

Desde el punto y hora en que don Blas Nasarre dejara caer aquello de que Cervantes había compuesto sus obras teatrales intencionalmente malas para dar en la cabeza a Lope y su *comedia nueva*, se abrió una veda de tiro al blanco, como si, en esto del teatro, Cervantes fuera poco más que un pariente pobre al lado de sus demás escritos. Y algo de ello había de pensar el interesado, que en el *Viaje del Parnaso* se presentó a sí mismo llegando tarde junto a Apolo, cuando todos los poetas tenían ya su asiento reservado, y a él no le cabe otra que asistir en pie. Lo mismo le ocurrió con los versos compuestos para el teatro: llegó tarde y, como confiesa en el prólogo a sus *Ocho comedias*, no halló autor que se los comprase, acaso por eso de que de su prosa se podía esperar mucho, pero del verso, nada. El mandoble hubo de dolerle tanto que urdió todo ese prólogo para reescribir la historia del teatro en España, reservándose un puesto señalado, un éxito punto más que considerable y la autoría de invenciones diversas, como la reducción de las comedias a tres jornadas o el uso de figuras morales para mostrar los vaivenes de la conciencia. Pero ni siquiera esas páginas lo libraron de un pimpampum crítico que insiste una y otra vez en la falta de unidad de acción del teatro cervantino, en la heterogeneidad de unas escenas y materiales mal articulados entre sí, en el carácter episódico y ornamental de no pocas de sus secuencias o en el rígido inmovilismo de sus tramas.

Más que de una carencia, hay que entender que se trata simplemente de un modo dramático propio, hijo del tiempo en que las comedias fueron concebidas. Ni las piezas más antiguas ni las ocho comedias carecen de orden, tan solo guardan otra forma singular de concierto. Cervantes construyó la acción dramática como una suma de acciones —con frecuencia tres— que avanzan en paralelo y mantienen una correspondencia simbólica, ideológica o temática. Dichas acciones aparecen y desaparecen de la escena, progresan, se entrecruzan y terminan por coincidir sobre las tablas para alcanzar un fin más o menos trabado, pero siempre atento al espectáculo. El teatro cervantino es hijo del siglo XVI, con todo lo que ello significa, pues nace de una concepción dramática propia de ese siglo y desbancada en el siguiente. Precisamente por ello no cabe explicar, como tradicionalmente se ha venido haciendo,

la producción teatral de Cervantes a partir no ya de Lope, sino del Lope más dueño de sí y de su nuevo arte. Más que subrayar lo que lo separa o lo une a la *comedia nueva*, lo único que nos corresponde —si de verdad queremos actuar como historiadores de la cosa— es discernir lo que Cervantes hizo en sus comedias a la luz de ellas mismas y del contexto que les fue verdaderamente propio.

No parece que esa concepción difiriera mucho de lo que Juan de la Cueva formuló en el *Viaje de Sannio*, cuando se preguntaba: «¿Qué es, dice Apolo, cómica poesía?», para responder: «De la vida humana / es la comedia espejo, luz y guía; / de la verdad, pintura soberana. / En ella se describe la osadía / del mozo, la cautela de la anciana / alcagüeta, las burlas de juglares / y sucesos de hombres populares». Pero, claro está, Cervantes no fue Stendhal ni alcanzó a pensar en las comedias como un espejo que se pasea a lo largo de un camino; simplemente quiso indagar en un arte propio de hacer comedias, rompiendo para ello con no pocas de las convenciones del teatro clásico y en un modo diverso al del otro arte, el nuevo. Por ello muchas de las comedias cervantinas no tienen un desenlace como tal, no acaban mal ni bien, sino que convergen en una cadena de hechos más o menos casuales, que no terminan por resolver definitivamente nada. Si bien se piensa, es lo que sucede con novelas como *Rinconete y Cortadillo*, el *Licenciado Vidriera* o el *Coloquio de los perros* y con varios de los mismos entremeses. Y es que, por más que escribiera para las tablas, Cervantes es siempre Cervantes, no el gemelo tonto de quien firmó el *Quijote*.