *Viaje del Parnaso*, una obra monográfica donde hallamos numerosas alusiones a ese tópico, y en especial una muy reveladora:

Era cosa de ver maravillosa
de los poetas la apretada enjambre,
en recitar sus versos muy melosa:
éste muerto de sed, aquél de hambre.
Yo dije, viendo tantos, con voz alta:
«Cuerpo de mí con tanta poetambre». (II, vv. 391-396)

En todo caso, esa estampa del «Coloquio» da pie a otra reflexión, un tanto filosófica, del can sobre esa miseria:

«¡Mirad —dije entre mí— qué néctar o ambrosía me da este poeta, de los que ellos dicen que se mantienen los dioses y su Apolo allá en el cielo!». En fin, por la mayor parte, grande es la miseria de los poetas, pero mayor era mi necesidad, pues me obligó a comer lo que él desechaba. (págs. 613-614)

¹⁸ Simplifico un tanto las archiconocidas explicaciones de Cervantes en ese prólogo: en realidad, él declara que «volví a componer algunas comedias», pero «no hallé autor que me las pidiese» y las guardó en un cofre. Un librero le confesó entonces «que se las comprara si un *autor de título* no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada». Tras releerlas, «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» (págs. 27-28). Curiosamente, reduce su autocrítica (autor de título mediante) al *escripulo* del verso y no a cuestiones teatrales de más calado. Y, asimismo, a pesar de la frase «tan malas y tan malos», parece ceñir la crítica a las comedias (pues varios de sus entremeses están en prosa), niega sus defectos y atribuye su fracaso a las pocas luces de aquel *autor*.

Porque, en efecto, en un curioso quiebro, Cervantes ha imaginado un episodio de hambre *picaresco-canino-poética* verdaderamente *lazarillesca* y hasta escalonada, desde el perro mendicante hasta el poetilla todavía más menesteroso. Del mismo modo que ha pergeñado una crónica nunca vista de la creación poética observada por un can:

En tanto que duró la composición de su comedia, no dejó de venir a la huerta ni a mí me faltaron mendrugos, porque los repartía conmigo con mucha liberalidad, y luego nos íbamos a la noria, donde, yo de bruces y él con un cangilón, satisfacíamos la sed como unos monarcas. Pero faltó el poeta y sobró en mí la hambre tanto, que determiné dejar al morisco y entrarme en la ciudad a buscar ventura, que la halla el que se muda. (pág. 614)

E incluso desarrolla más el asunto, insistiendo en el motivo tópico de la miseria del coplero:

Al entrar de la ciudad vi que salía del famoso monasterio de San Jerónimo mi poeta, que como me vio, se vino a mí con los brazos abiertos, y yo me fui a él con nuevas muestras de regocijo por haberle hallado. Luego al instante comenzó a desembaular pedazos de pan, más tiernos de los que solía llevar a la huerta, y a entregarlos a mis dientes sin repararlos por los suyos, merced que con nuevo gusto satisfizo mi hambre. Los tiernos mendrugos, y el haber visto salir a mi poeta del monasterio dicho, me pusieron en sospecha de que tenía las musas vergonzantes, como otros muchos las tienen. (id.)

En clara alusión al tipo de pobres que no mendigaban públicamente por vergüenza, a los que un tratadista contemporáneo como Cristóbal Pérez de Herrera definió con precisión: «Los que padecen mayores necesidades por no pedirlo por las puertas» (pág. 209). Y el perro describe todo ello como un recuerdo del hambre lacerante de muchos pícaros, con un despliegue de mendrugos y bodigo genuinamente picaresco.

Lo que sigue es una reflexión cervantina sobre la limosna digna de un predicador o del mismo Pérez de Herrera:

Encaminóse a la ciudad, y yo le seguí, con determinación de tenerle por amo si él quisiese, imaginando que de las sobras de su castillo se podía mantener mi real; porque no hay mayor ni mejor bolsa que la de la caridad, cuyas liberales manos jamás están pobres; y así, no estoy bien con aquel refrán que dice: «Más da el duro que el desnudo», como si el duro y avaro diese algo, como lo da el liberal desnudo, que, en efeto, da el buen deseo, cuando más no tiene. (pág. 614)

En suma, todo este pasaje resulta ser una vasta *amplificatio* de dos motivos paralelos: la pobreza picaresca del escritor y su inadecuación literaria, es decir, la marginación social y picaresca del menesteroso junto a la marginación literaria del creador fallido de un teatro irrepresentable, y que, por lo tanto, quedará fuera de los circuitos comerciales. Cervantes se percata de las semejanzas entre ambas inadecuaciones y combina deliberadamente los dos temas, literatura y caridad, dibujando una pareja de hombre y can en la que el ser humano hace de poeta-pícaro y el perro —que también es un pícaro, a su modo—, ejerce primero de espectador de un debate literario y teatral, y después de mendigo en segunda instancia, pues recibe las migajas que el escritor le brinda generosamente.

Como en el tratado segundo de *Lazarillo de Tormes*, en el que el pedigüeño Lázaro mendigaba en Toledo para el hidalgo tronado, aquí, Berganza, instalado en el último eslabón social, recibe una limosna —el pan duro— de un poeta mendicante, en otra simbiosis perfecta y llena de ironía.

Y el círculo se cierra si pensamos que el can podría ser considerado traslaticamente, también, en realidad, como un perro-lázaro, como otro destrón de ciego o perro-guía. En cualquier caso, Cervantes nos avisa de que el escritorzuelo granadino del «Coloquio», a los ojos de Berganza, *tenía las musas vergonzantes*, esto es, era poeta pobre material y estéticamente, en su vida diaria y en la creación teatral. Y a fin de cuentas, sus indigestas comedias vienen a equivaler a esas migajas incomedibles de pan correoso que regala al simpático perro parlante. Tanto unas como otras nos mueven a ternura, pero también nos ponen sobre aviso de que estamos ante un entrañable fracasado social y artístico, bondadoso y caritativo con los demás, pero inhábil en lo que hace a su oficio. No en vano, demuestra una torpeza creativa a nivel práctico, una falta de vista comercial y teatral que radica en su esencial ingenuidad: al negarse a alterar su aparatosa y carísima puesta en escena y a entregar su manuscrito al empresario, lo retira de los circuitos comerciales: *así le daré yo mi comedia como volar*. Igual que regala sus migajas a un perro de la calle, está dispuesto a ofrendar sus obras a un público inexistente y pretende escribir *para nadie*.

Después de esta curiosa exposición *socio-literario-canina* de Cervantes, llega la escena que esperábamos, troquelada sobre los modelos arriba comentados, Luján de Sayavedra y Quevedo. Repasemos el relato del «Coloquio»: «De lance en lance, paramos en la casa de un *autor* de comedias que, a lo que me acuerdo, se llamaba Angulo el Malo, de otro Angulo, no autor, sino representante, el más gracioso que entonces tuvieron y ahora tienen las comedias» (págs. 614-615). La alusión tiene miga porque, indudablemente, sitúa los hechos en plena historia viva del teatro del cambio de siglo, aunque la crítica no se ponga de acuerdo sobre la identidad precisa de este personaje, que bien pudo ser Andrés Angulo el Malo, que comparecerá en el segundo *Quijote* (II, 11; pág. 714)¹⁹ y que será también citado por Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*²⁰. Posiblemente, tanto este pasaje del *Quijote* como el de «El coloquio de los perros» acusen la influencia del *Buscón*, pues convierten a sus personajes en actores y sale un mal poeta teatral caricaturizado, con ejemplos de la irrealidad y la irrepresentabilidad de sus malas comedias, en el caso del «Coloquio». En cualquier caso, Cervantes se apoya en un dato histórico, como ya había hecho Luján con la compañía de Heredia.

Y continúa el relato con otra variación sobre el modelo lujaniano: «Juntóse toda la compañía a oír la comedia de mi amo, que ya por tal le tenía; y a la mitad de la jornada primera, uno a uno y dos a dos, se fueron saliendo todos, excepto el autor y yo, que servíamos de oyentes» (pág. 615). Todo resulta humillante para el aficionado: los presentes no resisten más allá de unos cientos de versos y se escapan poco a poco de una estancia de la posada que alberga a los comediantes, hasta que se produce una insólita situación: un perro se convierte en espectador único y en oyente y crítico privilegiado de una primicia teatral. Y, como en el resto de esa novelita, Berganza equivale al Pablos del *Buscón*, que también había ejercido de perito en comedias («Si alguno venía a leer comedia, yo era el que la oía», pág. 212).

Leemos entonces otras dos notas curiosas de Cervantes: «La comedia era tal, que, con ser yo un asno en esto de la poesía, me pareció que la había compuesto el mismo Satanás, para total ruina y pérdida del mismo poeta (...)» (id.). Es decir, que el perro parlante dice ser un *asno* en

¹⁹ En el mencionado pasaje quijotesco se alude quizás al auto de Lope *Las cortes de la muerte* (véase una síntesis de ésta y otras hipótesis en la nota complementaria de la edición que manejo, II, n. 714.25).

²⁰ Véase la nota del *Quijote* (n. 614.543).

cuanto crítico teatral y el poeta llega a ser demonizado, en una hipérbole graciosa donde el diablo engaña al poeta y lo suplanta.

En principio, a partir de aquí, el cuadro viene a ser muy parecido al de Luján, con las burlas y la huida de la compañía, aunque también con detalles nuevos, puesto que el mal dramaturgo traga saliva (en gerundio), se percata de la situación y se disgusta. Y, para colmo, sus oyentes están a punto de mantearlo, en una innovación frente a sus modelos, que nunca habían llegado tan lejos:

[...] Ya iba tragando saliva, viendo la soledad en que el auditorio le había dejado; y no era mucho, si el alma, présaga, le decía allá dentro la desgracia que le estaba amenazando, que fue volver todos los recitantes, que pasaban de doce, y, sin hablar palabra, asieron de mi poeta, y si no fuera porque la autoridad del autor, llena de ruegos y voces, se puso de por medio, sin duda le mantearan. (pág. 615)

No contento con esa novedad, de sabor un tanto *sanchopancesco*, añadirá Cervantes otra, al introducir un caleidoscopio de reacciones humanas –y una canina– ante el fracaso teatral, entre las que destaca la del propio escritor, que no se limita, como en Luján, a sufrir el ridículo e invocar a Lope de Vega, sino que lo asume con toda la dignidad posible, dadas las circunstancias, y juzga indignos de sus versos a sus oyentes, mientras el perro llega a avergonzarse:

Quedé yo del caso pasmado; el autor, desabrido; los farsantes, alegres, y el poeta, mohino; el cual, con mucha paciencia, aunque algo torcido el rostro, tomó su comedia, y, encerrándosela en el seno, medio murmurando, dijo: «No es bien echar las margaritas a los puercos». Y con esto se fue con mucho sosiego. Yo, de corrido, ni pude ni quise seguirle. (id.)

Impresiona el póker de reacciones de todos los presentes, desde el empresario hasta el cávido, que prefiere no seguir al que casi podríamos llamar su nuevo amo hasta ese momento. El poetilla disimula su enfado y, algo desencajado y hablando entre dientes, intenta devolver el golpe con la conocida frase proverbial, que implica culpar del fiasco a los oyentes, en el único rasgo de soberbia que se permite ese personaje, junto con la comentada exigencia de la puesta en escena. En el fondo, se trata de unos ingredientes muy parecidos a los de los modelos lujaniano y quevedesco.

Con todo, al parecer, ese sosiego, esa calma tensa y esa protesta por lo bajo podrían ser los mismos que el propio Cervantes exhibía cuando sus piezas eran desdeñadas por actores, empresarios teatrales y hasta libreros, según refiere él mismo en el prólogo a las *Ocho comedias*: «Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí el dinero con suavidad, sin tener en cuenta con dimes ni diretes de recitantes» (pág. 28). No cabe duda de que Cervantes hubo de hacer acopio de esa paciencia teatral y gremial a lo largo de dos décadas largas de *dimes y diretes*.

Va sin decir que, frente a un Luján (quienquiera que fuese) que conocía el negocio de escribir para las tablas desde fuera y más bien anecdóticamente, aunque con cierta familiaridad con *autores* y actores, Cervantes lo vivió y lo sufrió desde dentro, *con mucha paciencia, medio murmurando y aunque algo torcido el rostro*, soportando durante décadas las consecuencias de su inadaptación y del superior talento y habilidad lopescos y teniendo que publicar su teatro restante, arrumbado desde hacía años, en un dudoso volumen apenas antecedido por un atrabiliario prólogo, y no por los famosos estrenos que tendrían que haberlo precedido, como en el caso de las comedias publicadas de Lope desde 1604, primero sin su consentimiento ni su control y después bajo su supervisión. De

hecho, cuando Cervantes entregó su manuscrito teatral del volumen de *Ocho comedias* en 1615, las *Partes* lopescas eran ya tres al menos (1604, 1609 y 1612), y todas contenían comedias ya estrenadas y, en general, muy bien recibidas por el público. Para mayor disgusto del maduro dramaturgo novel que en 1604 era todavía el de Alcalá, a sus casi sesenta años, Lope de Vega se había permitido el lujo de ofrecer a sus fieles lectores incluso una lista de sus estrenos hasta ese momento, que precedía ostentosamente a su aparatosa novela *El peregrino en su patria*²¹. Así pues, frente al eterno aspirante Cervantes, el rey Lope —que se había *alzado con la monarquía cómica*— era un experimentado y célebre *peregrino* en su propia y casi exclusiva *patria teatral*, y así lo había demostrado cada vez más claramente desde finales del XVI. En consecuencia, no es extraño que Cervantes, frente al homenaje que había dedicado Luján a Lope, no aluda a él en todo este largo pasaje monográfico. En realidad, casi nunca nombró directamente al Fénix, aunque a menudo se refirió a él en sus pasajes de crítica teatral desde 1604-1605.

Sin embargo, en el momento en que redactó «El coloquio de los perros», Cervantes quizás ya no confiaba en una gloria teatral que algunos años antes había acariciado, y más bien empezaba a decantarse acaso por la publicación de una suerte de inusual testamento dramático impreso, que terminaría por aparecer en el otoño de 1615, después de haber repasado y quizás reescrito algunas piezas antiguas. El contraste es palmario entre quien, como el *Fénix de los Ingenios*, veía publicado su teatro en ediciones piratas espoleadas por el mercado editorial y por el público de los corrales, y quien, como Cervantes, se veía obligado a editarlo por su cuenta y como a hurtadillas, sin siquiera haber estrenado todas las piezas y suponemos que cobrando apenas un adelanto del impresor.

En cualquier caso, no sabemos si la idea de publicarlo se la sugirieron los madrugadores volúmenes teatrales de Lope de Rueda (1567 y 1570), el de Juan de la Cueva (1583), las modernas *partes* del mismo Lope de Vega u otras obras parecidas, aunque —una nueva rareza— su tomo no era la habitual colección de doce comedias, sino que contenía unas inusuales dieciséis piezas, entre largas y cortas. El único parecido era con Cueva, que había presentado catorce: diez comedias y cuatro tragedias. Sea como fuere, sólo cabe imaginar aquí por un momento qué impresión pudo causar esa anomalía cervantina, junto con otra más: un personalísimo y polémico prólogo que sólo tiene parangón en el del *Quijote* de 1605 y en el de la *Segunda parte del ingenioso caballero*, que los lectores corrientes leerían con curiosidad por esos mismos meses, pues el segundo *Quijote* se tiraría durante la primavera de 1615 y las *Ocho comedias* se imprimirían al final del verano de ese año, casi sin tregua²². No cabe duda de que, en el general ambiente innovador del primer XVII, las obras cervantinas de madurez inauguraban sus propios géneros: novelas cortas a la española, teatro solamente impreso, novela extensa no picaresca y satírica, una nueva narración bizantina y —no menos importante— unos ingeniosos prólogos metaliterarios.

En el de ese volumen teatral de 1615 Cervantes historió primero el drama español del último medio siglo largo y después se despachó a gusto contra sus antagonistas: el *Monstruo de Naturaleza* Lope, que se había enseñoreado del negocio teatral durante más de dos décadas, el innominado *autor*

²¹ Véanse Giuliani (2004) y Fernández Rodríguez (2014).

²² Véase la nota 609.1 de la edición por la que cito esa inmortal novela.

de título que desdeñó las piezas cervantinas y el librero que lo secundó, aunque terminara por publicarlas²³. Con todo, el manco acometió su dulce venganza sin atacar al público, al que trató con más delicadeza, es decir, más o menos lo mismo que hará en el «Coloquio», donde, hábilmente y a la zaga de Luján, cargará la culpa sobre las espaldas de los *teatros* y, al mismo tiempo, las descargará del *senado*, ante el cual la malograda comedia del ingenio granadino amigo de los perros nunca llegará a escenificarse, siguiendo el modelo del plagiario de Alemán. Es interesante este distingo porque Cervantes debía pensar que el público de los corrales era soberano y, a la vez, víctima de quienes, como Lope y los suyos, le suministraban su entretenimiento cotidiano y lo orientaban sutilmente hacia una fórmula teatral de fácil consumo, aunque empobrecedora²⁴.

El escritor de Alcalá, imitando al continuador plagiario del *Guzmán*, tampoco exonera al dramaturgo *manqué* del *Coloquio* de su responsabilidad artística y comercial, pero añade el matiz de la ternura y de su delicada caracterización como un poeta cándido e idealista, una verdadera alma de cántaro que, a pesar de su evangélica pobreza, no deja de alimentar a un perro callejero con las pocas migajas que lleva en sus faltriqueras, y que, a la vez, es incapaz de anticipar el fracaso anunciado de su disparatada comedia. Es como si Cervantes afirmara que se puede ser mal dramaturgo, pero buena persona, más o menos lo mismo que hará, a la postre, con el también inocente Licenciado Gomecillos en *El retablo de las maravillas*²⁵, con Pancracio de Roncesvalles y hasta quizás con el canónigo quijotesco —que tiene en borrador una novela de caballerías (I, 48; pág. 551)—, entre otros caracteres similares, todos en esa frontera tan cervantina entre lo personal y lo social, entre el genuino criterio artístico individual y la tiranía de la moda literaria, casi siempre asociada con el vulgo, lo vulgar y lo meramente comercial²⁶. Y esa sostenida reivindicación del *buen-mal escritor* vale igualmente para él mismo y para sus fracasos literarios, que suelen caracterizarse por ese *si es no es* fallido, pero digno, que se insinúa en aquella citadísima autocrítica de *La Galatea* expuesta por el cura de la aldea durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote: «Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada» (I, 6, pág. 86).

Es más, Cervantes va perfilando a lo largo de algunos pasajes metaliterarios el personaje del escritor ingenuo o del ingenuo metido a escritor, que cree en lo que juzga como su arte y olvida o desdeña las demás consideraciones, gremiales, comerciales y prácticas, quedando fuera de los circuitos del estreno o la publicación y cayendo en una suerte de ostracismo socio-económico. En parte, ese perfil humano es autobiográfico y en parte no, como sucede igualmente con los varios conocidísimos autorretratos sesgados e irónicos que Cervantes trazó de sí mismo.

Para colmo, se le ocurrió a nuestro escritor dar otra vuelta de tuerca final y definitiva en *El coloquio* a los motivos picarescos heredados de Luján y de Quevedo en su *Buscón*: no sólo el pícaro

²³ Se refería Cervantes, a todas luces, a Juan de Villarroel «mercader de libros», quien, según la portada, costeó la impresión en los talleres de la viuda de Alonso Martín. Sea como fuere, es de suponer que Villarroel no se molestó por la suave reconversión cervantina.

²⁴ A modo de síntesis de esta visión de los receptores, pueden servir los irónicos versos de Ocaña en *La entretenida*, III: «La verdad desta cuestión / quede a la mosquetería, / que hay tal que en él se cría / el ingenio de un Platón [...]» (vv. 2219-2222; pág. 743).

²⁵ Véase mi artículo de 2016 sobre ese personaje.

²⁶ Comp. mi artículo de 2016.

puede ser actor, según había mostrado el primero, y actor-dramaturgo, como había señalado el segundo, sino que un inusitado *perro-pícaro* puede mudarse sorprendentemente en *representante* de éxito y mudo *entremesista*, es decir, en un actor especializado en entremeses, aunque sin texto:

Yo, de corrido, ni pude ni quise seguirle, y acertélo, a causa que el autor me hizo tantas caricias que me obligaron a que con él me quedase, y en menos de un mes salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas. Pusiéronme un freno de orillos y enseñáronme a que arremetiese en el teatro a quien ellos querían; de modo que como los entremeses solían acabar por la mayor parte en palos, en la compañía de mi amo acababan en zuzarme, y yo derribaba y atropellaba a todos, con que daba que reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño. (pág. 615)²⁷

No debe caer en saco roto ese comentario final de Berganza contra los farsantes y su público de ignaros, dispuestos a dar su dinero a cambio de una pobre y estúpida farsa casi circense o de una acrobacia canina callejera, indigna del canon entremesil cervantino. Recordemos que Cervantes desterró de sus piezas breves el plebeyo final *en palos*, que claramente consideraba mecánico y estúpido. Su crítica al teatro sofisticado de Lope y los suyos no excluye ni este bajonazo contra un entremés *perruno*, primitivo y crudo, que consiste en *arremeter*, *derribar* y *atropellar* para hacer *reír* a los *ignorantes* y obtener *mucha ganancia*, ni los avisos quijotescos contra los desaprensivos titiriteros-romancistas al estilo de Maese Pedro.

En todo caso, el cánido del *Coloquio* da en un poco más que un figurante y un poco menos que un actor, una figurilla o máscara muda y violenta, apta para entremeses, una suerte de *perro-matapecados* o de inversión visible, pero equivalente —si así queremos verlo— de las *sombras chinescas* (en cuanto mera evocación verbal y sugestión colectiva) de inexistentes toros, ratones, leones y «osos colmeneros» pseudo-teatrales invocados por los estafadores Chanfalla y Chirinos en *El retablo de las maravillas* (págs. 981-983). En ambos casos, novela corta y entremés, hallamos la propuesta fronteriza y *trans-genérica* del *antiteatro*: lo irrepresentable, lo inasumible, lo chocante, lo que va contra las modas y los hábitos técnicos, y en alguna medida contra la comedia y la novela al uso²⁸. De la misma manera que no hay perros en las novelas picarescas ni existen retablos teatrales invisibles, la posibilidad de un actor canino es bastante insólita en el panorama de los entremeses del Siglo de Oro y únicamente encaja en ese *Retablo* entremesil o en la atmósfera mágica, lucianesca e irónica del *Coloquio*. Precisamente, en esa novelita su autor puede sugerir con su inagotable invención todo lo que el teatro difícilmente admitiría, como la posibilidad de que un perro haga de actor mudo.

²⁷ El único ejemplo alternativo de entremés canino que he localizado es del siglo XIX: el curioso y pedagógico *¡Yo quiero ser perro!* de Maximiliano M. Monje, una larga pieza infantil decimonónica en verso (Madrid, Saturnino Calleja, c. 1876). Por otra parte, la ocurrencia del actor mudo volvió a aparecer, aunque encarnada en un hombre —y nada menos que un cómico judío—, en el famoso e irreplicable quinteto de los Marx Brothers, auténtico grupo de vodevil trasplantado a la pantalla cinematográfica en la década de 1930-1940. Dado que el hiperactivo Harpo era incapaz de recordar su papel, sus hermanos decidieron hacerlo pasar por mudo, aunque resultara elocuente por medio de gestos —una jerga que sólo su hermano Chico podía descifrar—, de silbidos y de la exhibición de bocinas de automóvil y otros objetos.

²⁸ Esta reacción anticonvencional es común a varias de sus comedias y ha sido comentada mil veces, pero bastará con recordar la advertencia cervantina al final de *La entretenida* y de *Pedro de Urdemalas* sobre que esas piezas —en la segunda la meta-comedia interna— *no acaban en casamiento* (respectivamente, v. 3084, pág. 772, y 3169, pág. 880).

Tanto en el *Retablo* como en el *Coloquio*, Cervantes explora varios imposibles: por un lado, el retablo mágico que no es sino un decorado verbal reducido al absurdo, el músico Rabelín mudo y los animales inexistentes, pero que siembran el terror en el público, la lluvia que no moja; y por otro, el perro parlante que hará primero de personaje de novela, en largo diálogo con otro cánido, y que después ejercerá como actor sin gestos ni palabras. Y la comparación entre ambas piezas no es caprichosa, dado que sabemos, o al menos sospechamos, que nuestro autor traspuso piececillas teatrales en novelas, y quizás también viceversa, según ha observado Zimic (1992 y 2010). Con todo, el estudio de Bravo Ramón (2019) pone de manifiesto que el propio Cervantes invocó verbalmente lo animalesco y a bastantes animales –hasta siete por pieza–, pero sin sacar ninguno a escena en sus obras breves, en buena lógica teatral. Los citados en *El retablo* no pasan de ser, según he anotado, meras sugerencias y fantasmas de la psique colectiva, aunque sean capaces de desatar nominalmente, al igual que la cuestión racial de fondo de la pieza, un temor irracional en el público.

El largo pasaje del *Coloquio* concluye, al fin, con un juicio sumarisimo de la profesión de farandulero hecho por un can vuelto ya un actor profesional con un extenso currículum:

¡Oh Cipión, quién te pudiera contar lo que vi en ésta y en otras dos compañías de comediantes en que anduve! Mas, por no ser posible reducirlo a narración sucinta y breve, lo habré de dejar para otro día, si es que ha de haber otro día en que nos comuniquemos ¿Ves cuán larga ha sido mi plática? ¿Ves mis muchos y diversos sucesos? ¿Consideras mis caminos y mis amos tantos? Pues todo lo que has oído es nada, comparado a lo que te pudiera contar de lo que noté, averigüé y vi desta gente; su proceder, su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas: unas para decirse al oído y otras para aclamallas en público, y todas para hacer memoria dellas y para desengaño de muchos que idolatran en figuras fingidas y en bellezas de artificio y de transformación. (págs. 615-616)

Dejaré al margen esa curiosa definición cervantina de la novela picaresca: «¿Ves mis muchos y diversos sucesos? ¿Consideras mis caminos y mis amos tantos?», y me fijaré en lo que aquí nos importa: de nuevo, el can no nos ahorra el recuerdo quevediano de la ignorancia de los actores y de su vida dura pero amena, así como el tirón de orejas al público, demasiado crédulo e ingenuo ante un mundo artificioso y de oropel, crítica de fondo que también se hacía en *El retablo de las maravillas*, quizás con la mira puesta en la sempiterna comedia nueva y sus engañifas, como el decorado verbal y otros efectos teatrales conseguidos a poco coste²⁹.

La *aclamación pública* de los secretos del oficio ya la había hecho, en cualquier caso, el actor-poeta Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* de 1603, y la volvería a hacer el mismo Cervantes en su *Pedro de Urdemalas* y en el segundo *Quijote*. La confidencia en privado, como hecha simbólicamente al oído, directamente de escritor a lector, está implícita en ese mismo pasaje del *Coloquio* y quedará rematada de modo sibilino en el prólogo de las *Ocho comedias*, donde nuestro escritor se desahogará a gusto contra las gentes de teatro y contra Lope de Vega, siempre entre líneas y después de sentar cátedra con una historia *ad hoc* del teatro español del Renacimiento y del primer siglo XVII, en la que se incluirá a sí mismo como un artífice importante de la revolución teatral obrada en ese tiempo y encajará su *curriculum vitae* como dramaturgo festejado en su juventud y

²⁹ Comp. Brioso (2018a).

arrinconado en su madurez. El sabor agrídulce de estas revelaciones cervantinas se queda en el paladar del lector, pero Cervantes confía en que también persistan en algún antiguo espectador con buena memoria el recuerdo de sus glorias pasadas —es un prólogo fuertemente retrospectivo— y el efecto renovado de su viejo y nuevo teatro, ahora editado en la suerte de tardío —pero merecido, al menos según su artífice— auto-homenaje teatral de 1615.

Finalmente, la ironía de nuestro pasaje del *Coloquio* es más que manifiesta: el perro parlante resulta ser el espectador más ponderado de la creación dramática y el crítico más prudente de la cuestión teatral, una vez que el público profesional —el amigo actor, el empresario y su compañía— se muestra demasiado vehemente, e incluso agresivo con el desdichado dramaturgo.

Por lo demás, también añadirá Cervantes en el *Coloquio*, unas páginas después y por boca del mismo Berganza, lo que parece ser un apéndice *metaliterario* bastante más tópico y quevedesco, en el que comparece otro poeta (a secas, no dramático), entre otras dos *figuras* satíricas —un matemático y un arbitrista—, recluidas en el Hospital de la Resurrección de Valladolid:

Digo, pues, que una siesta de las del verano pasado, estando cerradas las ventanas y yo cogiendo el aire debajo de la cama del uno dellos, el poeta se comenzó a quejar lastimosamente de su fortuna, y preguntándole el matemático de qué se quejaba, respondió que de su corta suerte. «¿Cómo, y no será razón que me queje —prosiguió—, que habiendo yo guardado lo que Horacio manda en su *Poética*, que no salga a luz la obra que, después de compuesta, no hayan pasado diez años por ella, y que tenga yo una de veinte años de ocupación y doce de pasante; grande en el sujeto, admirable y nueva en la invención, grave en el verso, entretenida en los episodios, maravillosa en la división, porque el principio responde al medio y al fin, de manera que constituyen el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso, y que, con todo esto, no hallo un príncipe a quien dirigirle? Príncipe, digo, que sea inteligente, liberal y magnánimo. ¡Miseria edad y depravado siglo nuestro!». (págs. 617-618)

De modo que ese *versista*, emparejado nada menos que con otros dos orates tan socorridos, ridículos y quevedescos como un arbitrista en busca del oro y de la piedra filosofal y un matemático en pos del *punto fijo* y de la cuadratura del círculo, se manifiesta como un poeta supuestamente horaciano y aristotélico que se detiene únicamente, después de muchos esfuerzos, ante el trivial obstáculo de elegir un dedicatario noble a quien dirigir su absurdo poema esdrújulo. La inspiración horaciana del episodio es aclarada por el propio poeta, que alude a los famosos «diez inviernos» y que invoca la armonía y la proporción entre las partes de la obra³⁰, aunque, como es evidente, él mismo no encaja en absoluto en el patrón del poeta modesto y sabio de Horacio. De hecho, la ironía cervantina lo presenta como un falso buen poeta que piensa que, por atenerse superficialmente al patrón clásico, será un creador excelso.

Por otro lado, la impronta quevedesca de esas líneas del *Coloquio* es fácil de rastrear en el *Buscón*, donde don Francisco —recordémoslo— ya había asimilado al mal poeta con otras dos figuras que lo precedían en la caricatura: un arbitrista «loco repúblico y de gobierno» (pág. 106) y un

³⁰ En la traducción ya citada de Espinel leemos que el poeta no debería escribir «sin consentimiento de Minerva» y que debería guardar sus escritos, al menos, dos lustros: «Yo he encerrado en casa diez inviernos / lo que a luz no saliere estando dentro, / podrá en los pergaminos enmendarse» (fol. 163). La cuestión de la experiencia y sabiduría, que el poetastro cervantino también invoca al exponer su larga carrera de 32 años, estaba en varias partes de la epístola horaciana, por ejemplo: «Y con todo se atreve a hacer versos / un ignorante de experiencia y ciencia (...)» (id.).

esgrimidor géometra y «circunflejo» (pág. 108), de camino a Segovia y a caballo entre los capítulos I y 2 del libro II³¹. El matemático equivaldría al espadachín, con su dominio de la geometría.

La escena aludida del *Coloquio* prosigue cuando el alquimista le pregunta por el asunto de su libro y el delirante poetaastro aclara:

Trata de lo que dejó de escribir el Arzobispo Turpín del Rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la *Historia de la demanda del santo brial*, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno. (pág. 618)³²

El disparate es mayúsculo, amén de esdrújulo, puesto que el personaje se impone condiciones tan imposibles, y más aun juntas, como el relato épico-caballeresco sin verbos y el abuso nunca visto de tantas voces proparoxítonas, a pesar de su escasez en castellano. El pasaje acaso pone en solfa a *esdrújulistas* tan notables históricamente como Juan de Mal Lara, Bartolomé Cairasco de Figueroa —que acumuló hasta 468 esdrújulos consonantes en un solo poema y cuya *Esdrújúlea* permanece inédita³³—, Lope de Vega, Góngora o el más joven poeta y erudito portugués Manuel de Faria e Sousa³⁴. El mismo neologismo burlesco *esdrújulamente* quizás muestra la huella de Quevedo en este Cervantes anciano y harto permeable a muchas influencias que podían enriquecer su caleidoscopio narrativo de los últimos años. Así lo ha corroborado, por ejemplo, Rey Hazas en un valioso artículo de 2008:

Es evidente que Cervantes tenía *El Buscón* delante cuando acababa la redacción del *Coloquio*, que parece obra de madurez, y probablemente lo sea, en su última redacción, aunque hay una hipótesis reciente de [Francisco] Rico según la cual las *Novelas ejemplares* serían todas ellas anteriores a 1605, y no es disparate pensar que el *Coloquio* sea de esas fechas, en torno a 1605, aunque sin duda fue revisado después. (217)

Por lo demás, la escena de la tertulia o lectura literaria en público —aunque esta vez no sea de una obra teatral— también saldrá a relucir en *El licenciado Vidriera*, cuando Cervantes nos muestra en plena acción a un sonetista de mala mano, pero orgulloso de sus pinitos poéticos —«la idiotez y la arrogancia del mundo» (pág. 283)— y dispuesto a leer a todo trance un poema a sus amigos:

—¡Qué es ver a un poeta destos de la primera impresión cuando quiere decir un soneto a otros que le rodean, las salvas que les hace, diciendo: «Vuesas mercedes escuchen un sonetillo que anoche a cierta ocasión hice, que, a mi parecer, aunque no vale nada, tiene un no sé qué de bonito!»; y en esto tuerce los labios, pone en arco las cejas, y se rasca la faldriquera, y de entre otros mil papeles mugrientos y medio rotos, donde queda otro millar de sonetos, saca el que quiere relatar, y, al fin, le dice con tono

³¹ Este paralelismo ya ha sido subrayado agudamente por Rey Hazas como una influencia directa del escritor madrileño en el de Alcalá (2008: 217).

³² Sobre ese presunto libro, comp. Calero (2017: 536). La idea del suplemento delirante lleno de erudición inútil pasaría directamente al segundo *Quijote* de 1615, donde el personaje del primo humanista dice estar redactando una obra de ese jaez (II, 22; pp. 812, y II, 24, pág. 830).

³³ No en vano, Cairasco moriría en 1610, el posible año de la redacción del *Buscón*, según algún crítico.

³⁴ Véase Carreira (2008: 300-301), que reseña unas notas de Antonio Alatorre tituladas «Versos esdrújulos», aparecidas en una recopilación de sus escritos métricos (2008).

meliflúo y alfeñicado. Y si acaso los que le escuchan, de socarrones o de ignorantes, no se le alaban, dice: «O vuestras mercedes no han entendido el soneto, o yo no le he sabido decir, y así, será bien recitarle otra vez, y que vuestras mercedes le presten más atención, porque en verdad en verdad que el soneto lo merece». Y vuelve como primero a recitarle con nuevos ademanes y nuevas pausas. (pág. 284)

Descubrimos poco más abajo, en ese mismo pasaje del *Vidriera*, que, a la hora de afear a esos petulantes poetillas sus ásperas censuras mutuas, los describe curiosamente como perros, recordando de lejos el artificio canino del «Coloquio»: «¿Qué diré del ladrar que hacen los cachorros y modernos a los mastinazos antiguos y graves?» (pág. 284). No menos notables son ahí la insistencia cervantina en la maravilla de la pura poesía y en la mediocridad de casi todos sus cultivadores, en la escasez de los poetas excelentes, en la soberbia y la falsa modestia de la *poetambre*, perceptibles en el tono *meliflúo y alfeñicado*, en el diminutivo que endilga a sus oyentes el poetón —con tal de encasquetarles su mal soneto— y en su peculiar *elocutio* y su recitación repetida. Por último, el detalle de insistir en la doble lectura no está presente en ninguna otra aparición del tipo del mal poeta en otros autores áureos.

Se trata de una escena que recuerda, a su vez, a dos pasajes del *Viaje del Parnaso*, en los que Cervantes se burla en especial de la poesía amorosa, ya en plena creación, con tintes verdaderamente grotescos:

Todos los del bajel se entretenían:
unos glosando pies dificultosos,
otros cantaban, otros componían;
otros, de los tenidos por curiosos,
referían sonetos, muchos hechos
a diferentes casos amorosos;
otros, alfeñicados y deshechos
en puro azúcar, con la voz suave,
de su melifluidad muy satisfechos,
en tono blando, sosegado y grave,
églogas pastorales recitaban,
en quien la gala y la agudeza cabe;
otros de sus señoras celebraban,
en dulces versos, de la amada boca
los escrementos que por ella echaban.
Tal hubo a quien amor así le toca,
que alabó los riñones de su dama
con gusto grande y no elegancia poca. (III, vv. 16-33; págs. 1260-1261)

O ya en su recitación:

Era cosa de ver maravillosa
de los poetas la apretada enjambre,
en recitar los versos muy melosa:
éste muerto de sed, aquél de hambre. (II, vv. 391-394; pág. 1257)

En el mismo *Viaje* asistimos a la aparición de otro poetaastro y pseudo-dramaturgo, que presume, aunque haya sido ya vencido por las tropas apolíneas, de que logrará triunfar con una comedieja:

Al caer de la máquina excesiva
del escuadrón poético arrogante
que en su no vista muchedumbre estriba,
un poeta, mancebo y estudiante,
dijo: «Caí, paciencia; que algún día
será la nuestra, mi valor mediante.
De nuevo afilaré la espada mía,
digo mi pluma, y cortaré de suerte
que dé nueva excelencia a la porfía;
que ofrece la comedia, si se advierte,
largo campo al ingenio, donde pueda
librar su nombre del olvido y muerte.
(...)
Cinco vuelcos daré en el propio infierno
por hacer recitar una que tengo
nombrada *El gran bastardo de Salerno*». (VIII, vv. 1-18; pág. 1332)

Pocos meses antes de morir, examinado el asunto teatral desde las alturas de la novela bizantina y desahogada ya su cólera de escritor dramático incomprendido y marginado, nuestro novelista se mostrará en el *Persiles* mucho más duro con el escritorzuelo y arreglista de comedias que viaja con la compañía, un ser codicioso, acomodaticio y bastante repelente a los ojos del lector de la novela (III, 2). Quizás la razón de esa dureza sea el elegante género bizantino al que pertenece la obra, y no debe sorprendernos que los amantes peregrinos se resistan a participar en el oscuro y vulgar negocio de los corrales, al menos visto desde la encumbrada perspectiva de la *Historia setentrional*.

En conclusión, Quevedo aprovechó hábilmente el episodio concebido por Luján de Sayavedra y lo transmitió a Cervantes, quien, a su vez, imitaría a su modo particular el tipo de caricatura metaliteraria quevediana. En las obras de madurez del manco nos topamos, en efecto, con varias viñetas de poetaastros, en principio, concurrentes, aunque tocan distintos registros de ese novedoso arquetipo satírico: en «El coloquio de los perros» y «El licenciado Vidriera», en las dos partes del *Quijote*, en *El retablo de las maravillas*, en el *Viaje del Parnaso* y en el póstumo *Persiles y Sigismunda*.

En particular, «El licenciado Vidriera» presenta la ridícula lectura de un mal poeta y el *Viaje del Parnaso* insiste en dos o tres escenas parecidas, y según hemos visto, *El coloquio de los perros* presenta a un verdadero escritor ermitaño o a un *náufrago estético*, dispuesto a sacrificar su éxito comercial por un prurito a artístico. Ese personaje ignora que si el poeta lírico podía escribir para unos pocos, e incluso preciarse de ello como el Góngora cultista, el novelista, y aun más el dramaturgo, necesitaban a todos sus receptores, o al menos a una muchedumbre de ellos.

A la vista de los pasajes cotejados en estas páginas, es evidente que mientras Quevedo partía del lenguaje para iniciar un viaje esencialmente verbal —aunque con él pretendiera enjuiciar una realidad profesional, gremial, poética y teatral que no le gustaba—, Cervantes, como la mayoría de

los escritores, se sirvió del lenguaje para descubrir y describir el mundo, incluida su propia creación literaria, con sus tanteos y sus fracasos. Ambos se acercaron al tipo del aficionado o del escritor-zuelo: Quevedo, para denigrarlo y escarnecerlo, siguiendo a Luján de Sayavedra; Cervantes quizás para criticarlo, pero con una pizca de empatía, indagando en el misterio del arte literario y en la escritura fallida como una parte inseparable de ese enigma. Por ello, mientras el *Buscón* nos ofrece una galería de escritores ridículos, entre ellos el tramposo protagonista, «El coloquio de los perros» nos presenta a un entrañable dramaturgo *manqué* tras el que adivinamos la sombra alargada de Cervantes. De hecho, no es del todo difícil identificarse un poco con él, puesto que su fracaso nos resulta cercano y familiar, y no repugnante y venal, como el de los compañeros de fatigas de Pablos. Ya lo intuyó Rey Hazas en su artículo citado:

A consecuencia de su infancia palaciega, Quevedo reverenciaba a los nobles y despreciaba a los humildes. Cervantes no despreciaba a nadie. Su mirada era siempre tolerante, comprensiva, humana, y más aún con los más débiles, con los de baja cuna, justo al revés que la de don Francisco. (2008: 204)

De modo que si el madrileño había deseado despuntar por su agudeza y dedicó sus esfuerzos juveniles a hacer reír y a zaherir ciertas conductas risibles, el de Alcalá parece más interesado en comprender, en *psicoanalizar* —antes de fecha— a los escritorzueros dramáticos y en insinuar, de paso, algunas cuestiones de técnica teatral y de puesta en escena que él mismo se había planteado décadas antes.

Tanto en esa sección del *Coloquio* como en las del *Buscón*, el relato se detiene morosamente en temas que interesan a ambos escritores. Quevedo y Cervantes explotan el filón metaliterario sin escatimar los párrafos y a despecho de la materia y el ritmo picarescos, aunque también cabe pensar que ambos escritores pudieron considerar a los plumíferos como especímenes propios del género iniciado por *Lazarillo de Tormes*. Más lejos, el desaprensivo Luján parece más concentrado en remedar exteriormente la fórmula alemaniana que en aprovechar su hallazgo, que se queda en una anécdota graciosa.

El método narrativo cervantino es opuesto al quevediano: donde el madrileño nos presenta, en perspectiva fija, un descarnado desfile de *figuras* —incluso traídas por los pelos en plena novela picaresca y con Pablos como improvisado testigo—, el alcaláino desarrolla un ajedrez complejo de posibilidades, reflejos y hasta trampantojos, en el que pasamos del mundo humano al animal, y de vuelta, del sujeto literario al objeto y a través de la frontera entre el narrador y lo narrado. No desdeña las *figuras*, e incluso remeda a Quevedo, pero confiere otra profundidad literaria y humana al material legado por él.

De modo que Cervantes practica un inteligente arte combinatorio: dos canes humanizados, un *perro-pícaro*, estudiante o alcahuete, un *perro-pastor* o un *pastor-perro* (cuyos amos son los lobos *de facto*), un perro bailarín, corcel, *sabio*, actor, etc. Y en ese contexto, no es extraño que un cánido pueda ser testigo de un relevante mini-debate de estética y pragmática teatral entre un dramaturgo y un actor y de una lectura dramática ante una compañía, o incluso que ese perro se ejercite como actor sin palabras, por no mencionar la posibilidad implícita (y sólo parcialmente negada) del perro *entremesista* o autor de entremeses. Y todo ello en muy pocas páginas y siguiendo al mejor amigo del hombre por todos los vericuetos por los que éste deambula.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos de arte poética*, México, DF., El Colegio de México, 2008.
- AZAUSTRE, Antonio, ed., Francisco de Quevedo, *Premática del desengaño contra los poetas güeros*, en *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, págs. 3-18.
- BRAVO RAMÓN, Francisco Javier, «La presencia de los animales y de lo animalesco en los entremeses de Cervantes», en *Bestiario cervantino. Cervantes y los animales: figuraciones de lo animal en la literatura cervantina*, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 15, 2019, págs. 235-248.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «‘Atrévime a una comedia’: el tópico del mal autor teatral desde el *Buscón* de Quevedo hasta Moreto, Calderón y Villaviciosa», en *La transmisión de Quevedo*, ed. de Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, págs. 153-174.
- , «Las tribulaciones del mal poeta dramático, según Cervantes: *El retablo de las maravillas*», en *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, ed. de Luis Gómez Canseco y María Heredia Mantis, Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2016, pp. 11-32.
- , «Cervantes frente a la comedia nueva: *El retablo de las maravillas* y las maravillas del nuevo teatro», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 38, 2018a, págs. 723-745.
- , «‘Los poetas de farsantes’: Quevedo, Mateo Luján de Sayavedra y la caricatura del mal dramaturgo a comienzos del XVII», en *Figuras, figurillas y figurones quevedianos*, ed. de Fernando Plata Parga, *La Perinola*, 22, 2018b, págs. 39-64.
- , «‘Véote y no te conozco...’: el escritor dramático y su (auto)crítica en el Siglo de Oro», en *Actas del seminario Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, ed. de Miguel Zugasti y Joseba Cuñado, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2019, págs. 73-92.
- CALERO, Francisco, *Estudio de autoría de Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *Philosophía antigua poética y Novelas ejemplares*, Madrid, Dykinson, 2017.
- CARREIRA, Antonio, «*Diabolus in re metrica*: hacia un genuino arte del verso», *Criticón*, 103-104, 2008, págs. 309-329.
- CERVANTES, Miguel de, «El coloquio de los perros», en *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *Don Quijote de la Mancha*, dir. por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López y estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.

- , *Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, CEC, 1995.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.
- CHEVALIER, Maxime, «El licenciado Vidriera y sus apotegmas», en «*Por discreto y por amigo...*». *Melanges offerts a Jean Canavaggio*, ed. de Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, págs. 35-38.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, 2014, págs. 277-314.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, «Los hatos de actores y compañías», en *El vestuario en el Teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Mercedes de los Reyes Peña, *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, págs. 165-190.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, ed. de Anthony Close *et al.*, Alcalá de Henares, CEC, 1995, págs. 225-254.
- GIULIANI, Luigi, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, ed. de Xavier Tubau, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, págs. 123-136.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «De la profesión a la inadaptación (La sátira social contra los poetas)», en *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977, págs. 231-258.
- HORATIUS FLACCUS, Quintus, «Arte poética», en Vicente Espinel, *Diversas rimas de Vicente Espinel...; con el Arte Poetica, y algunas Odas de Oracio traducidas en verso Castellano...*, Madrid, Luis Sánchez, 1591, fols. 150r-166v.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, ed., «Estudio preliminar», en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, págs. vii-xxiv.
- MADROÑAL, Abraham, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Mercedes de los Reyes Peña, *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, págs. 229-302.
- MICÓ, José M^a., «Introducción», Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 1987.

- MONTERO REGUERA, José, «Una amistad truncada: sobre Lope y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39, 1999, págs. 313-336.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de filología. III, Literatura: análisis*, 1-2, 1981, págs. 153-223.
- , «El primer Lope: un haz de diferencias», *Teatro Lope de Vega: Género, escena y recepción*, *Ínsula*, 658, 2001, págs. 12-14.
- , «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego», *El "Arte nuevo" de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27.1, 2011, págs. 144-160.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Cervantes y Lope, historia de una enemistad*, Barcelona, Octaedro, 2006.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, «Cervantes y Lope de Vega: postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23. 1, 2003, págs. 63-115.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «Cervantes y Quevedo», en *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote*, Madrid, Eneida, 2006, págs. 187-211.
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Amparo de pobres*, ed. de Michel Cavillac, Madrid, Espasa, 1975.
- QUEVEDO, Francisco de, *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. de Jean Bourg *et al.*, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *Premática del desengaño contra los poetas guñeros*, ed. de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, Alfonso Rey, dir., Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, págs. 3-18.
- , *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
- REY HAZAS, Antonio, «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela, lenguaje, ideología y organización textual en las *Novelas Ejemplares*», en *Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid*, 1982, Madrid, Universidad Complutense, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, págs. 119-143.
- , «Sobre Quevedo y Cervantes», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 201-229.
- RICO, Francisco, «Sobre la cronología de las novelas de Cervantes», en *«Por discreto y por amigo...». Melanges offerts a Jean Canavaggio*, ed. de Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, págs. 159-165.
- ROJAS VILLANDRANO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. de Jacques Joret, Madrid, Espasa, 1977.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

- RUFFINATO, Aldo, «El arte viejo de hacer comedias y fracasar», *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*, *Theatralia: revista de poética del teatro*, 5, 2003, págs. 361-374.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética, de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, ed. de David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2007.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.
- SOBEJANO, Gonzalo, «El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII», *Hispanic Review*, 41, 1973, págs. 313-330 (consultado en www.cervantesvirtual.com/obra/el-mal-poeta-de-comedias-en-la-narrativa-del-siglo-xvii-0/, 1-9-13).
- STROSETZKI, Christoph, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- URZAIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 2011.
- , *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. de Felipe Pedraza y Pedro Conde Parrado, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.
- , *De esto y aquello en las obras de Cervantes*, Newark, Juan de la Cuesta, 2010.