

## Geométrica explosión

Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi

editado por Eugenia Sainz González, Inmaculada Solís García,

Florencio del Barrio de la Rosa, Ignacio Arroyo Hernández

# El engaño a los ojos y la teatralidad cervantina

María del Valle Ojeda Calvo

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** *El engaño a los ojos*, the title of the last comedy that Cervantes is composing when he writes the foreword of *Ocho comedias y ocho entremeses jamás representados* (1615), could be interpreted as a sign of agreement from the author who defines so his concept of the theatre, in the same way as the foreword of *Novelas ejemplares* defined his fiction as «mesa de trucos». Starting from this two metaphors a parallelism between theatrical conception and Cervantes' fiction can be established, because both comedy and short stories are artifices that resemble reality, they are constructed and a representation of what seems real on one side, but that warn on the other side the readers or the spectators that they are false, as in an illusionist game. A literary game, which builds up confusion, but at the same time, amplifies the represented reality and enables the recipient (both reader and spectator) to establish a dialogue with. For all this reasons Cervantes gives to novels or the theatre a social function, as «honesta recreación», applying the theory of eutrapely to literature.

**Keywords** Miguel de Cervantes. Theatre. Verisimilitude.

En el capítulo XLVIII del primer *Quijote*, en el diálogo entre el cura y el canónigo, se critican las comedias de su momento por ser mercadería vendible y no cuidar los principios del arte que contribuyen a la verosimilitud, haciendo de las piezas teatrales unos disparates. Este pecado no solo atenta contra el arte sino que impide, además, que la comedia sea un buen entretenimiento, honesto y útil para la república, finalidad principal que debe tener la literatura como momento de ocio. Por ello el cura cree en la necesidad de establecer un control, no como el ejercido por la censura de su tiempo, que se limitaba a examinar las obras teatrales para vigilar que no encerraran nada que fuera en contra de la moral, la política o la religión, sino que fuera más allá y fuera ejercido por una persona «inteligente y discreta» – es decir, entendida en el arte literario –, vigilante de no contravenir la verosimilitud. Se supedita así el arte al fin que se quiere conseguir, pues este será el medio para crear la ilusión teatral, para que el espectador entre en el mundo de la ficción y pueda sacar algún provecho de lo que quiere representar:

porque, de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada, saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los

sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea; y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar, la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciere dellas, como por la mayor parte carecen estas que de ordinario agora se representan. (Cervantes [1605] 1998, p. 555)

La crítica ha visto en estas opiniones una exposición de la teoría teatral de Cervantes y ha marcado la contradicción con su escritura dramática y con las ideas expuestas al principio de la segunda jornada de *El rufián dichoso*, donde no se respetan las reglas del arte.<sup>1</sup> En esta apreciación se da por supuesto que cuando el cura y canónigo hablan de arte, este se identifica con el arte clasicista y con la teoría dramática desarrollada por el neoaristotelismo italiano del siglo XVI. Y aquí radica, a mi parecer, el error de partida.

Los comentaristas de la *Poética* de Aristóteles habían armado una preceptiva teatral donde se proyectaba sobre la comedia, y por oposición, lo dicho sobre la tragedia por Aristóteles.<sup>2</sup> Además, se reglamentaban algunas de las observaciones aristotélicas de las tragedias de su tiempo con la ayuda del examen de comedias y tragedias griegas y latinas conservadas.<sup>3</sup> Se llegaba así a la elaboración de una teoría de la comedia y de la tragedia en la que a cada género se regía por normas bien definidas en cuanto al asunto, personajes, espacio, tiempo y finalidad, a la vez que, basándose en el principio de la verosimilitud de la mimesis aristotélica, se creaba la regla de las tres unidades (acción, tiempo y lugar).<sup>4</sup> Si se parte de la

1 Véase principalmente Guarino 2007 y Rey Hazas 2005, pp. 43-54.

2 Así Francesco Robortello, primero en construir una teoría de la comedia neoaristotélica, define la comedia de este modo: «La comedia se ha propuesto el mismo fin que el resto de los géneros de poemas: imitar las costumbres y las acciones de los hombres. Y como toda imitación poética se realiza mediante tres cosas, lenguaje, ritmo y armonía, acostumbraron a emplearlas en la comedia, si bien no simultáneamente, como en algunos géneros, sino separadamente, como en la tragedia, según declara Aristóteles en la *Poética*. Difiere además la comedia de los otros géneros en la materia de las cosas que trata, pues imita las acciones de los hombres más humildes y viles, y en esto se distingue de la tragedia, que imita a a los excelentes, según expone el mismo Aristóteles. La tercera diferencia que se establece entre los poemas se sigue de los distintos modos de imitar. La comedia imita hombres que hacen y actúan, lo que es también propio de la tragedia» ([1548] 1997, p. 105).

3 De este modo, por ejemplo, a partir de la *Poética* de Horacio y del análisis de las comedias de Terencio y Plauto se llega a la división de comedias y tragedias en cinco actos, como ya recomienda Robortello ([1548] 1997, p. 118).

4 Aristóteles en su poética hablaba solo de unidad de acción (*Poética*, 1451a, pp. 16-35), las otras dos unidades (tiempo y lugar) fueron deducidas por sus comentaristas.

premisa de que la obra verosímil solo puede ser aquella que siga estas normas neorristotélicas, toda la producción cervantina sería un disparate como lo son aquellas censuradas por el canónigo en el citado capítulo del *Quijote*. Ahora bien, si nos fijamos en las piezas alabadas por el canónigo y libres de la culpa de caer o ser disparates (*Isabela, Filis y Alejandra*, de Lupercio Leonardo de Argensola; *La ingratitud vengada*, de Lope de Vega; *Numancia*, del mismo Miguel Cervantes; *El mercader amante*, de Gaspar Aguilar y *La enemiga favorable* de Francisco Agustín de Tárrega), entonces podremos atisbar que el concepto de verosimilitud no se basa en el seguimiento estricto de esas reglas neorristotélicas. En la lista del canónigo, en efecto, aparecen obras de finales del siglo XVI,<sup>5</sup> periodo de la formación de la Comedia Nueva, donde los poetas que empiezan a dar sus obras a los teatros comerciales se alejan del canon clasicista con afán de actualizar el teatro antiguo y de conseguir conectar con el público de los corrales para alcanzar fama,<sup>6</sup> a la vez que orientan a los espectadores estética y éticamente.<sup>7</sup> Ninguna de las piezas mencionadas responden al modelo clasicista, ni siquiera las de Argensola, pues analizando las dos conservadas (*Isabela y Alejandra*) vemos cómo son tragedias de materia inventada, con una loa como prólogo exento y divididas en actos como la comedia, siendo, además, el número de ellos cuatro y no los cinco de la comedia clásica, siguiendo en esto la moda ya instalada desde Juan de la Cueva a finales de los años setenta del Quinientos. En la *Loa* de la *Alejan-*

5 *Isabela, Filis y Alejandra*, de Lupercio Leonardo de Argensola, se podrían datar entre 1581-1585; *La ingratitud vengada*, de Lope de Vega probablemente entre 1585-1595; *Numancia*, de Miguel Cervantes, entre 1583-1585; *El mercader amante*, de Gaspar Aguilar, a. 1605; *La enemiga favorable* de Francisco Agustín de Tárrega, a. de 1589.

6 Luigi Giuliani explica del siguiente modo el interés de estos intelectuales por el teatro comercial: «Para los literatos, la modalidad dramática [...] tenía un atractivo del que la poesía estaba desprovista: la posibilidad de representar ante un público amplio su trabajo, de medir inmediatamente el éxito de sus versos, de juzgar por la respuesta recibida las probabilidades de alcanzar la fama. En aquellos años setenta y ochenta, al literato se le ofrecía así la oportunidad no tanto de ganarse la vida con su actividad de escritor [...] como de medirse con una nueva modalidad literaria, la dramática, que abría nuevos espacios para la investigación en el ámbito de la literatura. La tragedia italianista, entonces, con su dramaturgia de la palabra, con su exigencia de un estilo sublime conforme al decoro de los personajes, su atención al *ornatus*, su concepción del actor como voz recitante, se ofrecía como el terreno idóneo para las aspiraciones de los poetas» (2009, p. XIII).

7 A partir de la década de los setenta del Quinientos encontramos a una serie de poetas que dan o venden sus obras dramáticas a compañías de actores profesionales. Esta intervención en el mercado teatral conllevará una transformación del mismo texto de la representación, tanto en su forma como en su contenido, pues se generaliza el uso del verso frente a la prosa de los primeros espectáculos y en donde se privilegian los metros italianos sobre los castellanos, por ejemplo. En cuanto al contenido, se observa en las piezas conservadas de estos poetas cómo se sirven de ellas para divulgar sus ideas, pues, teniendo siempre la presente la utilidad que debe tener el espectáculo teatral, quieren formar la opinión del auditorio. Véase Ojeda Calvo 2011.

*dra* se presenta la Tragedia como personaje y justifica los cambios en el modelo antiguo como fruto de la modernización:

El sabio Estagirita da liciones  
cómo me han de adornar los escritores;  
pero la edad se ha puesto de por medio,  
rompiendo los preceptos por él puestos,  
y quitándome un acto - que solía  
estar en cinco siempre dividida - ,  
me han quitado también aquellos coros  
que andaban de por medio entre mis cenas,  
y a la verdad no siento ya esta falta  
por no cobrar el nombre de prolija  
(Argensola 2009, vv. 14-23, p. 7).

El alejamiento del modelo clásico se observa, pues, en una nueva estructuración de las piezas - de cinco a cuatro y luego a tres actos -, en la variedad de personajes y de asuntos tratados, desde la perspectiva cómica o trágica, pero también en la variedad de espacios representados en una misma obra y en el tiempo dramatizado, pues a veces las elipsis temporales situadas entre jornada y jornada abarcan más de las horas aconsejables, según las poéticas clasicistas.<sup>8</sup> Todas estas novedades están en las piezas alabadas por el canónigo y fueron exaltadas por los dramaturgos filipinos en loas y prólogos de sus comedias. Así, por ejemplo, Virués dice al *Discreto Lector*: «En este libro hay cinco tragedias, de las cuales las cuatro primeras están compuestas habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre, con tal concierto y tal atención a todo lo que se debe tener que parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiempos se debería usar» (1609, p. 95). El mismo dramaturgo se justifica en el prólogo de su tragedia *La gran Semíramis* por cambiar en cada jornada de lugar y tiempo, a la vez que distribuye la acción en tres actos en vez de los cinco clásicos o los cuatro adoptados por sus contemporáneos:

Y solamente, porque importa, advierto  
que esta tragedia, con estilo nuevo  
que ella introduce, viene en tres jornadas  
que suceden en tiempo diferentes:  
en el sitio de Batra la primera,  
en Nínive famosa la segunda,  
la tercera y final en Babilonia.

---

8 Para la división en actos y su relación con el tiempo dramático, véase Vescovo 2007 y 2013.

Formando en cada cual una tragedia,  
 con que podrá toda la de hoy tenerse  
 por tres tragedias, no sin arte escritas.  
 Ni es menor novedad que la que dije  
 de ser primera en tres jornadas,  
 y de esto al fin y lo demás se advierta  
 con su alto ingenio cada cual, y admita  
 lo que más la virtud en si despierte,  
 que es el fin justo a que aspirar se debe  
 (Virués 2003, vv. 23-38).

Y Lupercio Leonardo de Argensola, admirado en el *Quijote* por guardar bien «los preceptos del arte» en sus tres tragedias, advierte de estos cambios al público en la loa de la *Alejandra*: «mirad en poco tiempo cuántas tierras | os hace atravesar esta tragedia; | y así, si en ella veis algunas cosas | que os parezcan difíciles y graves, | tenedlas, sin dudar, por verdaderas, | que todo a la tragedia le es posible, | pues que muda los hombres sin sentido | de unos reinos en otros, y los lleva» (v. 7279, p. 9). Este razonamiento es, sin duda, el que sigue la Comedia al responder a la Curiosidad al principio de la segunda jornada de *El rufián dichoso* cuando esta le pide que la informe sobre la causa de abandonar los usos antiguos de comedias y tragedias, y el porqué de representar una acción en varios tiempos y lugares. «Los tiempos mudan las cosas | y perficionan las artes» (vv. 1229-1230)<sup>9</sup> será la premisa de la que parta la Comedia para explicar las novedades introducidas en los teatros españoles, que, como vimos, es la baza de los autores finiseculares. Y, una vez asentado el alejamiento de los clásicos en favor de la modernidad, declara la conveniencia de cambiar lugares y tiempos por ser el teatro actual un teatro de acción y no de palabra:

Ya represento mil cosas,  
 no en relación, como de antes,  
 sino en hecho; y así, es fuerza  
 que haya de mudar lugares,  
 que, como acontecen en ellas  
 en muy diferentes partes,  
 voime allí donde acontecen,  
 disculpa del disparate.  
 (vv. 1245-1252)

9 Las citas de las obras dramáticas de Cervantes se harán siempre por la edición *Comedias y tragedias* (2015).

Y es que, como dice el cura en el *Quijote*, «la imitación es lo principal que ha de tener la comedia». El arte, pues, se cifra en la mimesis aristotélica. Para que el artificio literario sea creíble y pueda ser la comedia «espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad» (p. 553), según la definición atribuida a Cicerón por Donato y retomada por el cura, se debe guardar el decoro para que la obra no sea un «espejo de disparates»:

¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena 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 África, y ansí fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? (pp. 553-554)

El problema radica en hacer todo ello «no con trazas verisímiles, sino con patentes errores de todo punto inexcusables».<sup>10</sup> Por eso, Comedia, en el diálogo con Curiosidad de *El rufián dichoso*, dirá, como leímos arriba, que es «disculpa del disparate» representar la acción en el lugar donde acontece, justificando de esta manera el pasar de Sevilla a México entre la primera y segunda jornada, porque la verosimilitud de la acción así lo requiere. Para no romper esta ilusión se debe contar con la participación del espectador que tiene que aceptar las reglas del juego teatral. La verosimilitud tiene que ver, pues, con la recepción:

Muy poco importa al oyente  
que yo en un punto me pase  
desde Alemania a Guinea  
sin de teatro mudarme;  
el pensamiento es ligero:  
bien pueden acompañarme

---

10 «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?» (Cervantes [1605] 1998, p. 554).

con él doquiera que fuere,  
sin perderme ni cansarse.  
(vv. 1257-1264)

La comedia, como todo texto literario, es un artificio que debe parecer realidad, pero no lo es, por cuanto es invención. La comedia y la novela para Cervantes son artificios que fingen ser realidad; son una construcción y una representación que parecen reales (verosímiles), por un lado, pero que advierten, por otra parte, a los lectores o espectadores de que son mentiras, como el juego del ilusionista. De ahí que la metáfora «mesa de trucos» empleada por Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613) sea identificable con *El engaño a los ojos*, título de la última comedia que dice estar componiendo Cervantes cuando escribe el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses jamás representados* (1615) y pueda entenderse esta como un guiño del autor que define así su concepto de teatralidad, del mismo modo que en el prólogo de las *Novelas ejemplares* definía su narrativa como «mesa de trucos», proponiendo un pacto de lectura «para que adopten ante sus relatos una *actitud* similar a la que exige el juego» (Peña Ardid 1993, p. 93). Ese mismo pacto lo requiere el teatro a los espectadores: aceptar el juego de que sin moverse del corral puedan pasar de un lugar a otro, por ejemplo. El decoro contribuye a la verosimilitud para hacer la construcción literaria creíble y que el espectador se pueda meter por unas horas en el mundo de ficción y, al final, como ocurre con el prestidigitador o ilusionista, aplauda el artificio con el que se ha sabido fingir la realidad.<sup>11</sup> Por ello defiende el canónigo la comedia «la comedia artificiosa y bien ordenada» y censura los disparates de algunas comedias de su tiempo por estar llenas de incongruencias y no ser, por lo tanto, creíbles o verosímiles.<sup>12</sup>

Este juego literario, como muy bien apunta Javier Blasco (2005, p. 165), es una «tropolía» o «engaño a los ojos», pero advirtiendo al destinatario (ya sea lector ya sea espectador) del artificio no se convierte en un mentiroso o en un estafador y la obra literaria tendrá una función eutrapélica tal y como Santo Tomás defiende.<sup>13</sup> Así Cervantes une su concepción de la novela como «mesa de trucos» a la necesidad del ocio:

11 Blasco (2005, p. 166) lo expresa así para la novela.

12 Se ve aquí el eco de Robortello ([1548] 1997, pp. 110-111): «La fábula debe tener orden y magnitud. La magnitud propicia que se diferencie de ciertos poemas improvisados y breves; el orden, que todas las partes sean congruentes entre sí, de tal modo que la fábula no termine ni comience accidentalmente y por donde se quiera. [...] Conviene que todas las partes de la fábula estén unidas entre sí de tal modo que nada pueda sustraerse ni cambiarse de lugar sin que el conjunto de la fábula se desmorone y se disgregue».

13 «*ludus est necessarius ad conservationem humanae vitae*» (*Summa Theologica*, vol. 2, c. 168, a. 2).

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan.

Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines. (Cervantes [1613] 2005, p. 80)

De la misma forma el teatro es necesario, como queda expuesto en *El licenciado vidriera*:

También sé decir dellos [de los comediantes] que en el sudor de su cara ganan su pan con inllevable trabajo, tomando contino de memoria, hechos perpetuos gitanos, de lugar en lugar y de mesón en venta, desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio. Tienen más, que con su oficio no engañan a nadie, pues por momentos sacan su mercadería a pública plaza, al juicio y a la vista de todos. El trabajo de los autores es increíble y su cuidado, extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados, que les sea forzoso hacer pleito de acreedores. Y con todo esto, son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean. (Cervantes [1613] 2005, p. 376)

Este juego literario crea la ilusión de realidad sin engañar a nadie. Depende de la pericia del autor que la obra creada sea capaz de envolver al receptor en el mundo fingido de la ficción y por ello se deben evitar los dislates. En esto consiste el arte literario y el arte de la comedia. Ahora bien, el texto literario, aun siendo mentira, al alzarse como simulacro de la realidad, la representa, es una imagen de ella, pero la imagen que el escritor se ha hecho de la misma. Los casos expuestos en las novelas, o en las diversas piezas teatrales, son ejemplos particulares y circunstanciados que harán al lector o espectador dialogar con su propia realidad desde la ficción. Pensemos, por ejemplo, en *La entretenida*. Esta pura comedia, donde todo es inventado, el conflicto dramático se basa, como he escrito en otro lugar (Canseco, Calvo 2015, pp. 38-39), en confusiones, equívocos, suplantaciones de identidades, tanto fingidas como azarosas, con una acción rápida, con representaciones dentro de ellas y sin ni siquiera tener que disfrazar a sus personajes cuando actúan, pues los lacayos hacen de lacayos y la fregona de fregona, en un continuo juego de enredo, donde las cosas nunca son lo que parecen, logrando la risa del público, pero sobre

todo su admiración al ver que acaba la comedia con todos los personajes compuestos y sin novios. En ella, uno de los personajes, el lacayo Ocaña, hará referencia a la comedia como «verdad conocida» (v. 3084), en cuanto que en la vida ocurre muchas veces este desenlace.

Y es que Cervantes en el teatro, como ha indicado Javier Blasco para la narrativa,

lleva a la ficción un debate epistemológico de alta repercusión en el pensamiento de la época: el que afronta el problema de la naturaleza de la realidad y de las relaciones de la literatura con la realidad. Para un hombre del Renacimiento, al filo ya del Barroco, la realidad es poliédrica, perspectivista e interpretable, y los viejos géneros trazados por la preceptiva clasicista no resultaban ya aptos para dar cuenta de ella. Frente al «las cosas son» de la literatura precedente, Cervantes pone en pie la literatura de «las cosas parecen». Toda narración de un hecho – histórico o ficticio – no podrá ser otra cosa que la elección de una lectura – entre otras muchas posibles – para tal hecho, porque cualquier suceso admite tantas lecturas como espectadores. Lo que equivale a afirmar que, desde el punto de vista del discurso, no existen hechos sino interpretaciones; y las varias interpretaciones de un mismo hecho – sin dejar de reflejar el hecho – podrán incluso contradecirse. En última instancia, la narrativa de Cervantes está novelizando el problema de la incapacidad de cualquier discurso para dar cuenta exacta e imparcial, de una realidad viva, a la vez que ponen en evidencia el carácter problemático de la realidad. (2001, p. XXXIX)

Precisamente ese poner en pie lo que las cosas parecen inunda de teatralidad el conjunto de la obra cervantina, como bien ha señalado Antonio Rey Hazas (2005, p. 65), creando la confusión entre realidad y ficción, pues a veces la realidad parece ficción y la ficción realidad, como sucede con la representación dentro de *La entretenida*. De ahí también que Cervantes en sus comedias imbrique constantemente literatura y vida, como hace en *El trato* y en *Los baños de Argel*, en *La gran sultana* o en *El gallardo Español*, donde al final de la comedia Guzmán declara que «[...] el principal intento | ha sido mezclar verdades | con fabulosos intentos» (vv. 3132-3134). Y así será la comedia representación de hechos que pueden estar anclados en la realidad histórica, pero serán eso, imagen o trasunto, como afirma Aurelio, uno de los protagonistas de *El trato de Argel* cuando califica la comedia de «trasunto | de la vida de Argel y trato feo» (vv. 2530-2531). Esta comedia es mentira en cuanto a la fábula, pero es verdad por cuanto representa las penalidades de los cautivos en tierra mora y los diversos modos de enfrentarse a los peligros y calamidades del cautiverio. Pero también lo hará en otros casos menos evidentes como *Pedro de Urdemalas*, cuya vida proteica lo lleva al final a hacerse actor y de personaje literario

se transforma en representación de un actor de carne y hueso (Nicolás de los Ríos) y como tal se dirige al público, saliéndose así de la ficción, para invitarlo a entrar, a su vez, en la ficción si acude al día siguiente a ver otra comedia:

Mañana en el teatro se hará una,  
donde por poco precio verán todos  
desde principio al fin toda la traza,  
y verán que no acaba en casamiento,  
cosa común y vista cien mil veces,  
ni que parió la dama esta jornada,  
y en otra tiene el niño ya sus barbas,  
y es valiente y feroz, y mata y hiende,  
y venga de sus padres cierta injuria,  
y al fin viene a ser rey de un cierto reino  
que no hay cosmografía que le muestre.  
De estas impertinencias y otras tales  
ofreció la comedia libre y suelta,  
pues, llena de artificio, industria y galas,  
se cela del gran Pedro de Urdemalas.  
(vv. 3169-3183)

En definitiva, Cervantes con su teatro, el representado y el jamás representado, nos pone delante de un abanico de casos y de géneros dramáticos en donde no se atiene a las rígidas reglas del neoaristotelismo sino que, como habían hecho y estaban haciendo los dramaturgos españoles cuando él se incorpora al mundo del teatro comercial a su vuelta de Argel, se aleja del clasicismo. Sin embargo, respetará siempre el principio de la verosimilitud, haciendo obras de gran coherencia interna, sin caer nunca en el disparate. Verosimilitud que, como he intentado explicar en estas pocas páginas, le sirve para meter de lleno al espectador en el mundo de la ficción, aunque siendo consciente - y queriendo que el espectador también lo sea - de que el teatro es un engaño a los ojos, si bien un engaño que, sin duda, nos hace reflexionar sobre nuestra propia realidad al exponernos casos, extremos y extraordinarios, no sucedidos pero que podrían suceder.

## Bibliografía

Argensola, Lupericio Leonardo de (2009). *Alejandra*. En: Argensola, Lupericio Leonardo de, *Tragedias*. Edición de Luigi Giuliani. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Aragoneses-Instituto de Estudios Turolenses-Dept. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, pp. 3-156.

- Blasco, Javier (2001) «Novela (“mesa de trucos”) y ejemplaridad (“historia cabal y de fruto”)». En: Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*. Edición prólogo y notas de Jorge García López. Barcelona: Crítica.
- Blasco, Javier (2005). *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Cervantes, Miguel de [1605] (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. 2 vols. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, Miguel de [1613] (2005). *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, Miguel de (2015). *Comedias y tragedias*. Al cuidado de Luis Gómez Canseco. 2 vols. Madrid: RAE, Real Academia Española.
- Giuliani, Luigi (2009). «Introducción». En: Argensola, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*. Edición de Luigi Giuliani. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Aragoneses-Instituto de Estudios Turolenses-Dept. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.
- Gómez Canseco, Luis; Ojeda Calvo, María del Valle (2015). «Cervantes y el teatro». En: Cervantes, Miguel de: *Comedias y tragedias*, vol. 2. Al cuidado de Luis Gómez Canseco. 2 vols. Madrid: RAE, Real Academia Española, pp. 9-60.
- Guarino, Augusto (2007). «La ingratitud vengada de Lope de Vega: ¿Un modelo de comedia?». *Etiópicas*, 3, pp. 1-34.
- Ojeda Calvo, María del Valle (2011). «Poetas y farsantes: El dramaturgo en los inicios de la Comedia Nueva». En: Tietz, Manfred; Trambaioli, Marcella (eds.), *El autor en el Siglo de Oro: Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 291-304.
- Rey Hazas, Antonio (2005). «Cervantes y el teatro». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20, pp. 21-96.
- Robortello, Francesco [1548] (1997). «Explicación de todo lo que concierne al artificio de la comedia». En: Vega Ramos, María José (ed.), *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 105-125.
- Vescovo, Piermario (2007). *Entreacte: Drammaturgia del tempo*. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, Piermario (2013). «División en actos y límite del día entre España e Italia». En: Ojeda Calvo, María del Valle; Presotto, Marco (eds.), *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*. Valencia: Universitat de València, pp. 97-113.
- Virués, Cristóbal de (2003). *La gran Semiramís*. En: Virués, Cristóbal de (ed.), *La gran Semiramís: Elisa Dido*. Edición de Alfredo Hermenegildo. Madrid: Cátedra, pp. 97-177.
- Virués, Cristóbal de (1609). *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*. Madrid: Alonso Martín.

