



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie

Indirizzo: Filologie e Letterature Classiche e Moderne

Ciclo: XXVI

***BURLAS DE ACCIÓN Y BURLAS DE PALABRA.
Risa, sonrisa, ironía en el Quijote***

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Ch.ma Prof.ssa Annalisa Oboe

Supervisore : Ch.ma Prof.ssa Donatella Pini

Dottorando: Federica Zoppi

Índice

Agradecimientos	1
Introducción.....	3
Capítulo 1: Los tratados de poética de los siglos XVI-XVII	21
1.1. Lo cómico: el papel de la comedia	21
1.2. Ironía: entre retórica y vida	67
1.3. Lo cómico en la teoría literaria cervantina.....	84
Capítulo 2: Entre fiesta popular y fiesta oficial: la relectura cervantina del carnaval	95
2.1. Lo cómico carnavalesco	95
2.2. Matices carnavalescos del personaje de don Quijote.....	105
2.3. Matices carnavalescos del personaje de Sancho	113
2.4. El manteamiento (I, 17)	121
2.5. La piñata (I, 35)	128
2.6. El banquete festivo.....	132
2.7. Lo cómico excrementicio	144
2.8. Fiesta, baile y alegoría: las bodas de Camacho	153
2.9. Fiesta y combate: los juegos caballerescos	168
2.10. El infierno burlesco: el disfraz de diablo	186
Capítulo 3: Venta y castillo: reinos de burlas.....	197
Capítulo 4: Burlas de palabra	249
4.1. La quijotización de Sancho: el planteamiento crítico de la cuestión	251
4.2. Diálogo antitético: el choque conceptual	256
4.3. Palabra y diálogo sintético: armonización ingenua de los contrastes.....	259
4.4. Diálogo irónico: la conciencia del lenguaje como arma	280
4.4.1. La relectura sanchesca de la carta de don Quijote (I, 25).....	281

4.4.2. La creación sanchesca: de la memoria falaz a la aptitud creadora ..	294
4.4.3. Sancho burlador irónico	299
Capítulo 5: El distanciamiento irónico.....	321
5.1. El libro en el libro: la presencia de la primera parte en la segunda	324
5.2. Superposición temporal y simultaneidad	351
Capítulo 6: Estratificación del narrador y estratificación del personaje	361
Capítulo 7: La ruptura de la ficción: la metateatralidad.....	387
7.1. La función metateatral del gracioso	388
7.2. La conciencia de la identidad dramática y literaria	402
Capítulo 8: La distancia del receptor: el retablo de Maese Pedro	429
A manera de conclusión: el juego del/en el <i>Quijote</i>	447
Bibliografía.....	463
Bibliografía primaria	463
Obras de Cervantes	463
Teatro áureo.....	464
Tratados de poética y retórica	467
Varias obras.....	469
Instrumentos	471
Bibliografía secundaria	471

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer al equipo de los hispanistas de la Università di Padova por acogerme entre sus filas y aportarme sus experiencias y conocimientos en un ambiente amistoso y agradable, ideal para el desarrollo profesional y humano de una joven investigadora como yo.

Entre ellos, quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a mi directora de tesis, Donatella Pini, la principal responsable (¡y culpable!) de mi interés por el *Quijote* y por los temas cervantinos a partir de mis estudios de licenciatura; durante estos años he contado con su apoyo, cultivando el amor que me ha transmitido por la literatura española y por la obra maestra cervantina en particular. Si hay algo bueno en este libro, se lo debo a ella.

Especial reconocimiento merecen los profesores Carmen Castillo Peña, Giovanni Cara y María Begoña Arbulu Barturen, que me asistieron en las fases finales de la redacción.

Quisiera hacer extensiva mi gratitud también a los profesores Isabel Colón Calderón y Pierre Darnis que revisaron esta tesis con el escrúpulo y el rigor que me permite ahora pedir la mención europea; Isabel Colón Calderón, , además, fue una presencia importante durante mi estancia en Madrid, acogiéndome generosamente en la ciudad y en la Universidad Complutense.

Gracias también a Anna Polo y Sara Vellardi, las doctorandas que compartieron conmigo estos años de investigación, las preocupaciones cotidianas y todas las pequeñas conquistas que me animaron a seguir adelante.

Finalmente, quiero agradecer de todo corazón a mis padres y mi hermana el incondicionado apoyo que me han brindado durante estos años. Gracias por la confianza y la comprensión.

Introducción

En la historia de la crítica dedicada al *Quijote*, la percepción de lo cómico cervantino ha representado uno de los núcleos más difíciles de penetrar. Además de las reflexiones que pueden brotar de cada específica aventura, una visión de conjunto sobre el sentido de la comicidad cervantina abre una cantidad abrumadora de puertas que se asoman a contextos diferentes, tanto folklóricos como literarios, teóricos e históricos; sopesar la concreta presencia de todas las posibles influencias se configura como una auténtica aventura. Formular un propósito de análisis global de lo cómico de la novela sería una de aquellas “hazañas quijotescas” condenadas al fracaso, una ilusión seductora destinada de antemano a dejar en el autor un ineluctable sentido de frustración. Nos ha parecido oportuno, por lo tanto, limitar el ámbito de la investigación a una manifestación concreta de la comicidad que en la novela encuentra múltiples desarrollos: la burla. Además de proponerse como estructura narrativa ya tradicional, procedente esencialmente de la novela corta y del teatro, la burla se revela como un artificio clave para determinar la misma poética del *Quijote*, en particular el incesante juego entre apariencia y verdad, entre ilusión y realidad.

En primer lugar, iremos colocando el *Quijote* en el marco del panorama teórico de la época en la cual fue concebido, analizando los principales tratados italianos y españoles que se ocuparon del tema de la risa y de la ironía. Conviene poner de relieve, a manera de premisa, que en este tipo de literatura la caracterización de lo cómico y de la risa se plantea como una cuestión marginal; su ámbito de pertenencia primario es la comedia y son escasos los tratadistas que se detienen en considerar también su presencia en la escritura en prosa. Durante el Renacimiento y hasta el Barroco, el planteamiento del problema de la naturaleza de lo cómico sigue dependiendo de las teorías clásicas. La mayoría de los tratados que consideraremos elaboran un comentario o una revisión de la *Poética* de Aristóteles; entre ellos vamos a examinar algunas obras en latín, en particular las aportaciones de Robortello (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes; De comoedia*), de Maggi (*De ridiculis*), de Riccoboni (*De re comica ex Aristotelis doctrina*), y otros estudios procedentes de Italia y España: entre los tratados

italianos concentraremos nuestra atención sobre las obras de Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*), Minturno (*L'arte poetica*), Tasso (*Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*), pilares de la tratadística de la época, a los cuales se añaden aportaciones menores pero significativas, como las de Denores, Del Bene, Bonciani, Giraldi Cinzio. Por lo que atañe a las aportaciones procedentes del área ibérica, queremos señalar la importancia de Sánchez de Lima (*El arte poética en romance castellano*), López Pinciano, (*Philosophia antigua poética*), Carvallo (*Cisne de Apolo*), Lope de Vega (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*), Carrillo y Sotomayor (*Libro de erudición poética*) y Cascales (*Tablas poéticas*).

Además de estos tratados de corte puramente literario, nuestra investigación se ha enriquecido con obras menos específicas, que, sin embargo, ofrecen otra perspectiva sobre la cuestión que nos ocupa. En particular, el *De sermone* de Pontano y el *Cortigiano* de Castiglione se aproximan a la cuestión matizándola en el ámbito social y cortesano, confiriendo un alcance nuevo al problema de la moralidad de lo cómico, que afecta a la conducta concreta del hombre.

La huella fundamental que el pensamiento aristotélico deja en estos tratados establece un vínculo explícito y directo entre comicidad y comedia: el teatro es el lugar privilegiado de la risa de origen artístico. Las estructuras que están en la base de la comedia se identifican como estructuras típicas de la comicidad, en particular la burla, que se vuelve a encontrar también como núcleo de la escritura cómica en prosa. Lo cómico literario se identifica por completo con lo cómico teatral: faltaba en la época una aproximación de tipo semiótico capaz de discernir novela y teatro como medios de comunicación diferentes, que ponen a punto estrategias también diferentes. Lo cómico se asocia a lo que Aristóteles había identificado como motor de la risa en el contexto teatral, es decir, lo feo, en sentido físico y moral. Consecuentemente, el problema de la moralidad del arte, que es eje central de la estética renacentista, domina en la definición de los límites de la comicidad: esta se inserta en la poética clasicista del “enseñar deleitando”, desempeñando un papel social y moral que se mantiene a una constante distancia de seguridad de las transgresiones más irreverentes.

Por lo que concierne a la ironía, los tratados en cuestión se limitan a una definición esencialmente retórica, según la cual se configura como arma dialéctica que permite aparentar una adhesión a las palabras del interlocutor, ocultando el propósito de

demoler su tesis. Las aportaciones más “modernas” al tema proceden de Pontano y Castiglione, a los cuales se añaden Vives (*De anima et vita, De anima et vita*) y Gracián (*Oráculo manual y arte de prudencia*): el valor retórico de la ironía se puede traducir en una actitud simuladora que representa la esencia misma del comportamiento del cortesano. El mundo de la corte tiene sus fundamentos en una serie de artificios que el cortesano debe aprender a manejar con conciencia, viviendo en y de esta falsedad sin rebelarse, antes bien sacando provecho de ella, según un espíritu que pertenece típicamente a la ideología barroca.

Lo cómico cervantino prescinde de una formulación sistemática, coherentemente con las inclinaciones literarias del autor. Sin embargo, las referencias a la cuestión parecen seguir las líneas de la tradición aristotélica explorada en los tratados mencionados: por una parte la comicidad teatral influye en numerosas situaciones del *Quijote* y, por otra parte, el principio del “enseñar deleitando” da vida a la mayoría de las discusiones literarias que se integran en la novela, emergiendo como cimiento de toda composición de valor, tanto teatral como prosística. La novela misma se caracteriza como “pasatiempo”, lectura placentera que necesita una mente despreocupada que pueda hundirse en la narración; es también ocupación inofensiva pero “terapéutica” contra la melancolía. El propósito central de la comicidad cervantina, entonces, parece coincidir con el sano objetivo ético de la comedia según la concibe el mismo Cervantes.

Sucesivamente nos detendremos en un examen del fondo carnavalesco que da vida a varias aventuras de la novela y en el cual radica la propia estructura narrativa de la burla. A partir de una indagación de los elementos esenciales del carnaval como fiesta folklórica, pormenorizadamente estudiada por Van Gennep (1947)¹, Gaignebet (1979), Aubailly (1990) y, sobre todo, Caro Baroja (1989), es posible seguir las huellas de cómo estos componentes han llegado a formar parte de una poética que se define precisamente carnavalesca al desarrollarse alrededor de los mismos motivos. Eje central de lo carnavalesco es la inversión, que se traduce en la construcción de un contexto en el cual se posibilita la transgresión de toda norma social y del canónico orden jerárquico; se establece la elección de un rey burlesco que gobierna durante un tiempo determinado: la

¹ Remitimos a las ediciones citadas en la bibliografía precisando que no siempre ha sido posible consultar las ediciones originales; cuando sea apropiado, por razones de coherencia cronológica, especificar el año de la primera publicación de un aporte crítico se hará en una nota a pie de página.

vuelta al tiempo “histórico” implica su violento destronamiento para volver a instaurar el orden predefinido.

Al trazar los personajes de don Quijote y Sancho, Cervantes parece haber tomado inspiración en figuras carnavalescas que remiten a una serie de comportamientos y situaciones tradicionales en las cuales veremos implicados nuestros personajes; la pareja reproduce la lucha entre Carnaval y Cuaresma, enfrentamiento simbólico tanto bajo la perspectiva del ciclo estacional, como del significado litúrgico que se les atribuye. El autor, sin embargo, enriquece esta tradición folklórica integrándola en el mundo social, al contrario de lo que ocurría en el marco de la fiesta carnavalesca, que se organizaba en un tiempo y espacio determinados, libres de las convenciones que regulaban la vida colectiva. A la inspiración carnavalesca, además, se suman las influencias literarias que contribuyen a matizar las figuras de los protagonistas y, consecuentemente, definir la gama de su comportamiento. En el personaje de don Quijote el evidente modelo caballeresco se asocia con los rasgos distintivos del soldado fanfarrón. La misma figura del caballero tiene una colocación propia en una serie de juegos que forman parte de las manifestaciones festivas; en particular se trata de costumbres que representan un gusto refinado, típico de las fiestas cortesanas del Renacimiento que reelaboran la violencia carnavalesca según un espíritu de moderación y de orden estético. Por lo que atañe a la figura de Sancho, la crítica se ha detenido de manera más extensa en el estudio de sus fuentes folklóricas, relacionándolas también con la imagen tradicional del bobo del teatro primitivo: esta es la dirección de numerosos estudios, entre los que señalamos en particular los de Hendrix (1925), Márquez Villanueva (1973), Close (1973b), Chevalier (1974) y Molho (1976).

Se identificarán algunas circunstancias de la novela que vuelven a elaborar elementos y situaciones festivas, tanto populares como cortesanas. Siguiendo las líneas proporcionadas por Redondo (1997) e Iffland (1999), iremos comentando cómo estos momentos se integran en el complejo universo de la novela, detectando un procedimiento de general moderación de lo cómico carnavalesco para que pueda, por una parte fundirse con un contexto social que trasciende las barreras espacio-temporales del carnaval, y, por otra parte, armonizarse con otras influencias literarias.

Dos situaciones emblemáticas de la tradición carnavalesca son el manteamiento de Sancho (DQ I, 17) y la batalla de don Quijote contra los cueros de vino (DQ I, 35). En ambos casos se reproduce una costumbre festiva popular, por una parte la de mantear a los peleles o a los perros, por la otra el juego de la “piñata”, que aparece en la tradición carnavalesca en versiones diferentes. El manteamiento representa para Sancho una de las aventuras que más inciden en su memoria: afecta a su comportamiento y su manera de evocar y relatar los acontecimientos; representa un motivo de vergüenza y una prueba firme de la brutalidad física del mundo, ya que el escudero rechazará siempre las tentativas de don Quijote de explicar este episodio con razones caballerescas. Es una aventura que siempre se asocia con un recuerdo doloroso, un sufrimiento casi simbólico de todas las penas padecidas por el escudero. Esta explosión de espíritu carnavalesco que tiene lugar fuera de la venta se convierte en una huella indeleble en la mente de Sancho; el momento ritual de la fiesta queda desplazado en el normal fluir de la vida: se rompe el aislamiento del carnaval, y las consecuencias de la acción repercuten fuera de los límites festivos. En cambio, el juego de la “piñata” está escenificado por un don Quijote medio dormido, que cree luchar contra un gigante; en este caso se posibilita la integración del momento festivo fuera de la suspensión carnavalesca precisamente gracias a su justificación caballerisca: lo que en el mundo onírico del caballero corresponde con sus expectativas de aventura se traduce, en lo concreto de las acciones, en juego ridículo.

En la novela se encuentran numerosas ocasiones de baile inspiradas en las tradiciones festivas; la danza se configura también como parte integral de las manifestaciones teatrales primitivas. Durante los festejos para las bodas de Camacho (DQ II, 20-21) se multiplican los momentos de baile, dando lugar a una escenificación colmada con una compleja red de referencias culturales e influencias diferentes: las tradiciones típicas de las fiestas oficiales se entrelazan con sugerencias que proceden de las mojigangas y del entremés, según una estructura que deja entrever el enlace inescindible entre fiesta y teatro. La impresión inicial de fiesta rústica y popular confluye en una escenificación elegante en la cual participan componentes inspirados por varias tradiciones que el genio cervantino armoniza en una escenificación “sinfónica”.

Análogamente, las explosiones de violencia típicas del mundo carnavalesco se funden con manifestaciones más ordenadas, donde vuelve a emerger la inclinación de Cervantes hacia una comicidad más atenuada. Por otra parte, don Quijote y Sancho padecen aquella suerte de violencias que apuntan precisamente a los rituales festivos, a la inversión jerárquica temporánea, que admite la elección de un rey burlesco para luego convertirlo en víctima sacrificial brutalmente destronizada; podemos interpretar en este sentido las palizas recibidas por don Quijote y Sancho, así como las numerosas caídas de caballo. Por otra parte, se multiplican también las ocasiones de duelos burlescos y las referencias a juegos y justas caballerescas, que hacen referencia a una exhibición más disciplinada de violencia bajo la forma de auténtico espectáculo. El palacio de los duques representa el fondo ideal para las escenificaciones más aparatosas, expresión del gusto cortesano del cual los mismos duques son vehículo en un contexto artificioso que no admite el libre desahogo carnavalesco. A este cuadro pertenecen también las procesiones y los cortejos, que oscilan entre el gusto aristocrático y el popular, en una perspectiva que siempre mantiene cuidadosamente la distancia de toda clase de exceso. El foco de nuestro comentario de los capítulos que se desarrollan en Barcelona será precisamente esta fusión entre elementos festivos de inspiración diferente, esencia de un mundo que se constituye en el equilibrio entre fuerzas opuestas.

El universo quijotesco, efectivamente, se caracteriza por ser profundamente humano; a pesar de la inclusión en él de elementos patentemente festivos no llegará nunca a ser intrínsecamente carnavalesco, como lo son, en cambio, el mundo narrativo de Folengo y en particular el de Rabelais, según el análisis de la obra llevada a cabo por Bajtín (1979b). Esto se puede descubrir al identificar en el *Quijote* aquellos elementos que son distintivos del mundo grotesco e hiperbólico del carnaval, en primer lugar el banquete. El banquete se encuentra en el ámbito de los festejos para las bodas de Camacho; a pesar de la gula con la que Sancho se deleita en la contemplación de la comida preparada, su comportamiento se mantiene dentro de los límites de cierta moderación. El convite no alcanzará nunca las proporciones y el caos de las comilonas de Rabelais, donde la tierra y el hombre se convierten en organismos devoradores, que se incorporan recíprocamente el uno en el otro, en un proceso de brutal, aunque fecunda, comunión cósmica. En la perspectiva cervantina domina el gusto de la moderación, que dirige la representación del convite hacia una imagen de orden

renacentista más que de caos carnavalesco. Esto parece evidente también en el ámbito del palacio ducal, donde Sancho estará obligado a reprimir su hambre según una abstinencia casi cuaresmal. Por otro lado, sin embargo, Sancho interpreta la comida como un vínculo con sus raíces humildes y populares, alabando los manjares sencillos pero sabrosos. Estas serán las ocasiones donde la comida se configura como agregación espontánea, generosa, auténtico momento de comunicación que se libra de las escenificaciones del banquete oficial. Momentos representativos de esta concepción “social” y amistosa de la comida se encuentran en I, 11, por iniciativa de los cabreros, y entre los peregrinos de II, 53.

Otro elemento relacionado con lo grotesco carnavalesco es el excrementicio, que participa en el mismo proceso de unión universal que implica al hombre en el proceso de regeneración telúrica. Las referencias a la comicidad excrementicia sufren el mismo proceso de moderación que se pone en evidencia en otros elementos carnavalescos. En particular, el cumplimiento de las funciones corporales se asocia con el sentido de vergüenza, despojándose de su valor ritual para convertirse en una acción inadmisibles en cualquier contexto social. La aventura de los batanes (DQ I, 20) proporciona la imagen escatológica más explícita de la novela, cuando Sancho no consigue reprimir sus necesidades fisiológicas a pesar de la proximidad de don Quijote. No es solo don Quijote el que llama la atención sobre lo inapropiado de esta conducta, sino que también el mismo Sancho parece percatarse de lo indecente de su comportamiento. En I, 48 analizaremos el episodio en el cual, de forma análoga, encontramos a don Quijote enjaulado que ya no sabe controlar sus funciones fisiológicas: la defecación se convierte en asunto ridículo con el cual Sancho intenta convencer a su amo de que es víctima de una mera burla y no de un hechizo según él mismo está convencido.

Las circunstancias que apuntan más directamente a lo cómico festivo se insertan en un universo esencialmente humano y social, en el cual el carnaval va abriendo una brecha que no consigue nunca conquistar el espacio principal. El mundo narrativo se construye en este equilibrio entre fuerzas contrarias, entre impulsos de rebajamiento y de elevación, conciliados por el espíritu cervantino en una esfera mediana donde se templan los excesos, moderando los intentos de ennoblecimiento tanto como las inversiones carnavalescas. La misma literatura se configura como contraste entre impulsos contrarios, juego carnavalesco de diablos donde el riesgo de dejarse llevar por

tentaciones desatinadas tiene que pasar a través de un proceso de cauta reflexión. La novela de Avellaneda representa el lamentable resultado de estas tentaciones demoniacas, hasta el punto de que se convertirá en objeto con el cual juegan unos diablos enfurecidos (DQ II, 70). La literatura, en particular la mala literatura, es un infernal contexto de tentaciones a las que hay que resistir para evitar caer en meros disparates; en este ejercicio de suavización de los instintos, de evaluación objetiva de las propias fuerzas se halla el mismo ingenio del escritor y su capacidad de aplicarlo a lo que más conviene.

La estructura burlesca nos permite trazar un largo recorrido que parte de las manifestaciones cómicas carnavalescas, de las cuales surge el mismo concepto de burla, para llegar a las elaboraciones cervantinas más matizadas, que aplican el juego burlesco a una poética de gusto más refinado. El elemento carnavalesco se inserta en la novela con la función de corroborar el sentido cómico del texto; sin embargo, la risa suscitada no parece agotarse en este ámbito, sino que brota también de otras estrategias más sutiles. El lector no se halla en el mundo de Rabelais, y roza solo de pasada el espíritu de la literatura satírico-festiva del vejamen (Cara, 2001) y de lo absurdo de la poesía del disparate y del chiste (Periñán, 1979). La energía lúdica y liberadora que está en la base de estas formas literarias más transgresivas se desahoga, en la poética cervantina, en una risa elegantemente sobria, en la que participa el juego literario que el autor entabla con la tradición. Precisamos, entonces, por exigencias de claridad metodológica, que no vamos a considerar la burla como puro y unívoco artificio de lo carnavalesco; analizaremos la presencia en la novela de esta vertiente poética destacando que los elementos puramente grotescos siempre sufren un proceso de elaboración que los entrelaza con un contexto narrativo que no es, en su esencia, solo carnavalesco. La burla, en cambio, nos ayuda a llegar a la estructura profunda de la obra, posibilitando el diálogo fructífero entre mentira y verdad que está en la raíz de toda forma de engaño.

Las ventas de la primera parte y el castillo ducal de la segunda se configuran como lugares privilegiados de los engaños burlescos en los que Sancho y don Quijote caen víctimas. Nos parece apropiado proponer una distinción que nos ayude a matizar el funcionamiento del mecanismo que ponen en marcha: por una parte, hemos definido “burlas de grado cero” los engaños más espontáneos, de inspiración más propiamente carnavalesca, que no comportan ningún conocimiento previo sobre la víctima; en la

mayoría de los casos se trata de engaños que tienen consecuencias físicas. Por otra parte calificaremos como “burlas dialógicas” las que conllevan una premisa más compleja, de la cual brota la intención de ridiculizar no solo a la propia víctima, sino también a todo su mundo de referencia: encuadramos en esta categoría aquellas burlas que aparentan una adhesión a las ilusiones caballerescas de don Quijote con el solo propósito de demolerlas, revelando su absurdidad; el lugar privilegiado de estas escenificaciones será prioritariamente el palacio ducal. Venta (DQ I, 3-2; 15-16; 32-46) y castillo (DQ II, 31-57) nos proporcionan las situaciones más idóneas para analizar y diferenciar estas dos categorías, además de identificarlas también como otras variantes de lectura y relectura laberíntica de los mismos temas: se va reiterando en los dos contextos una serie de situaciones, de elementos, de metáforas que se trasladan de la venta al castillo según un proceso de aparente ennoblecimiento, el cual, sin embargo, no llega a distanciarse de aquel mecanismo artificioso básico que da vida al conjunto de episodios del palacio ducal. A partir de los estudios de Joly (1982), Redondo (1990a), Molho (2005) iremos considerando el paralelismo entre estos dos entornos, destacando los pasajes esenciales de reelaboración de los temas. En particular, nos fijaremos en las presencias femeninas (Maritornes, Altisidora, doña Rodríguez) que protagonizan los dos contextos, dando vida a las aventuras eróticas que en ellos se desarrollan. Y veremos cómo, consecuentemente, vuelve a surgir el mismo sistema metafórico (Herrero, 1976-1977) que hace referencia a la esfera erótica: se compone esencialmente de motivos simbólicos como el gigante, la barba, el rabo, el peine, la nariz. Sucesivamente iremos considerando las aparentes confirmaciones de las ilusiones caballerescas que don Quijote encuentra en la investidura ficticia de la venta (I, 3) y en la acogida aparatosa al llegar al castillo (II, 31) y, finalmente, por lo que atañe a la presencia de Sancho, la reiteración del momento del vuelo, que se presenta antes con el manteamiento (I, 17) y luego con el supuesto viaje sobre Clavileño (II, 40).

El mecanismo burlesco puede contribuir a proporcionar una relectura del concepto de dialogismo elaborado por Bajtín (1968; 1979a); en el caso de la burla como microestructura narrativa, nuestro objetivo es subrayar el elemento engañoso alrededor del cual se construye. Precisamente en el engaño se instala aquel valor que interpretamos como creación de una estructura estratificada: en el mismo lugar narrativo se superponen interpretaciones opuestas y ficticias, así como en la palabra “bívoca”

bajtiniana conviven intenciones antitéticas, que afirman y niegan a la vez. El concepto bajtiniano de plurivocidad nos conduce hacia uno de los núcleos de la reflexión sobre la obra de Cervantes, vale decir, la esencia de la realidad construida justamente en el encuentro de perspectivas diferentes: se intentará entrar en la cuestión recorriendo las propuestas principales de Spitzer (1968), Castro (1972), Parker (1948) y Predmore (1953), hasta las más recientes de Hart (1992) y Segre (2006).

La creación de una “realidad” conforme a las expectativas de don Quijote tiene el propósito de ridiculizarle a él y a sus ilusiones, convirtiendo sus deseos caballerescos en arma contra su propio autor. Se trata de un procedimiento típico de la retórica de la ironía, tal como queda ilustrada en los tratados poéticos consultados. Efectivamente, la burla como mecanismo engañoso puede constituirse puramente de palabras: tanto como la acción burlesca más compleja, la palabra tiene el poder evocador de dar vida a una realidad alternativa. Por esto nos parece apropiado hablar de “burla de palabra”, oponiéndola a la “de acción” precisamente por conseguir el mismo resultado engañoso aunque solo a través de un discurso bien concertado. En particular, trataremos de identificar los momentos más significativos de la relación dialógica entre don Quijote y Sancho para apreciar la evolución de sus capacidades irónicas en la construcción de “burlas de palabras”. De esta manera, intentando aportar un nuevo elemento de reflexión, entraremos en la fecunda discusión literaria sobre la supuesta “quijotización” del escudero, que, a partir de la postulación de Madariaga (1976), dio vida a un debate que sigue enriqueciéndose con nuevos motivos – Urbina (1982b; 1991a), Martínez Bonati (1995), Martín Morán (2009) –. Hemos proporcionado tres distinciones fundamentales que matizan el diálogo entre los dos personajes principales: en primer lugar, el diálogo antitético considera el enfrentamiento dialéctico como oposición de dos puntos de vista diferentes, que permanecen supuestamente inconciliables. Sancho se relaciona con el mundo de don Quijote negándolo: intenta desmentir las ilusiones del caballero oponiéndole la realidad concreta. Esta persuasión tajante no puede tener éxito, ya que el caballero actúa aplicando una lógica opuesta y por lo tanto incompatible con la de Sancho. En segundo lugar, hemos identificado un diálogo “sintético”: Sancho empieza a comprender la esencia del mundo quijotesco y supera el contraste mediante una solución conciliadora. Esto se manifiesta en la creación del “baciuelmo”, expresión que potencialmente soluciona en el marco de una palabra única la discusión entre los

que lo consideran bacía de barbero y los que quieren representarlo como yelmo de Mambrino; el neologismo de Sancho expresa un espíritu conciliador que armoniza los dos puntos de vista sin anular el contraste. Un propósito análogo se puede detectar en el episodio del enjaulamiento, cuando Sancho aplica su inclinación conciliadora para “curar” a don Quijote de su locura, reinterpretando en clave caballeresca argumentos triviales destinados a convencerlo de su condición de burlado y no de encantado. Sancho se vuelve puente comunicativo entre perspectivas diferentes y permite el diálogo entre las dos; para conseguir esto es necesario que aprenda a hablar la lengua de don Quijote. La realización más completa de este aprendizaje se lleva a cabo solo a partir del momento en que el escudero alcance aquella capacidad irónica que le permita penetrar en el mundo quijotesco para burlarse de su amo, aplicando la lógica caballeresca para dar lugar a creaciones propias, que encajan de forma coherente en el imaginario de don Quijote.

La relación que Sancho establece con la imagen idealizada de Dulcinea nos parece proporcionar un recorrido para delinear el cambio de actitud de Sancho: en I, 25-26, con la recomposición sanchesca de la carta de don Quijote a Dulcinea asistimos a una estilización que se mantiene en el plano del contraste, donde Sancho reelabora la palabra de su amo en la dirección de un rebajamiento involuntario, debido a su recuerdo falaz de la carta original; en su versión interfiere su punto de vista sobre don Quijote y sobre aquella Dulcinea que él conoce solo como Aldonza Lorenzo. En I, 31, a la hora de relatar a su amo el resultado de su embajada al Toboso para entregar la carta, Sancho inventa un encuentro que nunca tuvo lugar: su retrato de Dulcinea permanece fiel a la imagen de Aldonza Lorenzo; es don Quijote el que completa el relato añadiendo su lectura caballeresca y participando, de hecho, en la burla que le urde su escudero. El auténtico diálogo irónico se produce con el encantamiento de Dulcinea (II, 10): el escudero ha aprendido el funcionamiento de las ilusiones quijotescas y sabe aplicarlo de forma autónoma, inventando una Dulcinea que corresponde a las expectativas de su amo. Es así como Sancho superpone una intención engañadora a su propia elaboración de la visión quijotesca; y consigue burlarse de don Quijote gracias al diálogo, anticipando las reacciones de su amo para crear una maquinación que despliega gracias a su propio ingenio. La misma capacidad volverá a demostrarse útil en el palacio ducal, cuando Sancho reacciona a la burla del vuelo sobre Clavileño volviéndola a dirigir

contra sus autores, que se convierten en burlados; Sancho les sigue el humor sin demoler el engaño, aceptando el juego y participando en él conscientemente.

Después de haber interpretado el mecanismo engañoso de la burla en sentido irónico y haber identificado la palabra como su posible elemento constitutivo, trazaremos un recorrido desde los episodios concretos del enredo hacia la estructura profunda de la novela para mostrar cómo la esencia dialógica de la palabra es instrumento básico para la escritura cervantina que se funda en la misma superposición de puntos de vista engañosos, dando vida a una burla que tiene como víctima designada el mismo lector.

A través de las propuestas de Jankélévitch (1987), Mizzau (1984) y Booth (1974), llegaremos a atribuir a la ironía un valor de distanciamiento que va más allá del planteamiento retórico de la cuestión, determinando la estructura narrativa del *Quijote*. La multiplicación de voces a las cuales se encarga la transmisión de la novela constituye una compleja articulación engañadora, que se basa en una constante toma de distancia. La mano extradiegética de Cervantes fragmenta su autoría en varias voces narrantes intradieéticas, ninguna de las cuales da prueba de ser fidedigna: el manuscrito del “autor” Cide Hamete Benengeli vuelve a elaborar una misteriosa tradición de la cual hay huellas en los anales de la Mancha; el narrador tiene el papel de transmitir la historia encontrada en un cartapacio de Toledo; pero no puede hacerlo por estar el manuscrito escrito en árabe, por lo tanto el texto que va a editar es en realidad, una traducción al castellano. El *Quijote* es la obra de un autor moro, y por lo tanto supuestamente mentiroso, traducida por un morisco, igualmente mentiroso, y editada por un narrador burlón, que maneja el texto con intervenciones arbitrarias: esta es la estructura básica; la situación se complica al notar que muchos de los comentarios no tienen una procedencia tan evidente como para ser atribuidos con seguridad a una voz determinada. Cada intermediario se distancia de su propia versión atribuyendo los eventuales errores a las demás voces; por encima de todas las manos socarronas, la de Cervantes lo gobierna todo, presencia que no se identifica en ninguna de las voces particulares y que cuanto más está presente en embrollar burlescamente la cuestión menos deja percibir su actuación. Renunciamos a priori a la misión de identificar la intención autorial de Cervantes en una voz específica por parecernos una hazaña destinada de antemano a fracasar. Además, según el agudo consejo de Molho (2005),

secundamos las inclinaciones de Cervantes, que tanto esfuerzo artístico dedicó a jugar al escondite. Sin embargo nos adentramos en la compleja estructura de narradores interpuestos a través de un examen de las varias propuestas críticas avanzadas a partir de los planteamientos más clásicos de la cuestión, como el de El Saffar (1975; 1984b), aprovechando también otras aportaciones, como las de Rubens (1972), Percas de Ponseti (1975), Flores (1982), Parr (1988), Montero Reguera (1997), etc.

La novela forma su estructura a través de estas supuestas intervenciones arbitrarias; a estas se añaden las mismas interferencias de los personajes. Ya al comienzo de la segunda parte los personajes se percatan de la existencia de un libro que relata las hazañas quijotescas: don Quijote y Sancho se hallan en la paradójica situación de desdoblarse entre una identidad literaria, de DQ I, y una “histórica” que actúa en DQ II. Los mismos personajes, entonces, llegan a formar parte del proceso de composición y evaluación de la novela: se convierten en lectores y críticos de la primera parte, proponiendo intervenciones y expresando dudas filológicas, distanciándose de la imagen de sí mismos que emerge de las páginas de DQ I. El autor Cervantes a través de sus personajes, emprende un proceso de revisión de la primera parte, solucionando nudos problemáticos y subrayando errores que se deberían corregir; los personajes asumen la perspectiva de autores para discutir su misma esencia de personajes ficticios. En lugar de celebrar la existencia de la primera parte como éxito que le otorga fama impecable, don Quijote se convierte en víctima de su imagen literaria: la mayoría de los personajes de la segunda parte son lectores de la primera y pueden manipular a don Quijote a la luz de sus conocimientos. En las burlas palaciegas, los duques emplean los acontecimientos de la primera parte como guión de la segunda, orquestando una compleja organización en la cual don Quijote y Sancho supuestamente actúan según el modelo proporcionado por la primera.

Además, mientras se somete a un proceso de revisión la primera parte, se hace necesario también para Cervantes marcar una clara distinción entre su obra y la de su “usurpador” literario, Avellaneda. En la segunda parte, entonces, no está presente solo la primera sino también la versión apócrifa que Cervantes, con la intención de rechazarla, legítima como “rival” hasta las páginas finales.

Siguiendo las líneas interpretativas ofrecidas, por ejemplo, por Díez Borque (1972), Williamson (1981), Paz Gago (1989), Sicroff (1991), Real Ramos (1993) y

Campana (1997), iremos detectando y comentando las enmiendas filológicas aplicadas a la primera parte por los personajes, en un constante proceso de reescritura, que parece desarrollarse en el mismo plano temporal de la historia. Todo se despliega en una aparente condición de contemporaneidad dialógica: autor, narrador y personajes dialogan, mientras la segunda parte dialoga con la primera en una secuencia de desdoblamiento potencialmente infinita.

Efectivamente, el desdoblamiento de la identidad del personaje parece depender directamente del desdoblamiento o, mejor dicho, de la multiplicación de las voces narrativas; en el juego de distanciamiento participan no solo los autores sino también los personajes, permitiendo la constitución de una estructura estratificada en ambos sentidos, interno y externo. Para el desarrollo completo del esqueleto narrativo fundado en el distanciamiento irónico, entonces, la segunda parte se configura como determinante a la hora de explorar un nuevo abanico de posibilidades, que permiten que la multiplicidad de las voces internas se enriquezca de las aportaciones de los mismos personajes. Es interesante indagar cómo esta estructura afecta también a la distinción entre historia y ficción: la presencia de la primera parte en la segunda obliga a don Quijote a oscilar precisamente entre un plano narrativo y uno histórico; los dos se hacen permeables, de manera que la narración se convierte en historia a la vez que la historia se hace narración. En el *Quijote*, la ironía estructural juega un papel determinante para la relación entre verosimilitud literaria e historia, cuestión central en la mayoría de los tratados poéticos de la época.

En la novela, entonces, se detectan claramente dos líneas narrativas: en una es protagonista don Quijote, en la otra el *Quijote*. Se multiplican los planos de lectura: la existencia de este segundo enredo, que traza la supuesta historia compositiva y editorial de la novela, le permite a don Quijote ser a la vez personaje, autor y lector de sí mismo. Y le concede, consecuentemente, hacer referencia a la novela que protagoniza con espíritu crítico; todas las intervenciones filológicas de los personajes, que forman parte del proceso de revisión al cual Cervantes somete su primera parte, contribuyen a la ruptura de la ficción, a proyectar a los personajes fuera de las páginas del libro para dialogar directamente no solo con el autor, sino también con el lector. La conciencia del proceso compositivo, su despliegue delante de sus ojos, anima al receptor a la reflexión, a una participación activa: por una parte, el lector intentará desembrollarse entre los

varios intermediarios, buscando una voz auténticamente fidedigna, por la otra, en cambio, intentará formular su propia interpretación de los acontecimientos. La puesta en duda de una verdad segura y unívoca impulsa la búsqueda de una verdad propia, importante para el personal punto de vista del lector.

El elemento dialógico emerge en la novela en una multiplicidad de sentidos: en la fábula, a través de la relación entre los personajes que enfrentan dialécticamente sus diferentes perspectivas, en la narración, donde las voces estructurantes dialogan activamente sobre el texto, y en el vínculo que la novela establece con el lector. En el análisis de esta estructura tridimensional nos ayudará el desplazamiento del foco de la atención hacia el teatro, como contexto artístico que está naturalmente dispuesto a la creación de una relación directa y recíproca con el público. El *Quijote*, efectivamente, manifiesta una copiosa influencia de elementos teatrales, tanto en algunas circunstancias del enredo como en la “escenificación” de los episodios. Estas influencias ya quedan ampliamente identificadas por la crítica cervantina en numerosos aportes que han constituido los pilares de esta línea investigativa; señalamos, entre muchos, a Martín Morán (1986), Syverson-Stork (1987), Close (1989), Baras Escolá (1989), Ramos Escobar (1992) y Chiappini (2005). A partir de estas bases, seguiremos para centrarnos en la observación de aquella tendencia manifestada por algunos personajes teatrales a romper las barreras de la ficción escénica, explicitando la naturaleza ficticia de la comedia. Nuestra teoría, de hecho, es que la influencia del teatro en la novela cervantina interviene también a la hora de establecer la relación con su lector, y que la actitud dinámica que se le requiere tenga una significativa función en el teatro y, en particular, en el metateatro. A partir de un examen de este concepto con la ayuda de los estudios de Abel (1965), Forestier (1981), Hernández-Araico (1986), Hermenegildo (1994; 1999; 2002), merece la pena considerar la función irónica de esta apertura del escenario teatral hacia el público, que queda frecuentemente implicado, incluso físicamente, en la representación. Detectamos en esta construcción una inclinación irónica, que juega con las apariencias creando un complejo artificio artístico que capta el interés del auditorio para luego desvelar su mismo funcionamiento; se trata de una disposición al mismo tiempo constructora y destructora que se aventura en el tejido de la apariencia para desenmascararlo. En este sentido, además, es imprescindible la noción tópica del “mundo como teatro”, imagen representativa de la ideología y de la estética del Barroco

que acepta lo ficticio de la realidad como elemento integral del mundo: no merece la pena intentar salir de la ficción, conviene aprender a moverse en ella con sagacidad; aceptar las reglas del juego es, en resumidas cuentas, la única manera para poder jugar, aunque con espíritu crítico “enterado”. El mismo sentido de apertura y de permeabilidad de la creación artística se reproduce en el *Quijote*, donde receptor, autor, y personaje comparten e intercambian las mismas funciones críticas y creativas. Nuestra investigación, entonces, emprenderá una exploración entre varias comedias del Siglo de Oro, de Calderón, Lope de Vega, Rojas Zorrillas, para citar los autores principales; será posible identificar con cierta constancia la atribución de la función metateatral al gracioso, o a personajes afines, vehículos del desahogo de la carga cómica en la pieza. Y de esta manera, se revelará de forma más clara cómo al gracioso no le corresponde solo el papel cómico, sino también una función más propiamente irónica, que se proyecta fuera del escenario para dialogar con el espectador y estimular su toma de conciencia de la vigencia de la ficción. Se verá cómo esta función se realiza siempre en el marco de la transgresión: el mismo artificio teatral, al concebirse como estructura universal, implica en su esencia la posibilidad de la violación de las normas tradicionales de la suspensión artística y de la acción teatral limitada en el espacio y en el tiempo.

El problema de la fruición literaria parece ser una cuestión que se presenta en varias ocasiones en la novela y en la producción cervantina en general. En particular, se relaciona con la necesidad de aquel sentido de distanciamiento irónico que posibilita una aproximación crítica; esta es la inclinación que al parecer Cervantes quiere suscitar en su lector y la que él mismo adopta en el juego de alejamiento de su propia obra. El autor parece dirigirse a su lector como víctima de una compleja burla literaria que puede desenredarse solo alcanzando un estado superior de desengaño hacia el mecanismo de la ficción artística. Mediante el comentario de algunos fragmentos significativos del *Retablo de las maravillas* y de *Pedro de Urdemalas*, llegaremos a proponer una lectura del episodio del retablo de Maese Pedro (DQ II, 25-26) como ejemplo simbólico, llevado a las últimas consecuencias paradójicas, de los riesgos que una fruición artística acrítica puede causar. Se trata de una situación explicativa de la locura “literaria” de don Quijote, de su esencial incapacidad para distinguir entre literatura y vida. Ante la representación teatral, así como durante la lectura de los libros de caballerías, don

Quijote pierde el sentido de la ficción y se hunde en el relato como si fuera experiencia vivida. Falta precisamente una toma de distancia que le permita apreciar el hecho artístico *como* artístico; el resultado es la lamentable destrucción de la representación. El retablo nos proporciona también un ejemplo de la ruptura de las barreras tradicionales entre géneros literarios diferentes, ofreciendo una ocasión concreta de fusión e intercambio que coloca también al receptor en la condición de hacerse espectador teatral durante la lectura de la novela.

Cervantes parece esperarse del lector de su novela una actitud dinámica, es decir, la capacidad de moverse libremente dentro de la fábula, participando en su composición y en la búsqueda de su significado, y fuera de ella, gracias a su condición de consumidor externo al enredo. El distanciamiento irónico que se supone como condición previa para gozar de la obra literaria demuestra ser un medio de penetración intelectual: paradójicamente hay que alejarse de la obra para poder acercarse auténticamente a ella. El lector se encuentra en una compleja postura vacilante, proyectado en el interior de la obra para desenredarse en el laberinto de la escritura; al mismo tiempo, se prepara a distanciarse emocionalmente de ella a través de una fruición intelectual que permita apreciar los diferentes niveles compositivos e interpretativos. Se trata de una relación bidireccional que implica al autor y al lector en el mismo juego; la génesis problemática de la novela confluye en un lectura igualmente problemática, donde el autor al dirigirse al lector lo incorpora en el texto, considera sus perplejidades y su punto de vista procurando estimular su espíritu crítico; el mismo espíritu crítico que debería, por otro lado, permitirle a este mismo lector adquirir la distancia apropiada para disfrutar del artificio literario plenamente y, sobre todo, con clara conciencia de él.

Capítulo 1:

Los tratados de poética de los siglos XVI-XVII.

1.1. Lo cómico: el papel de la comedia.

En las discusiones literarias que ocupan los personajes del *Quijote* se identificó la influencia de algunos tratados teóricos de los siglos XVI-XVII, que sirvieron de fundamento para la constitución de la que Riley (1971a) llamó, quizás con demasiado afán de sistematización, “teoría de la novela” cervantina. Se trata de un estudio imprescindible sobre la relación de nuestro autor con las tendencias dominantes de su época, que se enriquecieron con las aportaciones posteriores de otros ilustres cervantistas, por ejemplo Forcione (1970). En la introducción a la edición italiana del ensayo de Riley, Gargano (1988: 9-10) recuerda la importancia de Toffanin (1920) como anticipador de los estudios sobre la doctrina literaria de Cervantes, haciendo referencia a la estancia en Italia de nuestro escritor entre 1569 y 1575, años que coinciden con la publicación de algunos de los tratados de poética más significativos de la época. Toffanin (1920: 213), efectivamente, detectó el mismo origen de la novela cervantina en las polémicas literarias italianas sobre la poesía heroica, citando como ejemplos Piccolomini y Castelvetro, sobre la relación entre poesía e historia, ideal y real: el *Quijote* sería el resultado de la combinación de esta inspiración polémica con el puro genio del autor.

Los tratados de poética del siglo XV se centran, en la mayoría de los casos, en la poesía y en su origen divino y trascendental, que la coloca en la cumbre de las ciencias y artes humanas¹. La sublimación de la creación artística, sin embargo, tiene que

¹ Porqueras Mayo (1986: 32) señaló la importancia del prólogo al *Cancionero de Baena* (1445) de Juan Alfonso de Baena y, sobre todo, del Prohemio al *Condestable de Portugal* (1449), del Marqués de Santillana, el “primer documento teórico de cierta importancia sobre la poesía”, que traza la primera historia de las literaturas románicas y del que se encontrarán varias huellas en los tratados literarios hispánicos del Siglo de Oro. A estos dos documentos hay que añadir *Arte de poesia castellana*, de Juan del Encina, que reitera el origen divino de la palabra poética, concepto que se desarrollará también en el siglo sucesivo, por ejemplo por parte de Cristóbal Suárez de Figueroa, que lo propondrá en su novela pastoril, *La constante Amabilis* (1609).

expresarse en una realización concreta e histórica, que supone un objetivo moral digno de su procedencia divina: la cuestión de la utilidad moral del arte será eje central de la reflexión renacentista y la mayoría de los tratadistas se dedicará a ella, en un ambiente de productivo debate cultural, que dio lugar a numerosos tratados teóricos que desarrollaron un interesante diálogo entre tradición e innovación. Efectivamente, se hizo necesario adecuar los antiguos preceptos literarios a las nuevas exigencias debidas a la evolución de las costumbres y de la moral (Villari, 2002: X). De aquí nace el enfrentamiento dialéctico entre la búsqueda de una libertad poética que depende de la sola inspiración, ocasional e individual, y la necesidad de cumplir con los cánones que apuntan a la función pedagógica del arte; la solución se hallará en una posición conciliadora, que le otorgue al autor la autonomía que le hace falta, sin el riesgo de transgresiones inaceptables: “l’única norma accettabile è dunque la stessa *relatività* della norma, soggetta all’adeguamento alla temperie storica in atto” (*ibidem*). Bastante escasa es la atención que se dedica a la prosa, que parece considerarse secundaria con respecto a la poesía, en la que se halla la verdadera esencia de la palabra escrita y el resultado último de este empuje divino. Sin embargo, hay que precisar que se trata de una distinción bastante tardía, ya que, durante la Edad Media, prosa y poesía existían en el mismo plano, resultando equivalentes. Lo subrayó Curtius (1992: 167) al afirmar que “nella concezione antica, poesia e prosa non sono due forme espressive fundamentalmente diverse nella loro essenza; entrambe sono, piuttosto, comprese nella piú ampia categoria del «discorso»”. La referencia a la procedencia religiosa ennoblecía el acto poético, pero se produjo una corriente que lo interpretó según la perspectiva contraria, es decir, como un arte peligroso para los preceptos cristianos, demasiado oscuro y difícil, opuesto a la palabra perfecta, sencilla y directa, de las sagradas escrituras². Por lo general, la tradición medieval se mostró reacia a todo género de arte por ser representación y, consecuentemente, algo ficticio y falso; la caída en lo inmoral se podía evitar precisamente a través de la fusión con cuestiones religiosas y teológicas, por más que se adujeran justificaciones forzosas y poco plausibles.

A partir del siglo XVI, se comenzará a evaluar la poesía según una perspectiva racionalista, subrayando su moralidad y utilidad, mientras que el aspecto religioso

² En área española, el primer ataque contra la poesía se remonta a Juan de Padilla, en el primer cántico del *Retablo de la vida de Cristo* (1505); en Italia merece la pena recordar a Savonarola, en el que se percibe la influencia del clima que se difundió a partir del Concilio de Trento.

pasará a segundo plano: la aptitud para componer poesía se considera como rasgo específico y único de lo humano³. Fernando de Herrera, en 1580, presentó una nueva manera de aproximarse al texto poético, a partir de un estudio técnico y estilístico, con el comentario – e incluso la crítica – a la obra de un poeta concreto y reciente, Garcilaso de la Vega: “Herrera ofrece una importante valoración de la poesía por motivos puramente artísticos, dejando aparte, totalmente, los argumentos divinizantes y morales” (Porqueras Mayo, 1986: 39).

La mayoría de los tratados que se produjeron en España e Italia ofrecían un comentario o una rielaboración de la *Poética* de Aristóteles, centrados sobre todo en un examen de la esencia de la tragedia. A los comentarios en lengua vulgar hay que añadir los que se escribieron en latín, entre los cuales merece la pena destacar los de Robortello (1548), de Maggi y Lombardo (1550), de Vettori (1560) y, por fin, de Riccobono (1582). La primera traducción latina de la *Poética*, en cambio, se remontaba a 1498, pero fue la traducción, siempre al latín, llevada a cabo por Alessandro de’ Pazzi, en 1536, que impulsó el estudio de la obra y de sus propuestas teóricas. Lo cómico nunca parece considerarse como central en el tratado, ya que muy poco se dice por lo que concierne a su definición y la distinción de sus características intrínsecas; Aristóteles remitió la disertación sobre la comedia a un segundo tomo⁴, que, en el proyecto del autor, se debería componer y que, sin embargo, o no se escribió o se perdió. Esta patente laguna influye en todo lo que se formuló en la época renacentista sobre la comedia, que vuelve a presentarse en el mismo estado incompleto, a pesar de que los tratados que se enfrentan a la cuestión manifiesten una tentativa de ir más allá de los preceptos aristotélicos, intentando completar hipotéticamente su teoría. Esto, aparentemente, se refleja directamente en la consideración de lo cómico que, en la mayoría de los tratados que vamos a examinar, se realiza de forma más desarrollada precisamente en lo que se

³ Hay que precisar que Horacio era el fundamento de la consideración medieval del arte, cuya sustancia se expresaba en la necesidad de una poesía que cumpliera con los criterios morales y éticos que, en época medieval, se identificaban con los preceptos cristianos, tanto que la imagen del poeta era la de un benefactor para la humanidad, que participaba en la educación a la vida civil.

⁴ Aristóteles consideró brevemente lo cómico también en la *Ética nicomaquea*, donde aparece siempre relacionado con el imprescindible ideal del “justo medio”, así que hay que evitar los excesos de ridículo del bufón, que se preocupa por suscitar la risa sin cuidar el decoro, y la dureza y el rigor de las personas que solo se muestran graves, sin hacer ninguna concesión a la ligereza de los chistes; “chi invece scherza in modo corretto è chiamato arguto, cioè agile di spirito, infatti tali discorsi somigliano a dei moti del carattere, e si giudicano i caratteri dal loro movimento, come avviene per i corpi” (*Ética* Δ 14, 1128a, 10, p. 165).

refiere a la comedia. Además, se trata de una cuestión difícil de determinar, como reconocieron también las *auctoritates* clásicas a partir de Cicerón y Quintiliano. De la misma forma, los tratadistas de los siglos XVI y XVII subrayaron la complejidad en trazar una teoría clara, que abarcara la cuestión con límites precisos.

Francesco Robortello publicó en 1548 el primer comentario integral a la *Poética* aristotélica, con el título de *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*. La atención del autor se centra en el componente artístico de la poesía, separándolo de la cuestión moral. El teatro representa pasiones, negativas y positivas, y está protagonizado por personajes buenos o malos, que no tienen otro valor ni otro significado que el escénico. El objetivo del arte es el arte mismo, y los juicios a los que se somete deberían mantenerse en el plano artístico, sin aplicarlos a cuestiones extrínsecas como la moral. Bobes (2008) identificó en el clima de la Contrarreforma la causa por la que se pondrá en duda la autonomía del arte y se le otorgará una precisa función social; la misma que, por ejemplo, encontramos en el teatro de Lope de Vega, portavoz de la ideología monárquica y defensor del orden social. Efectivamente, el precepto de la utilidad de la poesía tiene sus raíces en la antigüedad y, en particular, en el binomio *prodesse et delectare* de Horacio, aunque el beneficio al que se alude en la cultura clásica parezca ser más individual y espiritual, sin apuntar directamente a criterios morales. Si tiene una vertiente moral esta se halla en el hecho de que la poesía, como momento de *otium* y de sosiego del trabajo cotidiano, contribuye a enriquecer al hombre y consecuentemente, mejorarlo en su calidad de miembro de la sociedad. La cultura renacentista, y luego barroca, en cambio, subraya el valor moral y ético del arte que, ni en sus manifestaciones más ligeras y divertidas, puede permitirse ser frívola. Esto se hará evidente sobre todo en el teatro, como expresión cultural que alcanza de forma directa e inmediata un público muy vasto, convirtiéndose en auténtico instrumento de persuasión. Efectivamente, la teoría de la tragedia de Aristóteles ya parecía subrayar el potencial peligro social que el teatro podría representar, destacando, junto con el beneficio catártico, la necesidad de que el espectador pudiera sacar ejemplos de conductas aplicables. Robortello se dedicó al estudio de Aristóteles en otro comentario menor, de 1548, *De comoedia*, reiterando la interpretación de la comedia como imitación de acción popular y personajes humildes y aplicándole los preceptos estilísticos de unidad y orden típicos de la tragedia. El lenguaje, en cambio, se

diferenciaría del trágico por ser sencillo, claro y familiar, vale decir, de empleo cotidiano y común.

Vincenzo Maggi y Bartolomeo Lombardo son los autores de otro comentario a la poética aristotélica, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, que se considera el tratado más representativo de la poética de la Contrarreforma por su lectura moralista de la obra de Aristóteles. Además de esta obra, Maggi fue también autor de un tratado específico sobre la cuestión de lo cómico, *De ridiculis* (1550), en el cual se señalaron las dificultades ya encontradas por su predecesores clásicos en la definición de lo ridículo:

Haec nos non ut Ciceronem taxaremus in medium adduximus, sed ut omnes intelligerent ridiculorum doctrinam non ridiculam sed seriam ac perdifficilem esse, cum viri alioqui gravissimi, qui de eis pertractarunt, non leves habeant contra se difficultates (p. 102).

Con respecto a las fuentes clásicas, no se profundizó ulteriormente el problema: lo cómico se identificaba universalmente como una expresión de lo feo, con la que se apunta el dedo hacia la deformidad para suscitar la risa, pero sin causar nunca dolor. Cicerón es fuente imprescindible y explícitamente citada por Maggi, aunque no exenta de detracciones: se critica la misma definición de la comicidad y la mayoría de los ejemplos propuestos; Maggi además, dedicó una parte consistente del tratado a la fisiología de la risa, que Cicerón había explícitamente preferido omitir por no ser pertinente. Maggi quiso en primer lugar apartarse de forma categórica de la afirmación ciceroniana según la que lo cómico no se puede considerar como manifestación artística.

La cuestión de la comicidad parece considerarse irresoluble: se puede escribir para suscitar la risa, pero nada ayuda a explicarla. En eso, fue fundamental la aportación del Renacimiento, que dejó una rica producción de literatura cómica, por un lado en el ámbito de la narración breve, con los numerosos herederos e imitadores de Boccaccio en área italiana, y, por otro lado, en el ámbito de la comedia, donde se distinguió el teatro español. La discusión teórica sobre la naturaleza de lo cómico y su sistematización fue un problema distinto de la producción literaria, ya que tenía que tomar en consideración las ambivalencias intrínsecas de cada manifestación cómica, que no tiene necesariamente – y solo – el resultado de causar la risa. Son raros los casos en que la risa y lo cómico se consideran como fenómenos precisos de los que se definen el

proceso de formación, el funcionamiento y la condición de los participantes. Un lugar de relieve ocupa precisamente Maggi con su *De ridiculis*, que, a pesar de que no sea muy noto ni muy estudiado, tanto que no existe una traducción editada, ni italiana ni española, llevó su reflexión a un plano teórico y general, abstrayéndolo de un género literario preciso. En cambio, en los tratados que vamos a considerar, los comentarios sobre la risa y lo cómico proceden de reflexiones desarrolladas sobre otro tema principal, generalmente literario o retórico⁵, o sobre específicos géneros, en particular la comedia, identificada universalmente como lugar privilegiado donde se buscan efectos cómicos que entretengan al público y, en menor medida, la poesía o la narración en prosa, larga o breve; a estos se añaden los tratados de fisiognómica⁶.

Antonio Riccoboni, en su comentario a Aristóteles, *De re comica ex Aristotelis doctrina*, escribió que la “[fabula comica] debet esse admirabilis, ut per ridiculam deceptiones inducat huiusmodi deceptionis purgationes” (p. 265). La *admiratio* es fundamental para producir un efecto cómico también en el tratado de Maggi, que vuelve a proponer la conclusión a la que llegó Aristóteles en la *Retórica* (I, 11, 1371a, pp. 92-95), donde se trata el tema del placer en relación con el conocimiento: admiración y aprendizaje son fuentes de goce; en la admiración se halla el deseo de aprender, y lo que suscita admiración, consecuentemente, suscita también deseo.

La risa resulta de un movimiento interior que llega a manifestarse exteriormente, desahogando su potencia en una forma física, visible y explosiva. Se origina en el corazón y se difunde a los músculos de la cara; el afán de conocimiento depende, también, de un movimiento, que impulsa el alma:

⁵ A partir de la época clásica lo ridículo fue clasificado también como artificio retórico por parte de Cicerón y Quintiliano – respectivamente en el *De oratore* y en el tercer capítulo del sexto libro de la *Institutio oratoria*, titulado, precisamente, *De risu* – útil para conquistar la benevolencia del auditorio y suscitar simpatía y admiración. Son necesarios ingenio y gracia para dominar esta estrategia y hacerla eficaz, hasta el punto de emplearla como arma que pueda confundir el interlocutor, cohibirlo o desacreditarlo. Siempre hay que aplicarla con moderación, para evitar reacciones excesivas de rencor; ya que este mecanismo puede desencadenar impulsos emocionales irracionales, es necesario manejarlo con cuidado para que no se transforme en un arma peligrosa para el orador mismo.

⁶ Siguiendo, otra vez, las huellas de Aristóteles, la risa se clasifica como manifestación exterior de una pasión interior, en una relación de interdependencia entre espíritu y cuerpo. Merece la pena recordar el *Trattato di pittura* de Leonardo da Vinci, que se dedica a un breve examen de la cuestión, y la obra de Michel Scotto, *Del riso*, de 1555. Otros estudios consideraron el problema bajo la perspectiva médica: por ejemplo el *De sympathia et antipathia rerum* (1546) de Fracastoro y el *Traité du ris* (1579) de Laurent Joubert, que en un capítulo describe el efecto terapéutico de la risa, con una casuística sobre los enfermos que se curaron gracias a ella, y, en otro capítulo, describe los casos de los que se murieron de risas.

Dixi risum esse animi motum; quoniam admiratio cognitionem sequitur, cognitio autem motus est animum perficiens (*Maggi*, p. 121).

La misma caracterización se encuentra también en el *De anima et vita* de Vives, donde se explicita que la risa no es una pasión, sino una manifestación exterior que procede del interior (*Vives.A*, p. 578). Se trata, entonces, de una reacción espontánea, involuntaria, a un acto cognitivo racional, que procede del reconocimiento de algo feo y nuevo. Maggi reiteró la dependencia de la *admiratio*, suscitada por un elemento de novedad: no importa cuánto este elemento sea, en su esencia, divertido, porque, si se vuelve a repetir demasiadas veces, acabará siempre por aburrir o hartar, no podrá ocasionar ya ninguna sorpresa:

Quamquam vero ridicula omnia a superius enumeratis ridiculorum locis deducti certum sit, ea tamen, si non accedat admiratio, sola nequeunt suum munus praestare. Quod hac maxime ratione persuaderi potest: nullum enim ridiculum adeo salsum ac facetum est quod, si pluries audiatur, non fastidium potius quam delectationem pariat (*Maggi*, p. 98).

Los sabios serían poco predispuestos a la risa precisamente porque son escasas las cosas que desconocen y representan para ellos una novedad: se diferencia netamente la risa de los sabios de la de los necios y los locos⁷. En el tratado de Riccobono, la *admiratio* es un factor indispensable para alcanzar la catarsis cómica necesaria para que se puedan reconocer las situaciones cómicas como ejemplos que se deben evitar, de los que se deduce una enseñanza de tipo ético:

[Comoedia] debet esse admirabilis, ut per ridiculam deceptionem inducat huiusmodi deceptionis purgationem. Admiratio enim rerum malarum et turpium, quae in comoediis irridentur ac vituperantur, docet spectatores ne illas incurrant (*Riccobono*, pp. 265-266).

Como se decía, la aproximación humanista y renacentista a la cuestión de la risa depende muy de cerca del planteamiento clásico del problema, en particular de Aristóteles. Por esta razón, en la época moderna, se sigue manteniendo la estrecha conexión entre cómico y teatro. En el mundo clásico, a partir de la distinción entre comedia y tragedia que realizó Aristóteles en la *Poética*, la risa de origen literario tiene

⁷ A eso se refiere Cornelio Ghirardelli en *Cefalogia fisionomica divisa in dieci Deche*, donde define “metafórica” la risa de los necios, en el sentido de que imita el comportamiento de los sabios, sin tener origen en una emoción real. Vives volvió a proponer la idea de que los sabios no se ríen porque pocas son las cosas que les sorprenden y, además, porque predispuestos a pensamientos más graves y elevados. La falta de risa es, también, una aptitud que los sabios se imponen voluntaria y forzosamente, ya que consideran la risa indecorosa: la risa espontánea se puede reprimir a través de la razón (*Vives.A*, p. 580).

su fuente principal en la comedia, concepto que se vuelve a proponer en el siglo XVI. El público que busca diversión se dirige, en primer lugar, al teatro; en esta concepción tuvo un papel fundamental el nuevo modelo teatral propuesto por Lope de Vega, que acogió las exigencias y las expectativas del público, convirtiéndolas en el factor central para determinar las normas de composición de la comedia nueva. Los tratadistas modernos nunca olvidaron, al considerar la comedia como lugar de expresión del alivio cómico, la lección de Aristóteles y su descripción de la comedia como representación de los peores, que se contraponen a la tragedia, en la que en cambio se realiza la representación de los mejores. Estos “peores” no hacen reír por malvados, sino por tontos y físicamente feos, es decir, por víctimas de una deformidad, exterior o interior. Condición indispensable para que se consiga causar la risa es que estas fealdades sean, sustancialmente, inocuas y no afecten la esfera de lo moral. Efectivamente, la risa se caracteriza por ser una reacción espontánea que surge delante de algo que provoque placer y deleite, tanto que Castelvetro, en la *Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570), definió “cose piacentici”⁸ las que pueden mover a la risa; a esta clase pertenecen las personas queridas, familiares y amigos, y las cosas queridas, es decir, las que se han alcanzado después haberlas deseado durante largo tiempo. Otra clase de “cose piacentici” es la de los “inganni altrui” (51b), que dan lugar a una risa que procede de la naturaleza corrupta y deshonesto del espíritu humano, debido al pecado original, y que “si rallegra del male altrui come del proprio suo bene” (51b). Estos engaños se dividen en cuatro categorías menores, dependiendo de sus víctimas; la primera clase de engañados es la de los ignorantes, que faltan de sentido común, desconocen o no entienden lo que todos los demás saben y caen en el engaño “per sciocchezza”; a la misma clase pertenecen los engañados “per ebbrezza o per sogno o per farnetico” (51b); en otras palabras se trata de engaños que se identifican con burlas que aprovechan la estupidez o la ignorancia de la víctima para reírse de ella; para comprobar esto solo hay que analizar los ejemplos que Castelvetro propuso, sacados en la mayoría de los casos de las novelas de Boccaccio. En particular, se trata de burlas cuya víctimas manifiestan un estado mental deficitario por razones diferentes, debido a situaciones momentáneas o a causas externas, o, además, a defectos de personalidad y falta de intelecto o juicio. Es posible engañarse también al no enterarse de que se padece alguna falta de

⁸ Véase el folio 51a y la quinta *Particella* de la *Seconda parte principale*.

entendimiento: se trata de los que creen saber y ser cultos – sobre todo en materia de artes y ciencias –, y que en cambio se revelan necios e ignorantes: son las víctimas de “infamia ridevole” (52b), que se niegan obstinadamente a aprender precisamente porque no reconocen su propia ignorancia y sobrestiman sus capacidades; verdadera origen de la risa, en este caso, es la vanagloria más que la pura ignorancia. Lo mismo ocurre al sobrestimar uno sus fuerzas físicas o sus propias capacidades, para luego revelarse débil o inepto. Otra categoría agrupa los “inganni che procedono per traviamiento delle cose in altra parte” (51b), vale decir, aquellos engaños que proceden de una manipulación forzosa de la realidad. Castelvetro incluyó en la cuarta y última clase de engaños las insidias que tienden los hombres o que se deben a circunstancias casuales, como los malentendidos que exceden de la voluntad de las partes implicadas: estas serían las situaciones que dan lugar típicamente al enredo de la comedia nueva, en la que dominan las burlas y los equívocos, más que los engaños causados por estupidez, embriaguez o sueño, que identificaba Aristóteles como los más típicos de la comedia antigua. Para que todas las situaciones propuestas sean efectivamente entretenidas, es necesario que la aflicción que afecta a la víctima siempre se limite en su intensidad, ya que, si el sufrimiento que se produce llega a ser excesivo, el resultado no es de diversión, sino, más bien, de compasión (53b) y, al mismo tiempo, de indignación o envidia contra el autor del engaño. Se identifican dos fuentes más de las que puede nacer la risa: una depende del reconocimiento de las fealdades de los demás, físicas o morales, del que se origina, en el observador, un sentido de superioridad. De esto se ríe efectivamente solo cuando estas faltas estén encubiertas, es decir, escondidas de alguna manera, de modo que se pueda fingir que la causa de hilaridad sea otra, ya que es comportamiento indecoroso ridiculizar abiertamente las desventuras de los demás. La última categoría de las “cose piacentici” es la de las cosas físicas y carnales, denominadas “disonestà” (54a), en la que recaen las manifestaciones corpóreas; sin embargo, en este caso también hace falta interponer algún filtro, algo que cubra estas deshonestidades que, cuando se revelen de forma demasiado abierta, solo causan vergüenza: un contacto demasiado directo con ellas anula el efecto cómico y provoca, por el contrario, un sentido de mortificación causada por algo indecente. Suficiente para este efecto de ocultación es hallarse en compañía de alguien: la risa colectiva goza de mayor

legitimidad y se permite licencias mayores con respecto a las causas posibles y, sobre todo, aceptables.

Castelvetro resume las causas de la risa individuadas en un esquema aclarativo (54b):

Cose piacenti che ci muovono a riso	Prima maniera: Carità	Di persone prossime o amate o di cose desiderate
	Seconda maniera: Inganni	Per sciocchezza, per ebbrezza, per sogno, per farnetico
		Per ignoranza d'arti, di scienze, di proprie forze
		Per novità del traviare il bene in diversa parte o del rivolgere le traffitture nell'autore
		Per insidie tese da uomo o dal caso
	Terza maniera: Vizii coperti	Per malvagità dell'animo
		Per magagna del corpo
	Quarta maniera: Disonestà	Coperta in moltitudine
		Scoperta in solitudine

Poco anterior y bastante afín a la obra de Castelvetro es el tratado de Antonio Sebastiano Minturno⁹, *L'arte poetica* (1564). Bobes (2008: 377) lo presentó como la primera obra que enfocó tres distintos géneros de poesía, la épica, la escénica – trágica, cómica y satírica – y la mélica, donde, además “se hace por primera vez una poética de la literatura vulgar”. Por lo que atañe al análisis de la comedia, que ocupa aproximadamente la mitad del segundo diálogo, prevalece el enfoque moral, al subrayar la importancia de que la comedia se funda con una intención didáctica, que ha de concretarse en la representación de ejemplos negativos para que el espectador sepa reconocerlos y, consecuentemente, evitarlos. Pero, esto no es suficiente para caracterizar

⁹ Minturno fue autor también de otro tratado, titulado *De poeta* (1559), que presenta un planteamiento más platónico y ciceroniano (Bobes, 2008: 377).

la comedia: otro rasgo imprescindible es que produzca en el auditorio un sentido de maravilla, evidentemente afín al efecto de *admiratio* que teorizaban los clásicos. Al igual que Castelvetro, Minturno analiza la cuestión de la risa y de su origen en el ámbito teatral. La mayoría de los ejemplos proporcionados por Minturno procede de las comedias clásicas, sobre todo de Plauto y Terencio traducidos al vulgar. Se analizan los personajes – el soldado, el campesino, el amo, el criado, etcétera – y lo que es oportuno que se lleve a la escena o que, por el contrario, solo se relate, sin representación directa. Los episodios de la comedia han de ser breves y pocos; el autor se dedica también a un examen de las funciones de los personajes, deteniéndose en la posibilidad de que, además de representar concretamente la acción, se hagan narradores de los acontecimientos. Rasgo que distingue la comedia de la tragedia es la presencia de numerosos episodios, algunos incluso externos a la fábula principal, que amplían y adornan el asunto central, y con los cuales los autores alcanzan una variedad que aumenta el placer del público.

La comedia suscita risa porque crea un ambiente festivo en el que los espectadores quedan implicados; esto afirma Minturno sin detenerse, por otro lado, en la determinación de las causas específicas del entretenimiento teatral, antes bien limitándose a afirmaciones generales: “non rade volte materia da ridere ci dá la persona, il luogo, il tempo e il caso, che non si può sotto legge d’arte comprendere” (p. 131). Minturno clasificó los “*motti*” que provocan la risa a través de varios ejemplos sacados del teatro clásico, el único del que el tratadista se ocupó. El teatro parece ser la sola fuente artística de diversión gracias a la aptitud intrínseca de la comedia, que tiene como objetivo principal el burlarse de las costumbres de su época. El autor identificó seis motores de la risa: la fealdad, “dei vizi dell’animo e dei difetti del corpo” (p. 133), que permite reírse tanto del necio como del caballero, que pueden hallarse en el mismo plano en “questa festeggievole e da ridere bruttezza” (*ibidem*). Otra causa de risa es la imitación de estos mismos defectos físicos o de habla o cierta manera de moverse que pueda resultar ridícula. Igualmente risible es la semejanza que se produce al imitar por completo una persona, fingiendo ser ella, por medio del disfraz. La cuarta razón de risa es el desprecio, es decir, la realización de actos burlescos, de escarnio para ridiculizar a alguien, sobre todo por medio de gestos y muecas. Minturno añadió una quinta clase, presente en el teatro de Plauto, esto es la risa causada por acciones o palabras

deshonestas, aunque quisiera precisar prudentemente que, justamente por tratarse de cosas deshonestas, sería mejor evitarlas. La sexta y última fuente de risa es la que procede de las palabras injuriosas.

Los *motti* que generan risa se reparten en dos macro-categorías, una constituida por las palabras y una por las acciones. Lo “cómico de palabra” se halla en expresiones ambiguas, que tienen un doble sentido que puede dar lugar a malentendidos. Se produce a través de una casuística muy amplia, que abarca juegos de palabras semánticos o sintácticos, con un empleo de los casos marcado por una específica intención cómica, hasta incluso a nivel sonoro o retórico, gracias a la metáfora y a la alegoría, a los refranes, a la ironía – con la que se puede escarnecer de forma más o menos disimulada –, a la metonimia, etcétera: las posibilidades son numerosísimas. La segunda categoría es la de los *motti* constituidos por las cosas¹⁰, que se describe como la más conspicua. Se forma principalmente por acciones concretas: el comparar, el refutar, el reprender, el disminuir la vanagloria, el culpar, etcétera. A través de estas estrategias se consigue impresionar de manera más intensa al receptor, de modo que el autor:

narrando nota e reca innanzi agli occhi le cose verisimili; e quelle c'hanno del brutto talmente che'l volto di colui di cui si parla e il ragionare e il costume si vede espresso; e l'auditore stima tutto ciò farsi allora in sua presenza o che sian vere le cose narrate. [...] Insomma ogni festevole narrazione, ogni imitazione, ogni beffa, ogni gioco, e tutta quella continua festevolezza del dire nella quale i costumi e gli atti degli uomini si descrivono, nelle cose consiste (*Minturno*, p.140).

Se trata de una comicidad “de acción”, concretamente y físicamente representada en la escena, y que, según tradición, se ocupa de las costumbres contemporáneas, que pertenecen a la vida cotidiana.

Minturno ofreció una teoría de la comedia paralela a la disertación de Aristóteles sobre la tragedia: su tratado, como la mayoría de los que vamos analizando, nobilita este género cómico elevándolo a nivel del trágico, justificando, sobre todo bajo un punto de vista moral, una manifestación literaria que en el Renacimiento se estaba haciendo cada vez más popular también en los ambientes cultos. No se podía admitir que se tratara de obras que no cumplieran con las normas morales, que se suponía gobernasen siempre cada acto de creación artística; este ennoblecimiento del género se refleja también en la comedia española barroca, que, aunque abra sus puertas a un auditorio más amplio y

¹⁰ Cicerón, en el *De oratore*, operó la misma distinción entre cómico *in re* y *en verbo*.

culturalmente menos elevado, sigue proponiendo la misma búsqueda de moralidad a través de ejemplos escenificados. Por lo general, la esencia que Minturno identificó en la comedia se resume en la afirmación que el oficio del poeta cómico es enseñar y deleitar y, a través de esta combinación, enmendar las costumbres. La postulación de Castelvetro no tiene diferencias sustanciales, aunque parezca configure una perspectiva más literaria, que se detiene en las cuestiones tradicionales de la verosimilitud y de la diferencia entre historia y poesía. Castelvetro, además, demostró ser más moderno al dedicarse también a la prosa: no obstante el punto de partida siempre sea realizar un comentario a Aristóteles, no limitó su tratado a la comedia, sino amplió su mirada hacia los nuevos géneros literarios en los que la comicidad se iba haciendo rasgo definitorio tan importante como en la comedia. En el *De re comica*, Riccoboni afirmó que:

Fabula comica est principium et finis comoediae: principium in poeta, qui primum in fabulam debet intueri; finis in aliis partibus quae ad fabulam tamquam ad finem referuntur. Praeterea est animus comoediae, ut quemadmodum corpus per animam vivit, sic comoedia per fabulam animetur (*Riccoboni*, pp. 263-264).

La reflexión de Castelvetro parece enriquecer esta postulación, identificando la *fábula comica* como *principium et finis* también de la novelización en prosa, en particular en forma breve, marcando un punto especialmente significativo de la reflexión sobre lo cómico literario. La obra de Castelvetro superó y desplazó la de Minturno, como ya había empezado a hacer la de Scaligero¹¹, el *Poetices libri septem* (1561), que con su racionalismo riguroso aplicó la teoría aristotélica de forma más sistemática (Bobes, 2008: 384). Scaligero, en particular, no vaciló en atribuir a la comedia el mismo valor pedagógico de la tragedia: en las dos se reproducen circunstancias de la vida con el propósito de ofrecer una enseñanza, a través de dos enfoques diferentes. Objetivo último – y único – sería el mejoramiento de las costumbres (Ferrero, 1971: 95); esto se puede alcanzar educando la voluntad y la tendencia (*affectus*) del individuo, que se realiza activamente en su comportamiento ético.

En este periodo, en Italia, quizás también debido a la influencia de la poética de Castelvetro, se empezó a considerar con mayor cuidado la cuestión de la composición

¹¹ Toffanin (1920: 114-115) consideró sobrestimada la obra de Scaligero, que, sin embargo, fue muy eficaz ya que fue una de las voces principales de la poética italiana que llegaron a Francia y a todo el resto de Europa, representando la última elaboración italiana del Renacimiento.

novelesca, sobre todo breve, que, a partir de Boccaccio, se identificó como un género particularmente adecuado a suscitar la risa; a este se dedicaron, como parece lógico, sobre todo escritores italianos, bien en la producción literaria, bien en el análisis teórico del género. Merece la pena mencionar la *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574), de Francesco Bonciani. Es interesante notar que esta lección se expuso en el ámbito de una sesión de las discusiones de la *Accademia degli Alterati*, en Florencia, que se sucedieron, para debatir sobre la *Poética* de Aristóteles a lo largo de un año entero. En el mismo contexto académico y en el mismo año, además, se presentó también el *De ridiculis* de Maggi¹². Las academias, que nacieron numerosas en estos años en Italia, representan centros fértiles de discusiones literarias y reflexiones teóricas. Algunas academias, además, presentaban una intención burlesca, que se proponía de parodiar la actitud pedante de cierta clase de humanistas¹³. En el marco de este espíritu transgresivo, no sorprende que precisamente en el ámbito académico surgieran reflexiones y análisis de las manifestaciones cómicas, aprovechando, en el caso de Bonciani, el ejemplo de literatura cómica más ilustre que la tradición italiana había producido en los últimos siglos, el *Decameron* de Boccaccio¹⁴. A partir de este ejemplo, el autor identificó como lugar ideal para la manifestación de lo cómico literario la narración en prosa, contrariamente a todos los planteamientos que asocian la risa prioritariamente a la comedia. Cambia el código formal, pero la sustancia de los criterios que presiden a lo cómico permanece la misma: protagonistas de las novelas tienen que ser hombres de la clase media, que no se destacan ni en sentido negativo ni positivo:

I costumi di questi tali non deono essere né al tutto cattivi né buoni affatto; perché rea cosa è schernire i buoni, e le malvage opere raccontando più presto sdegno che riso si moverebbe (p. 163).

¹² Bobes (2008: 379) señaló también la presentación de un estudio del diálogo por Conti (*De eloquentia dialogus*) y de una teoría de la comedia por Fausto (*De comoedia libellus*).

¹³ Solo proponemos como ejemplos la *Accademia degli Intronati*, la de los *Addormentati*, la de los *Rozzi* y de los *Svegliati*, a las que se podrían añadir muchas más, que ya en sus propios nombres revelan una aptitud irónica y socarrona. Sanchez (1961) enumeró y describió las principales academias que nacieron en área española en la misma época.

¹⁴ Profeti (2010: 58) señaló como otro ámbito de interés de las academias, en particular de Florencia, fue precisamente la comedia española.

Se trata de cuentos gustosos y entretenidos, cuyo enredo se centra en engaños y burlas que fracasan a causa de algún imprevisto. Normalmente se centran en la astucia, que sienta las bases para la construcción del enredo burlesco, y la casualidad, que desvela su mecanismo. El caso es elemento particularmente útil para evitar bajar demasiado el nivel del relato: a través de aquellas coincidencias que de él proceden se elimina el factor de voluntariedad – y, consecuentemente, de responsabilidad – que harían moralmente más “graves” las situaciones cómicas. El estilo tiene que ser mediano, adecuado a los personajes y a la trama:

perché essendo le novelle in prosa [...] e contenendo azioni fatte da persone ordinarie che abbiano del ridicolo, chiara cosa è che elle non potranno usare acconciamente quella grandezza del favellare che la tragedia e l'epopeia userebbono (p. 164).

Bonciani defendió la sustancial identidad entre novela y poesía, ya que ambas se fundan en el mismo criterio imitativo; la única diferencia se halla en la forma empleada: la novela puede componerse también en prosa – aunque no se trate de un rasgo imprescindible –, mientras que la poesía necesita del verso. Bonciani clasificó las novelas breves dependiendo del contenido, es decir, de la acción que en ellas se imita: hay novelas que imitan “azioni gravi e valorose” (p. 145) y otras que, en cambio, reproducen acciones “leggeri e stolte” (*ibidem*). El autor, subrayó, sin embargo, las diferencias que apartan la comedia de la novela, que no está sometida a las restricciones que conciernen el tiempo de la narración, ni el número de enredos que se puedan desarrollar. En la postulación de Bonciani, el elemento clave para hacer reír es la novedad, algo que sepa sorprender al lector y crear en él una reacción de maravilla. Se considera “maravilloso” todo lo que excede de lo ordinario y que, entonces, se percibe como nuevo: de esta sorpresa se genera la reacción de *admiratio* indispensable para entretener al receptor. Se trata de otro concepto que Aristóteles formuló como necesario ya en el ámbito de la tragedia y de la épica, en el contenido como en la forma; tradicionalmente se atribuía sobre todo a los géneros considerados “graves”, pero pasó a ser función primaria de toda la poesía:

La admiración es una cosa importantísima en cualquier especie de poesía: pero mucho más en la heroica. Si el poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los corazones. [...] La admiración nace de las cosas, de las palabras, de la orden y de la variedad (*Cascales*, p. 146-147).

El Pinciano (Ep. V, II p. 61) también identificará tres géneros de *admirationes*, las que no son “ni alegres ni tristes”, las “trágicas y tristes” y las “ridículas”. En la postulación del Pinciano, admiración y verosímil no pueden presentarse por separado; a pesar de que exista una admiración que apunta a lo ridículo, que tiene cierto carácter grotesco y absurdo, su función no parece ser la de provocar risa, antes bien es la falta de verosimilitud que convierte la admiración en risa (Ep. V, II p. 104).

Giulio del Bene que leyó, siempre en 1574, durante otra sesión de la *Accademia degli Alterati*, la lección *Che la favola della commedia vuole essere onesta e non contenere mali costumi*, volvió a hablar de la comedia, otorgándole la dignidad de un género que no implica un nivel bajo, ni en lo que concierne la forma ni en el contenido. Cada género constituye su eficacia y encuentra su perfección en el cumplimiento de sus rasgos específicos y de su naturaleza, que, por lo que concierne la comedia, se hallan en la esfera de lo mediano. Del Bene se alineó con la definición tradicional aristotélica de la comedia como imitación de los peores, excluyendo de ella la acepción moral: no se representa la deshonestidad, que nunca puede ser fuente de risas, sino solo de reprobación. Proponiendo los ejemplos de Aristófanes, Plauto y Terencio, Del Bene subrayó como la comedia clásica, griega y latina, no tuviese nada de despreciable o indecoroso:

Se io non mi inganno, sì come il fine della tragedia è il più delle volte misero e doloroso e dello artefice di essa è il muovere compassione e timore, così il fine della comedia deve essere allegro e giocondo et il comico debbe muovere in esso il riso et il contento; come sarà egli mai possibile che egli ciò consegua e per la favola disonesta e per quelli che leggeranno la sua commedia, o verso coloro che recitare la udranno, se con la bruttezza della disonestà egli corromperà e guasterà la sua favola, che tale vizio non riceve, e se gli auditori, in cambio di allegrezza e contento, odio e sdegno e vergogna da leggerla et udirla ne riportono? (p. 185)

Aclarar el significado con el que Aristóteles apunta a los “peores” (χείρους) como personajes de la comedia es eje central para estructurar la teoría de la comedia – y de lo cómico – en los siglos XVI-XVII. Fue el mismo Aristóteles quien precisó que no se trataría de peores bajo el punto de vista moral; para él, consecuentemente, la comedia no representa el vicio como corrupción moral, sino, más bien, los vicios de la gente común, los defectos y las carencias que se manifiestan normalmente en la vida cotidiana, que son causa de reprobación, incluso de risa, pero no de auténtico horror.

También Alessandro Piccolomini, en sus *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele* (1575)¹⁵, se centró en el análisis de los “peores” según la caracterización aristotélica: según su comentario, el aspecto “peyorativo” no se hallaría en la sustancia del asunto de la comedia, sino en la misma acción que lo desarrolla, ya que, para suscitar la risa del auditorio, se hace hincapié en los aspectos ridículos y bajos de los personajes: la imitación estético-literaria se hace, precisamente, peor que el modelo de la que procede y que imita¹⁶.

Giason Denores, en 1586, se conformó con esta tendencia a “ennoblecer” bajo el punto de vista moral los “peores” que protagonizan la comedia; diferenció los tres principales géneros poéticos de esta manera:

il poema eroico, che raccontasse qualche azion di alcun principe legitimo che si affaticasse per liberar da travaglio e per render felici i suoi compagni e sudditi [...]; la tragedia, per ispaventargli dalla tirannide; e la comedia, per ben disponergli alla vita popolare. E per ciò fare acconciamente, attribuirono alla comedia le azion de' privati, ma che fossero talmente tessute che, travagliose nel principio, riuscissero alla fine in festa, in riso et allegrezza (*Denores.B*, p. 377).

La comedia no se dedica solo al mundo popular, sino también, más en general, al universo privado y personal, lejos de los palacios y de las dinámicas del poder, que siguen siendo de competencia exclusiva de la tragedia. Es lo que teorizaba también Piccolomini al afirmar que la acción de la comedia se funda “in persone di civile, e mediocre stato; e fondate (insomma) in questa vita comune, che tutto il giorno si tratta, e si maneggia” (f. 142). Sin embargo, el propósito didáctico de la comedia no se limita a este universo privado, ni a la moral individual, sino que apunta a la ética colectiva. La comedia, aunque no trate directamente cuestiones que atañen a la administración institucional del poder, asume un valor civil y social, al considerar la población como un cuerpo colectivo, proporcionando una representación de la manera en la que vive la

¹⁵ La obra incluye la traducción, llevada a cabo por el mismo Piccolomini, de la *Poética*, dividida en breves apartados denominados *particelle*, que se comentan analíticamente. Merece la pena recordar, con respecto a lo que acabamos de decir sobre los ambientes académicos, que Piccolomini fue miembro, a partir de 1531, de la *Accademia degli Intronati* de Siena, con el seudónimo de *Stordito* (aturdido), y se asoció también a la *Accademia degli Infiammati*.

¹⁶ Véase la *Annotatione alla quattordicesima particella*, donde Piccolomini afirmó que la comedia hace “i vecchi più avari, i giovani più dissoluti, i servi più infedeli, le meretrici più ingannatrici di quello, ch'ordinariamente trovar si sogliono; e il simil discorrendo per le altre sue persone” (f. 51).

gente común como resultado de las decisiones tomadas por parte de las esferas oficiales. Denores detectó también en la tragedia la existencia de este universo “mediano”:

Le principal persone della tragedia e della comedia [...] deono esser tra buone e cattive, cioè mediocrementemente buone e mediocrementemente cattive per qualche errore umano; ma la comedia deve esser delle persone mezzane tra buone e cattive negli errori umani per certe sempietà e sciocchezze che concitano il riso; e la tragedia tra buone e cattive negli errori umani per certe orribilità che concitano il terrore e la misericordia. I mezzani errori degli uomini grandi et illustri sono gravemente castigati dalla divina providenza [...]; et i mediocri commessi per ignoranza dalle persona private non sono così aspramente condannati, rimanendo nascosti e sepolti nella loro bassa fortuna e simplicità, non essendo di tanto cattivo esempio. [...] Le facezie, i motti et i ridicoli, ne' quali è fondata la comedia, non possono aver luogo in quelle persone che sono in tutto buone, essendo cosa empia e contra le creanze civili schernirsi e burlarsi di esse, né parimenti in quelle che sono in tutto cattive e scelerate, meritando esse maggior pena e castigamento di quel che porta seco il ridicolo (*Denores.B*, pp. 384-385).

Se reduce la diferencia entre los personajes de la comedia y los de la tragedia, que, según la opinión de Denores, parecen apartarse bajo el punto de vista de la procedencia social, pero no moral. En los dos casos, de trata de *personae* sometidas a la posibilidad de caer en el error, que es, al fin y al cabo, lo que constituye la misma acción dramática y que constituía la misma clave de lo cómico aristotélico; en el desarrollo de este mecanismo tiene un papel fundamental la “fortuna”, que, en le caso de la comedia, se convierte “dalla cattiva alla buona” (*Denores.B*, p. 395), de manera que la atormentada situación inicial se solucione en la risa, contrariamente a la tragedia, que acaba en la desgracia. Denores siguió su razonamiento interrogándose sobre las razones de las diferencias entre las consecuencias de los errores de los personajes cómicos y los trágicos:

coloro che sono in qualche altezza, per conservar la loro autorità, puniscono il più delle volte ogni minimo oltraggio ricevuto con gravissime atrocità; e le medesime ingiurie quegli che sono in bassa fortuna, non avendo in sé quei spiriti ardenti della iracondia né quella alterezza, sogliono vendicar con burle e con piacevolezze, come ci fa vedere il Boccaccio nelle sue novelle (*Denores.B*, p. 387).

De todas maneras, ambos errores dramáticos llevan a una catarsis, que, en la tragedia, se realiza en forma de purgación de sentimientos como la misericordia y el terror, mientras que la comedia “purga dagli animi de' spettatori quelle passioni che turbano la nostra tranquillità per gl'inamoramenti de' figlioli, delle mogli, per gli tradimenti et inganni delle serve, de' servi” (*Denores.B*, p. 389), vale decir, de aquellos

sentimientos que turban la vida cotidiana con pequeños problemas y preocupaciones concretas. Mientras la catarsis trágica se actúa a través de una fuerte reacción emocional, el medio de la catarsis cómica es la risa, que permite olvidar las angustias. La misma caracterización de lo cómico se vuelve a encontrar en las *Annotationi* de Piccolomini:

Le comiche imitazioni [...] ci rendono cauti, avvertiti, prudenti, e con gli esempi in somma, che ci mostrano delle fraudi, e dei vizi, di che per il più son piene le azioni ordinarie di questa vita nostra comune; ci fan divenir coi casi degli altri, più prudenti nei propri casi nostri. Onde Marco Tullio non s'astenne di chiamar la Commedia imitazione della vita, immagine della verità e specchio del commercio umano (*Piccolomini*, Proemio, s.n.).

Según esta perspectiva, la diferencia básica entre tragedia y comedia, en la que se fundan todas sus características divergentes, se halla en el hecho de que se imitan aspectos y elementos de la realidad diametralmente opuestos, que dan lugar, además, a la posterior contraposición literaria de los dos géneros. Otro nivel en el que comedia y tragedia se apartan es el estructural de la fábula:

La commedia tutta l'azion della favola sua, e tutte le persone, suol finger di nuovo, come non già mai state, e la tragedia le persone vere prende, e sopra qualche cosa vera la sua favola fonda (*Piccolomini*, f. 143).

La comedia escenifica un mundo que todos conocen, pero es resultado de un proceso de invención; por el contrario, la tragedia reelabora acontecimientos históricos, con pocos añadidos imaginarios, por eso alcanza la realización de aquel verosímil literario que es, además, criterio que la ennoblece. En este sentido, el riesgo que se propone en el ámbito de la comedia parece ser el de una superabundancia de elementos inventados, que perjudicarían la verisimilitud de la obra: el género cómico, aunque no sea, en su esencia, inferior a lo trágico, por su dependencia del acto creativo del autor, presenta el riesgo de no cumplir con las normas que se requieren en la literatura y el arte. La relación entre imitación y verosimilitud se analiza también en el primero de los *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* de Torquato Tasso, en 1587:

Dovendo il Poeta con la sembianza della verità ingannare i Lettori, e non solo persuader loro, che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi, che credano non di leggerle; ma di esser presenti, e di vederle, e di udirle, e necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità, il che facilmente con l'autorità dell'Historia li verrà fatto; parlo di quei Poeti che imitano le azioni illustri, quali sono e 'l Tragico, e l'Epico, però che al Comico,

che d'azioni ignobili, e popolaresche è imitatore, lecito è sempre, che si finga a sua voglia l'argomento, non repugnando al verisimile (*Tasso.B*, I p.5).

En este caso, sin embargo, la imitación que caracteriza la comedia parece admitirse como rasgo de mayor libertad, contrariamente a lo que ocurre en el ámbito de la tragedia y de la épica, que se mantienen más fieles a la materia histórica. Puesto que la poesía es necesariamente imitación, será también verosímil, porque próxima a la realidad del objeto imitado; a la imitación, luego, hay que sumar la intención artística que le añade el carácter maravilloso¹⁷. Tasso calcó la teoría aristotélica de la imitación, de la que depende también su clasificación de los géneros literarios, según la materia que tratan e imitan (acciones), del modo (narrar o representar) y de las herramientas empleadas (armonía, ritmo, etc.) (p. 11). Tragedia y comedia comparten el modo y la forma, pero divergen por la materia, mientras que tragedia y épica imitan la misma materia – la histórica – con modo y herramientas diferentes. Sin embargo, Tasso parece confutar parcialmente la teoría de Aristóteles, ya que identifica algunas diferencias esenciales entre tragedia y épica: el elemento maravilloso de la tragedia procede de la intervención del caso, que causa cambios imprevistos y sorpresas que provocan “orrore e misericordia” (p. 12), mientras que en la épica lo maravilloso depende de los mismos acontecimientos narrados, que serán hazañas intrínsecamente extraordinarias. Los dos géneros presentan personajes nobles e ilustres socialmente, pero de diferente temperamento moral: “richiede la tragedia persone né buone né cattive, ma d’una condizione di mezzo [...]; l’epico all’incontra vuole nelle persone il sommo delle virtù” (*ibidem*). En esta disertación, entonces, los personajes trágicos parecen acercarse a los de la comedia por su general condición de “mediocridad” moral, que abre la posibilidad de aquellos errores en los que se funda la fábula dramática.

Las afirmaciones teóricas de Tasso que conciernen el *romanzo* parecen compartir algunos rasgos esenciales con los de otro tratadista italiano anterior, Giovanbattista Giraldi Cinzio, que compuso en 1554 sus *Discorsi intorno al comporre*,

¹⁷ Tasso identificaba la realización más perfecta de la unión entre el elemento imitativo y el maravilloso en el ámbito de la religión cristiana. Entre los tratados teóricos que asocian lo verosímil literario con la posibilidad de vehicular un mensaje y una enseñanza moral, destaca el de Carvallo, que, en el *Cisne de Apolo*, proporciona como éxito más elevado de esta fusión la palabra religiosa: no solo afirma que las ficciones verosímiles tienen que ser “muy aparentes y semejantes a la verdad, sin que se cuente en ellas cosas imposibles, que repugnen el entendimiento y orden ordinario de sucesos, ni a la naturaleza” (*Carvallo*, p. 81), sino que cita también como ejemplos de esta narración las que los judíos definieron “parábolas, significando y enseñando en ellas mucha y provechosa doctrina” (*ibidem*).

que incluyen dos distintos tratados dialógicos, el *Discorso intorno al comporre de' romanzi* y el *Discorso over lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*¹⁸. Con el término *romanzo* Gibaldi Cinzio indicó el mismo género al que apunta también Tasso, es decir, las narraciones largas en verso de tema principalmente épico, con ejemplos de la literatura clásica, como la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*, y de la moderna, como el *Orlando innamorato* y el *Orlando furioso*. La libertad en la elección de la forma se refleja también en el plano del contenido, que puede ser fantástico o histórico, aunque siempre tenga que resultar verosímil. La utilidad de la obra literaria debe apoyarse en una eficacia expresiva que se alcanza a través de artificios retóricos y estilísticos, de los que eran maestros los oradores clásicos y los cantores, que añadían también el auxilio de la música. De esta manera se impulsa al público a sentirse implicado en la narración, conmoviéndolo y provocando una reacción emocional. Lo mismo ocurre, como se afirma en el segundo de los discursos examinados, en el contexto teatral, que crea con el público una relación inmediata y directa de participación, que es vehículo necesario para la realización del proceso catártico. Tragedia y comedia no se diferencian ni en la estructura ni en los objetivos, puesto que las dos comparten el mismo espíritu pedagógico; la diferencia sustancial se halla, como subraya Villari (2002: XXXVIII), en la calidad de las acciones representadas, “che quella [la tragedia] imita la illustre et reale, et questa [la commedia] la popolesca et civile” (Gibaldi C., II 5: 208). En este caso también, la materia no selecciona el género ni la manera de tratarlo, ya que la tragedia, por ejemplo, puede centrarse en una fábula ficticia o histórica. Otra disparidad significativa es la reacción que suscitan en el público:

Perché la tragedia, coll'horrore et colla compassione, mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga delle perturbationi nelle quali sono incorse le persone tragiche. Ma la comedia,

¹⁸ Profeti (2010: 57) señaló que, a partir de este discurso de Denores, se desarrolló una vivaz discusión sobre la comedia y, en particular, sobre la representación pastoral como tercer género, entre comedia y tragedia, impulsada por la publicación de la *Aminta* de Tasso y del *Pastor Fido* de Guarini. Aunque sea tarea imposible averiguar si Cervantes conocía los *Discorsi*, se puede afirmar con razonable certidumbre que leyó otra obra de Gibaldi Cinzio, la colección de cuentos titulada *Ecatommiti*, que, gracias a su traducción al español, se difundió y conoció también en la península, así que parece que Cervantes la empleó como fuente para algunos episodios del *Persiles* y que sirvió de inspiración a Lope de Vega para el asunto de al menos ocho de sus comedias. Sobre la influencia literaria de Gibaldi Cinzio en la obra de Cervantes véase el reciente trabajo de Ruffinatto (2012).

col proporci quello che si dee imitare con passioni, con affetti temperati, mescolati con giuochi, con risa et con scherzevoli motti, ne chiama al buon modo di vivere (*Giraldi C.*, II 61: 234).

Con su mirada concreta y moderna, de hombre de teatro, Giraldi Cinzio adelantó algunos temas por los que se interesará también Lope de Vega unos cincuenta años más tarde. Puso especial énfasis en la necesidad de que teoría y praxis teatrales no se separen, ya que el escritor de comedias, el “ingenio”, tiene que cuidar también la puesta en escena, sin dejarla en manos ajenas. El texto teatral, como producto poético, tiene su propia autonomía, pero está expresamente destinado a la representación, que es la esencia y el objetivo final de la obra. Giraldi parece fundar su poética en un ideal de moderación aparentemente clásico – “la bellezza, adunque, è posta nel mezzo fra due estremi” (II 7: 209) – que, en realidad, pone en duda algunas de las afirmaciones teóricas antiguas. En la general – y tradicional – intención de evitar los excesos, tanto de vulgaridad en la comedia, como de patetismo en la tragedia, los dos géneros acaban acercándose, matizando los rígidos límites que clásicamente dividían la expresión trágica de la cómica¹⁹. Si parece claro el hecho de que la comedia suscita la risa en los espectadores, hay que precisar que hace falta evitar situaciones y medios demasiado vulgares o groseros, ya que siempre se trata de una risa que apunta al decoro y a sacar algún provecho. El propósito de las burlas será el de:

indurre negli animi loro buoni costumi, perché, venendo tal riso per cosa sconcia da essere col riso beffata, lo spettatore cerca di non incorrere in cosa tale per essere schernito et se forse vi si vede essere incorso, se ne astiene, onde avviene che così purga la comedia gli animi col riso, come gli purga la tragedia col terribile et col compassionevole (*Giraldi C.*, II 251: 310).

La risa que brota de la comedia, así como el llanto que se origina en la tragedia, no representan los objetivos finales de la obra – “il comico non si metta il riso innanzi et il tragico il pianto per suo fine” (*Giraldi C.*, II 249:310) – sino medios con los que llamar la atención del público para que se abra a la recepción de una enseñanza.

¹⁹ Aristóteles mantenía lo cómico y lo trágico claramente separados, también en las características técnicas: la simultaneidad de múltiples enredos se consideraba rasgo aceptable en la comedia pero no en la tragedia, que apuntaba necesariamente a una acción única. Además, mientras que Giraldi, como ya Denores, admite la posibilidad de una fusión entre cómico y trágico, así que la tragedia pueda solucionarse en un desenlace feliz, Aristóteles, en cambio, prescribía la trayectoria opuesta, es decir, de la felicidad a la infelicidad. A pesar de esto, Giraldi construyó su actividad de autor dramático en el respeto de las normas aristotélicas: se reconoce en él el primer dramaturgo que compuso una tragedia, titulada *Orbecche*, que cumple perfectamente con todos los preceptos de la *Poética*.

Antes de dedicarnos al examen de los principales tratados que se produjeron en España, merece la pena abrir un paréntesis sobre el *De sermone* (1499) de Giovanni Pontano y el *Cortigiano* (1528) de Baldassare Castiglione. Los agrupamos por la afinidad que los une en cuanto a algunos aspectos del contenido y, sobre todo, porque enfocan el tema de lo cómico de una perspectiva original, que excede la poética.

El *De sermone* se centra, como se deduce a partir del título, en el acto comunicativo de la conversación para determinar cuáles sean los comportamientos más adecuados y cuáles los que se deben evitar durante el diálogo. La conversación se considera como verdadero arte, cimiento de la vida en sociedad y reflejo directo de las normas que gobiernan la misma vida social. Siguiendo una postulación que anticipa el *Cortigiano* – aunque con espíritu muy diferente –, el acto oratorio es espejo del acto social y se organiza según las mismas reglas, que tienen valor ético-moral antes que retórico o literario; eje central es la búsqueda de sosiego y diversión como medio para aliviar las asperezas de la vida, tanto que a chistes y burlas se dedica más de la mitad del tratado. Incluso en esta perspectiva ética, la popularidad (*popularitas*) se distingue de otra actitud que se le prefiere, es decir, la afabilidad (*comitas*): mientras la popularidad limita lo ancho de la comunicación solo a la franja más baja, la afabilidad permite dirigirse a todos, en una aptitud de apertura total. La afabilidad es la perfecta expresión de la “mediedad” (*mediocritas*) que es cimiento de una vida social racional, que saca provecho de la relación con los demás, sin disimulo ni agresividad, sino con honestidad y transparencia. Ser capaces de introducir en un discurso chistes y bromas, entreteniéndolo a los interlocutores, sería precisamente rasgo de esta mediedad y, consecuentemente, una virtud. Sin embargo, hay que evitar manifestaciones vulgares, definidas “dure, rustiche, aspre e troppo contadinesche (rigidae [...], rusticanae, acerbae nimisque agrestes)” (I.III, p.240-241); tales excesos anulan la utilidad comunicativa de los chistes y, en cambio, “turbano gli animi e li affliggono ancora più gravemente, contrastando a maggior ragione quella distenzione che ricerchiamo per natura e per nostra volontà ([animos] perturbant et gravius etiam afficiunt, nedum ut recreationi adversentur quae naturaliter et sponte nostra quaeritur)” (I.III, p.242-243). Lo obsceno y lo vulgar se deben evitar, porque podrían provocar repulsión en lugar de placer; el parangón que Pontano propone es el de un banquete, en el que puede haber momentos de juego y burlas, pero sin superar los límites del buen gusto, para no caer en la villanía.

Es necesario rehuir de toda expresión extrema para defender aquella aptitud mediana que neutraliza los excesos, produciendo una expresión socialmente adecuada, virtuosa en el contenido tanto como en la forma. Pontano describió y clasificó los chistes según el criterio ciceroniano de “conveniencia” que se volverá a encontrar en el *Cortigiano*²⁰. Lo subrayó Ferroni (1980: 70), identificándolo con la exigencia de discernir, en el vasto universo de lo ridículo, aquella forma peculiar que, aunque apunte a la *turpitudine* y a la *deformitas*, se transmite y se presenta de manera digna. Lo que, según la opinión de Ferroni, se pierde en la disertación del Pontano con respecto a la de Cicerón es la naturalidad de los chistes, que brotan de la aptitud caracterial del individuo sin poderse aprender a través de una sistematización fija. Castiglione, en cambio, llegó más allá, precisando que la virtud de la moderación entre “questa eccellente grazia e quella insensata sciocchezza” (I [4.12], p. 32) no tiene que ser necesariamente innata, sino que se puede enseñar²¹. El racionalismo renacentista convierte esta tendencia natural en un arte fundado en normas claras para que se puedan transmitir, en plena correspondencia con el impulso pedagógico que transforma todo en enseñanza productiva: “la pedagogia è sempre praticabile, perché tutto può essere sottoposto ad un controllo razionale” (Ferroni, 1980:75); Castiglione teorizó que es posible enseñar no solo el comportamiento humorístico, sino también la misma virtud de la que procede.

El carácter potencialmente negativo y socialmente peligroso de la risa, su “fuerza corrosiva” (Ordine, 1996: 21) queda por separado de la comicidad que en cambio es legítimo – e incluso deseable – expresar en el contexto social: el chiste “afable” nada

²⁰ La conveniencia es categoría central en la obra de Castiglione como criterio social que domina la mayoría de la materia tratada, a partir de la retórica hasta la ética, “un criterio flessibile e mobile che consente di attribuire, secondo le diverse circostanze e le diverse qualità istituzionali di ciascuno, l’appropriata forma di esecuzione degli scambi sociali; è dunque ciò che appartiene a, che è proprio di; è una qualità, strettamente performativa, che mette sempre in atto, però, il codice primario dell’identità di ciascuno secondo il proprio stato” (Quondam, I 2002: XC).

²¹ En su comentario a este pasaje Quondam (2002: 75-76) subrayó una nueva, moderna interpretación de la *aurea mediocritas* horaciana, que, si no fuera aptitud natural, se podría conquistar a lo largo de un proceso de perfeccionamiento y aprendizaje que permitiría adquirir las virtudes a través de “studio e fatica” (I [4.69], p. 45). Como cualquier noción o forma de saber, la virtud se puede alcanzar con estudio y trabajo: “non è vergogna il non sapere quello in che non si ha posto studio, ma ben pare biasimo non avere quello di che da natura dovemo essere ornati [...] Estimo io adunque che le virtù morali in noi non siano totalmente da natura, perché niuna cosa si può mai assuefere a quello che le è naturalmente contrario” (IV [3.3]: 327; IV [3.11]: 328). La virtud, entonces, se aprende, se practica y cultiva como hace el agricultor con sus plantas.

tiene que ver con la irrisión (*irrisio*), que apunta a la *turpitude* más que cualquier otra manifestación cómica.

Il *De sermone* tende a tenere il più possibile lontani quei momenti di *turpitude* che la teoria classica riconosceva nei fenomeni comici, risolvendo gli effetti della *facetudo* più nella creazione di un'atmosfera di *lepiditas* e di *suavitas* che nel dare avvio alla scarica del riso [...], svolgendo l'azione del Witz verso il semplice stimolo di un rapporto cordiale, in un'«urbana educatio», in una signorile «familiaritas» capace di suscitare l'*admiratio* e l'*approbatio* degli uditori (Ferroni, 1980: 79).

Cierta *scurrilitas* es admisible solo en los cuentos (*relationes*) de los chistes: en el ámbito del relato es posible ejercer un control tal sobre la materia que lo que se considera socialmente reprochable se hace legítimo gracias al objetivo artístico y creativo. La intención artística introduce unos filtros entre el receptor y la materia del relato que alejan, en el espacio y en el tiempo, la historia contada, posibilitando ciertas licencias que la inmediatez de la conversación no admite. El cuento a una voz parece tener una “función purificadora” de la *turpitude*, gracias a la cual la materia indecorosa de lo ridículo, resumida, traducida, transformada y referida, se hace aceptable (Ferroni, 1980: 81).

El autor parece renunciar a una sistematización rigurosa de los chistes, reconociendo la variabilidad de estas expresiones, cuya eficacia depende de una multiplicidad de factores:

a seconda dei luoghi, [...], dei fatti e delle parole, i motti hanno un loro sapore. Di conseguenza, gli uni, come s'è detto, sono salaci; altri sono amabili; altri o mordono o pungono; certi invece solleticano; alcuni di primo acchito suscitano il riso; altri, se ci si sofferma un po', lasciano nell'animo una specie di calma” (Pro locis igitur proque rebus ac verbis dicta ipsa succulenta sunt. Hinc alia, ut dictum est, salem habent; alia leporem; alia aut mordicant aut vellicant; quaedam vero titillant; alia prima fronte risum movent; alia, diutius versata, relinquunt in animo sedationem quasi quandam) (*Pontano*, l. III, p. 290-291).

La falta de normas claras que gobiernan el empleo de los chistes y que distinguen lo oportuno de lo trivial es motivo de frustración para el mismo autor, que se interroga así:

Non vi sarà dunque un'arte o una dottrina che ora insegni ora dimostri per quale via si possa conseguire e mantenere la medietà, di modo che, se anche i principi provengono dalla natura, il limite tuttavia e la misura siano regolati dalla ragione e dell'educazione? [...] Se la facetudine è infatti una virtù e anche una forma di medietà, come ormai s'è dimostrato, è necessario che essa consti di un insieme di regole e di precetti, tanto più che noi non cerchiamo

affatto l'urbanità propria dell'oratore ma una urbanità morale, tale da giovare al ristoro degli animi, che sia onesta e lodevole. (Neque ulla erit eorum tradentorum sive ars sive doctrina, quae mediocritatem et doceat et ostendat, qua ea sit via et assequenda et retinenda, ut si principia sunt naturae, modus tamen an mensura ratione temperetur atque institutione? [...] Nam si facetudo virtus est quaedam eaque mediocritas, ut probatum iam est, ea ut institutione constet ac praeceptis necesse est, cum praesertim nos nequaquam oratoriam quaeramus urbanitatem, verum moralem quaeque ad animorum refocillationes conducat eamque honestam ac laudabilem) (*Pontano*, l. III, p. 306-307).

Esta *facetudo* se identifica con una comicidad verbal, que se compone de chistes y bromas, y que, sin embargo, no las emplea como haría un rétor, un orador o un autor satírico, ya que no tiene el objetivo de persuadir al receptor ni de exhibir las propias capacidades, sino que solo quiere entretener, “distendere gli animi in modo urbano e festoso (urbane ac festive relaxemus animos)” (l.III, p. 309). Se trata de una retórica del *otium*, que se centra en la necesidad de encontrar en el momento de la conversación un descanso y un alivio de los afanes de la vida cotidiana, aunque siempre haga falta ejercer un control erudito. La *facetudo* permite expresar de forma elegante lo que, con forma diferente, podría resultar obsceno y, al mismo tiempo, “aligerar” cosas graves, haciéndolas agradables a través de la agudeza del chiste, apuntando a un efecto que, según un punto de vista contemporáneo, implica más el humorismo que lo cómico. El asunto, entonces, no selecciona el estilo: se pueden tratar de manera refinada también temas bajos y populares, así como es posible presentar con ligereza los argumentos más graves. Si, como afirmaba Aristóteles, la risa es rasgo distintivo del hombre, que lo diferencia de los animales, eso no puede representar un factor de conflicto en el ámbito de la vida civil, donde el hombre realiza y concreta su existencia social; por eso tiene que evitar manifestaciones de vulgaridad y estupidez que solo causarían daño. El “villano” (*agrestis*) es demasiado duro y grosero para expresarse con elegancia y la burda simpleza de sus chistes es característica de aquella *rusticitas* que se opone a la *urbanitas*. De la misma manera, los necios (*fatui*) y los insulsos (*insulsi*) no pueden ser efectivamente graciosos y si suscitan risas es solo por escarnio y desprecio. A estas categorías se añaden los inoportunos (*inepti*), los triviales (*triviales*) y los chocarreros (*scurriles*), ejemplos de maneras inciviles y desordenadas de provocar la risa.

Según la tendencia que ya hemos visto ser tradicional, Pontano no olvidó la importancia del teatro en la definición de lo cómico. Sin embargo, la comicidad teatral parece fundarse en un empleo de chistes y burlas diferente del que pertenece a la

urbanitas y que se caracteriza en la vida social y civil. El teatro exige explícitamente aquella aptitud de obscenidad y desfachatez que, en el contexto social, en cambio, hay que evitar expresamente. No se deben imitar actores e histriones, que actúan para suscitar la risa y cuyo objetivo es “tener gli spettatori fermi al loro posto (ad deteniendum spectatores in subselliis)” (Pontano, l.IV, p. 358-359).

En el análisis de la fenomenología de la risa, Pontano se detuvo en identificar cuál es la aptitud física que aporta al chiste el mayor nivel de eficacia:

Ma il motivo principale per cui si provoca il riso e si suscita l'ilarità sta nel fatto che chi parla, sia provocato che provocando per primo o ribattendo scherzosamente, non rida affatto; così dai dotti si dovrebbe forse cercare di sapere perché sia tanto utile a suscitare il riso il volto impassibile di chi parla e le parole accompagnate da severità e gravità . (Provocandi autem risus hilaritatisque excitandae vel praecipua causa est, cum is qui dicit sive lacesitus sive lacesens prior ve aut posterior iocatus ipse quidem minime riserit, ut quaerendum fortasse a doctis sit viris, cum tantopere ad commovendum conferat risum dicentis *confirmatus vultus* verbaque eius *cum severitate et pondere*²²) (Pontano, l.IV, p.362-363).

El autor subraya, como primera norma para que el chiste tenga éxito, la necesidad de una aptitud física que contraste con la intención burlesca. Mantener una expresión del rostro severa, por ejemplo, evita el riesgo del escarnio, impulsándole al interlocutor a escuchar con seriedad, mientras que lo que se afirma entre las risas no se escucha con atención y puede ser fácilmente despreciado. El choque entre cara seria y chiste burlesco crea un efecto de distanciamiento y extrañamiento esencial para que el mecanismo cómico llegue a sorprender al receptor. Para que las estrategias cómicas tengan éxito hay que aplicar normas estilísticas, retóricas y representativas que hagan de este procedimiento un auténtico arte (*ars*), con el que los elementos humorísticos del discurso asuman valor artístico y se evite, al mismo tiempo, que la risa brote solo como resultado de fealdades físicas, sociales o espirituales. En toda exteriorización humorística es necesario mostrar prudencia y captar los límites de lo admitido, dependiendo del lugar, del momento y del tipo de receptor al que el chiste se dirige.

Al igual que el diálogo y el discurso oratorio, también la narración de novelas breves (*fabellae*) tiene que respetar las mismas normas de sobriedad y temperancia a la hora de insertar chistes y poner en marcha un procedimiento burlesco. Aunque la disertación de Pontano se limite al acto de narración oral, nada impide aplicar el mismo

²² Cursiva nuestra.

criterio a la palabra escrita. El principio que se presenta como eje central de cada acto narrativo es el más tradicional perteneciente al pensamiento renacentista:

Le novelle di questo genere, che hanno come fine i buoni costumi e la ricreazione degli animi, devono dunque sia dilettere che giovare; *gioveranno però se saranno accolte da chi le ascolta con animo riconoscente*; saranno poi accolte con divertimento e piacere se la narrazione sarà di per sé ornata e affabile, lo stile piacevole e brillante e il volto e il gesto di chi parla adeguato agli argomenti. (Eiusmodi igitur fabellae, cum sint ad bonos mores institutae atque ad recreandos animos, et delectare debent et prodesse; proderunt autem, *si ab auditoribus gratis animis acceptae fuerint*; accipientur autem periuicunde et grate, si enarratio ipsa ornata et comis fuerit, si oratio suavis et nitida, vultus autem gestus que dicentis rebus ipsis accommodatus) (Pontano, l.V, p. 418-419).

Subrayamos un detalle que me parece significativo: Pontano llamó la atención sobre un elemento cuyo enfoque es bastante raro por parte de otros tratadistas, vale decir, el papel que juega el receptor e intérprete de la intención cómico-humorística. Para que la *fabella* se pueda efectivamente considerar, además de divertida, útil, es necesario que el destinatario manifieste una condición de apertura y una disposición a la recepción de la enseñanza transmitida por las palabras del emisor. Este *animus gratus* parece ser, por un lado, agradecido – según la interpretación de Mantovani, autora de la traducción que utilizamos –, por otro lado, sin embargo, también “grato, agradable”: la narración realizará su objetivo de entretenimiento si tiene correspondencia con el espíritu de su receptor, que podrá agradecer la enseñanza recibida solo si está naturalmente predispuesto a aceptar y sacar provecho de este entretenimiento. Esta reflexión llama la atención hacia la relación de interdependencia entre emisor y receptor, de la que brota la utilidad y el provecho de la palabra artística. Los numerosos receptores no sacarán el mismo deleite de los mismos elementos, ni la misma utilidad; cada uno de ellos será estimulado de formas diferentes, dependiendo de varios factores individuales, culturales y sociales.

Una consideración análoga se halla también en el prólogo a *Las transformaciones de Ovidio*, traducción y comentario de la obra de Ovidio²³ por parte de Pedro Sánchez de Viana, publicado en 1589. Durante las alabanzas al autor y a la obra, se pone especial énfasis en “el gusto y contentamiento del ánimo, el deleite de los

²³ El estudio humanístico y renacentista de los clásicos latinos atribuyó nuevo prestigio a la obra y amplió su difusión. Cervantes menciona burlescamente esta circunstancia en el *Quijote*, describiendo un supuesto “humanista de profesión” (DQ II, 22) que pretende rivalizar con Ovidio y volver a realizar, en lengua castellana, lo que él llevó a cabo en la latina.

sentidos, que un bien acondicionado ingenio recibirá de semejante poesía” (s.n.). Este “bien acondicionado ingenio” es el que permite gozar la utilidad de la obra y la aptitud que impulsó el traductor a “descubrir con la claridad, y brevedad [...] posible las verdades escondidas debajo de la hermosa ficción del Príncipe de los Poetas elegiacos Ovidio” (s.n), que fue el poeta que por excelencia supo conciliar el provecho de la historia con el deleite de la poesía. Sobre la participación del público se interrogó también Maggi que en particular reconoció en esta cuestión una de las claves para la identificación de la esencia de lo ridículo: si el efecto cómico depende del receptor, nada es universalmente e intrínsecamente cómico; si, en cambio, lo ridículo existe como elemento sustancial y connatural de determinadas cosas y palabras, todos deberíamos reír por las mismas razones²⁴:

Dubitare autem quispiam non immerito posset an ex ipsa ridiculi vi vel potius hominum natura eveniat, ut in facetiis magis vel minus rideamus. Nam si ex hominum hatura hoc contingat, nulla videbitur esse vis in ridiculis; si vero ex ipsius ridiculi vi hoc fiat, videtur esse necesse ut, eodem audito, aut viso ridiculo, omnes aequè rideant (*Maggi*, p. 118).

Como afirmó Ordine (1996: 90), “il riso diventa così espressione della *varietas* umana”, y por eso se configura como una de las manifestaciones humanas más idóneas para ser explorada en el ámbito de la novela y de sus infinitas posibilidades. Según la postulación de Maggi, la fuerza de la explosión cómica permanece invariada, pero las características variables del receptor determinan consecuencias y resultados diferentes; se compara esta fuerza al calor del fuego, que, aunque quede constante, produce efectos distintos al calentar cosas distintas, por ejemplo un hombre o el hielo. Hay objetos que son más receptivos al calor que otros, así como algunas personas están más propensas que otras a acoger los estímulos cómicos y a desahogarlos en la risa.

Como ya mencionamos, el tratado de Pontano adelanta algunas conclusiones a las que llegará, unos veinte años después, también Castiglione. En particular la identidad que se establece entre los preceptos que gobiernan – o deberían gobernar – la vida social y civil y los que dirigen una buena conversación, instaurando una sustancial correspondencia entre el hombre civil, capaz de vivir respetando los demás, sin intenciones de prevaricación, y el buen orador. En el *Cortigiano* se vuelve a proponer la

²⁴ De esto Joubert analizó también la vertiente médica, identificando tipologías físicas que se ríen más que otras, por ejemplo las mujeres más que los hombres, los gordos más que los delgados, etc.

misma analogía entre vida y discurso, aunque se trate de definir una situación aun más compleja, la de la vida en la corte, que tenía necesariamente que depender de un señor, pero sin caer en el servilismo. En el *De sermone* se hallan los cimientos para la constitución de otra, más profunda, identidad, entre literatura y vida, que seguirá delineando Castiglione y que Cervantes analizará en forma novelesca, a través del cuento de la metamorfosis de una vida en obra literaria. En el marco de una reflexión que apunta a la necesidad de un comportamiento natural se llega, en cambio, a manifestaciones de amaneramiento y de extremo autocontrol: la clave para conciliarlas con la búsqueda de naturalidad es la disimulación – que Pontano clasificó como una forma de ironía – con la que disfraza el artificio bajo una apariencia de espontaneidad. La *veritas*, que parecía ser el ideal de la vida común y del discurso, se revela peligrosamente frágil porque fundada en una apariencia de verdad que esconde, en realidad, cierto nivel de artificio.

Además que elemento del discurso – y literario – la risa es momento de vida social donde se expresan las características que definen la misma civilización, lo que se acepta y lo que se rechaza, lo que se considera risible y lo que, en cambio, es tabú. No se trata solo de un rasgo humano universal, sino también de una experiencia social, que, a través de la palabra y del discurso, se hace demostración de la misma ética social. Por eso la teoría humanística de lo cómico tiende a excluir los modelos más agresivos, que podrían ser fuentes de hostilidad y turbación social por descuidar el aspecto del puro entretenimiento en favor de ataques personales, como ocurría en los epigramas satíricos de Marcial y como se sigue produciendo en el ámbito de la transgresión carnavalesca, que representa una vuelta arriesgada de las convenciones sociales. El elemento transgresivo de lo cómico se anula en la perspectiva humanística: desde el momento en el que la risa se hace expresión de la vida civil ya no puede representar una amenaza ni poner en duda las normas y la jerarquía en la que esta misma vida civil se funda. Las expresiones cómicas se hacen ocasión de agregación social y no de subversión y rebeldía, como es típico de la fiesta carnavalesca y de la sátira. A pesar del papel socialmente conservador de la palabra humorística, Pontano admitió la existencia de un cómico más grosero, con rasgos obscenos, cuando esté mediado por un estilo refinado y elegante, que convierta la vulgaridad en expresión aceptable; el mundo físico y carnal de lo cómico carnavalesco llega a formar parte también de la teoría humanística de la

risa, pero se trata de un carnaval “domesticado”, que ya no constituye una amenaza, antes bien se conforma con las exigencias de alivio cómico, exento de toda fuerza transgresiva.

En el *Cortigiano* Castiglione incluyó un tratado sobre la risa en el que parece ser determinante la influencia de Aristóteles, Quintiliano y, sobre todo, Cicerón y, entre los tratadistas recientes, Pontano. Castiglione describió el arte del chiste y del modo como provocar la risa como una parte indispensable del arte de la conversación, característica necesaria para que el cortesano seduzca al público con su elocuencia y para ganar en la constante competición contra los adversarios con el objetivo de conquistar la atención y la benevolencia de los señores: “l’economia discorsiva della facezia si prospetta, dunque, come una pratica di controllo e sublimazione della violenza nei rapporti interpersonali” (Quondam, 2002: 330). Las expresiones humorísticas se dividen en dos categorías, el cuento, que “si estende nel ragionare lungo e continuato” (II [7.6]: 156), denominado “festività” o “urbanità” (*Cortigiano*, II [7.6], p. 157), y las “arguzie” (II [7.7], p. 157), es decir, los “detti pronti e acuti” (*ibidem*) que conllevan un propósito agresivo contra alguien, auténticas armas de los duelos retóricos. A estas dos clases se añade una tercera, la de las burlas “nelle quali intervengono le narrazioni lunghe e i detti brevi, e ancora qualche operazione” (II [7.45], p. 163). Para que estas expresiones sean eficaces es necesario manejar el arte oratoria y disponer también de un ingenio adecuado, que se afina y perfecciona con el estudio. El tratado se presenta como cuento oral enunciado, casi por entero, por una sola voz y calca los pasajes fundamentales ya conocidos: la comicidad como manifestación universal que cruza todas las clases sociales, la risa como remedio médico y la fuerza de su explosión física, en la que participan “le vene, gli occhi, la bocca e i fianchi, e pare che ci voglia far scoppiare” (II [7.29], p. 161). Se examinan las causas de la risa, a partir de la deformidad y, en general, de elementos disarmónicos, que, sin embargo, no pueden provocar dolor ni ofender ya que, a pesar de que den lugar a un cambio total del orden tradicional, provocan una condición temporánea, que permanece solo el tiempo que dura el cuento o el chiste.

El núcleo más interesante y original del tratado se centra en la aplicación de artificios cómicos en el contexto de la corte: hay que considerar el contexto, las circunstancias y el interlocutor y comportarse de forma adecuada a él, evitando siempre

los excesos que podrían suscitar indignación o compasión. Lo cómico conlleva siempre unos riesgos de los que hay que ser conscientes para poder dominar las consecuencias de lo que se afirma: se trata de un arma ambigua, de doble filo, que depende constantemente de varios factores externos al control del emisor, en primer lugar de la recepción. Solo un perfecto conocimiento de estos factores puede eliminar – o por lo menos reducir – este peligro, permitiendo que el chiste realice el propósito de su creador, sin sobrepasar los límites de la gracia y del buen gusto, como hacen, en cambio, los bufones de corte:

Ma in tutti i modi si ha da considerare la disposizione degli animi degli auditori, perché agli afflitti spesso i giochi danno maggiore afflizione. [...] Avendo adunque il cortigiano, nel motteggiare e dire piacevolezze, rispetto al tempo, alle persone, al grado suo, e di non essere in ciò troppo frequente [...], potrà essere chiamato faceto. Guardando ancora di non essere tanto acerbo e mordace che si faccia conoscere per maligno, pungendo senza causa, ovvero con odio manifesto; ovvero persone troppo potenti, che è imprudenza; ovvero troppo misere, che è crudeltà; ovvero troppo scellerate, che è vanità; ovvero dicendo cose che offendano quelli che esso non vorria offendere, che è ignoranza (II [9.159-161], p. 199).

Se enumeran varios ejemplos representativos de las tres categorías identificadas, que forman una pequeña antología en la que cabe también un elogio al ingenio de Boccaccio como incomparable modelo de autor de la primera clase de chistes.

Si la ambigüedad es el rasgo más peligroso de la comicidad por lo que atañe las relaciones sociales, es también el más eficaz, como prueban los chistes que se fundan en juegos de palabras y de sentido que sorprendan al interlocutor, engañando las expectativas para revelar un significado imprevisto. Se presentan varios ejemplos también de la categoría de la burla, que se define como “inganno amichevole” (II [10.4], p. 201), que puede ser expresamente organizado o proceder de un error, como su consecuencia inesperada. La burla actúa contra las esperas de la misma forma que el chiste, pero a través de las acciones y no de las palabras.

En la perspectiva del cortesano, las estrategias cómicas representan una herramienta social, con la que crear relaciones y manipular al interlocutor para sacar una ventaja que es, generalmente, la conquista de la benevolencia de los poderosos: se trata de una técnica más que de una virtud. Ferroni (1980a: 83) identificó en el planteamiento de la cuestión cómica del *Cortigiano* un indicio de la decadencia de los ideales humanistas a medida que avanzaba una nueva ideología, donde dominaba “l'avvertimento della contraddizione che incrina ogni valore unitario ed organico [...] e

si allontana ogni fiducia nella trasparenza della parola e della virtù”. El ideal humanista de perfección armónica y natural, de equilibrio entre arte y naturaleza queda reemplazado por la búsqueda de estrategias artificiales que reproduzcan la mera apariencia de un comportamiento natural. La perfección se puede alcanzar a través de la simulación, así que la misma aptitud al humorismo puede ser aprendida y practicada como cualquier técnica retórica. Los ejemplos catalogados se proponen como modelos a imitar o evitar, según sean positivos o negativos: el objetivo es proporcionar un repertorio útil y practicable en el marco de estas relaciones sociales que se constituyen de apariencias y convenciones; los errores que se cometen en la aplicación de las normas que regulan la aptitud cómica no apuntan a la moral, sino a fallos de estas convenciones.

Por lo que atañe al área ibérica, la tratadística de la época se forma entre dos tensiones opuestas, como notó Menéndez Pelayo (1974 I: 683-684): hay una tendencia clasicista, que se fundaba en los preceptos de Aristóteles y Horacio, comentándolos en latín o en vulgar, o interpretando sus teorías para la formulación de nuevos tratados originales según un enfoque más moderno, con vistas a ajustar los antiguos preceptos estéticos al canon renacentista; y una segunda corriente centrada en la defensa y desarrollo de las innovaciones propuestas en los dos grandes ámbitos de la literatura española que sufren los cambios más profundos: la poesía, gracias a la obra de Garcilaso de la Vega, y el teatro, por el impulso de Lope de Vega.

Con respecto a lo que ocurrió en Italia, las traducciones de la obra de Aristóteles²⁵ a la lengua castellana se realizan en época más tardía, aunque se pueda suponer que la *Poética* ya se conociera gracias a los comentarios y las traducciones italianas. Entre los estudios más significativos, que reelaboran los preceptos aristotélicos para adaptarlos a la época, con vistas a la creación de un nuevo canon, se destaca como uno de los más interesantes y originales la *Philosophia antiqua poética* de López Pinciano, aunque merezca la pena citar algunos ilustres antecedentes.

El arte poética en romance castellano, de Miguel Sánchez de Lima, se remonta a 1580 y constituye el primer tratado de poética en vulgar castellano; representó un

²⁵ Menéndez Pelayo (1974 I: 685-687) señaló, entre otras, las traducciones de Francisco de Escobar, Vicente Mariner, Alonso Ordóñez, Juan Pablo Mártir Rizo.

ejemplo para otros estudios posteriores, como el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, publicado en 1592, que se ocupaba, a la manera de Sánchez de Lima, sobre todo de cuestiones de métrica²⁶. Por lo que atañe a la poesía, Sánchez de Lima expresa nostalgia por los autores del pasado, como Petrarca, Boscán, Montemayor, Garcilaso, que vivieron “en el tiempo en que la Poesía era verdaderamente Poesía, y tenía más gravedad que ahora tiene” (*Sánchez de Lima*, p. 22). Bien que el problema del significado de lo cómico y de la risa no surja como cuestión estética en el marco del tratado, que se desarrolla según el esquema del diálogo platónico, se presentan algunas ocasiones en que los interlocutores se conceden momentos chistosos y divertidos, como alivio con respecto a la gravedad de la discusión. A partir de Platón, entonces, el diálogo se hace circunstancia ideal para llegar al descubrimiento de una verdad a través de una confrontación dialéctica que ayuda y estimula la reflexión. La gracia, fruto del ingenio, es uno de los medios más útiles para alcanzar este fin: lo que se expresa con seriedad se puede formular también a través del chiste, que implica una ponderación más cuidadosa, pues no se detiene solo en el contenido de la afirmación, sino también en el aspecto formal y en la identificación de la intención humorística, que puede aportar matices de significado que complican aun más el mensaje de partida.

Imprescindible, como se decía, es la obra de López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, compuesta en 1596: un tratado que funde la forma dialógica, herencia de la obra platónica, con la epistolar; está repartido en trece epístolas, dirigidas al amigo Gabriel, que contesta brevemente, al final de cada carta, con un resumen de las principales cuestiones expuestas. La epístola IX se dedica en su entereza a la comedia; aproximándose a la tratación de la comicidad como rasgo intrínseco de la comedia, la carta empieza presentando un momento de descanso: durante una situación convivial, de condición de un banquete, se narra una anécdota por la que todos los interlocutores rompen a reír, para luego pasar a interrogarse sobre la naturaleza y el origen de la risa. La perspectiva del Pinciano es principalmente filosófica, centrada en la búsqueda de las causas y esencia de lo cómico y de la comedia. En primer lugar, se subraya la raíz

²⁶ La disertación sobre la métrica remite a ideas expresadas anteriormente por Antonio de Nebrija, mientras que el apartado puramente estético hace referencia directa a Horacio. La atención de los tratadistas españoles a las cuestiones de métrica se señala también en Pinciano, que quiere diferenciar su obra de las antecedentes para desarrollar un análisis más amplio e innovador. A la misma “cadena teórica” (Porqueras Mayo, 1986: 45) pertenece también el ya citado prólogo a *Las transformaciones de Ovidio*, donde Sánchez de Viana se detiene también en la naturaleza del *furor* poético de origen ovidiano.

popular de la comedia, que procedería del término griego “como”, que corresponde al castellano “barrio”, ya que:

sus autores andaban de barrio en barrio, tomando las figuras que se les antojaba y haciendo personas y condiciones de aquellos cuyas figuras se vestían, pintando al hombre vano, hablador, lisongero, glotón, y a los demás viciosos, según lo eran, y aun algo más feamente; porque la comedia es imitación de peores que ellos eran, como dijimos de la tragedia que lo era de mejores (Ep. IX, III p.15).

El espíritu ligero de la comedia no les otorga a los autores la posibilidad de descuidar los preceptos generales que están en la base del arte humanístico-renacentista: a través de la risa, la comedia debe enseñar y proporcionar ejemplos de prudencia que se puedan aplicar a la vida cotidiana, social y familiar. La breve discusión sobre la comedia llega a tres conclusiones principales:

1. Comedia es fábula que, enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana (Ep. IX, III p. 17).
2. La comedia es poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre (*ibidem*).
3. Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa (*ibidem*).

La comedia suscita en el espectador una forma de catarsis equivalente a la catarsis trágica²⁷, aunque de polo opuesto. La comedia, efectivamente, comparte algunos elementos con la tragedia, pero los escenifica para llegar a suscitar emociones completamente diferentes: por ejemplo el horror y la compasión que siente el público al ver representadas acciones violentas no penetra en el auditorio de la comedia:

²⁷ Aristóteles subrayó la función catártica de la tragedia como un proceso de purificación emocional que posibilitaba el acceso a un estado de trascendencia de las pasiones para llegar a alcanzar una conciencia superior y una pacificación interior. Se diferencia de la noción de catarsis platónica, que tiene una función cognoscitiva, de liberación de las restricciones para alcanzar la verdad a través de una purificación intelectual; según la teoría platónica la catarsis sería fruto de las relaciones dialógicas socráticas, y no de la fruición artística, ya que la poesía trágica, al representar un alejamiento de la verdad, no puede proporcionar un medio para conseguir un estado de conocimiento auténtico. Sobre el significado de la catarsis aristotélica se discutió pormenorizadamente: Lorenzo Giacomini, por ejemplo, en una lección leída en la *Accademia degli Alterati*, en 1586, *De la purgatione de la tragedia*, describió la catarsis como una manifestación sensible de las emociones generadas directamente por la representación trágica, que se desahogan en el llanto para aliviar el alma del espectador. Se trata de una sensación agradable, que se crea por empatía e identificación con lo que ocurre en la escena, de la cual se puede sacar una purgación personal y, además, una enseñanza moral.

Y la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores y representantes solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes (Ep. IX, III p. 24).

Después que los interlocutores han aceptado la tercera definición como la más apropiada y completa, se formula una puntual relación sobre las diferencias entre comedia y tragedia, en la que destacan unos elementos: que la tragedia representa la vida de la que hay que huir, mientras que la comedia representa la que se debería tratar de realizar; y que el núcleo de la tragedia es la historia, por el contrario de la comedia, que es toda “fábula”; la tragedia exige un estilo alto y la comedia uno bajo, que se conforme a sus personajes y situaciones humildes y populares. Cada una de estas características inspira una reflexión más pormenorizada, con la que se llega a concluir que todas las diferencias detectadas no son ciertas ni absolutamente invariables. En particular, la comedia, que se constituye de “carácteres” y “tipos”, parece acercarse en varios aspectos al género de tragedia que el Pinciano define “morata”, que tiene una explícita función didáctica. A diferencia de la tragedia denominada “patética”, la “morata” se apunta a un objetivo más moral que estético y, al igual que la comedia, proporciona ejemplos concretos de comportamiento, haciéndose vehículo ideal de la combinación horaciana de deleite y provecho. En sustancia “el género trágico se divide en dos categorías, la que expresa la emoción auténticamente trágica y la que da una lección moral” (Shepard, 1970: 92). La caracterización de los personajes de la comedia parece haberse trasladado también al teatro más “grave”, en un movimiento que, según la opinión de Shepard (1970: 96), se debe al afán renacentista de realizar un arte didáctico. El único elemento, en la teoría escénica del Pinciano, que separa siempre claramente tragedia y comedia es que solo la comedia se constituye alrededor de lo ridículo como fuente de risa, elemento que, de todas formas, se sigue empleando como medio para transmitir una enseñanza al público popular, ya que la risa es impulso típico de la gente común y simple, mientras que es cosa insólita para las personas “graves”.

Reflexión posterior es la que se centra en la determinación de las causas de la risa; la primera declaración que se expresa sobre este tema ya indica su complejidad:

no es la materia del reír como la del llorar; que esta es cifrada, y aquella, esparcida y difusa; y las cosas que mueven a llanto se reducen fácilmente a número cierto, mas las que a risa, no tienen número de muchas que son (Ep. IX, III p. 31).

La imposibilidad de una individuación clara y sistemática de todos los posibles orígenes de la risa se asocia a la imposibilidad de definir la risa, hasta el punto que se llega a la tautología “la risa es risa” (Ep. IX, III p. 32) y a afirmaciones inciertas e indefinidas como “la risa está fundada en un no sé que de torpe y feo” (Ep. IX, III p. 33); torpeza y fealdad son precisamente los elementos que alejan las personas “graves” del mundo de la risa²⁸. Vuelve a proponerse la distinción que ya hemos visto entre lo cómico de palabras y lo cómico de cosas – o “obras”, según lo llamó el Pinciano. Jammes (1980: 6-7) propuso una clasificación de los ejemplos que lista el Pinciano, reuniéndolos en cinco categorías: lo disparatado, esto es lo cómico de la simpleza y de la necesidad expresado por el gracioso o por el bufón, hasta sus manifestaciones más absurdas; lo descompuesto, que se halla en la fealdad y deformidad física y en actos ridículos involuntarios, como las caídas; lo escatológico; lo picaresco, que proporciona una comicidad de engaños, estafas, burlas, etc.; y lo erótico: se puede notar como todas las categorías remitan a una rebeldía contra el orden de las convenciones sociales, de lo racional, de la lógica, y de la moral.

Es interesante notar que en varias ocasiones y por parte de autores diferentes, los tratados que se ocupan más o menos directamente de lo cómico reducen la reflexión puramente teórica para servirse del cuento breve humorístico, en forma de anécdotas o de rápidos chistes. Esto ocurre también en el segundo libro del *Cortegiano*, en los libros tercero y cuarto del *De sermone* de Pontano, en el *De ridiculis* de Maggi así como en su comentario a la *Poética*. La sustancial imposibilidad de captar la esencia de lo cómico bajo un punto de vista teórico-descriptivo se soluciona y compensa a través de una larga enumeración de ejemplos concretos sobre lo que es cómico.

Después de haber creado esta casuística de lo cómico de acción, el autor se dedicó a examinar la “risa en palabras”, que procede de la oratoria. Según el modelo de los tratados italianos, el Pinciano elaboró una disertación detallada sobre los varios artificios retóricos que se emplean para encanalar la intención cómica – entre ellos se enumeran la metáfora, la alegoría, el hipérbaton, la hipérbole, la perífrasis – a través de

²⁸ Se señaló que la descripción de la comicidad teatral que realiza el Pinciano apunta, más que a la comedia lopesca, a la del siglo XVI, donde lo torpe y lo feo se limitan a situaciones circunstanciales que proceden de la figura del gracioso. Jammes (1980: 7) definió esta evolución como una “academización progresiva del teatro”.

diferentes ejemplos de anécdotas y chistes con los que los interlocutores se turnan para intervenir.

La perspectiva del tratado del Pinciano parece ser la más completa y, sobre todo, la que más influyó en la poética de Cervantes, aunque no sea el único tratado español que merece la pena mencionar y analizar por extenso.

Porqueras Mayo (1986: 50) definió el *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carvallo, una “poética de la Contrarreforma y exponente máximo del manierismo en Europa”. El tratado se conforma con la tendencia renacentista de división en diálogos, en este caso cuatro²⁹, y se acerca, alejándose de los demás tratados de la época, al idealismo platónico, fundiéndolo con la preceptística aristotélica. En la repartición de los géneros poéticos se enumera también la comedia, con su tradicional descripción de “imitación de la vida, espejo de costumbres, imagen de verdad” (II, p. 14), traducción de la definición ciceroniana; el asunto de la comedia se centra en “fábulas y ficciones, semejantes a verdad” (II, p. 16). A la objeción que el propósito de la comedia sería la pura diversión, de la que gozar en los momentos de ocio, se contesta que el entretenimiento fruto de la comedia, es absolutamente honesto, acorde con las leyes divinas y humanas, legítimo y deseable como forma de alivio del trabajo cotidiano, al que se volverá con más eficacia y productividad después haberse concedido un descanso. La comedia no es solo una *representación* de la sociedad – “mapa [...] de la persona particular como de toda la república” (II, p. 26) – sino desempeña también una precisa *función* social, la de procurar al individuo una oportunidad de distracción y desahogo del cansancio causado por el trabajo, después de la cual, es posible volver a desempeñar el propio papel social y productivo en el marco de la colectividad. La misma noción de lo ridículo como momento de alivio social remite a la *Ética nicomáquea* de Aristóteles (VII, 1126b-1128b), donde a la risa y al deleite se atribuía dignidad y valor social, además que un propósito estético. Para que esto se realice plenamente, es necesario un espíritu sabio y templado, que sepa captar el entretenimiento sin llegar al exceso³⁰; se trata de la inclinación típica del hombre agudo

²⁹ Núcleo de la obra es la relación entre inspiración poética y religión, así que se podría considerarla como perteneciente a aquella “poética teológica” que Curtius (1992: 240 y sgs.) identificó como procedente de Albertino Mussato al comienzo del siglo XII, y que abrazaron también Boccaccio, Petrarca y, luego, Tasso.

³⁰ Exceder los límites de lo ridículo significa convertirse en un bufón; al contrario, los que no admiten ni captan el humorismo se consideran demasiados duros y rústicos. Los pasajes de la obra que tratan este

e ingenioso, que se denomina *eutrapelia*, es decir, la capacidad de divertirse con moderación y dignidad, sin dejarse llevar por excesos indecorosos.

El asunto de la utilidad de la poesía se vuelve a proponer en el *Libro de erudición poética* (1611) de Luis Carrillo y Sotomayor, donde se presentan muchos preceptos que reconocemos como típicos de la estética barroca, dirigidos hacia la creación de una poesía elegante y refinada, que no se limita a imitar la naturaleza y los clásicos, sino quiere llegar a perfeccionar sus modelos; la mera imitación es el objetivo y el resultado de los que se definen como “versificadores”, pero solo los auténticos poetas tienen ambiciones elevadas. Poesía e historia se separan según el criterio ya tópico:

Diferente es el estilo del historiador al del poeta en cuanto al hablar; en él sólo se diferencian estos dos diversos géneros de elocuencia: historia con fábula es el argumento del poeta; historia lo es del historiador (p. 328-329).

Puesto que “todas las cosas se comprenden debajo de necesario, provechoso y delectable” (*ibidem*), los objetivos de historia y poesía se hubieran apartado paulatinamente, de manera que el historiador tiende prioritariamente a la utilidad y el poeta al deleite estético; para conseguir eso, el poeta tiene que emplear un lenguaje diferente del común, no solo en la elección del léxico, sino también – y sobre todo – en las combinaciones de las palabras, que se supone evoquen significados inesperados, produciendo en el receptor una reacción de sorpresa y admiración. El autor puso particular atención en procurar no caer en la defensa de una poesía excesivamente oscura – “no pretendo yo, por cierto, ni nunca cupo en mi imaginación lugar a aprobar la escuridad por buena” (p. 364) – siempre subrayando la necesidad de un ingenio moderado, que se limite “con discreción” (p. 365) en las agudezas. Por el contrario, el Pinciano en la Epístola sexta, sobre el “Poético lenguaje”, parece identificar precisamente en la dificultad de la poesía el lugar en el que emerge la erudición del autor y la profundidad de su conocimiento, hasta afirmar que “en lo

asunto parecen configurarse como una respuesta a Platón que, en la *República*, presenta la comedia como una posible amenaza a la vida común y pacífica, porque causa de desorden. Al contrario, Aristóteles teorizó que de la risa es posible sacar provecho e, incluso, mejorarse, adquiriendo una aptitud más abierta al bien –*eutropia*– y más disponible y benigna hacia los demás en las relaciones sociales –*eunoia*. Armando Plebe (1952: 24) resumió la diferencia entre los dos filósofos afirmando que “per Platone il comico può essere valutato solo come l’opposto del serio. Per Aristotele invece il comico si avvia ad essere l’espressione e l’imitazione della vita comune”.

difícil está lo hermoso” (Ep. VI, II p. 162); sin embargo, hay que evitar aquella oscuridad que depende de la falta de ingenio y de elocución y que dificulta los conceptos y la expresión hasta hacerlos incomprensibles. De la misma manera, Carrillo y Sotomayor precisó que “efetos son del buen hablar dificultar algo las cosas” (p. 364): contentarse con la claridad es prerrogativa de los malos oradores, que solo quieren satisfacer el gusto del público y sus expectativas. Es necesario buscar una expresión adecuada, que pueda hacer alarde de las capacidades del autor, sin, por eso, hacer de la oscuridad el mismo propósito de la escritura. Eje central, sin embargo, no parece ser propiamente la búsqueda de una expresión oscura e incomprensible, sino, más bien, la necesidad, por parte del poeta, de emplear el lenguaje que se juzga más adecuado, sin conformarse a lo que los receptores podrían entender o aceptar más fácilmente:

No le es dado al vulgo juzgar derechamente de la virtud perfecta de una cosa, y todo aquello que fuere perfecto será sumo, y él eso ignora (*Carrillo y Sot.*, p. 375).

En este sentido, la obscuridad no es rasgo intrínseco a la poesía, ni característica que hay que crear forzosamente, sino que depende directamente de la percepción del lector: lo que es difícil para algunos no lo será para otros, de la misma manera en que Pontano consideró el mismo provecho de la obra como pendiente de la sensibilidad del receptor.

La claridad, ¿quién no la apeteció? ¿O quién tan enemigo del parecer humano que osase preferir la noche al día, las tinieblas a la luz? [...] ¿Cuánto más derecho camino será olvide el ignorante su ignorancia, que el poeta que lo fuere, aquella suerte de hablar que ha ocupado oídos tan discretos, en que se han esmerado tan diestras manos? No es bueno le ofenda la escuridad del poeta, siendo su saber o su entendimiento el oscuro (*Carrillo y Sot.*, p. 368).

En las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales se puede detectar la influencia del Pinciano y de Carvallo, pero también de los tratadistas italianos, en particular Minturno y Robortello. A diferencia de sus fuentes españolas, que se proponían, modestamente, el objetivo de componer una obra útil para la composición poética, Cascales afirmó haber ampliado su alcance literario. Más erudito pero menos analítico, Cascales, a pesar de su adhesión a la tradición del tratado en forma de diálogo, parece tender hacia la escritura de un compendio de normas.

La cuarta tabla está dirigida a la comedia, que se reconoce inmediatamente como el género más frecuentado por parte de los poetas españoles. Cascales definió la

comedia como “imitación dramática de una entera y justa acción humilde, y suave, que por medio del *passatiempo* y risa limpia el alma de los vicios” (f. 351). A diferencia de Carvallo, que no hacía ninguna referencia directa a la risa como reacción típica que la comedia suscita en el público, Cascales la mencionó explícitamente en la misma definición del género. Otra vez, volvemos a encontrar la comedia que, en calidad de momento recreativo y fuente de risas, llega a una forma de catarsis precisamente gracias al desahogo cómico, que se traduce en el acto físico de la risa, “maliciosa, aguda, ingeniosa, fundada en la fealdad, y torpeza ajena” (f. 388). La risa puede originarse en un empleo ingenioso de las palabras, en chistes – Cascales propuso ejemplos procedentes de Plauto, traducidos al español – o en las acciones, vale decir, a partir de burlas o de elementos concretos y del relato de ellos. Cualquier sea el objeto de la intención cómica, no puede ser causa de dolor, de otro modo, se entraría en el mundo de la tragedia. Esta distinción se hizo también por parte del mismo Aristóteles, que separó el espacio de la comedia del de la tragedia por no incluir nada realmente doloroso. Si lo ridículo se origina en lo feo, entonces, hay que limitar la gravedad de las causas para que el público no reaccione con compasión y empatía, sino con una risa divertida. Como acabamos de ver, se trata de una consideración que se reitera en muchos comentaristas de Aristóteles, como Castelvetro, Riccoboni y Maggi³¹. A ellos se añade también Giovan Giorgio Trissino, que, de la misma forma, asoció al placer del entretenimiento un elemento de fealdad. El cómico brota de lugares y circunstancias diferentes, puede identificarse en la memoria de algo que suscitó risas en el pasado o en las expectativas que quedan incumplidas por la realidad, creando un contraste que provocaría una explosión de risa. Trissino se fijó en los mecanismos que se fundan en la ambigüedad como una de las circunstancias más típicas de lo cómico y más idóneas para provocar risa: prueba de esto serían las articulaciones burlescas, que juegan con la apariencia para disfrazar la realidad. El mismo género de engaño se puede construir puramente con las palabras, a través de figuras retóricas, alusiones, juegos de palabras que expresan un significado aparente opuesto al que se quiere transmitir: entre ellos hay la metáfora, la alegoría, la ironía, el sarcasmo, la sinécdoque. Lo cómico, según afirmó Trissino, procede directamente de aquel núcleo de maldad humana que permite reírse de

³¹ Maggi definió esta “fealdad” *turpitudine* e identificó tres clases en las que se manifiesta: la del cuerpo, la de la alma y la de las cosas exteriores. Además, puede presentarse en tres formas diferentes, una “de hecho”, una “ficticia” y una “accidental”. Las definiciones fueron formuladas por Ordine (1996: 79).

las dificultades y fealdades de los demás, pero no de las propias: “niun gobbo si ride di un altro gobbo, né zoppo di zoppo” (p. 70). Trissino fue uno de los pocos teóricos que consideró suficiente la definición aristotélica de cómico, probablemente por eso su análisis crítico no profundiza la cuestión con respuestas más eficaces, limitándose a calcar lo ya dicho, sin intentar completarlo.

Cascales caracterizó la comedia como imitación dramática de gente humilde, que emplea un lenguaje simple y cotidiano, ya que “la gente baja es la que engendra la risa” (f. 357). Definió el enredo de la comedia “fábula morata”³² (f. 371) – es decir ética – en la que típicamente se representan las costumbres, precisamente como ocurre en la comedia, espejo de la vida humana” (f. 385). La imitación sigue siendo criterio indispensable para la producción poética, aun más que la forma métrica. El poeta tiene que elegir la materia dependiendo del género (“calidad”) al que se dedica: tragedia y comedia tienen objetivos diferentes que seleccionan asuntos igualmente diferentes. La comedia se clasifica como género inferior a la épica y a la tragedia, pero equivalente a la lírica:

Quien no es bastante para hacer una obra épica, ni una tragedia, haga comedia, o haga una égloga, una sátira, una canción, o un soneto (*Cascales*, f.24).

Se niega con decisión la existencia de la tragicomedia³³: tragedia y comedia tienen, intrínsecamente, fines opuestos que nunca se podrán conciliar armónicamente en una fábula que mezcle los rasgos cómicos con los trágicos: “el trágico mueve a terror, y misericordia: el cómico mueve a risa” (ff. 372-373). Las obras que intentan llevar a cabo esta fusión antinatural “son hechas contra razón, contra naturaleza, y contra el arte” (*ibidem*) y si Plauto llamó su *Anfitrión* “tragicomedia” solo fue por burla. A pesar de esto, se admite la posibilidad de una comedia definida “doble” (f. 332), con

³² Como ya se ha señalado, esta definición procede del Pinciano, que aplica el término “morata” a un tipo de tragedia con especial función didáctica, moral más que estética. En síntesis, “el género trágico se divide en dos categorías, la que expresa la emoción auténticamente trágica y la que da una lección moral” (Shepard, 1970: p. 92), que responden a las dos exigencias del público renacentista.

³³ Otros tratadistas, en cambio, admitieron esta posibilidad; Denores, por ejemplo, aceptó la existencia en el mismo enredo de dos fábulas opuestas que, sin embargo, parecen mantenerse por separado: la fábula cómica está protagonizada por personajes populares y tiene un desenlace feliz, mientras que la fábula trágica implica figuras nobles e ilustres y termina en la desventura.

personajes nobles juntos a personajes humildes; de la misma forma, existe la tragedia “doble”, que tiene enredo trágico con desenlace feliz³⁴.

Pocos años antes, en 1609, Lope de Vega en su breve tratado poético, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, convirtió la unión de cómico y trágico, contra la que Cascales arremetió, en el eje central de su disertación sobre el nuevo teatro contemporáneo, donde esta transgresión se hace norma deseable:

Mas pues del arte vamos tan remotos,
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.
Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza
que por tal variedad tiene belleza (vv. 171-180, pp. 312-313).

Según Lope, no es el asunto que selecciona el estilo trágico o cómico, no existe, efectivamente, una materia intrínsecamente trágica que se opone a una cómica; antes bien, todo se puede moldear según las intenciones autoriales. Cascales, en cambio, formuló una clasificación más definida: lo trágico procede de la política, de la administración del gobierno y del estado, mientras que lo cómico viene de la economía, en particular de cuestiones menores que atañen al balance familiar y el satírico de la ética, reprobando los vicios e intentando guiar hacia el mejor comportamiento social posible (f. 25).

El significado que se atribuye a la comicidad en el siglo XVI es inseparable de la definición y caracterización de la comedia, por eso se hace necesario tomar en consideración a Lope de Vega, no solo como autor principal del teatro de su tiempo, sino también como teórico de las normas que lo regulan. Lope volvió a presentar la comedia como imitación de las acciones y de las costumbres y prescribió unos preceptos técnicos que, en realidad, poco tenían de efectivamente innovador y seguían,

³⁴ Según el análisis de Menéndez Pelayo (1974 I: 724), Cascales no entendió a fondo el teatro de su tiempo a causa de una excesiva dependencia de los modelos clásicos, en particular Terencio, que Cascales parece interpretar como norma absoluta, excluyendo del universo de la comedia elementos, como las doncellas solteras o los viejos casados, que sin embargo existen en otros autores clásicos, como Plauto, el cual representa un mundo más amplio y abigarrado que el llevado a la escena por Terencio.

en la mayoría de los casos, a Aristóteles en la aplicación de la unidad de acción, de un estilo elegante y de un verso conforme con la materia tratada, en la búsqueda de un efecto general de decoro, etc. Lo que, en cambio, parece renovador e incluso revolucionario es el papel que se le otorga al público: si ya son escasos los teóricos que, a la hora de determinar el objetivo del arte, consideraron también la inclinación del receptor, la posición de Lope llega un paso más allá, dando prioridad al gusto del público sobre cualquier precepto, haciendo del arte dramático una manifestación literaria que, en su misma composición, tiene que ajustarse a las expectativas y exigencias del público al que se dirige y que la financia. De esta manera el teatro se hace también comercio, actividad económica de la que sacar un provecho concreto, trabajo del que vivir y que, por eso, tiene que seducir a aquel auditorio sin el cual ni siquiera podría existir. El aspecto más innovador de Lope es precisamente el hecho de conciliar una perspectiva tradicionalista con las nuevas exigencias de la sociedad de su tiempo. Esta postura, contra la que Cervantes se rebeló vigorosamente, representa otro término de confrontación para nuestro autor, aunque en sentido negativo, con el propósito de disociarse de ella, y es parámetro importante del planteamiento teórico del autor.

Como ya se habrá intuido, Cascales fue bastante crítico contra el teatro contemporáneo, quedándose en la obstinada defensa de un riguroso – y ya anacrónico – preceptismo clásico: no aceptó las transgresiones técnicas, como la falta de unidad temporal y la mezcla de elementos cómicos y trágicos, que llevaría a un resultado innatural y monstruoso; de esto procede la crítica a la tragicomedia, con evidente referencia al teatro lopesco³⁵.

Cascales, a pesar de su patente intención aclaradora, no se detuvo en el análisis de la novela en prosa como género, por más que especificara que la poesía puede realizarse también en prosa. A la hora de clasificar los diferentes procesos imitativos – “exegemático, dramático y mixto” (f. 30) – atribuyendo a cada género el que más le pertenezca, Cascales no consideró la novela, aunque hubiera podido ser un ejemplo perfecto de la imitación llamada “mixta”, que funde la forma exegemática – así se nombra la poesía narrativa –, donde el autor habla de sí mismo y se presenta en primera

³⁵ Cervantes pareció compartir muchas de estas críticas, al igual que otros autores, entre los cuales solo mencionamos Rey de Artieda, Villegas, Cristóbal de Mesa, Suárez de Figueroa, López de Vega, que objetaron precisamente contra la confusión entre lo cómico y lo trágico, la risa y el llanto, entre lo popular y lo noble.

persona, con la forma dramática, en la que se deja la palabra directamente a los personajes. En cambio, ejemplo de la imitación mixta es la épica, que se trata como “historia en verso” (Menéndez Pelayo, 1974 I: 699) y se compone de momentos pertenecientes a ambas formas. Hay general acuerdo entre los tratadistas de la época sobre la independencia de la poesía del verso, pero nunca se citan ejemplos concretos en prosa; solo en algunas ocasiones, por ejemplo por parte de Castelvetro y Trissino, se recuerda la autoridad de Boccaccio, que se eleva como pilar de lo cómico en prosa, mientras que, en otros casos, se consideran novelas las obras en versos, como hace Tasso al definir “romanzo” el *Orlando furioso*. Tasso confesó la dificultad de clasificar y definir este género, para el cual ni siquiera Aristóteles puede ayudar; la novela se propone imitar las mismas acciones que pertenecen a la narración épica, empleando los mismos elementos en modo idéntico, aunque en lengua vulgar. La novela no se aparta bajo ningún punto de vista de la épica, más bien, *es* épica, en tanto larga narración ficticia. Si por una parte Tasso parece reconocerle a esta nueva producción cierta originalidad en el ámbito literario, por el otro no puede apartarse de una visión clasicista, dependiente de las categorías aristotélicas, dentro de la cual el “romanzo” moderno se configura como una deformación de la épica, que se escapa de una clasificación clara; por esto juzgará el *Furioso*³⁶ de Ariosto como una obra casi monstruosa, aunque parece admitir el poder seductor que ejerce sobre el lector. En un contexto literario predispuesto a la mutación y rico de nuevas formulaciones artísticas, la actividad autorial de Cervantes se reveló como una novedad absoluta en la constitución del concepto actual de novela, una reelaboración personal y original de las tendencias poéticas dominantes, que trascendió toda distinción canónica de género, empleando las nuevas posibilidades estilísticas como una fuente de creatividad e innovación, y no de frustración por la falta de una colocación canónica precisa.

Como conclusión general, podemos afirmar que las diferentes causas de la risa y las fuentes de lo cómico siempre arraigan en una general categoría de *turpitudò, animi* y

³⁶ Se trata de un juicio expresado en su *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*. Más positivo será, en cambio, el juicio de Giraldi Cinzio que, no obstante comparta la misma clasificación del género del *romanzo* operada por Tasso, destaca en sentido positivo el elemento innovador de esta producción, alabando en particular la capacidad de atraer al lector captando su atención con estrategias de suspensión narrativa.

corporis, o *deformitas sine dolore*, sin clasificar diferentes tipos de risa ni subrayando de manera particular las consecuencias que proceden de la posibilidad de que esta *turpitude* sea simulada, es decir, *ficta*, y no *vera*, espontánea y natural. En el ámbito del discurso esto se hace patente en la retórica, que incluye una clase de artificios que tienen el objetivo de simular esta *turpitude animi* para que el emisor consiga persuadir e implicar al receptor a través de estrategias a las que corresponde la búsqueda de efectos determinados, entre los que hay también el estallido de la risa. Por otra parte, también los engaños y las burlas pueden caber en la categoría de la *turpitude* ficticia, haciendo referencia, en este caso, a una risa que surge en el marco de la producción literaria más que retórica, como sustancia del contenido más que de la forma y que, a partir de la obra de Boccaccio, ya no es estructura típicamente teatral sino también narrativa. Otros rasgos comunes que encontramos en la mayoría de los tratados analizados apuntan a la constante importancia que se le otorga a la intención moral del arte y al decoro, de modo que el objetivo estético sigue dependiendo de las normas sociales: esto se puede constatar de forma particularmente interesante en lo que concierne lo cómico que, precisamente a causa de su carácter potencialmente transgresivo, tiene que encuadrarse dentro de vínculos definidos. No sorprende, entonces, la falta general, en todos los tratados, de referencias a las categorías que hoy se consideran carnales, que caben dentro de clasificaciones más amplias y cuidadosamente restringidas según un criterio general de defensa del orden social constituido. La catarsis cómica, por lo tanto, tiene un valor eminentemente social, ya que soluciona los conflictos con la risa y la distensión, además de ofrecer una ocasión de descanso del trabajo cotidiano. Un elemento interesante que parece hacerse cada vez más evidente es la importancia, en este proceso, de que el receptor manifieste el estado anímico adecuado para sacar la enseñanza moral y el beneficio social que este momento catártico proporciona. La propensión a captar lo cómico se destaca como una calidad intrínseca de cierto receptor especialmente sensible.

1.2. Ironía: entre retórica y vida.

Por lo que atañe a la ironía, los tratados que acabamos de mencionar la enumeran, en la mayoría de los casos, entre los artificios de los que se sirve la retórica, como arma para captar la atención y, consecuentemente, persuadir. La tendencia clasicista que se revela en los tratados de poética se reitera en el ámbito de la retórica, que conserva la tradición de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, aún cuando se brindan aportaciones más originales, que extienden el dominio de la retórica, y en general del lenguaje, a un alcance más amplio y complejo, como ocurre con la filosofía de Juan Luis Vives. En el planteamiento tradicional de la cuestión, la ironía se enumera como figura retórica, cerca de la metáfora, y, después de una breve definición, se presentan uno o más ejemplos de ella. Es interesante notar como en algunos tratados falte una precisa distinción entre figuras retóricas y ámbitos en los cuales estas figuras normalmente se aplican; por ejemplo, Minturno enumera una larga lista de lugares, artificios y ocasiones en los cuales se pueden producir efectos cómicos, donde se hallan mezclados proverbios, juegos de palabras, juegos morfológicos y sintácticos, figuras retóricas, etc; en cambio, en la “tavola delle cose memorabili”, que resume los temas tratados en el extenso estudio, se clasifica generalmente como un “modo di motteggiare” (s.n).

El tratado de Minturno sobre el *Arte poetica* se compone de cuatro diálogos, el último de los cuales se dedica a cuestiones puramente retóricas, con especial interés por la lírica toscana. Merece la pena notar que retórica y poética literaria parecen compartir el mismo objetivo, es decir, enseñar y deleitar y, además, conmover. En esta amplia exposición, se vuelven a presentar algunas estrategias retóricas que ya se habían indicado como pertenecientes a lo “cómico de palabra”. Entre ellas, se halla también la ironía, que aparece, por un lado, como un artificio cómico con el cual bromear produciendo una risa disimulada y oculta y, por otro, como una figura retórica que, de la misma forma, se centra en la disimulación, ya que consiste en dejar entender lo contrario de lo que se dice.

Lo mismo ocurre en la *Philosophia antiqua poetica* del Pinciano: la ironía aparece entre la larga enumeración de los lugares de risa de la oratoria – aunque luego

se precise que se trata también de figura poética – en el ámbito de lo cómico de palabra. El autor no se detuvo en definirla, solo proporcionó un ejemplo:

Y en la ironía, como en la de Augusto César, que, habiendo despedido a un soldado por inútil, el soldado le dijo: “¿Qué, señor, diré a mi padre cuando esté delante dél?” Al qual dijo el César: “Dile tú que no te agradé yo”. (Ep. IX, III p. 64)

Una definición más precisa se encuentra en la epístola VI, donde la ironía se constituye en el ámbito del antífrasis, como un tropo con el que un término pierde su significación más propia para asumir otra, metafórica. Más precisamente se da

cuando por un nombre queremos significar la cosa contraria de lo que él propiamente significa, como para decir que uno es profano, le decimos “el santo”.(Ep. VI, III, p. 142)

Carvallo siguió esta línea, clasificando la ironía entre “las maneras de decir” (II, p. 148), formas de hablar inusuales, que no pertenecen a las expresiones que se emplean en las conversaciones cotidianas; se trata, para citar solo algunas, de figuras de repetición, sinonimia, contraposición o antítesis, etc. Entre ellas se incluye precisamente la ironía, “cuando decimos uno, y se entiende lo contrario” (II, p. 153), describiéndola como una “especie de alegoría que con palabras alaba, y por las circunstancias vitupera y afrenta”³⁷.

De hecho, las definiciones de ironía que se pueden sacar de los tratados antiguos no se apartan mucho de lo que se halla en los modernos manuales de retórica. En la amplia obra de Lausberg (1966 II: 85) la ironía se determina como

la expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de esta. La ironía es una arma de parcialidad; el orador está tan convencido de la fuerza de persuasión de su propia causa así como de la simpatía del público, que utiliza la escala léxica de valores de su adversario, haciendo ver su falsedad mediante el contexto (lingüístico o situacional). La voluntad del orador es, pues, tan fuerte que deshace el tejido de mentiras del adversario y ayuda al triunfo de la verdad (expresada por su contrario).

Además, la ironía se identifica como una figura de pensamiento que, aunque limitada a una expresión o palabra, afecta a todo el discurso o “colorea a toda la oración o contexto de un matiz irónico” (Lausberg, 1966 II: 87). En eso se diferencia de la

³⁷ Carvallo explicitó la fuente de esta definición: se trataría del teólogo italiano Silvestro Mazzolini da Prierio, que el autor llama familiarmente Silvestre.

antítesis, que, en calidad de figura de dicción³⁸, se constituye en una palabra y en ella permanece; de forma análoga, Perelman y Olbrechts-Tyteca (1966: 219) asociaron la ironía a un conjunto de conocimientos suplementarios. La ironía es instrumento para ocultar la verdad, para manipularla dialécticamente, de manera negativa – “el grado de fuerza privativo se llama *dissimulatio* «ocultación de la propia opinión»” (Lausberg, 1966 II: 290) – o positiva – “el grado de fuerza positivo de llama *simulatio* «fingimiento positivo de una opinión propia que coincide con la opinión de la parte contraria»” (Lausberg, 1966 II: 291).

La ironía se funda en la constitución de una ambigüedad, de una antítesis, que, según lo que teorizó Trissino, puede ser sustancia también de lo ridículo, de una fealdad específica del alma, causada por ignorancia o mentira. La ironía sería, precisamente uno de los “modos” con que se expresa lo ridículo ambiguo: se trata de fingir ignorancia en sí mismos para revelar la ignorancia de los demás, propósito para el que se puede valerse también de la alegoría o del sarcasmo o de la hipérbole. En una ambigüedad que se funda en el engaño – a condición de que sea “ligero”, es decir, no doloroso – hacia los demás o incluso hacia sí mismos.

En el *De sermone* de Pontano se vuelve a proponer la cuestión de la disimulación y su dependencia de la ironía. Fundándose en el ejemplo de Aristóteles³⁹, Pontano diferenció dos clases de disimuladores: los que, como Sócrates, disminuyen o niegan sus capacidades para evitar aptitudes de vanagloria o arrogancia, y los que, por el contrario, rebajan sus propias cualidades solo con el propósito de sacar alabanzas por ellas, buscando, de hecho, el resultado opuesto. Los irónicos disimulan, alteran la verdad por sustracción, por el contrario de los ostentadores, o simuladores, que

³⁸ “La figura de dicción se revela como contrasentido mediante el contexto lingüístico inmediatamente próximo, mientras que la figura de pensamiento, dada su independencia del contexto, sólo se comprende como contrasentido por el tono (así como por el contexto extralingüístico)” (Lausberg, 1966 II: 87). Esta idea se volverá a encontrar en Freud, según el que, para producir un efecto irónico, no es suficiente afirmar lo contrario de lo que se quiere comunicar, sino que hace falta también dejar entender al interlocutor la presencia de esta implícita intención, a través de la modulación de la voz, de la gestualidad o de indicios estilísticos; se trata de los elementos que Mizzau (1984: 21 y sgs.) definió como “índices”.

³⁹ “Riguardo al vero, si dice che chi tiene il giusto mezzo è in un certo modo sincero, e la medietà è sincerità, invece la finzione che tende all’ eccesso è vanteria e chi la pratica è vanitoso, quella che tende al difetto è ironia e chi la possiede è ironico” (*Etica* B 7, 1108a, 20-22, p. 69). Y luego se añade: “gli ironici, che sminuiscono le cose parlando, chiaramente sono più raffinati nei costumi, dato che non si ritiene che parlino per interesse, ma per fuggire l’ ostentazione; anche costoro negano di possedere quelle caratteristiche che rendono celebri, come faceva ad esempio Socrate; invece chi dissimula qualità piccole ed evidenti è detto ‘impostore’ ed è degno di grande disprezzo” (*Etica* Δ 13, 1127b, 22-26, p. 163).

falsifican la realidad añadiéndole ficciones que no existen. Sin embargo, las dos aptitudes pueden coincidir cuando tengan el mismo propósito, vale decir, conseguir alabanzas inmerecidas y manifestar una forma hipócritamente escondida de vanidad⁴⁰. Se trata, por esto, de un comportamiento deshonesto y engañoso que nada tiene que ver con la disimulación socrática⁴¹, la cual en cambio destaca por ser moderada y, por eso, virtuosa, ya que su propósito no es alcanzar elogios a través de un falseamiento de la verdad, sino, más bien, evitar la ostentación y la soberbia. Pontano definió la ironía socrática como:

una forma di medietà nel dissimulare, in modo invero adeguato al luogo e al tempo e alla dignità della persona, senza ostentazione e inganno e nemmeno finalitá di guadagno, le qualità insite in noi in cui eccelliamo. (quaedam ut sit mediocritas pro loco quidem ac tempore proque personae dignitate dissimulandi ea, quae nobis insunt et in quibus praestamus, sine ostentatione et fraude ac sine lucro) (l. VI, pp. 454-457).

La ironía puede convertirse también en instrumento para acusar, haciéndose irrisoria: sigue fundándose en el mismo proceso de disminución de la verdad, pero no se aplica al sujeto emisor sino a otro objetivo. Es particularmente eficaz en el caso en que se exprese a través de elogios ficticios, que se refieren a una realidad que no corresponde a las palabras enunciadas. La emplean poetas y oradores, siempre controlada por la moderación.

Castiglione no formuló una definición explícita de la ironía, aunque algunos de los *motti* enumerados parezcan apuntar precisamente a ella:

Tra gli altri motti quelli hanno buonissima grazia, che nascono quando dal ragionare mordace del compagno l'uomo piglia le medesime parole nel medesimo senso e contro di lui le rivolge, pungendolo con le sue proprie armi (II [9.14], p. 176).

⁴⁰ También en este caso es evidente la procedencia aristotélica: “A volte l’ironia appare chiaramente come una forma di vanteria, come il modo di vestire degli Spartani; infatti sia l’eccesso, che l’eccessivo difetto hanno un che di vanitoso” (*Etica* Δ 13, 1127b, 27, p. 163).

⁴¹ Del diálogo platónico del *Filebo* (48d-49a) se puede destacar, en cambio, el significado socrático de lo ridículo, que consiste en una condición diametralmente opuesta a la de modestia, en un vicio que es, además, suma de todos los vicios humanos, es decir, la ignorancia de sí mismos, que puede concernir los bienes materiales, las calidades físicas o anímicas. En los términos de Pontano, si la ironía corresponde a la disimulación en tanto expresión de modestia que sirve para ocultar, lo ridículo socrático parece identificarse con la disimulación, que tiene el fin de ostentar. A partir de estas fuentes podemos concordar con la definición formulada por Ordine (1996: 5) de lo ridículo como una suposición de superioridad que no tiene confirmación en la realidad, procedente de la distancia entre lo que el hombre es y lo que cree ser.

Además, en el *Cortigiano* se subraya que algunos de los chistes y de las agudezas más eficaces nacen de la ambigüedad y de la traición de las expectativas del interlocutor. Se trata de otra forma de engaño, pero un engaño al que el sujeto se somete sí mismo, del que surge un error de interpretación. Hay, sin embargo, una clase de chistes que “tiene dell’ironico” (II [9.91], p. 189), que consiste, en su esencia, en la disimulación:

Assai gentile modo di facezie é ancora quello che consiste un una certa dissimulazione, quando si dice una cosa e tacitamente se ne intende un'altra. Non dico già di quella maniera totalmente contraria, come se a un nano si dicesse gigante; e a un negro, bianco; ovvero a uno bruttissimo, bellissimo; perché sono troppo manifeste contrarietà, benché queste ancora alcuna volta fanno ridere; ma quando con un parlare severo e grave giocando, si dice piacevolmente quello che non si ha in animo (II [9.87], p. 188).

Se trata de una disimulación de las auténticas intenciones a través de una expresión que transmite, aparentemente, el significado contrario. Es un artificio útil para fundir lo grave con lo gracioso, en el que se revela el ingenio del mismo autor. Un “enmascaramiento” del concepto parecido “a questa maniera che tende all’ironico” (II [9.94], p. 189) es el que disfraza algo vicioso bajo palabras honestas. Otras disimulaciones se producen cuando un hombre ingenioso habla de manera aparentemente necia o finja no entender lo que se le dice.

Otra alabanza a la modestia de los irónicos se halla en el *Cisne de Apolo*, donde se elevan a ejemplo de humorismo moderado y sabio, que no caen en los excesos ni en la ostentación. En la ironía también, sin embargo, es necesario respetar un criterio de moderación para evitar que desborde en la vanidad.

El ejemplo de Sócrates se vuelve a proponer en muchos de los tratados consultados, por ejemplo en el de Sánchez de Lima: aunque no en todos los casos se considere explícitamente su comportamiento como irónico, siempre se hace referencia a su aptitud de disimulación como expresión de sabiduría y humildad, como desconfianza hacia toda presunción – incluso la propia – y todo saber dogmático.

Nos parece interesante referirnos a un aspecto que se hace central en la estética y, en general, en la ideología del Barroco. Gambin (2001: 23) apuntó a la importancia que la filosofía del siglo XVII otorga a la búsqueda de un método con el que distinguir

realidad y apariencia⁴². A esto se dedica, por ejemplo, Ignacio de Loyola cuya reflexión, notó Blanco (2004: 37), se dirige al conseguimiento de un estado espiritual de indiferencia de la voluntad, que no afirme ni niegue, que no desee nada, sino que se mantenga equidistante de todo. Se trata de un proceso análogo al que propuso Descartes en el ámbito científico-filosófico, con la negación completa de todo lo que se ha considerado siempre incontestable por manifiesto a través de un distanciamiento de toda certeza:

Si en las meditaciones de Descartes el juicio debe, para reconquistar su libertad, no ya quedar en suspenso sino negarlo todo, salvo aquéllo de que sea absolutamente imposible dudar, la voluntad, en los ejercicios de Loyola, debe querer no querer nada, salvo lo único a que no podrá resistir, el llamamiento divino (Blanco, 2004: 37-38).

Solo a partir de esta demolición completa será posible volver a edificar el conocimiento de manera activa y positiva, aplicando el mismo método baconiano de construcción (*pars construens*) después de una destrucción (*pars destruens*). No hay pérdida del objetivo didáctico renacentista, sino una radical transformación: ya no se enseñan preceptos o nociones determinadas, sino un método para que el individuo pueda llegar a conseguir por su cuenta un conocimiento más estable y personal, que pasa a través de la negación de todo lo que se considera universalmente aceptado y aceptable. Se trata del mismo espíritu con el que Baltasar Gracián compuso su “arte de ingenio”: no es una proposición de una doctrina ni de una enseñanza moral, sino una propuesta de método, con la que enfrentarse al mundo y vivir aplicando uno su propio ingenio, con prudencia y astucia. El núcleo de esta filosofía se halla en la investigación sobre la forma, más que sobre la sustancia, como ya antes había empezado a hacer Pontano y, sobre todo, Castiglione, formulando una propuesta de filosofía de vida, de una manera de vivir que llegaba a ser, en su misma realización, arte en tanto que invención ingeniosa y búsqueda de perfección. La clave del método es precisamente la agudeza que, a pesar de la nueva perspectiva que domina en el pensamiento de Gracián, parece fundarse en conceptos que ya se reiteraron varias veces en los tratados de poética que acabamos de ver, como la metáfora, la hipérbole, la antítesis, etc. Eso no debería

⁴² A partir de la filosofía socrática la idea de método conlleva un componente de ironía, que tiene un intrínseco valor pedagógico en su capacidad de estimular al interlocutor a suspender sus supuestas certezas para buscar una nueva verdad. La ironía es un polo negativo, que admite una insuficiencia actual, imprescindible para la construcción del polo positivo, es una puesta en duda dirigida hacia el conseguimiento de un conocimiento más auténtico del que se tiene experiencia directa.

sorprender, ya que se trata de figuras que apuntan al ámbito de la retórica, es decir, de la forma literaria, al punto que se podría afirmar que el mismo Gracián crea, tal vez involuntariamente, una “retórica del vivir”, cuyas figuras no serán medios para llegar al fin de expresar un contenido, sino el mismo contenido y el mismo fin. Efectivamente, en la filosofía de Gracián, que ya es expresión desarrollada del pensamiento barroco, se puede detectar la imprescindible huella humanística de Juan Luis Vives y de su retórica filosófica. El *De ratione dicendi* (1532) funda su planteamiento teórico de la retórica en una perspectiva práctica y creativa en la que el ingenio es protagonista absoluto. Vives, contra toda retórica racionalista, propuso una perspectiva pragmática del lenguaje como expresión concreta del mundo, que acerca el hombre a los objetos y le permite captarlos y entenderlos en su esencia, a través de asociaciones ingeniosas. La palabra, sobre todo la palabra del lenguaje popular, el *sermo communis*, significa concretamente las cosas, de modo que constituye una herramienta de comprensión de la realidad, desempeña una función cognoscitiva que desvela el mundo a través del lenguaje.

Acuta est, quum ejus vel verba, vel sensa, intima rei penetrant de qua agitur, similitudine quadam humani ingenii, quod ea de causa acutum dicitur; nam quod supremam modo faciem perstringit, vel attingit verius, hebes nominatur, ac plumbeum, eodemque modo oratio. [...] hac eadem de causa acutam quoque orationem reddunt vis ac proprietates singulorum verborum; denique ea omnia, ad quae vel excogitanda vel intelligenda opus est ingenii acumine, ut verbum aliter quam in communi sermone positum, allegoriae, aenigmata, translationes crebrae ex reconditis rebus erutae, interrogationes argutae. ([Il discorso] è acuto quando le sue parole o le sue idee penetrano nell'intimo dell'argomento di cui si tratta per una certa somiglianza dell'ingegno umano che per questo viene detto acuto, infatti ciò che tocca soltanto la superficie o, più precisamente, la sfiora, si chiama ottuso e plumbeo e nello stesso modo il discorso. [...] Per questa stessa ragione rendono acuto il discorso anche la forza e la proprietà delle singole parole e infine tutto ciò che per essere escogitato o per essere capito richiede acutezza d'ingegno, per esempio una parola usata diversamente che nel linguaggio comune, allegorie, enigmi, metafore frequenti tratte da cose recondite, domande argute) (*Vives.B*, p. 147).

Es precisamente a través de un lenguaje claro y comprensible como es posible alcanzar el objetivo humanístico-renacentista de la enseñanza a través del arte; es el orador quien tiene que ajustarse a su auditorio para captar su atención y alcanzar su objetivo, según una lectura moderna de la pedagogía que será fundamento también del arte teatral de Lope. El ingenio se manifiesta como una virtud y, además, una capacidad cognitiva que permite asociar metafóricamente los objetos a las palabras que más les corresponden; el empleo de artificios que complican el lenguaje y embrollan la

recepción del mensaje parece tender hacia la creación de una palabra paradójicamente más natural porque más fiel a la esencia real del objeto que quiere designar.

Pocos años más tarde, Pinciano propondrá una interpretación de un lenguaje igualmente vivo y móvil, flexible dependiendo de las concretas exigencias de uso más que de las imposiciones teóricas de los intelectuales. Para el Pinciano se tratará de la lengua vulgar castellana, cuya virtud específica será precisamente la de ser nueva y, por lo tanto, *in fieri*, abierta a acoger términos nuevos, que procedan del léxico extranjero o de alguna autoridad literaria (Ep. VI, II p. 126-128).

La defensa de la lengua vulgar se lleva a cabo según una intención de dignificación de la expresión natural, ya que “pobreza no es vileza” (Pinciano, Ep. II, I p. 155), de manera que un arte, una forma, una palabra aparentemente humildes y sencillas se pueden ennoblecer gracias a un objetivo moralmente elevado, como es el de “enseñar desinteresadamente” (*ibidem*). En el capítulo II, 16 del *Quijote*, Cervantes defenderá de la misma manera la elección de la lengua vulgar en la composición literaria, siendo ella la forma de expresarse más familiar y natural para cualquier individuo: los antiguos escribieron en latín o griego simplemente por esta razón, porque se trataba de “la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos”.

Para volver a Vives, podemos afirmar que en sus páginas encontramos una radical superación de la retórica clásica y de su perspectiva abstracta a propósito del lenguaje, para llegar a una fusión entre dialéctica y retórica⁴³, vale decir, entre *verba* y *res*, apuntando a un estudio de la retórica que no se limite a figuras y tropos, sino que se dedique también al contenido⁴⁴, a un empleo del lenguaje que, haciendo el mundo

⁴³ La misma analogía ya se halla en la *Retórica* de Aristóteles (1354a, pp. 2-3), donde dialéctica y retórica están enfocadas como artes de la persuasión que atañen a todo ser humano, como capacidades innatas que se pueden perfeccionar con el estudio, ya que cada individuo se encuentra, a lo largo de su vida, en la situación de defender una opinión contra otra. Sobre la complementariedad de las dos artes no hay dudas en la antigüedad y queda afirmada también por Cicerón y Quintiliano. Cossutta (1984: 137 y sgs.) subrayó la misma tendencia en el pensamiento de los humanistas – Coluccio Salutati, Lorenzo Valla, el mismo Petrarca –, que prescribe el empleo simultáneo de las dos artes para llegar al descubrimiento de la verdad. La reacción a la Escolástica, en particular a su degeneración del siglo XIV, sería tendencia general del humanismo, cuyo nacimiento se impone precisamente como exigencia procedente de la crisis del sistema anterior.

⁴⁴ Se trata de una postulación que se inspira en Quintiliano, el cual amplió los horizontes explorados por Cicerón proponiendo un arte retórica que prestaba atención también al contenido y a la moral, además que a la forma, ya que el buen orador puede hablar de manera adecuada y excelente si sabe *qué* decir y *cómo*

accesible al entendimiento humano, se hace cada vez más creador, sustancia de una refundación de la realidad según el punto de vista del intelecto humano; el lenguaje es comunicación que posibilita las relaciones humanas, cimiento mismo de la sociedad.

Abbott (1999) identificó en el *Examen de ingenios* (1575) de Juan Huarte de San Juan una de las tres tentativas fundamentales que se llevaron a cabo en España, junto con la obra de Juan Luis Vives y de Baltasar Gracián, de volver a plantear el problema de la retórica en época renacentista⁴⁵. En particular, el enfoque de Huarte de san Juan, a partir de su perspectiva de médico, se centra en el ingenio como fuente natural e innata de las habilidades humanas, según una explicación fisiológica. Huarte hizo proceder la elocuencia de la imaginación, que parece ser rasgo aún más importante que la capacidad concreta de hablar: “el extremo determinismo fisiológico de Juan Huarte de San Juan produjo la más decidida declaración del Siglo de Oro sobre la subyugación de la retórica a la imaginación y la declaración más explícita de la división entre elocuencia y entendimiento” (Abbott, 1999: 127).

Aunque Gracián no hiciera referencia explícita a la ironía, que se consideró hasta aquel entonces prioritariamente como figura retórica del discurso, el choque entre realidad y apariencia es precisamente la sustancia alrededor de la que se constituye el juego irónico, que siempre los tratadistas identifican como un enmascaramiento de las intenciones reales bajo expresiones que vehiculan el significado opuesto, esto es un disfraz de la realidad bajo la apariencia. Precisamente el tema de la apariencia es eje

decirlo. Esto forma parte de un amplio programa educativo que funde, en una sustancial identidad, retórica y pedagogía, apuntando a la exigencia de una formación integral del hombre (Noreña, 1970: 277).

⁴⁵ Abbott (1999: 130) mencionó una línea de preceptistas más tradicionales, de inclinación clasicista, entre los cuales se sitúa Benito Arias Montano (*Retórica*), Bartolomé Bravo, Alfonso García Matamoros (*De ratione dicendi, De formando stylo, De methodo concionandi*), Luis de Granada (*Retórica eclesiástica*) y Antonio de Nebrija (*De artis rhetoricae compendiosa coaptatione ex Aristotele, Cicerone, et Quintiliano*, 1529). Ménendez Pelayo (1974 I: 623 y sgs.) había considerado también otros autores, entre los cuales se enumeran Pedro Juan Núñez (*Instituciones oratorias, Instituciones retóricas*), Francisco Sánchez de las Brozas o el Broncese (*Organum dialecticum et rhetoricum*). Menéndez Pelayo, además, indicó como sucesores de la dirección más innovadora apuntada por Vives, Fadrique Furió Ceriol (*Instituciones retóricas*, 1554), Antonio Lull (*Progymnasmas retóricos*, 1550; *De oratione*, 1568) y Sebastián Fox Morcillo (*De imitatione seu de informandi stuli ratione*, 1554). A este cuadro añadimos la obra del francés Pedro Ramos, antiaristotélico, precursor del racionalismo, que publicó en 1543, en París, sus *Dialecticae institutiones y Aristotelicae animadversiones*, afirmando la necesidad de que el discurso tuviera una procedencia científica metodológica, lo cual hace de la retórica una disciplina científica, gobernada según normas claras y definidas como las matemáticas, un “arte de la razón” más que aquella “arte de la comunicación humana” y de la persuasión, que es eje del planteamiento de Vives (Noreña, 1970: 281).

central de toda la producción de Gracián, que es una invitación a superar estas apariencias para “mirar por dentro”, como titula el aforismo 146 del *Oráculo manual*. El desengaño se hace necesario para percatarse de la sustancia de las cosas, para evitar complacerse de la mera superficie. Lo que no significa rebelarse contra las apariencias ilusorias, sino, más bien, con una aproximación pragmática, aprender a aprovecharlas precisamente en virtud de un conocimiento superior respecto al que tienen los demás⁴⁶: para “saber vender sus cosas” – recita el aforismo 150 – “no basta la intrínseca bondad dellas, que no todos muerden la sustancia ni miran por dentro” (*Oráculo*, p. 183). La relación entre sustancia y apariencia, entre engaño y desengaño es núcleo central de la reflexión estética e ideológica del Barroco y de la manera en que el receptor se acerca a la obra de arte, interpretándola como apariencia engañosa e intentando descifrarla, aunque sin despreciarla. A pesar de que el hombre sabio quiera solucionar el artificio aparente para revelar lo que se esconde bajo su superficie, se valora y respeta también la construcción e invención procedente del ingenio humano⁴⁷. También por eso el teatro será la manifestación literaria más representativa del Barroco y la teatralidad se convertirá en ideal social, en interpretación del mundo como toda ficción en la que cada uno encuentra e interpreta su papel. Apariencia y realidad ya no permanecen separadas, antes bien se identifican y se funden en la simulación, esencia del acto artístico, que eleva al cuadrado la sustancia representativa que fundamenta la vida misma. Un

⁴⁶ Neumeister (2004: 305) indicó que el debate sobre la disimulación se había aplicado también a la esfera política, en particular por parte de Diego Saavedra Fajardo que, inspirándose en las teorías de Machiavelli, la aconseja al príncipe prudente como técnica para gobernar, al mismo tiempo rechazando como impía la postulación del mismo Machiavelli.

⁴⁷ El ingenio se manifiesta en un amplio número de operaciones diferentes; lo que todas parecen compartir, como señaló Perniola (1986), es la aptitud al movimiento, al desplazar y trasladar los datos, transformándolos para provocar un efecto de maravilla y sorpresa. Huarte de San Juan retomó la definición ciceroniana de ingenio como “*docilitas et memoria* [disponibilidad para aprender y memoria]” (*Ingenios*, p. 194; cfr. n. 24) para ampliarla: “pero, realmente, esta definición es muy corta y no comprende todas las diferencias de ingenio que hay; porque esta palabra, *docilitas*, abraza solo aquellos ingenios que tienen necesidad de maestro, y deja fuera otros muchos cuya fecundidad es tan grande que con sólo el objeto y su entendimiento, sin ayuda de nadie, paren mil conceptos que jamás se vieron ni oyeron: cuales fueron aquellos que inventaron las artes” (*ibidem*). Vives en el *De anima et vita* (1538) interpretó el ingenio como una fuerza mental – “*universam mentis nostrae vim*” (*Vives.A*, p. 286) – conjunto de todas las cualidades connaturales del individuo. En el ingenio se origina el discurso y, consecuentemente, la elocuencia, perfecta expresión de lo que se concibe en la mente (*Vives.A*, p. 304). A partir de las premisas fisiológicas del tratado, procedentes de Galeno, y que se volverán a proponer de forma más sistemática en el *Examen de ingenios* de Huarte, la actividad mental se pone en relación con el funcionamiento de los órganos físicos. La capacidad lingüística del hombre, entonces, es directamente proporcional a la fuerza y desarrollo de su razón (Del Nero, 1991: 46).

ejemplo de este “teatro del mundo”⁴⁸ se halla en *El Criticón*, donde se describe una situación de fiesta carnavalesca en la que todos se burlan de un extranjero, fingiendo ofrecerle ayudas y dones generosos, para luego quitarle todo con astucia y aparente cortesía. Mientras se están riendo del extranjero, sin embargo, nadie se entera de que ellos mismos son, contemporáneamente, víctimas de otro saqueo, de manera que “el mirado y los que miraban todos quedaban iguales, pues desnudos en la calle y aun en tierra” (VII, p. 167). El burlador cae, a su vez, en otra burla y el espectador se integra en otro espectáculo: todos acaban siendo en el mismo nivel de ficciones y engaños.

La situación ideal, la única a la que es razonable anhelar, es interpretar el propio papel conscientemente, realizando que el contexto social de las relaciones humanas no es sino mera representación: la teatralidad se transforma en metateatralidad en el momento en que el artificio se hace patente, rompiendo los límites entre realidad y ficción, sustancia y apariencia. Lo que no significa salir de la representación, sino, más bien, seguir en ella rechazando el engaño que conlleva, con un nuevo nivel de comprensión que permita burlarse del engaño mismo.

La disimulación irónica, que encubre para mostrar, se hace manera de vivir, artificio que estructura el arte y la realidad y que hace falta saber manejar en circunstancias concretas cuando sea necesario. Se trata del núcleo conceptual de una postura pragmática, que tiene siempre el objetivo último de sacar algún provecho de las situaciones; en particular, se revela útil aparentar ignorancia o incluso locura para colocarse en una condición de ventaja: la agudeza del ingenio irónico, como capacidad de una lectura más profundizada de la realidad, se oculta detrás de una aparente falta de entendimiento.

Vivir lo plástico. Hasta el saber ha de ser al uso, y donde no se usa, es preciso saber hazer del ignorante. [...] Acomódese el cuerdo a lo presente, aunque le parezca mejor lo pasado (*Oráculo* 120, p. 167-168).

Antes loco con todos que cuerdo a solas: dicen políticos. [...] Es el mayor saber a veces no saber, o afectar no saber. Hase de vivir con otros, y los ignorantes son los más (*Oráculo* 133, p. 174).

Saber usar de la necesidad. El mayor sabio juega tal vez desta pieça, y ay tales ocasiones, que el mejor saber consiste en mostrar no saber. No se ha de ignorar, pero sí afectar que se

⁴⁸ El tema se propone también en la segunda crisis, que se titula precisamente “El gran teatro del universo”.

ignora. [...] No es necio el que afecta la necedad, sino el que la padece. La sencilla lo es, que no la doble, que hasta esto llega el artificio (*Oráculo* 240, p. 233).

Andreu (2003: 113) describió el *Oráculo manual* como una “fenomenología de la disimulación” – “el más plático saber consiste en disimular; lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto” (*Oráculo* 98, p. 155) – que se funde con la verdad y hace del mismo artificio la verdad:

Augméntase la simulación al ver alcançado su artificio, y pretende engañar con la misma verdad: muda de juego por mudar de treta, y haze artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez. Acude la observación inteniendo su perspicacia, y descubre la tinieblas revestidas de la luz; desçifra la intención, más solapada cuanto más sencilla (*Oráculo* 13, p. 108-109).

No ser tenido por hombre de artificio. Aunque no se pueda ya vivir sin él. Antes prudente que astuto. [...] El mayor artificio sea encubrirlo, que se tiene por engaño (*Oráculo* 219, p. 222).

El artificio y la verdad acaban coincidiendo, así como engaño y desengaño llegan a ser las dos caras de la misma moneda, indiscernibles e inseparables la una de la otra.

El espiritualismo barroco no desdeña la materialidad, sino que aprende a vivir con ella y en ella: si se trata de mera apariencia, esta se hace, de todas formas, tan necesaria como la sustancia que en ella se apoya. Este proceso filosófico de entendimiento de la realidad es paralelo y análogo al proceso que atañe al lenguaje, en el que el aspecto formal ya no es suficiente como medio de análisis, sino que está vinculado con otra aproximación dialéctica que ayuda a captar la esencia de los conceptos: todo se funda en el hecho de desvelar un juego de correspondencias entre forma y sustancia, en las que consisten precisamente aquellos conceptos cuya comprensión es el propósito principal de la agudeza. Esta sustancial identidad entre la estructura del lenguaje y la organización mundana – social y política – conlleva, por una parte, la aplicación de las mismas estrategias de desvelamiento y desengaño y, por otra parte, la aptitud de prudencia que, en el planteamiento de Gracián, se hace auténtico “arte” y saber práctico. Hay que usar prudencia a la hora de conversar, teniendo en cuenta el tiempo, el lugar y el destinatario; de igual manera, en la vida concreta, hay que respetar el conjunto de apariencias que constituye, al fin y al cabo, la única manera posible en la que el hombre haya aprendido a existir socialmente. La prudencia, que era

eje central también del comportamiento del cortesano en el tratado de Castiglione⁴⁹, se apoya en la misma disimulación, en una imagen de doblez que se halla también en la *Iconologia* de Cesare Ripa (pp. 492-494), donde se representa como una mujer que lleva un yelmo dorado – atributo que se reitera en la alegoría del Ingenio (pp. 270-271) y que se está mirando en un espejo, para indicar la importancia de que un hombre sabio examine sus propios defectos para corregirlos, según el ejemplo de Sócrates, que animaba a sus discípulos para que cada día se pusieran delante de un espejo⁵⁰. Volvemos a encontrar este símbolo también en la obra de Huarte de San Juan (*Ingenios*, p. 440), donde figura como perteneciente a la imaginación, de la que procede también la misma elocuencia. “Pasto de la prudencia” (*Oráculo* 100, p. 156) sería precisamente el desengaño, aptitud que caracteriza al filósofo a partir de la época de Séneca. El hombre es, en cada expresión suya, un ser dual, contradictorio al tener que adaptarse a un mundo que es igualmente ambiguo: la tendencia a la búsqueda de la verdad escondida detrás de la apariencia se entrelaza constantemente con la necesidad de seguir viviendo en este mismo mundo aparente, aprovechándolo y acogiéndolo: “la verdad no solo es inconcebible sin su velo, sino que no podemos acercarnos a ella y captarla más que por su velo” (Andreu, 2003: 111). La aplicación de las mismas normas en el código estético y en la filosofía ético-moral nos lleva a un resultado que parece, a esta altura, perfectamente lógico pues confirma la sustancial identidad de los dos planos y conversión del uno en el otro. Esto se deduce también del mismo concepto de agudeza, que se emplea como un arma contra un mundo hostil que se intenta desembrollar con el arte, con la “escritura con pluma” al igual que con la misma existencia (“escritura sin pluma”), de modo que el sabio filósofo tiene efectivamente que ser un “hombre de armas y letras”. En particular, como ya anticipó Cervantes en su novela, el acto del vivir se hace acto artístico, volviendo a presentar lo que Castiglione había prescrito para el

⁴⁹ “É necessario che il nostro cortigiano in ogni sua operazione sia cauto, e ciò che dice e fa sempre accompagni con prudenza” (II [2.15], p. 107); “la prudenza [...] consiste in un certo giudizio di eleggere bene” (IV [3.51], p. 335). La prudencia aparece en varias circunstancias asociada con el ingenio, por ejemplo como parte de la aptitud político-diplomática del cortesano: “interverrà se in costui sarà il buon giudizio, per conoscere ciò che piace al principe, e l’ingegno e la prudenza, per saperlisi accomodare, e la deliberata volontà, per farsi piacere quello che forse da natura gli dispiacesse” (II [4.12], p. 122).

⁵⁰ Novella Suárez (2003) subrayó la importancia de otra influencia que nos parece patentemente socrática, vale decir, la necesidad del autoconocimiento como base para cualquier conocimiento externo: en la filosofía de Gracián, el hombre, para no engañarse a sí mismo, tiene que realizar un proceso de introspección indispensable para aprender a no dejarse engañar por nadie y nada.

hombre de la corte. Es precisamente esta la primera advertencia que Gracián le dirige al lector del *Criticón*: “esta filosofía cortesana, el curso de tu vida en un discurso, te presento hoy” (*Criticón*, p. 62). Si en la retórica renacentista predomina una tendencia conservadora, a medida que nos acercamos a la época y a la estética barroca se multiplican aportaciones innovadoras que apuntan a una nueva dimensión de la palabra, que se funde con la esencia de las cosas, de manera que vida y palabra artística se desarrollan y se organizan según los mismos criterios estéticos. La fusión ideal de palabra y acción artística se realiza en la escena teatral, que representa el arte como si fuera vida que se despliega delante de los ojos del espectador; esta misma situación se perfila en la general teatralización de la vida que es eje central de la estética barroca.

Para resumir, en los tratados de los siglos XVI-XVII la cuestión de la comicidad aparece solo de forma marginal y, podríamos decir, como asunto que integra los comentarios sobre la comedia. La atención hacia el género teatral se radicó en los tratadistas italianos y españoles a partir del estudio de los clásicos, en particular de Aristóteles, que se detuvo pormenorizadamente en la caracterización de la tragedia dejando pendiente un supuesto futuro libro sobre la comedia, nunca realizado o lamentablemente perdido. Siguiendo las huellas del filósofo griego, con el propósito de comentar su obra y traducirla al vulgar, los tratados de poética se dedicaron a un análisis del teatro intentando también llenar la laguna aristotélica que afectaba a la comedia. Esta fue, por ejemplo, la dirección de Robortello, Maggi y Lombardo, aunque Maggi en particular se destaque por haberse dedicado de manera específica a la cuestión de lo cómico con el tratado *De ridiculis*. La imprescindible relación entre cómico y comedia condiciona de forma evidente el mismo significado y valor que se atribuye a la risa como manifestación que brota de la representación: el carácter social y colectivo de la obra teatral atribuye a la comicidad un alcance ético que se armoniza perfectamente con el precepto horaciano del *prodesse et delectare*, auténtico fundamento del arte renacentista y barroco. En el ámbito teatral la risa queda, también, precisamente limitada por los criterios sociales que regulan la misma representación, determinando lo que es apropiado escenificar, de qué manera y, además, de qué puede uno reírse sin transgredir el decoro. Eje central, entonces, sigue siendo el respeto del código ético-moral, que, además de encuadrar la comedia – y consecuentemente el contexto idóneo a

suscitar la risa – en el ámbito de los humildes, determina también la necesidad que la risa surja a partir de situaciones esencialmente inocuas: lo risible no puede proporcionar también dolor, ya que daría lugar a una participación e identificación emocional del público, que es, en cambio, la reacción que se estimula en el marco de la tragedia. Ya a partir de la antigua distinción entre comedia y tragedia y de las diferentes respuestas emocionales que ellas suscitan en el público, la risa parece ser resultado de cierta distancia e indiferencia, ya que sentimientos de empatía e identificación se configuran como típicos de la tragedia; en estas dos reacciones contrapuestas que comedia y tragedia suscitan en el ánimo del espectador se fundamentan las dos diferentes catarsis que el teatro produce: la cómica que se desahoga en la risa, es decir, en la resolución de un conflicto en una conclusión despreocupada que elimina los contrastes dolorosos, y la trágica, consecuencia de la participación que el espectador experimenta en el conflicto que se desarrolla en el escenario, a través del cual se purifica, librándose de sus propias pasiones por medio de las representadas. Adelantando un elemento que pertenecerá a las teorías contemporáneas sobre la comicidad, en particular a la de Bergson (1991), Castelvetro y Trissino asociaron la risa con un sentido de superioridad, o sea capacidad del espectador para separar su condición de la desafortunada y ridícula de la víctima del equívoco o de la burla – que representan los elementos centrales alrededor de los cuales se construye el enredo cómico – o de las características físicas de fealdad y deformidad que proporcionan otra posible fuente de comicidad.

A pesar de que lo cómico se considere en época renacentista como una legítima manifestación artística, faltan parámetros y criterios para definirlo y para determinar su eficacia como estrategia literaria. La producción de la época contaba con numerosas aportaciones que hoy en día clasificamos sin vacilaciones como cómicas y que se hicieron elemento central para la consideración del asunto teórico de la comicidad; la variedad y, sobre todo, la novedad de esta literatura, sin embargo, dificultó una aproximación “científica”, así que la mayoría de los tratadistas que la tomaron en consideración se limitaron a sacar de ella ejemplos sin detenerse en el propio funcionamiento del mecanismo cómico. Mientras Minturno se detuvo de forma exclusiva en el examen de ejemplos procedentes del teatro clásico, Castelvetro adoptó una aproximación más moderna, tomando en consideración las “novelle” de Boccaccio, mencionado también por Trissino. Efectivamente, en la general resignación ante la

imposibilidad de determinar de forma clara y completa las causas de la risa, se recurre en varios casos, en particular en las obras de Pontano, Maggi, Castiglione y el Pinciano, a unos ejemplos que se configuran como cuentos breves, anécdotas o chistes. La consideración de lo cómico en el ámbito de la escritura en prosa atañe solo a algunos de los tratadistas de la época, que extienden la reflexión teórica hasta un género más reciente, que todavía no se había codificado de forma tan definida como el teatro. Quizás por esta razón los criterios aplicados a lo cómico novelesco manifiestan un parentesco evidente con la crítica de lo cómico teatral, vale decir, la creación de enredos que implican personajes humildes a través de un lenguaje mediano, y se centran en situaciones burlescas, fruto de engaños o malentendidos involuntarios. Siguiendo esta misma dirección, que rompe las barreras formales entre los géneros literarios, se empieza a superar la tradicional distinción valorativa entre poesía y prosa: el cumplimiento de ciertos parámetros, en primer lugar el que impone la creación del justo equilibrio entre historia y ficción, se hace central en la evaluación de una obra poética, más que el mecánico empleo de una estructura métrica formal. Análogamente, comedia y tragedia van acercándose a medida que se reducen las diferencias que las separan, según subrayan varios tratadistas, por ejemplo Piccolomini, Denores, Tasso y Giraldi Cinzio: las dos comparten el mismo objetivo pedagógico – en vista del cual llanto y risa solo son medios para alcanzar este fin – y la cuestión de la moralidad de los personajes va matizándose de forma más sutil: núcleo central es la representación de “errores” de varia naturaleza, que fundan el mismo enredo dramático tanto en su lectura trágica como cómica. De esta aproximación parecen brotar también algunas de las conclusiones del imprescindible tratado de Lope de Vega sobre el arte dramático, que se detuvo en la intención autorial como elemento distintivo central para moldear el asunto en la forma de comedia o de tragedia, ya que no existe una materia intrínsecamente trágica o cómica de manera unívoca, posibilitando también la fusión de las dos en la “tragicomedia”. Tasso y el Pinciano coincidieron en identificar en la escritura de comedias una mayor libertad compositiva, un abanico de posibilidades más amplio que puede dar lugar a una fábula más varia y fantasiosa, por el contrario de la tragedia que se supone basada en la historia, limitando los elementos maravillosos.

Otro elemento innovador sobre el que llamamos la atención es la importancia del receptor y la dependencia de su percepción para que el efecto cómico resulte eficaz: al

cambiar el receptor cambiará también el resultado, que depende de las condiciones específicas de cada espectador. Lope de Vega llegará a las últimas consecuencias de este principio, explotando la relación entre emisor y receptor de forma casi “empresarial”, haciendo del gusto del receptor el criterio prioritario de su producción teatral, adaptando la inspiración autorial a las expectativas del público para ofrecerle algo que pueda gozar. Pontano y Maggi fueron entre los que plantearon esta cuestión, que funda lo cómico no solo en el específico asunto tratado, sino, más bien, en la *relación* creada entre emisor y receptor del mensaje, tanto en el ámbito de lo cómico artístico como en el de la conversación humorística cotidiana.

El tratamiento de la ironía abarca el ámbito de la retórica, aunque se presente en varios casos cierta confusión entre la ironía como *efecto* retórico que se alcanza en el marco del discurso a través de determinados artificios, y la ironía clasificada al igual que una auténtica *figura* retórica, como la metáfora, la alegoría, etc. El valor retórico de la ironía depende del manejo astuto del discurso, que crea un juego ambiguo capaz de esconder una verdad detrás de una mentira. Sin embargo, la ironía se caracteriza también, en los tratados de Castiglione, Pontano, Sánchez de Lima y Carvallo, por ser una actitud general de disimulación y de modestia, que procede de la filosofía socrática y de la necesidad de reconocerse ignorantes para poder alcanzar cualquier forma de conocimiento y sabiduría. En el marco de un mundo que se abre cada vez al choque entre verdad y apariencia la filosofía pragmática de Gracián proporciona un arma para ingeniarse y defenderse de este enredo de ficciones y engaños: para conseguir una comprensión auténtica de las cosas es necesario llevar a cabo una acción de puesta en duda de un saber considerado arbitrariamente como dogma absoluto e indudable. Para realizar esto, hay que aplicar el ingenio a la manera misma de vivir, trasladando el significado retórico de la ironía al ámbito de la vida real, como se deduce también del pensamiento de Vives, que entrelaza retórica y filosofía según el planteamiento de criterios comunes. La simulación retórica se traduce en un comportamiento simulador que, en la perspectiva de Gracián y Castiglione, caracteriza sobre todo la vida del perfecto cortesano. El mundo de la corte se funda en la apariencia, en un aparatoso sistema de convenciones que hay que aprender a dominar para sobrevivir con éxito; la existencia del cortesano se configura como esencialmente artística en la capacidad práctica de vivir aplicando los artificios más apropiados, convirtiendo la ficción en

verdad, lo artificioso en naturaleza. La ironía, en este sentido, parece representar también aquella capacidad de desvelar el artificio, aquella mirada que sabe captar la profundidad de las cosas y que, sin embargo, no se rebela contra ellas, antes bien sigue viviendo en el marco del mismo artificio, aceptando la superficie después de haber entendido el mecanismo profundo que la funda, ejemplo de una condición en la cual se aprende como existir en el mundo de la apariencia, que será la misma sustancia del “teatro del mundo” barroco.

1.3. Lo cómico en la teoría literaria cervantina.

Es necesario precisar, en primer lugar, que no es posible trazar una “teoría de lo cómico” cervantina: no extraña la falta de una explícita disertación sobre lo cómico en el marco de la obra cervantina si se considera que el mismo asunto tiene un papel marginal también en los tratados teóricos. Cervantes no era, efectivamente, un teórico, y las hipótesis que se propusieron para deslindar sus posiciones poéticas, estilísticas, artísticas y culturales se formularon en base a deducciones procedentes de su propia producción literaria, y en particular, con referencia al *Quijote*, de las discusiones artísticas entre los personajes. Sin embargo, no hay manera para averiguar si lo que aparece como opinión de un determinado personaje pueda remitir efectivamente y por completo a lo que pensaba su autor. Precisamente esto nos parece el desacierto metodológico principal de la “teoría de la novela” formulada por Riley (1971a), que no tuvo en cuenta la distinción entre la opinión expresada por los personajes y la postura del mismo Cervantes, dando por descontada una implícita identidad que supone en la existencia de cada personaje un *alter ego* de su autor. A pesar de esto, el ensayo de Riley (1971a) sigue siendo imprescindible y exhaustivo sobre todo en lo que atañe al estudio del entorno cultural en el cual nació la novela, en particular en trazar la posible relación de Cervantes con las disertaciones teóricas de la época. Sin embargo, el estudio de Riley se puede configurar como punto de llegada de una línea crítica que, según

afirmó Gargano (1988: 7), confutó a Menéndez Pelayo (1974 I: 743)⁵¹, el cual juzgó Cervantes como genio espontáneo y poético, de ninguna manera teórico ni innovador en materia de doctrinas literarias, sacando de su poder intuitivo la misma eficacia de su poesía, a pesar del carácter asistemático y de la falta de científicidad de su reflexión; lo que de teórico se halla en la novela procedería, según Menéndez Pelayo, de un general clima cultural y de las ideas que circulaban en los ambientes literarios, sin hacer referencia a las postulaciones de ningún pensador específico en particular. La misma línea crítica de Menéndez Pelayo fue adoptada también por De Lollis (1947: 87)⁵², que identificó cierto descontento por parte del mismo Cervantes hacia su propia obra al reconocer en ella los mismos defectos de los libros de caballerías, contrariamente a sus intenciones, declaradas por el canónigo en I, 47-48: lo que al lector moderno parece ser fruto de la creatividad y del ingenio de Cervantes sería un resultado inesperado por parte del mismo autor, que se dedica a la composición de la novela con el propósito de aplicar los preceptos clásico-renacentistas, de manera que Cervantes llegaría a ser escritor genial y original casi contra su propio proyecto artístico, como si hubiera dejado correr su pluma sin reflexión previa, escribiendo de forma desordenada e instintiva, con el resultado de que su misma obra se le habría escapado de las manos. Esta conclusión se basa sobre todo en el diálogo en el cual participan, al comienzo de la segunda parte, don Quijote, Sancho y Sansón Carrasco, en el que se lleva a cabo, como se verá más adelante⁵³, una revisión del *Quijote* de 1605.

A esto se opuso directamente Riley, según el cual la originalidad de Cervantes en la exposición de su teoría literaria se halla en su propio “método-crítico [que] era de exclusiva propiedad suya” (1973a: 294). Además, “la reiteración de ciertos principios, la persistencia de ciertos puntos de vista, las afirmaciones con suficientes muestras como para indicar que deben ser tomadas en serio” (*ibidem*) dejan una clara impresión de que la teoría literaria de Cervantes se funda en convicciones firmes, en modo alguno casuales. Anteriormente a Riley (1971a), la confutación de esta tesis fue abierta ya por

⁵¹ Empleamos la edición de 1974 de su ambiciosa *Historia de las ideas estéticas de España*, pero la primera edición se publicó entre 1883-1891, es decir, con mucha anterioridad con respecto a la obra de Riley.

⁵² El ensayo fue publicado por primera vez en 1924.

⁵³ Véase el párrafo 5.1, p. 324.

Castro (1927; 1972: 79-80)⁵⁴, que no compartió la interpretación adelantada por De Lollis (1947: 220 y sgs.) de un Cervantes autor inconsciente de su propia escritura. Sánchez Rivero (1927a) afirmó que, por lo que atañe a la composición de la novela, se puede hablar de una conciencia creadora pero no crítica, por el contrario de Castro, que señaló un desarrollo paralelo y armónico entre la reflexión estética proporcionada en los diálogos y el proceso creativo que fundamenta la novela. Sánchez Rivero (1927a) concordó con la crítica de Castro a las afirmaciones del De Lollis, aunque opinara que Cervantes no tenía clara la trayectoria de la novela a la hora de empezar a escribir. Canavaggio (1958) profundizó en otro aspecto de esta aproximación crítica, dedicando particular atención a un problema desatendido por Castro, y sucesivamente profundizado por Riley, el de las fuentes, directa e indirectas, de nuestro autor.

Seguimos precisando que, debido a la falta de declaraciones por parte del mismo Cervantes, la identificación de las fuentes teóricas permanece en el ámbito de hipótesis, aunque algunas de ellas ya sean suficientemente firmes y acreditadas⁵⁵. Lo que se puede notar es, sin embargo, el interés cervantino por las mismas cuestiones literarias que se discuten en los tratados que acabamos de examinar, en particular la atención por el teatro contemporáneo, con su crítica a la obra de Lope de Vega, y por los libros de caballerías, ejemplo del fracaso del propósito educático del arte a causa del predominio de lo maravilloso sobre lo verosímil. Las discusiones literarias que ocupan los personajes, entonces, se centran en las mismas cuestiones que se hicieron eje central de las postulaciones teóricas, lo que nos confirma, por una parte, la intención de Cervantes de participar en la discusión sobre los temas culturales más debatidos de la época, y, por otra parte, su tendencia original a convertir también la teoría literaria en enredo novelesco, no solo por lo que atañe a la composición y transmisión de la obra, sino también en el marco de la integración en ella de la misma materia que estaba en la base de las discusiones literarias. La principal influencia teórica que la crítica identificó en la producción cervantina es la del Pinciano y su *Philosophia antiqua poética*: lo señalaron, además del mismo Riley (1971a), Atkinson (1948) y Canavaggio (1958). Se indicó de

⁵⁴ La primera edición de *El pensamiento de Cervantes* remonta a 1925, aunque la que empleamos es la versión considerablemente ampliada de 1972.

⁵⁵ En algunos casos, hay opiniones discordantes si se trate de fuentes directas o indirectas, por ejemplo por lo que concierne al conocimiento cervantino de Cascales: fue el mismo Riley (1971a: 21-22) quien planteó la hipótesis de un contacto indirecto de Cervantes con este tratadista, oponiéndose a lo afirmado precedentemente por Vilanova, que lo señaló como influencia específica para la composición del *Persiles*.

manera especial la importancia de las afirmaciones del Pinciano sobre los libros de caballerías, que se evocan en la evaluación crítica propuesta por los personajes en el marco de la novela, con el consecuente escrutinio de la biblioteca de don Quijote por parte del cura y del barbero escenificando una versión literario-burlesca de los autos de fe inquisitoriales, con el proceso y la condena a la hoguera de las novelas caballerescas leídas por don Quijote (I, 6), a las que se atribuye la responsabilidad de la misma locura del protagonista. Eisenberg (1995: 101 y sgs.) subrayó de forma más específica en las expresiones cómicas de la novela una sustancial dependencia de la teorización del Pinciano sobre las causas de la risa, que Cervantes aplica volviendo al revés las características canónicas de las novelas caballerescas: por ejemplo la fealdad, que correspondería a la creación de dos personajes principales poco atractivos, en clara contraposición con los protagonistas caballerescos guapos, jóvenes y fuertes, la procedencia del protagonista, la relación amorosa con Dulcinea, etcétera. Además, lo cómico cervantino se realizaría en la doble expresión de la comicidad de palabras y en la de acciones a la que apunta el Pinciano, así que don Quijote sería esencialmente el representante de las *acciones* cómicas, mientras que Sancho el de las *palabras* cómicas. La distinción es sin duda demasiado esquemática para una obra que, por su complejidad, tiende a escaparse de toda clasificación sistemática y, además, no considera el hecho de que la formulación del Pinciano sobre las causas de la risa no es nada original, sino que reitera, como ya se ha visto, no solo los antecedentes clásicos, sino también otros tratados contemporáneos. Consecuentemente, la afirmación de Eisenberg (1995: 102) según la cual “*Don Quijote* refleja el pensamiento de López Pinciano sobre el humor”, aunque sustancialmente aceptable tendría que limitarse de cierta manera, ya que parece no tener en cuenta que la postura de Cervantes no se refiere de forma unívoca a la postulación del Pinciano, sino, más bien, a una postulación tradicional y ya canónica de la cuestión de la risa y de su origen literario.

El examen de los tratados de la época nos ha revelado el papel central que juega la comedia en la determinación de las situaciones más típicamente cómicas y de la misma esencia de lo cómico literario de la época; en este sentido, no huelga la evidente influencia de la comicidad teatral en la creación de numerosos episodios de la novela, hasta el punto de que la misma noción de comicidad a la que apunta el autor parece aplicarse con naturaleza también al contexto teatral. Vamos a citar por extenso el

fragmento del prólogo al *Quijote* de 1605 que explicita el carácter divertido y el propósito de entretenimiento que Cervantes quiere alcanzar:

Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y oscurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla (DQ I, Prólogo).

De esta declaración de poética emerge el ideal de la escritura cómica del *Quijote*, que, conformemente con el ideal renacentista, se funda en la imitación para poder proporcionar un sentido de verosimilitud, buscando una expresión llana y al mismo tiempo “festiva”, que evite excesos de oscuridad y sepa provocar aquella risa que es a la vez remedio “terapéutico” contra la melancolía y respuesta al cumplimento estético de ciertas normas que crean admiración en el lector, suscitando, además, un entretenimiento inofensivo que no cause enfado. Cuando en el *Viaje del Parnaso* vuelva brevemente a mencionar el *Quijote*, Cervantes lo caracterizará precisa y exclusivamente por su carácter de diversión:

Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno,
en cualquiera sazón, en todo tiempo (IV, vv. 22-24, p. 82).

El mismo juicio sale expresado por Sansón Carrasco, que aparece en la segunda parte como lector de la novela afirmando que “la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto” (DQ II, 3). Estos propósitos parecen coincidir con los que se designan como esenciales en la composición de una buena comedia:

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 (DQ I, 48).

La consulta del CORDE de la Real Academia Española arroja resultados interesantes con respecto a la presencia de lo cómico como asunto teórico en el *Quijote*. A pesar de lo que afirmaba Eisenberg (1995: 101), que “Cervantes se preocupaba menos por lo que se había hecho que por lo que podía o debía hacerse; en otras palabras, le interesaba la teoría, el *arte cómico*”, lo cómico como cuestión teórica general no aparece en la novela, hasta el punto de que solo se encuentra una ocurrencia del término “cómico”, referido a una clase de actores. Solo la presencia concreta y el trabajo de un actor se define explícitamente como “cómico”, pero ninguna de las situaciones, de las aventuras o burlas que se desarrollan en la novela se identifican como “cómicar”, ni tampoco ninguno de los comportamientos de don Quijote mismo, del que todos los personajes se ríen. Hay que tener en cuenta que la ocurrencia del término en referencia al contexto teatral es en sí misma significativa para entender cómo y cuánto lo cómico del *Quijote* esté en deuda con la comicidad teatral. Lo reconoce, de forma polémica, Alonso Fernández de Avellaneda en las primeras líneas del prólogo de su continuación apócrifa de la novela cervantina, donde afirma que el *Quijote* “casi es comedia” (*Apócrifo*, Prólogo, p. 195); Avellaneda declara a continuación que ha “tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza” (*Apócrifo*, Prólogo, p. 197), estableciendo una analogía entre el papel de Sancho en el marco de la narración y la función del entremés que se solía encajar en las comedias, subrayando el alivio cómico que proporciona el personaje del escudero. Además, define “comedias en prosa” (*Apócrifo*, Prólogo, p. 199) las *Novelas ejemplares*, poniendo en ridículo la ostentación de originalidad que expresa Cervantes en el prólogo a su colección:

Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (*Novelas ejemplares*, p.19).

Avellaneda parece hacer referencia al propósito esencial de las novelas, que, en lugar de proponer ejemplos de comportamiento, como sugería el mismo título de la colección, critica los vicios humanos, objetivo tradicional de la comedia a partir de su definición aristotélica. Pereira (1989: 192), además, señaló que “la causa de esta asimilación entre narrativa y drama puede ser debida en parte al carácter experimental

que ciertos géneros entonces en formación presentaban”: los múltiples intereses y la formación heterogénea de Cervantes le permiten dedicarse a géneros literarios diferentes, escribiendo tanto en prosa como en verso. Elementos teatrales traspasan a la prosa, así como parte de las experimentaciones novelescas influyen en el teatro, llevando la convención teatral a transgresiones que, tal vez, fueron una de las causas por las cuales el teatro cervantino no tuvo éxito, presentando en la escena personajes más complejos que los tradicionales estereotipos de la comedia nueva y problemáticas existenciales demasiado profundas⁵⁶. El objetivo central al cual tiende Cervantes parece ser el mismo, prescindiendo del género al que se dedica, esto es el conseguimiento de una forma de arte que pueda atraer y entretener al pueblo, respetando, a la vez, las normas clásicas que cimientan la buena composición artística; se trata de un proyecto quizás utópico para le época, el de conciliar los rígidos preceptos clásicos con el gusto del público, prioritariamente a través de una intervención pedagógica que eduque las preferencias del vulgo.

Como hemos visto por nuestro examen de los tratados, no se ha considerado todavía bajo la perspectiva teórica la distinción entre lo cómico teatral y lo cómico narrativo a causa de la distancia entre dos sistemas semióticos diferentes que, consecuentemente, establecen con el receptor relaciones diferentes. Sin embargo, como veremos en las páginas siguientes, la inagotable modernidad de Cervantes se revelará también en su capacidad de explotar los artificios cómicos en una multiplicidad de maneras, que no harán referencia solo a situaciones teatrales antes bien explorarán también la complejidad de la escritura en prosa.

No obstante la postura aparentemente conservadora de Cervantes, el medio novelesco parece otorgarle al autor una libertad más amplia que el teatral, ya que en la composición del mismo *Quijote* el autor establece un juego complejo con los libros de caballerías, que funde a la vez admiración y parodia de los modelos, en un hábil equilibrio entre imitación y creación que permite introducir, en el marco de la narración en prosa, elementos típicos de otras expresiones literarias, en particular de la escena

⁵⁶ Zimic (1976: 61) reconoció esta actitud en *La entretenida*, notando que los pasajes donde los personajes aparecen más conformes a los estereotipos dramáticos convencionales, en realidad, serían un “comentario mordaz al aparente modelo”; de esta manera, Cervantes rompe los límites de prosa y drama, dejando que los resultados conseguidos se compenetren y, produciendo, sin embargo, un teatro que, precisamente por esta complejidad, se hace difícil para representar en todos sus matices.

teatral. Esta disposición abierta, gracias a la que se pudo identificar en Cervantes el autor de la primera novela moderna, choca con la postura “normativa” del autor respecto al teatro, en la que domina un espíritu intransigente, desconfiado hacia las novedades de las representaciones contemporáneas para subrayar, por el contrario, el valor artístico del teatro renacentista, conforme a las normas clásicas que él mismo acataba. En esta postura, podría jugar un papel importante la existencia concreta de Lope de Vega como adversario con el que competiría literariamente, que siempre parece evocarse cada vez que Cervantes se aproxima al tema teatral⁵⁷; en el ámbito de la prosa novelesca, en cambio, precisamente por su originalidad y profundidad creativa, Cervantes no tiene que enfrentarse con un rival de nivel y dignidad artística comparable.

La crítica cervantina al teatro contemporáneo se funda en aquellos preceptos de inspiración clasicista sobre los que se erige la estética renacentista: el arte en general tiene que educar al pueblo según una doble dirección; la moral, eje central y primario de toda manifestación artística, y la estética, con la que es posible orientar el gusto del público a la fruición de obras más refinadas. Si el vulgo busca, naturalmente, un entretenimiento fácil y vulgar, el escritor de comedias y el “autor” no se lo deben conceder, sino que deben aprovechar la fuerza del arte para plasmar de forma benéfica la mente y el entendimiento del espectador. El ataque contra el vulgo tiene solo marginalmente una connotación económico-social⁵⁸; es un ataque contra la vulgaridad y la ignorancia, que sin embargo abre a la posibilidad de educar⁵⁹, incluso socialmente, al público; en este sentido, los responsables de la lamentable situación del pueblo son los que podrían actuar para cambiarla, y que, en cambio, eligen secundarla, complaciendo

⁵⁷ Además de las referencias a Lope que se hallan en el *Quijote*, cabe constatar que el diálogo entre los dos autores se desarrolla en varias obras. El comienzo de la relación entre los dos fue amistoso y cordial: se conocieron en Madrid, en 1583, y establecieron una relación de respeto y aprecio, tanto que se alabaron mutuamente en las respectivas obras, Cervantes en la *Galatea* y Lope en la *Arcadia*. A partir de la publicación de *El peregrino en su patria*, donde Lope se presenta como autor excelente, cuyo talento literario suscita la envidia de los demás, comenzaron los ataques de Cervantes contra la presunción y ambición de Lope, sobre todo a golpes de sonetos, con acusaciones violentas y sin ahorrarse insultos, hasta llegar a las declaraciones que se encuentran en el *Quijote*, ya desde los prólogos, y en las comedias cervantinas, por ejemplo *Pedro de Urdemalas*. Para una relación más detallada acerca de este asunto, véase Tomov (1967).

⁵⁸ “Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo” (DQ II, 16).

⁵⁹ En esto, no hay solo la lógica clásica del educador, sino también una perspectiva de inspiración platónica que considera el arte como algo mágico, espiritual, que influye en la profundidad del ánimo del receptor.

al vulgo por razones económicas que se apartan de los criterios artísticos y estéticos, con la consecuencia de hacer del teatro mero comercio, indigna prostitución. Esta es, efectivamente, una de las razones por las que Cervantes critica a Lope: si nunca pone en duda sus capacidades, afirma, sin embargo, que algunas de sus obras no alcanzaron el nivel de perfección al que el talento de su autor habría podido aspirar, precisamente porque en ellas Lope prefirió conformarse con la demanda del público más bajo. Las reflexiones estéticas que se hallan esparcidas en el *Quijote*, al centrarse en las novelas caballerescas y en la comedia lopesca, indican un defecto principal común a los dos géneros, es decir, la falta de verosimilitud, por la que los receptores más “sabios” y cultos nunca podrán apreciarlas y solo se dirigirán a un público masivo de necios e ignorantes. El teatro moderno parece padecer, según lo que se afirma en el marco del *Quijote*, un proceso de degradación análogo al de la moderna novela caballeresca: por una parte la revolución lopesca envileció el nivel de la producción teatral para adaptarse al gusto del vulgo en lugar de educarlo a aceptar una expresión dramática más refinada, por otra parte, el éxito inicial que tuvo la literatura caballeresca dio lugar a una repetición cada vez más mediocre de los modelos principales, que, sin embargo, permanecieron inalcanzables en su forma artística. En los dos casos, la razón primaria de la degradación artística fue la intención de favorecer y privilegiar un criterio económico: Cervantes tiene conciencia de un cambio significativo en la difusión de las artes, vale decir, su paulatina masificación, que las convierte en un fenómeno comercial, hasta el punto de que se asumen como criterios compositivos y creativos los que determinan un éxito de público y de venta. Esta nueva situación se hará manifiesta sobre todo en el ámbito del teatro, que, precisamente por dirigirse a un público tan amplio y heterogéneo, se convierte en un medio de persuasión popular, en una forma de propaganda de la ideología monárquica y aristocrática, que propugna la defensa del orden social. Paralelamente, se puede notar también en la esfera puramente literaria, de la palabra escrita, que la novela caballeresca del siglo XVI, al difundirse hacia un público cada vez más amplio y popular, padece un rebajamiento de su nivel estético precisamente por conformarse con un gusto menos refinado y exigente, llegando a la producción de textos meramente imitativos de aquellos modelos iniciales que habían conseguido gran éxito. En eso, se puede detectar un cambio radical también en la recepción, tanto teatral como literaria, que depende de un público que busca cada vez

más una forma de entretenimiento puro, que se aleja del canónico propósito moral y pedagógico, que permanece criterio tradicional solo en los planteamientos teóricos de los intelectuales.

Como se acaba de ver, aunque Cervantes no se dedique a una reflexión explícita sobre la naturaleza de lo cómico, la cuestión parece existir de forma latente a lo largo de la novela; su atención siempre se dirige hacia aquellos géneros que los tratados teóricos de su época habían apuntado como expresamente cómicos, es decir, en primer lugar, la comedia y luego la novela. Sus intereses teóricos acaban siendo parte integral de la misma narración, no solo en las ocasiones aisladas en las que los personajes discuten de estos temas, sino en la propia estructura de la obra y en las estrategias empleadas, que oscilan constantemente entre teatro y narrativa en prosa. Ya hemos visto en los tratados analizados una tendencia común a superar la rigidez de los límites técnicos entre prosa y poesía, de manera que obras escritas en prosa se pueden considerar poéticas en virtud del hecho de que no es el verso lo que determina la esencia de la poesía; al mismo tiempo Cervantes, abrazando la posibilidad de esta fusión, que se traduce en la compenetración de mundo ideal y mundo real⁶⁰, incorpora en su novela un tercer género, el teatral, que influye sobre todo en el tratamiento de la comicidad: las situaciones cómicas teatrales irán fundiéndose con las posibilidades que conlleva la escritura novelesca, en particular con la creación de una estructura narrativa estratificada, compuesta por numerosas voces autoriales e intermediarios textuales, que solo se puede crear en el marco de la prosa. De la misma manera, también la relación con el receptor sufre el influjo teatral, con la creación de un mecanismo burlesco que implica también al lector, en una situación de oscilación entre la pasividad de la lectura y la actividad de la recepción teatral que queremos destacar como uno de los elementos clave de la modernidad cervantina.

⁶⁰ Toffanin (1920: 219) subrayó esta como la diferencia fundamental que apartó Cervantes y Tasso: a pesar de compartir varias dudas e inquietudes artísticas, solo Cervantes conseguirá devolver la poesía en el núcleo de lo real y de la vida, dejando su ideal torre de marfil precisamente gracias al empleo de la prosa.

Capítulo 2:

Entre fiesta popular y fiesta oficial: la relectura cervantina del carnaval.

2.1. *Lo cómico carnavalesco.*

El contexto carnavalesco proporciona una rica serie de motivos que se refieren todos a la creación de una inversión festiva configurada como momentáneo mundo paralelo, que abunda de posibilidades impensables en el contexto social e histórico tradicional. Hay que marcar una diferencia, entre el *carnaval* como manifestación cultural, tema de estudios históricos y etnográficos, y lo *carnavalesco* como poética literaria: la fiesta carnavalesca, efectivamente, proporcionó numerosos tópicos que dieron lugar a un preciso código reconocible de elementos y situaciones folklóricas, traducidas en ámbito artístico para constituir una estética que definimos, precisamente, *festiva*. Este término, entonces, se irá aplicando a los dos campos, el cultural – la “cultura festiva popular” a la cual apunta también Iffland – de las efectivas situaciones de fiesta de plaza o de palacio, y el literario, de la poética inspirada por este universo, de otro modo dicha “burlesca”, según la antigua definición de *Autoridades*¹. El examen del sentido literario de este código y de su presencia en el *Quijote*, que es lo que nos ocupa, no puede prescindir de la referencia a estudios generales históricos y culturales sobre la cuestión, en particular con respecto a los rituales carnavalescos que fueron objeto de descripciones literarias.

A partir de la Edad Media, y durante todo el Renacimiento, el carnaval representó una manifestación social fundada en la libertad y la transgresión, en la violación jocosa de las normas que reglamentaban el vivir civil. Por un tiempo limitado, se legitimaban comportamientos, incluso de violencia, que habrían sido imposibles en el contexto social usual: según un proceso de inversión del orden tradicional, los pobres y humildes gestionan la fiesta y toman el poder, desahogando las frustraciones debidas a

¹ “*Burlesco* equivale a jocoso, lleno de chanzas y apropiada a los escritos que tratan las cosas en estilo jocoso y gracioso”.

su ordinaria inferioridad con respecto a los grupos dominantes en una risa liberadora que supera, momentáneamente, las tensiones y las prevaricaciones sociales de las que eran víctimas. Tiene una función de renovación cósmica y natural, que se traslada simbólicamente a la esfera social, ya que se organiza según un recorrido que, a partir del nacimiento, llega a la muerte para volver a generarse en la resurrección, en un ciclo dinámico que se opone a toda institución inmutable. Se insta un mundo abierto a posibilidades inadmisibles en el tiempo social y en el cual la condición “normal” es la de locura, que actúa como otra legitimación para fundar esta inversión total, donde los pobres y los locos gobiernan y se eligen reyes, “rey de la Faba, rey de los cochinos, rey de los gallos, rey del Carnaval, etc.” (Redondo, 1997: 199).

En el mundo carnavalesco se funden inspiraciones paganas² y naturalísticas con elementos de la tradición cristiana: uno de los grandes protagonistas es el conflicto entre Carnaval y Cuaresma, polos opuestos que se enfrentan en sucesión en la misma época del año: tanto uno se construye en la abundancia y en la transgresión burlesca, cuanto el otro exige rigor, ayuno y mortificaciones ascéticas, época de gravedad en la que espectáculos y juegos están prohibidos para multiplicar, en cambio, el número de las

² Caro Baroja (1989: 25) acentuó el vínculo del carnaval con la cultura cristiana, considerando no resolutivas las semejanzas y comparaciones con los ritos paganos como su posible origen, aunque no dude de que algunas características carnavalescas procedan de los rituales paganos. Gaignebet (1979: 11) estudió el carnaval como expresión de una verdadera religión, que supone la existencia de rituales, fiestas, símbolos, lugares sagrados, divinidades, mitos y leyendas que participan en la formación de un sistema litúrgico coherente del que el Cristianismo conservó y refundó muchos elementos.

Tradicionalmente se asocia el carnaval a la antigua fiesta romana de los Saturnales, en los que se celebraba a Saturno, probablemente una divinidad agraria de la que dependía la productividad de la tierra y, consecuentemente, la prosperidad de la comunidad. La fiesta estaba caracterizada por abundancia, alegría y un sentido de libertad que llegaba incluso a la liberación de los esclavos, que parece tuvieron, excepcionalmente, la posibilidad de sentarse a la misma mesa de sus amos (Caro Baroja, 1989: 291 y sgs.). No faltan hipótesis diferentes que pusieron en duda esta procedencia, por ejemplo la de Brugnoli (1990) que señaló la falta de coincidencia entre la época celebrativa del carnaval (cuyo comienzo litúrgico cae el 26 de diciembre para prolongarse hasta el miércoles de ceniza) y la de los Saturnales (desde el 17 hasta el 26 de diciembre) que, además, eran una fiesta prioritariamente familiar, lejos del carácter público y lúdico del carnaval. Entre las celebraciones paganas el estudioso detectó una correspondencia del tiempo del carnaval con la fiesta de primavera del vino de las *Liberalias* del 17 de marzo, la única fiesta pagana de las que hay testimonios en una manifestación pública que implicaba también el empleo de máscaras y disfraces. A estas observaciones Bronzini (1990) añadió que el tiempo del carnaval es intrínsecamente diferente del de los Saturnales, organizados para conmemorar la siembra esperando que fructifique, en una ocasión de celebración del pasado en vista de la prosperidad futura. Se trataría, entonces, de una fiesta que marcaba la fin del año y el comienzo del ciclo de productividad agrícola; en este sentido el carnaval se configuraría como momento litúrgico que se opone a la cuaresma y, por eso, cargado de referencias negativas que se van exorcizando durante el sucesivo momento catártico cuaresmal, un carácter contrastivo que falta en la esencia de los Saturnales.

ceremonias religiosas³. Esta batalla tiene un evidente valor alegórico, apuntando a la oposición entre espíritu y carne, la lucha del hombre contra la tentación demoníaca y el pecado. Las referencias cristianas se reiteran en la frecuente celebración de santos burlescos, por ejemplo aquel Santo Pancha del que podría proceder el nombre del escudero cervantino⁴. La representación popular de la cuaresma se conforma a estos rasgos, y se convierte muchas veces en la imagen de una vieja que acababa siendo simbólicamente quemada o de la que se celebraba el fallecimiento en una procesión fúnebre. Otra tradición de significado evidentemente religioso y simbólico era la de condenar a la hoguera un muñeco que reproducía la figura de Judas, escenificando el proceso y la muerte del apóstol traidor como espectáculo teatral (Caro Baroja, 1989: 123 y sgs.). Caro Baroja (1989), en su estudio histórico-cultural, enfatizó precisamente el juego de contrastes y oposiciones que caracterizan el carnaval, en la construcción de un universo compuesto, en su misma esencia, de contradicciones; de esta forma, el estudioso se aparta de la lectura más literaria de Bajtín, que enfoca el carnaval como ocasión puramente jocosa incluso en los aspectos más grotescos y violentos. En cambio, Ferroni (1983: 36 y sgs.) destacó el carácter convencional de la interpretación del pueblo como conjunto armónico donde se anularían las fuerzas más agresivas

³ En el *Libro del buen amor* (est. 1094 y sgs., pp. 272 y sgs.), “primer gran ejemplo castellano de literaturización carnavalesca” (Vian Herrero, 1990: 123), se describe la batalla entre Don Carnal y Cuaresma: se prepara el ejército carnavalesco de comida, de carne y queso, y las armas para la lucha, es decir, las herramientas de la cocina, ollas, sartenes, etc. y los gallos están de centinela esperando la llegada del enemigo, armado con aparato pesquero. La misma situación se halla ya en *La Bataille de Caresme et de Charnage (La battaglia di Quaresima e Carnevale)*, *fablieu* anónimo francés del siglo XIII, donde Cuaresma está representada por peces, mientras que Carnaval por carnes y comidas grasas. Al final de la lucha Carnaval triunfa, con las implicaciones de generación y renovación que esto conlleva. La tentativa de Cuaresma de poner fin a las inversiones y a los disfraces demoníacos como elementos de impureza fracasa ante la fecundidad del festivo mundo carnavalesco. Redondo (1990: 33) señaló la *Bataille* como posible fuente de inspiración del Arcipreste de Hita para la composición del *Libro del buen amor*, en el que se evoca el mismo encuentro belicoso entre los dos personajes. El estudioso indicó además otras obras que volvieron a proponer el mismo conflicto simbólico, por ejemplo la *Bataille de Saint Pansard à l'encontre de Caresme*, o el *Testament de Carmentrant*, compuesto hacia 1540, en los que el santo burlesco que Redondo (1997) identificó como fuente del personaje de Sancho, lucha personalmente con Cuaresma. En el panorama español renacentista, Vian Herrero (1990: 124-125) destacó la producción de Juan del Encina, con sus dos *Églogas de Antruejo, Carnaval o Carnestolendas*, compuestas hacia 1494 o 1496, pieza de teatro profano representada la última noche de Carnaval en el palacio del Duque de Alba: curiosamente, en este caso, se describe (en lugar de dramatizarla) el triunfo de la Cuaresma sobre el Carnaval, en una “inversión de la inversión”. La representación de Juan del Encina se refiere en particular a la versión renacentista del rito del carnaval, en una suma de rasgos estilizados del ritual original que lo convierten en un “carnaval palaciego” (Vian Herrero, 1990: 146).

⁴ Véase el párrafo 2.3., p. 113.

pertenecientes a las inclinaciones de cada individuo. Este sujeto popular festivo, emblema de liberación social, sería nada más que una “imagen ideológica”, esquema interpretativo de una colectividad estilizada, aunque no corresponda a la real participación personal de los sujetos individuales. Esto se manifiesta precisamente en el destronamiento del rey carnavalesco, víctima indefensa de un ataque colectivo de gran violencia, que, por el contrario, niega cada forma de identificación en la humillación causada.

La fiesta medieval, con su recurrencia cíclica, remitía a la alternancia de las estaciones, configurándose como elemento que marcaba un cambio radical, un momento de pasaje de la muerte a un nuevo nacimiento, a una nueva época de trabajo y de productividad de la tierra, a la que se daba la bienvenida con una fiesta que celebraba el futuro despidiéndose del pasado con un funeral jocoso. En la suspensión temporal se produce esta misma alternancia, en la que el futuro abre sus puertas y posibilita un renacimiento. El sentido de renovación es total, y no concierne solo el ritmo de la naturaleza, con el paso del frío y de la oscuridad invernal a luz y al calor de la época estival, sino también la vida social del pueblo: a través de disfraces se posibilitaba la transformación en otra persona y la transición a otra condición social⁵: el sentido general es la creación de una provisional confusión ritual, que altera tanto los papeles naturales como los sociales. El carnaval de la fiesta medieval rompe el orden jerárquico tradicional para instituir un nuevo y revolucionario sistema social fundado en la irrisión, donde el que estaba en el escalón más bajo de la escalera social se designa como rey, según una relectura jocosa del mundo. La celebración y el elogio siempre se asocian con el rebajamiento, en los ritos festivos así como en el lenguaje de la plaza, que funde alabanza e injuria, medios diferentes para transmitir el mismo mensaje: la alabanza es normalmente burlesca e irónica, ya que su objeto son elementos grotescos y vulgares, la injuria, a pesar del tono agresivo, tiene un valor afectuoso y elogioso, que desacraliza y corona a la vez: emblemas de este “oxímoron” son la elección del rey bufón o loco – que efectivamente era víctima de injurias y de palizas jocosas – o la celebración del rucio. Durante las antiguas celebraciones de la *festā stultorum*, en la que participaban estudiantes y miembros del bajo clero y que se organizaban en ocasiones determinadas,

⁵ Frecuente era que las mujeres se disfrazaran de varón y viceversa; esto apuntaría a una simbólica reconstrucción del ser andrógino primitivo (Aubailly, 1990: 111), además de representar la libertad sexual típica del momento carnavalesco.

por ejemplo el día de San Esteban, de San Juan, o de la Epifanía, era efectivamente costumbre usual nombrar a un rey burlesco en tanto máxima autoridad del festejo. La mayoría de los rituales de las “fiestas de locos” eran inversiones y rebajamientos de los símbolos y de las liturgias de las fiestas religiosas oficiales, que celebran todos los aspectos humanos normalmente excluidos por ellas, es decir, lo corpóreo y material (Bajtín, 1979b: 85), con ceremonias en las que, por ejemplo, se sustituía el incienso con los excrementos o donde los clérigos, pasando por las calles sobre carros cargados de excrementos, los lanzaban al pueblo que los cicundaba. Las imágenes escatológicas siempre tienen un valor jocoso, en el que, otra vez, se funde lo bajo con lo alto, ya que se asocian también a una imagen de fecundidad como vínculo entre el cuerpo y la tierra. Otra expresión medieval festiva era la “fiesta del burro”, que recordaba la huida de María de Egipto sobre un asno con Jesús recién nacido, pero ponía, como centro celebrativo, el mismo burro en lugar de las figuras religiosas.

El carnaval se puede resumir en un general proceso de inversión, natural y social, a lo largo del cual se da lugar a un verdadero mundo paralelo temporal que glorifica lo bajo y humilla lo alto; típica es precisamente la constitución de este reino burlesco en el que se le otorga la autoridad a un elemento tradicionalmente considerado débil, por ejemplo un loco, o, incluso a animales. Gaignebet (1979: 47 y sgs.) identificó como rasgo peculiar de la inversión jocosa carnavalesca la institución de un reino festivo del que eran protagonistas los niños, un verdadero “reino de la infancia” donde los más jóvenes se convierten en autoridad máxima, tanto en su efectiva presencia concreta, como en forma de disfraces. Se trata del mismo principio según el cual el carnaval se configura como fiesta de locos, guiado por un rey bufón: es el triunfo de la inocencia y del caos, no solo en el sentido de la búsqueda de un orden invertido, sino también en la toma de conciencia de la insensatez y fragilidad de cualquier jerarquía que intente imponerse. El loco, como el niño, simboliza la posibilidad de libertad que se alcanza a través del rechazo de todo orden establecido como dogma. Como afirmó Gaignebet (1979: 154), el carnaval es una manifestación folklórica total, donde se entrelazan aspectos agrarios, cósmicos, estacionales y sociales. Sin embargo, el loco carnavalesco no es un enfermo, no está afligido por ninguna patología mental, se atribuye él mismo el apelativo de loco y sabe perfectamente en qué consiste su locura; es precisamente un loco cuya condición lo aproxima a la de los niños, por lo que atañe a

su capacidad de volver a descubrir la inocencia de la infancia. El carnaval se compone de tantas niñerías, de tantos juegos que proceden de costumbres infantiles precisamente porque celebra la locura en su parentesco con la infancia como edad de la ingenuidad y de la libertad, que todavía no se somete a la rigidez de las normas convencionales (Redondo, 1990: 29).

La elección de un rey marca el comienzo de una nueva época que representa una refundación de la realidad bajo una nueva guía que se hace cargo de la renovación cósmico-natural tanto como de la social (Eliade, 1963: 56). El mundo natural y el social se encuentran en el momento de agregación carnavalesca y se ajustan, en esta irrepetible ocasión, al mismo ritmo temporal que celebra el pasaje que va a ocurrir en las dos esferas. La elección de un rey se reproduce también en un juego de niños y jóvenes, en particular estudiantes, en el que se nombraba un “rey de gallos”⁶, otra figura burlesca que tenía la función de guiar una procesión.

El mundo de los humildes y de los rústicos encuentra en lo cómico carnavalesco su colocación natural y la ocasión de un desquite impensable en cualquier otro contexto; el pueblo se hace sujeto activo, que elige sus propios representantes y vive según sus normas, descuidando las imposiciones que proceden “de lo alto”. Se exorcizaban a través de la risa las frustraciones sociales y la penosa conciencia de la fragilidad de la vida humana, por eso en el marco de la fiesta de la plaza, la muerte se abraza como momento de tránsito que precede un nuevo nacimiento, de modo que incluso las representaciones diabólicas se convierten en disfraces ridículos, despojados de todo rasgo maligno. El infierno es imagen crucial, a través de la que se humaniza el ultratumba, convirtiéndolo en un universo carnavalesco que ya no suscita terror sino risa y diversión; la muerte viene a ser un rito de pasaje que lleva a un contexto festivo de máscaras, no diferente de la fiesta popular. Efectivamente, en la escatología del mundo clásico así como en la judío-cristiana, estudiadas pormenorizadamente por Eliade

⁶ El gallo es animal símbolo del carnaval en varios contextos: en las escuelas los niños organizaban, ya a partir del siglo XIII, peleas de gallos el día de Jueves gordo. El rey de gallos se proclamaba a través de un juego en el que se sacrificaban unos gallos que, colgados por las patas, venían degollados o golpeados con bastones por los participantes. El que ganaba el juego, ornaba su pelo con la cabeza del gallo sacrificado, transformándose a sí mismo en el gallo rey del carnaval (Gaignebet, 1979: 133-134). Aubailly (1990: 110-111) subrayó la ambivalencia del simbolismo del gallo, imagen de lujuria, de virilidad y, consecuentemente, de fecundidad, que se asocia también al simbolismo del sol, de la luz y de la resurrección; es más, esta ambivalencia de significados se aplica a todos los símbolos animales del carnaval.

(1963), la fin del mundo no es nada más que un rito de pasaje para alcanzar una nueva existencia, una condición momentánea que precede la resurrección y que, precisamente por eso, pierde su dramatismo para adquirir un valor cómico positivo⁷. Por eso, todo lo que normalmente es causa de terror se hace risible: lo monstruoso en cuanto al ámbito de la naturaleza, y lo grotesco y la violencia en cuanto a la esfera social.

El banquete es momento imprescindible de la fiesta popular, situación tradicional de alegría que apunta a aquella representación de imágenes de abundancia que siempre se reitera en cada manifestación carnavalesca. Los alimentos más típicos, que casi se podrían considerar rituales, son la carne de cerdo y el vino; debió de ser habitual también la leche de cabra. Vian Herrero (1990: 137-138) subrayó la presencia de “hazañas alimenticias” en el marco de los banquetes rituales y grotescos, así como de disputas y peleas sobre la misma comida. La literatura carnavalesca hará del banquete un tema central, como explicó exhaustivamente Bajtín (1979b): se trata de una comida que se aparta de la cotidiana precisamente por ser ejemplo de exageración; el banquete carnavalesco es siempre hiperbólico, todo adquiere un tamaño desmesurado, tanto la comida como las barrigas de los conviviales, en un triunfo absoluto del exceso, que deforma el cuerpo hasta lo grotesco. Se trata de un momento simbólicamente significativo, en el que el individuo encuentra físicamente el mundo externo y triunfa sobre él asimilándolo; la acción de, literalmente, *incorporar* el mundo se configura como realización agresiva y defensiva a la vez, de aquel que devora el mundo para no ser devorado por él, alcanzando, a través de esta conquista, un estado de simbiosis donde las fronteras entre el hombre y el mundo desaparecen hasta hacerse una única entidad. En este alcance positivo, el banquete es otro momento popular de renovación, de celebración de la vida precisamente como un nuevo nacimiento y se coloca en momentos rituales que marcan el comienzo de una nueva época, de la que surgen expectativas de prosperidad, como ocurre en el caso más típico del banquete de bodas.

⁷ Rabelais escenificó la resurrección de Epistemone (II, cap. 30, pp. 672-689) parodiando dos milagros evangélicos, la resurrección de Lázaro y la de la hija de Giairo. La resurrección de Epistemone ocurre precisamente durante un banquete, que se convierte en un simposio infernal, completamente invertido hacia lo bajo. Bajtín (1979b: 326) destacó el vínculo que se establece entre la imagen de la comida carnavalesca y la muerte, recordando la representación de una farsa del siglo XVI, en la corte de Carlo IX, titulada *Les morts vivants*, en la que un abogado enloquece y se convence de estar muerto, dejando de comer y de beber para quedarse inmóvil en su cama. Sus parientes lo persuaden que también los muertos se ríen y comen, así que el abogado se esfuerza reír y comer hasta el punto que se cura completamente de su enfermedad.

Esto explica también la frecuente costumbre, que sigue siendo actual, de acompañar también los rituales fúnebres con un momento convivial, como oportunidad de alivio que, después del luto, abre las puertas a un nuevo comienzo.

El elemento agresivo es otra clave de lectura de la fiesta carnavalesca, sobre todo en su relación con las normas y el orden social. Ya se ha mencionado la costumbre de nombrar un rey, un bufón que se convierte en autoridad suprema y simbólica de la fiesta. Sin embargo, este rey mantiene también su calidad bufonesca, así que se le elige para ser públicamente escarnecido, víctima de injurias y de comportamientos violentos que rebajan su papel de soberano, hasta el punto de destronarlo. Disfrazado de rey, acaba perdiendo su disfraz, convertido en bufón, en chivo expiatorio de las frustraciones sociales del pueblo hacia la aristocracia y la monarquía, víctima de vejaciones en las que se desahoga la reprobación pública. Por lo tanto, las palizas, por una parte, provocan la muerte pero, por otra, posibilitan el nacimiento a una nueva vida; la violencia es expresión lícita, institucionalizada, que en el ámbito de la fiesta carnavalesca tiene la garantía de la impunidad. La franja más joven de la población participaba en juegos “guerreros”, de simulación bélica en los que se empleaban sobre todo piedras y palos de madera. La reiteración ritual crea aquel sentido de libertad a través del que se posibilita la violación de las normas del vivir social (Bajtín, 1979b: 219). Se trata de una construcción jocosa, en el sentido de que absolutiza el juego como estructura de un mundo alternativo, que se queda en un estado de suspensión de la realidad ordinaria, gobernada según leyes propias. El juego crea un contexto de libertad, que, sin embargo, no es incondicional: el que participa renuncia al orden convencional para zambullirse en un contexto paralelo que tiene, al fin y al cabo, que organizarse con otro sistema de normas para poder funcionar coherentemente, dando lugar a otra forma de convencionalidad, moldeada según el ideal de la diversión. La fiesta popular, debido a su origen ritual, comparte con el juego el mismo sentido del tiempo como “salida” del flujo temporal normal para constituir otro entorno perfectamente reversible, que ya tiene en sí mismo la potencialidad de volver a hacerse tiempo histórico presente: el tiempo ritual, así como el tiempo del juego, es siempre recuperable y repetible, abierto a una posible actualización en el presente (Eliade, 1984: 47); es un tiempo que nunca pasa de forma definitiva y siempre se vuelve a proponer. Es precisamente este sentido de

suspensión temporal lo que le otorga al pueblo la posibilidad de tener un comportamiento diferente durante la fiesta.

El carnaval acaba siendo una celebración del pueblo, elevado como elemento soberano, cuya fuerza revolucionaria se opone al poder oficial, que emerge como una de las organizaciones sociales posibles, pero no única ni incontestable. El mundo se vuelve a fundar alrededor de un ideal festivo que se hace ley y que, como tal, hay que respetar para evitar romper la suspensión en la que vive este mismo mundo utópico. Según lo que afirmó Van Gennep (1947: 881), el carnaval es ocasión para la hipocresía humana de dejar caer su máscara, paradójicamente a través de otra máscara.

Lo que durante la Edad Media había quedado como manifestación popular subversiva, expresión diametralmente opuesta a la gravedad de la cultura oficial, en el Renacimiento entra de derecho en el circuito de una relectura más culta, procedente de la mirada de las clases más elevadas. En época más reciente algunos estudiosos criticaron la descripción bajtiniana del carnaval por su falta de una perspectiva histórica firme: entre ellos hay Brugnoli (1990) y, sobre todo, Bronzini (1990: 79), que indicó un error historiográfico en la eliminación de los límites entre Edad Media y Renacimiento, con el empleo de fuentes medievales para analizar la representación rabelaisiana del carnaval a pesar de que perteneciera a la época renacentista. Con respecto al sentido del carnaval típico de la Edad Media, la fiesta renacentista había perdido parte de su carácter popular, para pasar a ser una traducción culta, una reinención cortesana de los símbolos tradicionales que celebra el pasado sin proyectarse hacia el futuro. La risa se convierte en una manera lícita para aproximarse al mundo como un juego o un enigma cuya solución queda pendiente, y el hombre renacentista se dedica a esta misión de desembrollar una realidad tan engañosa que acaba pareciendo burlesca, contrapeso de la gravedad con la que el Barroco llegará a interpretar el tópico carnavalesco del mundo al revés. El carnaval de la Edad Media se configuraba como un universo positivo, de liberación de las convenciones, durante el cual es posible enfrentarse a la vida con una perspectiva irreverente. En el mundo renacentista, la inversión del poder como procedente de lo bajo se hace cada vez menos contrastiva, configurándose como un momento aislado, legitimado por la misma esfera oficial, de rebeldía meramente aparente, disciplinada por la ideología de la corte. Se trata de una tendencia perfectamente concorde con las teorías sobre lo cómico literario elaboradas en los

tratados teóricos que hemos considerado en el Capítulo 1, donde siempre se hace referencia a un control de tipo pedagógico, que evita los excesos y las vulgaridades en favor de un general sentido de *urbanitas*, de convivencia placentera y civil que se aparte de toda intención conflictiva. A esto se refiere, además de los estudiosos ya citados, también Fiorato (1990) al examinar los elementos supuestamente carnavalescos de la narrativa italiana del siglo XIII-XIV. Por lo que atañe al contexto español, hay que considerar un género novelesco que se configura como típico y característico precisamente de la península y que se revela ser deudor de los elementos carnavalescos, es decir, la picaresca. También el teatro puede configurarse como un universo casi carnavalesco en el que se posibilitan licencias inadmisibles en la vida social, que no admite aquella desfachatez que es, en cambio, sustancia de la risa que surge de la comedia⁸.

En época barroca, en cambio, la risa despreocupada del carnaval asume un valor cada vez más social y crítico, convirtiéndose, por una parte, en una risa moralista que, a través de ejemplos negativos, enseña deleitando lo que hay que evitar, y, por otra parte, en una risa satírica, que se burla de una sociedad ya deshumanizada, representándola como un universo grotesco y violento, como ocurre en la literatura picaresca, imagen de un mundo carnavalizado en su conjunto, donde la subversión del orden se ha hecho norma común necesaria para la supervivencia. Si el Renacimiento goza de la máscara como momento festivo temporáneo, en el Barroco dominará el impulso de ir más allá, de llegar a ver lo que se cela *detrás* del disfraz, que ha llegado a ser símbolo mismo de una vida fundada en la apariencia. Lo que anteriormente era posibilidad positiva, de revolución y de renovación radical del orden existente, en el Barroco se convierte en riesgo angustioso, demostración de la inestabilidad de la existencia, reducida a un universo de apariencias que sigue la lógica teatral.

⁸ Se recuerdan, a este propósito las afirmaciones del Pontano (I.IV pp. 358-359), para las cuales remitimos al Cap. 1, p. 47.

2.2. Matices carnavalescos del personaje de don Quijote.

Aunque Sancho se considere típicamente el personaje que más se inspira en lo carnavalesco, como veremos en el párrafo siguiente, podemos afirmar con cierta seguridad que se trata de una consideración ya superada y puramente superficial. No es, de hecho, la procedencia popular lo que configura un personaje como carnavalesco, sino la correspondencia a ciertos criterios estéticos y, sobre todo, la participación en situaciones que apuntan directamente al contexto carnavalesco, de fiesta popular o cortesana. En este sentido, don Quijote comparte con su escudero los mismos rasgos carnavalescos, a pesar de su linaje superior y de su evidente procedencia caballeresca, que es inspiración autorial para la creación del personaje y mundo de referencia de él mismo.

Don Quijote se configura inmediatamente como parodia de los caballeros andantes literarios, que representan el modelo de comportamiento al cual siempre tiende. No merece la pena citar la bibliografía completa que se ha ocupado de las relaciones, más o menos específicas, entre el *Quijote* y los varios libros de caballerías, ya que nos perderíamos en un mar de referencias secundarias para el propósito de nuestro trabajo.

Lo que más nos interesa es identificar las influencias teatrales y, consecuentemente, carnavalescas, que componen el personaje de don Quijote. Redondo (1997: 206 y sgs.) se centró en los principales rasgos folklóricos del personaje de don Quijote a partir de la consideración de la batalla entre Carnaval y Cuaresma, que se halla en el trasfondo general de la fiesta carnavalesca: la pareja de don Quijote y Sancho sería una representación literaria personificada de esta lucha, en la que se enfrentan hambre y glotonería, vale decir el flaco y el gordo, pareja figurativa que aparece también en la *commedia dell'arte*⁹. Según esta interpretación, “el hidalgo manchego viene a ser, en cierto modo, una personificación de la cuaresma, símbolo de abstinencia y maceración” (Redondo, 1997: 207): en esta perspectiva, el estudioso explicó la mención de lo que don Quijote come en I, 18 – “un cuartel de pan o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques” –, platos típicos de la época cuaresmal, y las

⁹ La referencia más inmediata es a una pareja cómica italiana muy popular en la época, compuesta por Giovanni o Zan Ganassa y Stefanello Bottarga, actores de la *commedia dell'arte*. Remitimos a Redondo (1997: 209-213), y en particular a la nota n. 16 de p. 209, para más indicaciones bibliográficas.

circunstancias de su primera salida, que se verifica un viernes, día de penitencia y mismo día en el cual llegará a la venta. El caballero sigue respetando su “régimen cuaresmal” también en la venta, puesto que podrá comer solo raciones de abadejo, otro pescado típico de la cuaresma, llamado también “bacallao”; en II, 70 Altisidora atribuirá a don Quijote precisamente el sobrenombre de “don Bacallao”.

La misma decisión de don Quijote de apropiarse del título de *don* y de autodenominarse caballero andante, según Iffland (1999: 62-63) sería demostración de la tendencia carnavalesca hacia la inversión, que se reitera en la instantánea transformación mental que opera don Quijote llevando la figura de la humilde Aldonza Lorenzo a ser la noble dama Dulcinea del Toboso. El proceso de inversión en el sentido de ennoblecimiento, que para don Quijote tiene valor literario, se ejercerá no solo hacia las personas, sino también hacia toda la realidad que le rodea; basta con considerar la conversión de la venta en castillo, o de la bacía de barbero en yelmo¹⁰, hasta llegar a reinterpretar de forma completamente personal y arbitraria el sistema de valores tradicionales, como ocurre con la liberación de los galeotes (I, 22), cuando don Quijote, invirtiendo el juicio de la justicia oficial¹¹, transforma a los criminales que van a las galeras en desgraciadas víctimas de violencia. Iffland (1999) se detuvo en un estudio extenso de varios aspectos carnavalescos de la obra, incluso los que conciernen al personaje de don Quijote, con especial atención a su actitud hacia la comida, a su comportamiento guerrero, al disfraz y, sobre todo, a las ocasiones en las que don Quijote aparece como rey del carnaval. En este sentido, el caballero podría interpretarse no solo como personificación de la cuaresma, sino también del mismo carnaval; esta es la lectura que Iffland (1999: 78) dio de la aventura del cuerpo muerto, donde el arma del caballero, el lanzón, remitiría precisamente al mundo del carnaval, mientras que los

¹⁰ Iffland (1999: 86) se refirió no solo a la transformación mental caballeresca operada por don Quijote, sino más bien al momento en el que el comisario llama a la bacía “bacín” en II, 22: “si ya había algo de carnavalesco en el uso de esa reluciente bacía como yelmo/corona por parte de don Quijote, su designación como bacín representa el *non plus ultra* del proceso carnavalizador. El bacín es un implemento íntimamente asociado con la actividad del estrato corporal inferior. Colocarlo en la cabeza representa una de esas inversiones simbólicas que definen la misma esencia de Carnaval”.

¹¹ “De todo cuanto me habéis dicho, hermanos carísimos, he sacado en limpio que, aunque os han castigado por vuestras culpas, las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto y que vais a ellas muy de mala gana y muy contra vuestra voluntad, y que podría ser que el poco ánimo que aquel tuvo en el tormento, la falta de dineros deste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades” (DQ I, 22).

eclesiásticos que acompañan al difunto, debido a los rasgos femeninos sugeridos por su indumentaria, encarnarían a la cuaresma. Nos parece interesante notar como Cervantes complica y desdobra el procedimiento de inversión que está en la raíz del enredo de la novela: el propósito de inversión caballerescas de don Quijote (de procedencia de su mundo interior) se entrelaza con la inversión carnavalesca (de procedencia del mundo exterior), dando lugar a una *inversión de la inversión* que vuelve a rebajar lo que don Quijote había tratado de ennoblecer.

Como veremos en el párrafo 2.9., la figura del caballero tiene una colocación precisa en el mundo festivo, siendo protagonista de una serie de juegos que tienen precisamente la función de reproducir las costumbres caballerescas en un contexto más popular. Además, la máscara del soldado fanfarrón era un típico disfraz de la fiesta; llevada al escenario teatral, se entrelazó con la fecunda tradición dramática clásica para dar forma a un personaje que se hizo tópico en la comedia del Siglo de Oro.

El personaje cervantino manifiesta cierto parentesco con este soldado fanfarrón, arquetipo teatral de origen muy antigua, presencia frecuente también en el contexto carnavalesco. Se trata de una relación en realidad no muy estudiada por los cervantistas y dada bastante por descontada entre el “procedimiento de reconfiguración y cruce de arquetipos” (Martínez-Bonati, 1995: 91) que fundamenta la creación cervantina. Mencionaron la influencia de rasgos del soldado fanfarrón Martínez-Bonati (1995: 92), junto con la del anciano sabio propenso a los juicios sentenciosos, y Auerbach (1996)¹², aunque sobre todo con la intención de proponer una superación, en la figura de don Quijote, de las características ridículas del modelo. Sin embargo, los estudios sobre la influencia teatral en la caracterización de los personajes siempre se centraron de manera más específica sobre Sancho, mientras que, por lo que atañe a la creación de don Quijote, preponderante fue la determinación de las relaciones caballerescas. En esto influyó, según nuestra opinión, de forma decisiva el lenguaje que caracteriza los dos personajes, puesto que el habla de Sancho tiene un matiz teatral evidente, mientras que la lengua quijotesca se caracteriza prioritariamente por ser imitación paródica del lenguaje caballeresco-literario. Tampoco queremos olvidar que el personaje de don Quijote presenta unos rasgos efectivamente diferentes con respecto al soldado fanfarrón,

¹² La primera edición de la obra se publicó en 1946 en alemán y se tradujo por primera vez al español en 1950, con el añadido del capítulo sobre “Dulcinea encantada”, que no formaba parte de la versión original. Renzi y Pini (2013) han trazado la historia del ensayo.

en gran medida debidos a su locura, así que no es posible clasificar a don Quijote como vanaglorioso ya que está convencido con honestidad de haber realizado las hazañas de las que se precia: la reinterpretación de la realidad por parte del capitán fanfarrón depende de una intención de autocelebración, no de una visión alucinada e ilusoria de la realidad. Los estudios críticos que relacionan la figura de don Quijote con la imagen del soldado fanfarrón se dedican más a un examen de las adaptaciones de la novela para la escena, en las que, debido a la inevitable necesidad de simplificar la trama y los personajes, se retrató a don Quijote de forma estilizada, marcando solo algunos de sus rasgos, por ejemplo interpretándolo como galán, como mero bufón o, incluso, figurón o como soldado fanfarrón¹³.

Las raíces del soldado fanfarrón del teatro cómico se hallan en el mundo clásico, vale decir, en la figura del *miles gloriosus*; su primera aparición se suele remontar al teatro griego de Aristófanes, con la figura de Lámaco en la comedia *Los acarnienses*, un guerrero ridículo por su vanagloria e ineficacia, que habla como un héroe pero, en la realidad de las acciones militares, manifiesta toda su cobardía (De Michele, 1998: 12). Este personaje se desarrolló ulteriormente en el teatro de Menandro, con un paulatino aumento de sus fanfarronadas dirigido hacia la definición de una caricatura completa. Menandro, además, añadió un motivo nuevo que gozó de fuerza imperecedora en la literatura futura: el amoroso. Ejemplos del *miles gloriosus* se presentarán típicamente en el teatro romano, del cual procede el mismo sintagma definitorio del arquetipo; Plauto dedicó a esta figura una de sus comedias, donde confluyeron todos los motivos más caracterizadores de su retrato ridículo, centrados en su vanidad y vanagloria, en una tanto cómica como inmotivada exaltación de su valor militar, y, al mismo tiempo, de sus empresas amorosas.

El material teatral al que Cervantes se refirió fue, sin embargo mucho más próximo históricamente que la antigüedad clásica. El mundo teatral tiene un importante sustrato folklórico, fuente de varias figuras centrales; la del soldado fanfarrón es sin duda una de ellas, ya que aparece como máscara en los cortejos carnavalescos. En general, el soldado es figura protagonista de los juegos de inspiración militar destinados a adquirir una importancia creciente, sobre todo en el marco de las fiestas cortesanas o

¹³ Para un análisis de las escenificaciones del *Quijote* remitimos a Jurado Santos (2012) y, anteriormente, a García Martín (1998) y Canavaggio (2006: 64 y sgs.).

de las fiestas públicas organizadas en ocasiones políticas y diplomáticas. Buezo (1993: 202) interpretó la máscara del soldado como heredera del *miles gloriosus*, suponiendo que el origen literario del personaje influyó en su imagen folklórica, que se moldeó también según los rasgos del correspondiente personaje de la *commedia dell'arte* italiana; de manera análoga, Huerta Calvo (1995: 132 y sgs.) relacionó el personaje entremesil del soldado con el de la comedia italiana, observando, además, que se trata de una figura más frecuente en los entremeses más tardíos. Su *vis comica* depende sobre todo de su lenguaje, lleno de fanfarronerías y elementos proverbiales, y de la caracterización física, a partir del indumentaria hasta llegar a la manera de moverse y gesticular. Es precisamente el matiz caricaturesco lo que hace del soldado fanfarrón un estereotipo o, mejor dicho, un tipo literario. En la mayoría de los casos, los protagonistas del teatro breve encarnan personajes de las clases populares reinterpretados bajo el prisma del folklore, de manera que, el cuadro de conjunto no es el de una representación realista, sino la “muestra de una realidad estereotípica: la de los días de Carnaval” (Buezo, 1993: 177). Este personaje aparece también encarnado por uno de los actores encontrados por don Quijote y Sancho en II, 11 en la compañía de Ángulo el Malo y se describe según sus elementos más típicos: una elegancia que nada tiene que ver con la postura y el vestuario militar, a la que se añade un sombrero con plumas¹⁴.

Por lo que concierne a don Quijote, en cambio, el eje lingüístico sigue siendo fuente de ridículo, pero por su intención imitativa del lenguaje caballeresco. Lo que sí siempre se puede destacar es la tendencia a la alabanza de sí mismo y de sus hazañas, pese a su inconsistencia:

¿Has visto más valeroso caballero que yo en todo lo descubierto de la tierra? ¿Has leído en historias otro que tenga ni haya tenido más brío en acometer, más aliento en el perseverar, más destreza en el herir, ni más maña en el derribar? (DQ I, 10)

El mismo contexto carnavalesco se construye, como se acaba de decir, sobre una idea combativa, la de la lucha entre Carnaval y Cuaresma que, sucesivamente, queda representada de forma simbólica en muchos de los enfrentamientos representados en el ámbito festivo como escenificaciones, donde la inspiración bélica se asociaba con danza

¹⁴ “Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrion, ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversas colores” (DQ II, 11).

y música¹⁵. De Michele (1998: 31), además, al subrayar la importancia y la persistencia de la figura del soldado en las manifestaciones populares, recuerda también que se trataba de una de las máscaras elegidas como rey del carnaval.

La comedia erudita, en cambio, además que volver a elaborar el material cómico de la comedia clásica, añadió algunos rasgos nuevos, claramente presentes también en la novela cervantina, en particular la relación del soldado con su criado y el duelo paródico. El imaginario vanaglorioso del soldado se refleja, invertido, en el mundo de referencia del criado, que es el universo rebajado del realismo grotesco, dominado por las necesidades físicas, *in primis* el hambre. El efecto ridículo se reverbera en la figura del criado que, además de resultar cómica en su propia caracterización, sirve para dar aun más relevancia a la comicidad del personaje del soldado.

Contrariamente a lo que ocurre en el caso de los personajes del teatro breve, el soldado fanfarrón, tanto en su ambientación italiana como en el teatro español, adquiere un significativo matiz realista que el carácter estilizado del género chico no refleja: en la realidad histórica del siglo XVII el soldado era una presencia común y socialmente muy bien definida. En particular, por lo que concierne la tradición teatral italiana, mencionamos solo de pasada el hecho de que, en la caracterización del soldado fanfarrón, se considera esencial, aunque no única, la intención de esbozar un retrato caricatural del soldado español en una época en la cual, a partir de la primera mitad del siglo XVI, por iniciativa de Carlos V, la presencia militar española en Italia se hizo cada vez más preponderante, hasta el punto de que se percibió como mera usurpación (De Michele, 1998: 39-40, n. 4). Más que la cobardía, esta representación subrayaba la arrogancia y la afeminación como rasgos distintivos del personaje, que lo hacen una figura parecida a la del dandi (Boughner, 1954: 24); a pesar de su proximidad al *miles gloriosus* clásico, el soldado fanfarrón de la comedia italiana manifiesta una evidente caracterización caricatural de una figura histórica¹⁶.

¹⁵ Rabelais (V, cap. 23-24, pp. 1754-1771) describe una danza en forma de torneo bélico que reproduce el juego de ajedrez, con los treinta y dos personajes que se enfrentan bailando.

¹⁶ El primer ejemplo italiano de este personaje parece hallarse en la comedia de *Gli ingannati* (1531), compuesta en forma anónima en el ámbito de la *Accademia degli Intronati* de Siena, y sucesivamente reelaborada en una versión francesa, *Les Abusés*, por Charles Estienne, en 1540, y una española de Lope de Rueda, *Los engañados* (1567). Hay que añadir la comedia de Alessandro Piccolomini, *L'amor costante* (1540), cuyo soldado español, en el catálogo que compone de sus hazañas amorosas, parece representar un antecedente de la figura de don Juan, e *I rivali* (1585), de Giovannamma Cecchi, *La fantesca* (aprox. 1550) y *La tabernaria* (aprox. 1600) de Giovan Battista Della Porta (Boughner, 1954: 26 y sgs.)

El prototipo del soldado fanfarrón, en su representación más fiel al origen clásico, pertenece más típicamente al teatro italiano, mientras que, por lo que concierne la comedia española, se produjeron algunas influencias, sobre todo celestinescas¹⁷, que modificaron el desarrollo dramático de esta figura. El teatro español, de hecho, favorece la evolución de este tipo en otras categorías que caracterizaron la producción peninsular, de modo que algunos de sus rasgos confluyeron en la figura del gracioso y del galán, haciendo de él mucho más que una mera transposición renacentista del *miles gloriosus* clásico. Para proporcionar solo unos pocos ejemplos de autores que esbozaron este personaje citamos a Torres Naharro (*Soldadesca*)¹⁸, Luís de Miranda (*Comedia pródiga*), Joan Timoneda (*La obra llamada los desponsorios de Cristo*); en el ámbito del teatro áureo más maduro, también en Lope de Vega (*La Francesilla, Los amantes sin amor*) y Calderón (*El príncipe constante, La puente de Mantible*)¹⁹. En la comedia lopesca del Siglo de Oro el personaje del fanfarrón ya no es un tipo codificado, sino que algunos de sus rasgos parecen haberse trasladado a otras clases de personajes, en particular al gracioso. En el marco de la producción lopesca, es interesante destacar que el soldado se representa en tiempo de paz, es decir, en situaciones potencialmente críticas para él, donde pierde su función específica e incluso su identidad, con el

¹⁷ En el desarrollo original que el arquetipo clásico manifestó en la literatura española tuvo un papel importante *La Celestina* (1502), en la que Lida de Malkiel (1966: 174) identificó el primer fanfarrón español, once años anterior a la aparición del primer soldado fanfarrón en el panorama italiano, que, según la estudiosa se remonta a 1513, con la comedia de Jacopo Nardi, *I due felici rivali*; la imagen del personaje de Centurio de *La Celestina*, por lo tanto, habría representado una influencia dominante en la constitución del capitán fanfarrón de la comedia italiana. De Michele (1998: 45) coincidió en la designación de *I due felici rivali* como la primera obra italiana que propuso un soldado fanfarrón. Para la relación del personaje de Centurio con el del rufián, véase siempre De Michele (1998: 112-116 y 120-143), que parece concordar con la evolución del personaje del soldado en un rufián, que explota las mujeres o trabaja como asesino mercenario ya que, sobrevivido a la guerra, no sabe volver a una vida normal y se dedica a actividades ilegales. Según la opinión de Lida de Malkiel (1966: 183), los rasgos más bajos, de matón y rufián, de Centurio se moldearon en el contexto italiano para una representación aun más degradada del intruso español.

¹⁸ Subrayamos brevemente la importancia de esta comedia, según lo que señaló Díez Borque [et al.] (1983: 223 y sgs.), que encontró en la obra huellas evidentes de los cambios históricos de la época, sobre todo por lo que concierne el nacimiento de los ejércitos mercenarios y la vida eclesiástica. Hermenegildo (1994: 60 y sgs.) dio relevancia a la componente histórica de esta pieza, que escenifica la imagen del soldado español difusa en la Italia renacentista

¹⁹ Se trata de piezas que De Michele (1998: 145-167) juzgó interesantes en el desarrollo de la figura del soldado fanfarrón, aunque no cumplan siempre perfectamente con el canon establecido del arquetipo, que da prueba de ser muy maleable precisamente por sus influencias históricas.

consecuente problema de buscarse la vida, frente a la amenaza de la miseria (Díez Borque, 1976: 219).

Particularmente interesante en la evolución del tipo del soldado es subrayar el estudio de García Lorenzo (1981), que relacionó esta figura literaria con cierta situación histórico-social que se puede percibir también en el imaginario cervantino. En la crisis económica del siglo XVII, aumentó la búsqueda de cargos administrativos y públicos por parte de “pretendientes” que esperaban conseguir, de esta forma, un mejoramiento de su condición social y una elevación de su rango nobiliario. En este marco se coloca también la “personal y social tragedia del soldado vuelto a España desde Europa en busca del premio que cree merecer” (García Lorenzo, 1981: 184). La caracterización de este personaje se aparta de la del *miles gloriosus* por no ser ya una caricatura que expresa vacía vanagloria, sino un sentimiento de fantasía e ingenuidad procedente de una esperanza real, de un deseo de dar prueba de un valor auténtico. El ejemplo más logrado de este personaje se halla en *El pretender con pobreza* de Guillén de Castro²⁰, comedia de los años veinte del siglo XVII, en la que un soldado pobre busca el reconocimiento de sus empresas pasadas padeciendo, en cambio, una serie de injustas humillaciones. El mismo Cervantes se dedicó al asunto con el entremés de *La guarda cuidadosa* (1611), donde la figura del tradicional soldado fanfarrón presenta rasgos innovadores que apuntan a una mayor complejidad, excediendo la imagen de una pura caricatura para fundir, con la tradicional máscara cómica estilizada, elementos de la realidad histórico-social, de la dureza de la vida cotidiana; esta caracterización del soldado cervantino fue destacada también por Huerta Calvo (2001:102-103) al afirmar que “la figura ridícula del soldado roto, hambriento y gorrón pasa así por una patética caricatura del orgullo alicaído de la España del Imperio”. Es más, es el mismo soldado quien llama la atención del público sobre el hecho de que su aspecto y vestuario pobre y roto no corresponde a la grandeza de su honor y de su valor, separando su caracterización física de la interior:

²⁰ Más personajes de esta clase destacados por García Lorenzo (1981) se encuentran en *Los cuatro galanes* y *El soldado*, entremeses de Quiñones de Benavente, en el *Entremés de Diego Moreno* de Quevedo, en *El toreador Don Babilés* de Francisco Bernardo de Quirós.

El hábito no hace el monje, y tanta honra tiene un soldado roto por causa de la guerra, como la tiene un colegial con el manto hecho añicos, porque en él se muestra la antigüedad de sus estudios (*Guarda*, p. 91)²¹.

El resultado es un general ennoblecimiento de la figura del soldado, que ya no es limitada a sus elementos caricaturescos ni a las representaciones apologéticas del teatro áureo que alababan el valor del soldado español ante los enemigos de origen geográfico y religioso diferente. Los dos factores se encuentran para dialogar en la imagen que se halla también en el núcleo de la personalidad quijotesca, vale decir, la del fracaso, de la humillación que se constituye entre el sentido trágico – de la derrota, de la falta de reconocimiento y de la inadecuación con la realidad – y el sentido de lo ridículo.

2.3. Matices carnavalescos del personaje de Sancho.

El origen del personaje de Sancho queda estudiado de manera muy profundizada por algunos de los más ilustres y brillantes cervantistas del siglo pasado, que se dedicaron al examen de sus fuentes literarias, cultas o populares.

Hendrix (1925) realizó uno de los primeros estudios que marcaron una etapa fundamental en la identificación de las fuentes manejadas por Cervantes en la creación del personaje de Sancho, llamando la atención sobre la procedencia dramática del escudero y alejándose de la más amplia tradición que examinó sobre todo las influencias literarias caballerescas. El estudioso subrayó la importancia de la autoridad de Lope de Rueda, hacia el cual el mismo Cervantes declaró explícitamente su admiración en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, además de referirse a él de forma implícita a lo largo del *Quijote* como ejemplo inigualable para la composición de comedias, ante el modelo ya estéticamente corrompido de Lope de Vega. Hendrix, además, indicó la importancia de Juan de Timoneda, imitador del mismo Lope de

²¹ Inmediada es la resonancia de las palabras pronunciadas por Sancho durante los preparativos para su salida hacia Barataria, con la consecuente respuesta del Duque: “—Vístanme —dijo Sancho— como quisieren, que de cualquier manera que vaya vestido seré Sancho Panza.

—Así es verdad —dijo el duque—, pero los trajes se han de acomodar con el oficio o dignidad que se profesa, que no sería bien que un jurisperito se vistiese como soldado, ni un soldado como un sacerdote. Vos, Sancho, iréis vestido parte de letrado y parte de capitán, porque en la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras, y las letras como las armas” (DQ II, 42).

Rueda, y de la vasta tradición celestinesca en el panorama literario del cual Cervantes sacó inspiración para moldear el personaje de Sancho. Rasgos tradicionales de los cuales el bobo renacentista saca su fuerza cómica y que confluyeron en la figura de Sancho serían en particular, la tontería, junto con cierta sabiduría popular de la que proceden sus consejos, su credulidad y superstición y el constante deseo de satisfacer los apetitos naturales, sobre todo comer, beber y dormir.

Molho (1976) estaba de acuerdo con Hendrix en detectar la presencia de rasgos comunes entre la personalidad de Sancho y la caracterización tradicional del bobo del teatro primitivo, pero, en cambio, dirigió su investigación hacia un posible mundo de referencia al que remite no solo el personaje del escudero, sino también el mismo bobo teatral. En este sentido, Molho formuló la hipótesis de que Sancho pueda representar una reinención de algunos tópicos de la tradición folklórica occidental, según una operación culta de relectura de temas y motivos populares. El estudioso francés confutó la teoría de Hendrix (1925) precisamente por tener un error de fondo al descuidar otras posibles fuentes en las que Cervantes pudo inspirarse, en particular aquel patrimonio folklórico del que el mismo bobo dramático saca su origen primario; la estrecha relación de Sancho con el arquetipo del bobo, según esta óptica, representaría una relectura culta de esta tradición, una “significativa construcción polémica, radicalmente antipopular” (Molho, 1976: 246).

En vez de relacionar a Sancho con los agudos y los bobos del teatro primitivo, bastaba con referirlo no ya al «bobo», sino al «tonto» folklórico-popular, del que el «bobo» es un avatar culto, y a su isomorfo inversivo, el «listo», que no es sino el «tonto» antonímico, vuelto del revés, así como el «tonto» es la figura inversa y complementaria del «listo», unidos ambos, sin desunión posible en inquebrantable solidaridad.

Lo que aquí se describe a grandes rasgos no es sino un modelo arquetípico, realizable en multitud de variantes, cada una con su definición específica y entre las que figura nuestro Sancho Panza (Molho, 1976: 248).

El folklore le ofreció a Cervantes la materia con la que moldear a su Sancho, a la que supo añadir su lectura, fundiendo tradiciones literarias diferentes²² y reelaborando

²² Urbina (1982b) se detuvo en el examen de los específicos modelos caballerescos de Sancho, enfocando como eje central la perspectiva paródica cervantina, que conlleva una representación cómica del escudero caballeresco y del romance, planteando la hipótesis de una posible ascendencia artúrica (Urbina, 1982a) e instaurando una directa analogía con Gandalín, escudero de Amadís de Gaula (Urbina, 1980). En el marco de la inversión paródica del código caballeresco, Urbina (1982b: 101) interpretó el *Quijote* como una relectura del conflicto entre amor y deber que protagoniza las dos leyendas caballerescas principales,

elementos arcaicos en clave innovadora, con el resultado de alcanzar una nueva complejidad y profundidad. Otra característica a la cual Molho dedicó su atención es el tejido contrastivo y ambivalente que constituye el personaje de Sancho, que es, en su propia esencia, expresión de una ingenuidad aparente, de una necedad que se hace expresión de sabiduría popular, sobre todo en comparación con la condición de locura de su amo. La oscilación entre la condición de tonto y la de listo se definió por parte de Molho (1976) como *reversibilidad*, que corresponde al mismo estado de don Quijote al poder pasar libremente de la locura a la cordura. Esta intersección entre situaciones opuestas y complementarias sería el mismo esqueleto de la novela, que se construye en este sistema de dualidad, entre don Quijote y Sancho y, además, en el interior de ambos.

Chevalier (1974) había llamado la atención sobre el carácter folklórico del escudero cervantino señalando la existencia previa de un Sancho personaje proverbial. El estudioso, sin embargo, había profundizado la reflexión: pasando a través las hipótesis de un origen esencialmente teatral del personaje, había llegado a la conclusión que “Sancho poco tiene que ver con la tradición literaria, y mucho con la tradición oral” (Chevalier, 1974: 193 y sgs.); las analogías establecidas entre Sancho y los rústicos prelopecos, de Torres Naharro o Juan del Encina, serían, según esta tesis, meramente superficiales, puesto que no llegan más allá de la corteza del personaje, ni permiten compensar la distancia que separa al escudero cervantino de las *personae dramaticae*. Chevalier había subrayado la originalidad de Cervantes a la hora de concebir a su Sancho, apartándose del rígido esquema clásico formulado por Aristóteles sobre la

la de Lanzarote y la de Tristán y, en este proceso paródico, Sancho se insertaría como el escudero que, en lugar de prestar ayuda a su amo, dificulta la reunión de don Quijote con Dulcinea, hasta el punto de impedirla con la fingida embajada de I, 25 y el encantamiento de la dama, organizado por él mismo, en II, 8-11. De esta manera, sería el mismo Sancho que imposibilita la realización del sueño caballeresco de don Quijote y es causa directa de su paulatina y fatal melancolía. Merece la pena recordar que, si es el mismo don Quijote a precisar la necesidad de un proyecto amoroso para cualquier caballero andante, es también él mismo que subraya que no es igualmente indispensable la presencia real y el contacto físico con la amada. La búsqueda de una concreta relación, al menos visiva, con Dulcinea se produce solo en la segunda parte y parece ser ya elemento clave del proceso de desilusión caballeresca que sustancia la misma melancolía del protagonista y que será razón de su vuelta a casa.

Urbina (1991a) profundizó en otro ensayo más tardío su estudio sobre el personaje de Sancho, resumiendo algunos puntos ya tratados y enriqueciendo otros, en particular multiplicando las referencias y las comparaciones entre el escudero cervantino y otros ilustres escuderos de la tradición caballesca más nota, por ejemplo Gorvalán, compañero de Tristán de Leonís, y Ribaldo, escudero del Caballero Zifar, caracterizando al personaje de Sancho como descendiente paródico de las figuras de protector y acompañante del caballero.

formación de los personajes teatrales y que, en cambio, era fundamento del teatro español renacentista; el carácter de Sancho no se construye solo por la mera y sencilla oposición a don Quijote, sino por “la unión, dentro de un mismo ser, del campesino zafío y del campesino agudo”, propuesta que abre las puertas, pocos años después, al planteamiento de Molho (1976). Según Chevalier, este rasgo de la personalidad de Sancho procedería – en su germen, que solo el genio cervantino pudo hacer brotar – de los campesinos de los cuentecillos tradicionales, compuestos en igual manera de bobería y de agudeza, contrariamente a la caracterización teatral del rústico, que llevaba a la escena personajes más estereotípicos.

Como Molho, también Redondo (1997)²³ señaló la raíz carnavalesca y folklórica del personaje, que alcanza su máxima expresión durante los episodios del gobierno de la ínsula Barataria. Ya hemos visto el carnaval como creación de un mundo al revés sobre la destrucción del mundo ordinario, con la constante conciencia de que se trata de un proceso limitado en el tiempo y en el espacio. Este contraste se refleja también en el calendario eclesiástico, en el que la cuaresma, momento de abstinencia y sumisión, sigue inmediatamente el tiempo del carnaval, que representa abundancia, alegría y libertad (Redondo, 1997: 193). En realidad, la cuaresma no es solo abstinencia y ayuno, sino, más generalmente, penitencia y mortificación del cuerpo, rechazo de todo lo que se opone a una idea de purificación, lo que conlleva también abstención de los entretenimientos (Ciappelli, 1997: 39). La fiesta carnavalesca se fue asociando con una iconología que preveía precisamente el contraste, hasta el combate simbólico, de figuras gordas y flacas, en perfecto paralelismo con el aspecto cuaresmal y puramente carnavalesco. Redondo indicó cómo estas imágenes tuviesen que ser muy bien conocidas por Cervantes, que vuelve a proponerlas en su novela y, en particular, en la pareja compuesta por Sancho y don Quijote. Sancho sería derivación directa de una precisa figura carnavalesca, un santo burlesco:

San(to) Panza, o dicho de manera más popular, Sancho Panza, [...] personificación festiva del Carnaval que glorifica el rito alimenticio, la necesidad biológica de tragar y tragar

²³ La primera publicación del trabajo que trata este asunto remonta a 1978, con el artículo “Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*”, en la revista *Bulletin Hispanique*, n. 80, pp. 39-70. El ensayo fue posteriormente recogido, juntos con otros trabajos del estudioso, en el volumen de 1997, del cual citamos.

para manifestar el triunfo de la vida sobre la muerte y permitir la renovación fundamental del cuerpo y del mundo (Redondo, 1997: 196-197).

Se trata de una figura que es objeto de celebración burlesca en España (Zampanzar) tanto como en Francia (Saint Pansart, Panchart, Pancha)²⁴. Es símbolo representativo de la locura carnavalesca, que no se concibe como enfermedad mental, sino al igual que una tontería burlona, frecuentemente fingida por parte de aquel que “hace el tonto” más que serlo realmente, con una ingenuidad que se funde armónicamente con la astucia popular. Se glorifica esta capacidad natural del hombre simple de saber sobrevivir frente a las adversidades y buscarse la vida, en una “apología carnavalesca de la «tontería»” (Redondo, 1997: 201).

Close (1973b) destacó como rasgo más distintivo del personaje de Sancho precisamente su simpleza, que lo acerca a la imagen tradicional del bobo, en particular en la representación del bufón de la corte, que sirvió como modelo para la representación del gracioso teatral. Se dedicó a examinar esta característica básica en relación con los desarrollos más interesantes del personaje, que, sobre todo en la segunda parte, actúa cada vez más como un sabio. Esta curiosa combinación de elementos se hace evidente en los capítulos que se desarrollan en el palacio de los duques, donde Sancho encarna el perfecto prototipo de aquel bufón inocente²⁵ celebrado por Erasmo de Rotterdam en el *Elogio de la locura*. La codificación de este tipo brota de una fusión equilibrada entre simpleza y astucia, oponiéndose a la aptitud artificial del que “se hace loco” y simula su estupidez e ignorancia. Con el gracioso teatral Sancho comparte la capacidad de asociar un refrán con las diferentes situaciones que vive y cierta sabiduría humilde, que hace referencia a las trivialidades de la vida cotidiana, a partir de las cuales se desvela una manera sencilla y práctica de aproximarse al mundo, guiada por la búsqueda de lo concreto. La distinción entre el bufón inocente y el

²⁴ Redondo (1997: 203) notó que Cervantes, al presentar el escudero por primera vez en I, 7 no lo describió físicamente, contrariamente a lo que hizo con el mismo don Quijote, presumiendo que fuera indicio de que el solo nombre del escudero conllevara ya, en el imaginario del lector, una descripción física precisa.

²⁵ No faltan ejemplos explícitos en el texto que remiten a esta característica sanchesca y a cuyo examen se dedicó minuciosamente Close. Nos parece oportuno indicar que el mismo Sancho se refiere a esta distinción en II, 8: “bien es verdad que soy algo malicioso y que tengo mis ciertos asomos de bellaco, pero todo lo cubre y tapa la gran capa de la simpleza mía, siempre natural y nunca artificiosa”. Don Quijote reconocerá en esta clase de bufón el inspirador del tipo cómico teatral: “la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple” (DQ II, 3).

artificial²⁶ se encontraba también en el estudio de Hendrix (1925), según el cual estos tipos cómicos se clasifican bajo dos categorías, la del tonto (*stupid*), que se distingue por ser estúpido, ignorante en la manera de expresarse, material en sus deseos y necesidades, cobarde y supersticioso, y el listo (*clever*), que es amigo y confidente de su señor, capaz de analizar de forma pertinente su entorno y de participar en los eventos activamente, hasta el punto de conducirlos. Hendrix llegó a la conclusión que Cervantes supo operar una síntesis entre estos dos tipos en la figura de Sancho, cuya acción se fundaba alternativamente en los artificios cómicos que pertenecen a ambos.

Márquez Villanueva (1973) aceptó en su esencia la tesis de Hendrix, de la que elogió la solidez del método y la pertinencia de los ejemplos discutidos, e intentó llevar más allá el estudio de la cuestión, incluyendo también las posibles fuentes folklóricas, en conformidad con la teoría de Molho (1976). Por lo que atañe al nombre del escudero, por ejemplo, el ilustre cervantista identificó la presencia de las dos fuentes, ya que *Sancho* apuntaría a la tradición folklórica y, en particular, refranesca, donde indicaba normalmente una figura indefinida, rústica y maliciosa a la vez, mientras que *Panza* procedería del teatro preloquista, para designar un personaje glotón y voraz, con una acepción peyorativa de rusticidad. Diferentes son las interpretaciones de Molho (1976: 252) y de Redondo (1997), que hicieron remontar *Panza* al nombre de la figura carnavalesca de un santo celebrado por los estudiantes salmantinos en las fiestas de antruejo, representación de voracidad grotesca, definido por su barriga enorme e insaciable apetito. Márquez Villanueva siguió en su análisis subrayando analogías con varios personajes de bobos tanto en los rasgos generales de su personalidad como en el desarrollo de algunas específicas aventuras; por ejemplo, en la *Representación de la famosa historia de Ruth*, de Sebastián de Horozco²⁷, se encuentra un bobo que tiene la función de viajar como escudero, aunque, al igual que Sancho, sea reacio a dejar su pueblo y su familia; sin embargo, acepta hacerlo porque se le promete la herencia de un título académico, ilusión análoga a la que recibe Sancho del gobierno de una ínsula. Otros parentescos se establecieron con las continuaciones e imitaciones de *La Celestina*

²⁶ Entre los análisis antecedentes, solo mencionamos el de Menéndez Pelayo que, según el resumen del mismo Hendrix (1925: 486), sucesivamente corroborado por Márquez Villanueva (1973: 22-24), identificó como única fuente nota del personaje de Sancho el Ribaldo del *Caballero Cifar*, conclusión de la que dudaron tanto Hendrix como Márquez Villanueva.

²⁷ Márquez Villanueva (1973) se detuvo pormenorizadamente en las posibles relaciones entre Cervantes y este autor toledano, relevando también algunas coincidencias en el empleo de los refranes.

y, para quedar en el ámbito teatral, con la obra de Lope de Rueda y Torres Naharro. Este último en particular contribuyó a la caracterización del bobo como personaje rústico y campesino que se convertirá en “la figura cómica más frecuente y capital del teatro preloquista” (Márquez Villanueva, 1973: 69). Estamos bien lejos de la imagen idealizada del rústico labrador de inspiración bucólica y renacentista, según la cual se representaba en su realidad social o como ejemplo de laboriosidad y moralidad, fruto de una visión cristiana de benevolencia, de orientación erasmista que miraba con sospecha hacia el nuevo progreso económico. En cambio, el rústico del teatro, como había parcialmente notado también Hendrix (1925), es un tipo caracterizado por rasgos moralmente negativos, una caricatura que se construye sobre un enfoque hiperbólico de elementos vergonzosos y groseros, cuya descripción y comportamiento escénico se centran en la satisfacción de las más básicas necesidades biológicas, el sueño, la comida y la reproducción, a los que se unen notas infamantes, como la tacha de ser cornudo o un general cuadro degradante de la vida matrimonial, o la falta de instrucción religiosa. Merece la pena notar que el comportamiento de esta categoría de *personae* teatrales depende en varios casos de una esperanza, de un deseo inalcanzable de conseguir una recompensa absurda y desproporcionada a sus méritos: la ilusión sanchesca de la ínsula representaría un rasgo vinculado con las figuras cómicas del teatro preloquista. Con el teatro lopesco del siglo XVII la figura del rústico se independizó de su retrato más negativo para alcanzar una nueva altura, gracias a la que sigue siendo vehículo cómico que, sin embargo, sabe encarnar también una moralidad simple pero honrada, *in primis* de la limpieza de sangre. Márquez Villanueva (1973: 83 y sgs.) concluyó afirmando que Sancho permanece esencialmente adherente a la figura teatral del rústico en su caracterización tanto física como caracterial. Sin embargo, acaba siendo una figura aun más compleja y contradictoria, simple pero aguda, realista y soñadora a la vez: es, en conclusión, un verdadero *personaje* novelesco, con atributos humanos que incluyen faltas y cualidades, más que un *tipo* teatral estilizado. Los rasgos más vulgares quedan suavizados por una general bondad de carácter y de espíritu, así que, por ejemplo, su relación de amistad con el rucio, ya no es expresión de trivialidad y grosería, sino de una simpleza que conlleva también un vínculo afectivo con la realidad campesina de la que procede y a la que, por una porción significativa de la novela, anhela volver. Por eso faltan en el personaje cervantino las notas de infamia, ya que Sancho es un marido

fiel, entregado a la familia, de la que nunca se olvida a lo largo de su viaje, hombre respetado y amado también en su comunidad, cristiano viejo con fe inquebrantable y orgulloso de su condición. La existencia de la ínsula en su imaginario lo hace capaz también de formular abstracciones, de dejarse llevar por la locura y la fantasía, apartándose de lo concreto y lo cotidiano; es el elemento que más lo relaciona con don Quijote, para el cual la ilusión de Dulcinea actúa como estímulo y meta última de sus aventuras. Tomamos prestadas las mismas palabras de Márquez Villanueva para resumir la esencia del personaje:

La máscara del rústico tenía que ser repudiada en el fondo, porque su norte era una estética de caricatura, definida por el prurito de dar una imagen peyorativa no de rústicos, sino de rusticidad, lo cual equivale a correr detrás de abstracciones literarias. Y Cervantes era, en cambio, el primero en perseguir la creación de individuos (Márquez Villanueva, 1973: 87).

La procedencia teatral de Sancho se vuelve a subrayar en otro trabajo de Close (1981) centrado en la consideración de la relación dialógica entre amo y escudero, que, según la opinión del estudioso, se organiza como reproducción de las conversaciones entre los personajes teatrales del galán y su criado en la comedia del siglo XVI. Sancho correspondería, en su papel y en su descripción física y moral, a las *personae* cómicas o incluso bufonescas de la comedia prelopesca; en este marco se puede encontrar también el origen de la aptitud educativa que don Quijote manifiesta hacia su escudero.

En conclusión, tanto en la identificación del origen folklórico y carnavalesco de Sancho, elaborada por Molho (1976) y Redondo (1997), como en el subrayado de su procedencia del tipo cómico teatral, teorizada por Hendrix (1925) y Márquez Villanueva (1973), la crítica siempre parece haber sido de acuerdo sobre la naturaleza esencialmente contradictoria del personaje de Sancho Panza, que, nacido como rústico y simple labrador, contrapeso materialista al idealismo de don Quijote, se hace también cómplice de la locura de su amo, compartiendo muchas de sus ilusiones y, sobre todo, participando en el mismo movimiento oscilante que atraviesa ilusión y desilusión, realidad e imaginación. La realidad se vuelve también para Sancho un obstáculo a la realización de sus expectativas, según la lógica del universo mágico quijotesco.

2.4. El manteamiento (I, 17).

Los capítulos I, 15-17 se dedican a la estancia de hidalgo y escudero en una venta, que don Quijote, de acuerdo con su usual proceso de transformación literario-caballeresca de la realidad, cree ser un castillo. En el mismo momento en el que los dos protagonistas están saliendo de la venta para reanudar con su búsqueda de aventuras, un grupo de hombres, “gente alegre, bienintencionada, maleante y juguetona” (DQ I, 17), deciden jugarle una mala pasada a Sancho, que se estaba marchando sin pagar la cuenta al ventero: lo hacen saltar en una manta varias veces después de haberlo lanzado en el aire²⁸. Se trata de la acción más abiertamente carnalesca de toda la novela, que se refiere a una tradición practicada solo en el contexto de la fiesta del carnaval, vale decir la costumbre de mantear a los perros, como el mismo texto explicita: “comenzaron a levantarlo en alto y a holgarse con él como con perro por carnestolendas” (*ibidem*). Otra posible variante era la de mantear muñecos de paja y trapos llamados peleles, de la cual nos queda una representación en el cartón para tapiz de Goya conservado en el Prado y titulado precisamente *El pelele*. La imagen del manteamiento de Sancho se quedó probablemente como representativa del personaje en el imaginario figurativo; según los estudios de Longo (1992) y, sucesivamente, de Magani (2000), la encontramos por ejemplo en un ciclo pictórico que concierne a las aventuras de don Quijote, el único que se halla en el Veneto, en el palacio del siglo XV de la familia Sambonifacio de via Andreini en Padua²⁹.

²⁸ El motivo del manteamiento recurre en varias obras de la época. Aparece, en particular, en algunas novelas picarescas, en las que la burla carnalesca es estructura central para la formación de un mundo que se funda en engaños: se menciona, por ejemplo, en *La pícaro Justina* (II, 1, cap. 1, p. 357 y II, 2, cap. 4, p. 571), mientras que ocurre concretamente en el *Guzmán de Alfarache* (III, 1, vol. 1, p. 372) y en la *Vida de Marcos de Obregón* (II, 10, p. 202). Otras obras en las que se menciona la costumbre del manteamiento son, por ejemplo, la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (cap. XIV, p. 368) de Juan de Luna y la *Pícaro Justina* (II, Parte 1, cap. I, p. 357 y II, Parte 2, cap. IV, p. 571), además de volver a presentarse en el *Quijote* de Avellaneda como recuerdo de Sancho.

²⁹ Se identificaron, como modelo de las obras, los grabados procedentes de las pinturas de Charles-Antoine Coypel, pintor muy activo en la corte de Francia, el primero que se dedicó a una transposición iconográfica de algunos episodios de la obra y al que le fueron encargados veinte y ocho cartones sobre la historia del *Quijote*, realizados entre 1715 y 1751. Canavaggio (2006: 91) precisó que la mayoría de ellos se compuso dentro de 1727, con excepción de cuatro. Se trataba de un sujeto relativamente nuevo en el ámbito del arte figurativo; las únicas representaciones antecedentes a la obra de Coypel remiten a un ciclo de grabados de Jacques Lagniet, fechado aproximadamente 1640, además de los que acompañaban las varias ediciones que se publicaron de la novela. Sobre la obra de Coypel véase también pp. 157-158.

La burla del manteamiento sorprende al lector por incluir una costumbre carnavalesca fuera del contexto al cual pertenece. La rapidez del episodio choca con el número de veces que Sancho volverá a recordarlo, demostrando el fuerte impacto que tuvo en la memoria del escudero. Se trata de una inesperada explosión de espíritu carnavalesco, en la cual se concilia la búsqueda de diversión con la designación de un inocente chivo expiatorio. Por una parte Sancho parece reducirse a nada más que un perro o un pelele, en un proceso de animalización o cosificación³⁰; por otra parte, en cambio, la reacción del escudero será completamente humana: Sancho, a pesar de su memoria frágil y astuta, que le permite recordarse lo que le conviene e ignorar lo que le podría causar desventajas, no conseguirá nunca olvidarse del manteamiento, sobre todo en proximidad de la misma venta en la que ocurrió. Es más, don Quijote intentará atribuir esta aventura a otro encantamiento, que le habría impedido intervenir para ayudar a su escudero, pero es el mismo Sancho que se le opone, en I, 18, afirmando que ningún hombre encantado tomó parte en este episodio ya que había oído claramente los nombres de los que lo manteaban. La violencia de la circunstancia permanece en la memoria de Sancho como algo demasiado concreto para que pueda convertirse en una fantasía caballerescas o se le pueda atribuir, incluso burlescamente, una supuesta causa inmaterial. Además, parece alimentar su cobardía y su deseo de vivir de forma pacífica; se lo recuerda a su amo en I, 20 tratando de rechazar la empresa de ir hasta el Toboso para buscar a Dulcinea:

—Señor, yo no sé por qué quiere vuestra merced acometer esta tan temerosa aventura. Ahora es de noche, aquí no nos ve nadie: bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro, aunque no bebamos en tres días; y pues no hay quien nos vea, menos habrá quien nos note de cobardes, cuanto más que yo he oído predicar al cura de nuestro lugar, que vuestra merced bien conoce, que quien busca el peligro perece en él. Así que no es bien tentar a Dios acometiendo tan desafortunado hecho, donde no se puede escapar sino por milagro, y basta los que ha hecho el cielo con vuestra merced en librarle de ser manteado como yo lo fui y en sacarle vencedor, libre y salvo de entre tantos enemigos como acompañaban al difunto (DQ I, 20).

El manteamiento se convierte en representativo de la personalidad de Sancho, en dos sentidos: en primer lugar, pone de manifiesto su cobardía y, en segundo lugar, le

³⁰ La reificación del ser humano es eje central en la teoría de Bergson (1991) sobre la risa, que se funda en la necesidad de que el sujeto del que la gente se ríe se perciba como un mecanismo, vale decir se deshumanice por asimilarse a un objeto inanimado. En este sentido, el que causa la risa parece perder su espontaneidad, característica irreplicable del ser humano.

permite tomar conciencia de lo imprevisible de la aventura, que lo somete a pruebas inesperadas y a dolores que no está en su poder evitar y que, por lo tanto, hay que aceptar con amarga resignación:

Cuanto más que no pienso ponerme en ocasión de haberle menester, porque pienso guardarme con todos mis cinco sentidos de ser ferido ni de ferir a nadie. De lo del ser otra vez manteado no digo nada, que semejantes desgracias mal se pueden prevenir, y, si vienen, no hay que hacer otra cosa sino encoger los hombros, detener el aliento, cerrar los ojos y dejarse ir por donde la suerte y la manta nos llevare (DQ I, 21).

Esta será la razón por la cual Sancho no volverá a entrar en la misma venta cuando vuelva a encontrarla en su camino en I, 26, donde esta aventura será recordada como “desgracia de la manta”. A pesar de lo presente que está su recuerdo, Sancho siempre intentará evitar que otros vengan en conocimiento de ella omitiéndola también durante su relato al cura y al barbero. No valdrá para mucho su reticencia, ya que será el mismo ventero quien, al reconocer el “amo del manteado escudero”, lo contará todo al cura y al barbero, “sin callar lo que tanto callaba Sancho” (DQ I, 27). Lo mismo hará la ventera en I, 32, contando a sus huéspedes las circunstancias del manteamiento, pero no antes de haber averiguado que Sancho no esté cerca para escucharlo (“mirando si acaso estaba allí Sancho, como no le viese, contó todo lo de su manteamiento, de que no poco gusto recibieron”).

En esta misma venta, a la que volverán después de la aventura en Sierra Morena, don Quijote emprende una batalla contra los cueros de vino convencido de que se trate de un gigante. La mera vista de una manta en el brazo de don Quijote ofrece al narrador la ocasión para una alusión que el lector ya entiende perfectamente: “en el brazo izquierdo tenía [don Quijote] revuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho, y él se sabía bien el porqué” (DQ I, 35)³¹.

En I, 37 y I, 46 vuelve a ocurrírsele a Sancho el recuerdo del manteamiento³² para subrayar la realidad de esta amarga burla: no obstante acepte la visión quijotesca

³¹ Se trata de un comentario que no queda claro a cual de las voces narrativas se pueda imputar, si a Cide Hamete o al segundo autor, ya que se configura como una intervención típica de un autor omnisciente, que conoce y maneja no solo los acontecimientos anteriores a la fábula, sino también los pensamientos de sus personajes.

³² Iffland (1999: 97; 101) subrayó que “las constantes referencias al manteamiento en relación a la venta refuerzan su condición de *locus* festivo. [...] Don Quijote enfatiza esa dimensión especial de la venta, espacio en que suceden cosas que trastruecan el orden usual, donde una labradora se convierte en reina,

según la cual todo lo ocurrido en la venta-castillo es resultado de un hechizo, se apresura a precisar que el manteamiento “sucedio por vía ordinaria” (DQ I, 46). Mientras don Quijote reitera que todo lo sucedido en la venta fue fruto de un encantamiento, Sancho lo contradice:

—Todo lo creyera yo —respondió Sancho—, si también mi manteamiento fuera cosa dese jaez, mas no lo fue, sino real y verdaderamente; y vi yo que el ventero que aquí está hoy día tenía del un cabo de la manta y me empujaba hacia el cielo con mucho donaire y brío, y con tanta risa como fuerza; y donde interviene conocerse las personas, tengo para mí, aunque simple y pecador, que no hay encantamiento alguno, sino mucho molimiento y mucha mala ventura (DQ I, 37).

Sancho no llegará nunca a secundar las ilusiones de su amo sobre este episodio, a pesar de que lo haga, burlesca y astutamente en otras circunstancias; por el contrario, con respecto al manteamiento se afirma con decisión que “jamás llegó la sandez de Sancho a tanto, que creyese no ser verdad pura y averiguada, sin mezcla de engaño alguno, lo de haber sido manteado por personas de carne y hueso, y no por fantasmas soñadas ni imaginadas, como su señor lo creía y lo afirmaba” (DQ I, 46).

Un episodio que cubre un papel tan importante en la memoria del escudero vuelve a mencionarse en el mismo desenlace de la primera parte: en el capítulo conclusivo Sancho le resume brevemente a su mujer, a manera de balance final, su valoración sobre su aventura en tanto escudero de don Quijote:

Solo te sabré decir, así de paso, que no hay cosa más gustosa en el mundo que ser un hombre honrado escudero de un caballero andante buscador de aventuras. Bien es verdad que las más que se hallan no salen tan a gusto como el hombre querría, porque, de ciento que se encuentran, las noventa y nueve suelen salir aviesas y torcidas. Sélo yo de experiencia, porque de algunas he salido manteado y de otras molido; pero, con todo eso, es linda cosa esperar los sucesos atravesando montes, escudriñando selvas, pisando peñas, visitando castillos, alojando en ventas a toda discreción, sin pagar ofrecido sea al diablo el maravedí (DQ II, 52).

Se trata de una evaluación globalmente positiva, aunque con una nota de amargura que subraya la falta de correspondencia entre la realidad y las expectativas humanas. Prueba de esto serían los palos recibidos y el manteamiento, que se separa significativamente de las otras violencias padecidas, señalando la originalidad del momento: si todas las palizas que le pegaron a Sancho se parecen hasta el punto de que

ascenso carnavalesco que se ha vuelto permanente. Es un mundo en que las identidades de los individuos están en flujo, mutándose a base se disfraces que a veces se convierten en realidad”.

no distingue la una de la otra, el manteamiento destaca entre todas por ser experiencia única e inolvidable. Sin embargo, las agresiones padecidas no son suficientes para desvalorar un sentido global de satisfacción, que depende también, conformemente a la mentalidad práctica del escudero, del favorable trato económico que siempre amo y criado gozaron gracias al código caballeresco.

En II, 2 se indica otro elemento que vuelve el episodio particularmente doloroso en la memoria del escudero, esto es la falta de ayuda por parte de su amo. A don Quijote, que le describe sus aventuras como experiencias compartidas, donde si uno de los dos padece un sufrimiento, el otro se siente afectado también (“cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca, o tocara, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo”), Sancho le contesta cínica y pragmáticamente:

—Así había de ser —dijo Sancho—, pero cuando a mí me manteaban como a miembro, se estaba mi cabeza detrás de las bardas, mirándome volar por los aires, sin sentir dolor alguno; y pues los miembros están obligados a dolerse del mal de la cabeza, había de estar obligada ella a dolerse dellos (DQ II, 2).

Sancho vuelve a acusar a don Quijote en II, 28 por los sufrimientos vividos a lo largo de su viaje; entre ellos menciona explícitamente el manteamiento y, en particular, la falta de ayuda por parte de su amo, que se convierte en una razón para volver a casa y abandonar la empresa.

A la fe, señor nuestro amo, el mal ajeno de pelo cuelga, y cada día voy descubriendo tierra de lo poco que puedo esperar de la compañía que con vuestra merced tengo; porque si esta vez me ha dejado apalear, otra y otras ciento volveremos a los manteamientos de marras y a otras muchacherías, que si ahora me han salido a las espaldas, después me saldrán a los ojos. Harto mejor haría yo, sino que soy un bárbaro y no haré nada que bueno sea en toda mi vida, harto mejor haría yo, vuelvo a decir, en volverme a mi casa y a mi mujer y a mis hijos, y sustentarla y criarlos con lo que Dios fue servido de darme, y no andarme tras vuesa merced por caminos sin camino y por sendas y carreras que no las tienen, bebiendo mal y comiendo peor (DQ II, 28).

La misma situación se había presentado ya anteriormente, en Sierra Morena, donde Sancho expresa su deseo de volver a su pueblo: las razones parecen ser esencialmente dos, las palizas al que está constantemente sometido y la prohibición de hablar que le impuso don Quijote:

—Señor don Quijote, vuestra merced me eche su bendición y me dé licencia, que desde aquí me quiero volver a mi casa y a mi mujer y a mis hijos, con los cuales por lo menos hablaré y departiré todo lo que quisiere; porque querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto, es enterrarme en vida. Si ya quisiera la suerte que los animales hablaran, como hablaban en tiempo de Guisopete, fuera menos mal, porque departiera yo con mi jumento lo que me viniera en gana y con esto pasara mi mala ventura; que es recia cosa, y que no se puede llevar en paciencia, andar buscando aventuras toda la vida, y no hallar sino coces y manteamientos, ladrillazos y puñadas, y, con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo (DQ I, 25).

Como se vuelve a proponer en II, 28, se asocia la imposibilidad de hablar con el manteamiento, en calidad de dos experiencias igualmente negativas; la imposición del silencio por parte de don Quijote se caracteriza por causar un dolor casi físico al escudero que es criatura por excelencia “oral”, hija de la cultura popular, como atestigua su empleo de los refranes. En II, 28, efectivamente, después de que Sancho se ha desahogado exteriorizando sus preocupaciones, don Quijote da por cierto que ya se sienta mejor, casi como si el otorgarle libertad expresiva represente una terapia para todas sus heridas:

—Haría yo una buena apuesta con vos, Sancho —dijo don Quijote—, que ahora que vais hablando sin que nadie os vaya a la mano, que no os duele nada en todo vuestro cuerpo. Hablad, hijo mío, todo aquello que os viniere al pensamiento y a la boca, que a trueco de que a vos no os duela nada, tendré yo por gusto el enfado que me dan vuestras impertinencias (DQ II, 28).

El manteamiento se hace cada vez más imagen simbólica de todas las penas que afligen a Sancho en la novela y se asocia con una exigencia imprescindible, que es la necesidad de hablar y expresarse sin freno. La falta de esta posibilidad llega a ser, para Sancho, una tortura comparable a las palizas recibidas, que le dificulta seguir acompañándole a su amo; por esta razón no perderá ocasión para recordarle a don Quijote que la condición para seguir en su oficio de escudero fue precisamente la concesión de la licencia de hablar libremente³³. Consecuentemente, don Quijote

³³ Evidentemente el escudero no es el único que tiene mala memoria: “—Si vuestra merced tuviera buena memoria —replicó Sancho—, debírase acordar de los capítulos de nuestro concierto antes que esta última vez saliésemos de casa: uno dellos fue que me había de dejar hablar todo aquello que quisiese, con que no fuese contra el prójimo ni contra la autoridad de vuesa merced; y hasta agora me parece que no he contravenido contra el tal capítulo.” (DQ II, 20)

atribuye un poder curativo al desahogo de Sancho, que puede sanar también las más graves heridas físicas.

Al comienzo de la segunda parte, cuando Sansón Carrasco informa a don Quijote y Sancho de la existencia de un libro publicado que cuenta sus hazañas, para probar la exhaustividad del historiador que la compuso, se menciona precisamente el manteamiento, afirmando que: “ – No se le quedó nada – respondió Sansón – al sabio en el tintero: todo lo dice y todo lo apunta, hasta lo de las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta” (DQ II, 3). Esta mención del episodio causa la reacción resentida de Sancho, el cual inmediatamente se apresura a precisar: “en la manta no hice yo cabriolas – respondió Sancho –; en el aire, sí, y aun más de las que yo quisiera” (*ibidem*). Sigue la discusión sobre lo que sea oportuno incluir en un relato y lo que, en cambio, es más conveniente omitir para preservar la dignidad de los personajes y, consecuentemente, de la historia: don Quijote opina que algunos detalles de poca importancia se deberían ignorar en el caso de que desprestigien la imagen del héroe. Lo contradice Sansón Carrasco al defender el papel del historiador y su adherencia a los acontecimientos, diferenciándolo del poeta, que puede permitirse una libertad más amplia en la composición de la trama. Paradójicamente, don Quijote inculpa a Sancho por la misma actitud que el mismo acaba de defender:

—Socarrón sois, Sancho —respondió don Quijote—. A fee que no os falta memoria cuando vos queréis tenerla.

—Cuando yo quisiese olvidarme de los garrotazos que me han dado —dijo Sancho—, no lo consentirán los cardenales, que aún se están frescos en las costillas (DQ II, 3).

En la perspectiva de don Quijote, la realidad puede acomodarse a las exigencias literarias y a la búsqueda de la fama, en cambio Sancho intenta moldear su memoria olvidando activamente algunos episodios que representan un trauma o un recuerdo desagradable en vista de su vida cotidiana. Los dos personajes abrazan el mismo principio, pero con objetivos diferentes: don Quijote se refiere a la memoria literaria, Sancho a la memoria histórica. El escudero intenta aplicar a la vida “real” un procedimiento de selección típicamente artístico: quiere ser “autor” en el sentido de personalidad superior que manipula los acontecimientos ocurridos y la percepción que de ellos tienen los personajes, como prueba la ya mencionada tentativa de impedir que otros se enteren del episodio del manteamiento. Y, como ocurre con don Quijote, su

propósito como autor fracasa, ya que la realidad “histórica”, independiente de la voluntad humana, sigue imponiéndose sobre toda manipulación arbitraria. La especificidad de un punto de vista no puede volverse absoluta nunca en el universo cervantino, así que seguirá colisionando contra el muro de la realidad exterior y, sobre todo, contra las visiones que los demás tienen de ella. En particular, el proceso de olvido que Sancho querría llevar a cabo choca constantemente también con la realidad, que desencadena sus recuerdos de manera involuntaria, como ocurre precisamente con el manteamiento cada vez que el escudero se acerca a la venta. Sancho sabe manejar su memoria de manera astuta y juguetona, recordándole a su amo lo que le conviene, por ejemplo promesas que este parece, de forma igualmente conveniente para él, descuidar (cfr. I, 19; II, 20; II, 28); al mismo tiempo, hay cosas que Sancho no consigue borrar de sus recuerdos y son precisamente las palizas, las peleas, las ocasiones en las que el mundo de la violencia carnavalesca irrumpe en el orden literario del universo caballeresco creado por su amo.

2.5. *La piñata (I, 35).*

Otro momento en el cual se reproduce una costumbre carnavalesca fuera de su contexto usual se halla en I, 35, en este caso protagonizado por don Quijote. Volviendo de la Sierra Morena, don Quijote y Sancho se encuentran otra vez en aquella venta donde el escudero fue víctima del manteamiento. El agradable momento de sosiego proporcionado por la lectura de la novela del *Curioso impertinente* se interrumpe brutalmente por un descubrimiento por parte de Sancho, al darse cuenta de que su amo, en un estado de sonambulismo, había empezado a pelear con unos cueros de vino tinto. La sugestión creada por el cura y el barbero con la historia de la princesa Micomicona, impersonada por Dorotea, incluye precisamente la batalla contra el gigante Pandafilando; don Quijote vive en sus sueños este combate para luego realizarlo concretamente, medio dormido, convirtiendo, en su imaginario onírico, los cueros de vino del ventero en el gigante mismo.

Y con esto entró en el aposento, y todos tras él, y hallaron a don Quijote en el más extraño traje del mundo. Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida que por delante le

acabase de cubrir los muslos y por detrás tenía seis dedos menos; las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y nonada limpias; tenía en la cabeza un bonetillo colorado, grasiento, que era del ventero; en el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho, y él se sabía bien el porqué, y en la derecha, desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante. Y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante: que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que ya había llegado al reino de Micomicón y que ya estaba en la pelea con su enemigo; y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino. Lo cual visto por el ventero, tomó tanto enojo, que arremetió con don Quijote y a puño cerrado le comenzó a dar tantos golpes, que si Cardenio y el cura no se le quitaran, él acabara la guerra del gigante; y, con todo aquello, no despertaba el pobre caballero, hasta que el barbero trujo un gran caldero de agua fría del pozo y se le echó por todo el cuerpo de golpe, con lo cual despertó don Quijote, mas no con tanto acuerdo, que echase de ver de la manera que estaba (DQ I, 35).

La aventura soñada se hace farsa real y, en particular, se hace entretenimiento carnavalesco: efectivamente, eran típicos del carnaval aquellos juegos que implicaban el empleo de una olla que se había que romper con un bastón para ganar el juego, o que, de forma análoga al pelele del manteamiento, se usaba como una pelota; otra alternativa era la de hacer quebrar ruidosamente las ollas rellenándolas de petardos. A esta tradición se relaciona también la del “Domingo de Piñata”, en ocasión del primer domingo siguiente al carnaval, durante el cual se colgaba una olla o un cuero relleno que los participantes golpeaban con un bastón; además, era necesario jugar vendados, en la misma condición de don Quijote que, por ser dormido, tiene los ojos cerrados. En *Covarrubias* se recuerda la tradición de la ciudad de Zámora, donde, en la Catedral, en ocasiones especialmente solemnes “cuelgan un cántaro del techo y le bambolean de una parte a otra, hasta que dando con él en la techumbre le quiebran”; el significado simbólico de esta costumbre apuntaría al reconocimiento de la fragilidad de la condición humana (Caro Baroja, 1989: 58-59; 132-134). Merece la pena subrayar, además, que precisamente los cántaros, siempre según la definición de *Covarrubias*, comparten perfectamente la misma función de recipiente de vino – o agua – de los cueros, diferenciándose de ellos solo por el material, ya que el cuero se construía adobando el pellejo de algún animal, mientras que el cántaro era normalmente de cobre u otro metal, como precisa también *Autoridades*.

El sueño quijotesco se configura al igual de otra lucha caballerisca contra el gigante, a la que apunta la manta revuelta en el brazo como si fuera un escudo y el

asalto a los cueros armado de espada. Se multiplican, sin embargo, los elementos ridículos, en primer lugar la condición de parcial desnudez del caballero, que remite a las tradicionales obscenidades carnavalescas, entre las que la más típica era descubrir las nalgas; la misma función desempeña el detalle del gorro rojo y sucio que don Quijote lleva en la cabeza, interpretado por Iffland (1999: 97) como inversión del yelmo. A esto, se puede añadir la intervención de Sancho, el cual aquí da prueba de ser auténtico simplón, pues parece considerar el delirio quijotesco como verdadera batalla contra un gigante, traduciendo perfectamente en palabras la actuación onírica de don Quijote. Sancho descifra el sueño de su amo confundiendo el vino de los cueros descuartizados con la sangre del gigante, según una inversión muy sugerente en el ámbito de las tradiciones rituales³⁴. En este caso el vino no se convierte en sangre humana, sino en sangre imaginaria, que además de ser onírica, pertenece a un ser que no existe, dando lugar a una relectura burlesca de la conversión litúrgica de la sangre en vino. La carnavalización de este proceso ritual se manifiesta también en el hecho de que la sangre que Sancho ve correr pertenece a un gigante, que es precisamente el ser carnavalesco y cómico por antonomasia. Iffland (1999: 97-98), a la hora de interpretar la escena, llamó la atención también sobre la conclusión, que da fin coherentemente a este momento de locura carnavalesca con la equivocación del mismo don Quijote, el cual, aunque despierto, parece seguir actuando en su mundo onírico, confundiendo al cura con la princesa Micomicona de su sueño. Efectivamente, era el cura quien se suponía desempeñaría el papel de la princesa antes del fortuito encuentro con Dorotea, de manera que don Quijote vuelve a vestirlo del disfraz que él mismo quería atribuirse, con el resultado de rebajar en sentido carnavalesco su personalidad religiosa. El carácter festivo³⁵ del episodio se alinea perfectamente con la función estructural que Percas de

³⁴ Casaldueiro (1970: 159) interpretó la asociación entre vino y sangre como simbólica de la relación entre la lascivia, representada por el gigante imaginario contra el cual está luchando don Quijote, y la purificación; esta lectura encaja perfectamente con la caracterización de don Quijote como ser cuaresmal, espiritual y abstinente de los placeres físicos.

³⁵ No faltaron estudiosos que desatendieron esta interpretación para ir en busca de las fuentes literarias del episodio; en particular Bambeck (1974) lo relacionó con un episodio de las *Metamorfosis* de Apuleyo, en el que Lucius, borracho, “mata” tres cueros de vino creyendo que sean ladrones; Gómez Canseco y Zunino Garrido (2006) más recientemente volvieron a considerar la influencia de la obra de Apuleyo en la poética cómica del Renacimiento, comentando las huellas que dejó en las obras de Cervantes y de Shakespeare. A pesar de la posible influencia clásica, no podemos concordar con Bambeck que ve, en esta reelaboración del episodio, un ejemplo de como la manipulación de las fuentes se dirige hacia un sentido más profundamente trágico, resultado de una recarga de los rasgos cómicos.

Ponseti (1975 I: 158) le atribuyó: insertándose en la narración como una brutal interrupción de la lectura de la novela del *Curioso impertinente*, se coloca encuadrado en ella al igual que un entremés incluido en el marco de una comedia; desempeñaría también la misma función estructural de sosiego, proporcionando una situación evidentemente cómica, que rompe el *pathos* de la acción primaria.

Además, la estudiosa detectó en la batalla quijotesca contra los cueros de vino la reproducción en clave ridícula del mismo tema de la novela del *Curioso*, en la que Anselmo está luchando contra la congoja causada por su mera imaginación; de manera análoga, don Quijote entabla una batalla puramente onírica, fruto de las sugerencias aventurosas que instiló en él la fingida historia de la princesa Micomicona. Don Quijote que combate contra la lascivia representada por el gigante imaginario remite también a la historia de Dorotea, que lucha contra la lujuria de Fernando, que la despojó de su virtud. Esta es la interpretación que Casaldueiro (1970: 159-160) atribuyó al episodio, a la que se alineó también Márquez Villanueva (1975: 34). Del mismo parecer es Herrero (1976-1977) al subrayar el valor erótico de la decapitación del gigante, insertada en una constelación de imágenes obscenas (barba, peine, rabo)³⁶ coherentes con la simbología del gigante como emblema de lascivia; en este mismo contexto se puede incluir también la imagen grotesca y ridícula de un don Quijote semidesnudo. Según esta interpretación simbólica, la lucha de don Quijote se vuelve triunfo del casto amor caballeresco contra la lujuria, al expiar sus pecados en un baño de sangre.

La reproducción de la macroestructura en la microestructura del enredo parece ser una técnica narrativa que Cervantes, como veremos, emplea frecuentemente: el asunto de la trama principal del episodio vuelve a resonar también en un nivel interno, encajado como pausa narrativa. Esta técnica le permite al autor mantener viva la atención del lector con una variación que retrasa el desenlace final y que, por un lado, hace que la novela del *Curioso impertinente* desaparezca de la vista del lector y, por el otro, crea un creciente estado de expectación al dejar en suspenso el desenlace.

La reproducción del juego de la piñata presenta cierto parentesco con el del manteamiento, en particular la recreación de una costumbre festiva en el marco de un contexto que sale de la suspensión temporal propia del carnaval. Sin embargo, hay que

³⁶ El sistema metafórico que se constituye en este episodio será objeto de un examen más profundizado en el punto 4, del Cap. 3, p. 224.

notar también una diferencia sustancial: mientras que el manteamiento no tiene ninguna justificación literaria o fantástica, la pelea del hidalgo con los cueros de vino encaja perfectamente entre las esperas caballerescas sugeridas por la aventura ficticia de la princesa Micomicona. Se trata de una ocasión en la que las dos lecturas, la caballeresca y la carnavalesca, se flanquean perfectamente sin que ninguna de las dos sea desmentida. El puro hecho jocoso carnavalesco se interpreta oníricamente como una lucha caballeresca y, además, adquiere otros valores simbólicos, de parodia religiosa y de metáfora erótica, elementos que siguen perteneciendo a la semiótica del carnaval.

2.6. *El banquete festivo.*

Como ya se ha dicho, el banquete es un momento tópico de la fiesta popular, que se trasladó en el mundo literario con coherentes descripciones de convites que no se limitan a ser abundantes, sino que llegan al gigantismo, a representaciones grotescas de una copiosidad cósmica aparentemente inagotable. En el *Quijote* no falta una típica escena de banquete: se trata del banquete para las bodas de Camacho, que se inserta en una atmósfera festiva generalizada, debida a la ocasión de un desposorio durante el cual cada conflicto parece desaparecer en una solución conciliadora que posibilita la continuación de los festejos. Este momento, que será para Sancho una verdadera fiesta de los sentidos, se introduce por medio de la percepción sensorial del escudero, con el “tufo y olor harto más de torreznos asados que de juncos y tomillos” que le anuncia la rica promesa de unas bodas generosas; ya solo esto le vale por parte de su amo el apelativo de “glotón”. Lo que se le presenta a la vista parece efectivamente satisfacer su glotonería:

Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas, porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne: así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que el aire los enfriase.

Contó Sancho más de sesenta zaques de más de a dos arrobas cada uno, y todos llenos, según después pareció, de generosos vinos; así había rimeros de pan blanquísimo como los suele haber de montones de trigo en las eras; los quesos, puestos como ladrillos enrejados, formaban una muralla, y dos calderas de aceite mayores que las de un tinte servían de freír cosas de masa, que con dos valientes palas las sacaban fritas y las zabullían en otra caldera de preparada miel que allí junto estaba.

Los cocineros y cocineras pasaban de cincuenta, todos limpios, todos diligentes y todos contentos. En el dilatado vientre del novillo estaban doce tiernos y pequeños lechones que, cosidos por encima, servían de darle sabor y enternecerle. Las especias de diversas suertes no parecía haberlas comprado por libras, sino por arrobas, y todas estaban de manifiesto en una grande arca. Finalmente, el aparato de la boda era rústico, pero tan abundante, que podía sustentar a un ejército (DQ II, 20).

La descripción de los manjares del banquete se desarrolla bajo el punto de vista de Sancho, mientras Cide Hamete se detiene en referir su reacción:

Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba y de todo se aficionaba. Primero le cautivaron y rindieron el deseo las ollas, de quien él tomara de bonísima gana un mediano puchero; luego le aficionaron la voluntad los zaques, y últimamente las frutas de sartén, si es que se podían llamar sartenes las tan orondas calderas; y así, sin poderlo sufrir ni ser en su mano hacer otra cosa, se llegó a uno de los solícitos cocineros, y con corteses y hambrientas razones le rogó le dejase mojar un mendrugo de pan en una de aquellas ollas (*ibidem*).

La voracidad de los ojos de Sancho, que observa los detalles contando los cocineros y los platos, no se refleja en sus gestos: el escudero parece ser cauto, casi prudente, limitándose a pedirle a un cocinero el permiso de mojar un trozo de pan en una de las ollas. Este cocinero se muestra generoso y despreocupado, de forma coherente con el entorno festivo: lo invita a tomarse sin escrúpulos una o dos gallinas, ya que la ocasión celebrativa es motivo para que nadie tenga que aguantar el hambre.

El tema del banquete, así como todo el episodio en su conjunto, no manifiesta los rasgos hiperbólicos de la comida carnavalesca, sino que se funde con el espíritu más refinado de la fiesta cortesana renacentista, que se vuelve a proponer en el espectáculo de baile y canto que precede la boda. Este banquete no parece configurarse como una experiencia sensorial análoga a los momentos conviviales creados por Rabelais o también por Pulci. Falta, como ya notó Bulgin (1983: 57), el caos carnavalesco en favor de una preparación y disposición bien organizada. Además, la presencia del banquete en la obra de Rabelais parece tener una reverberación mucho más profunda y sustancial en toda la construcción de la novela, que contiene referencias a la comida esparcidas en numerosas ocasiones. No se trata solo de una circunstancia convivial limitada en el

tiempo y en el espacio y asociada con una determinada ocurrencia, por ejemplo la celebración del éxito de una batalla (II, cap. 25, p. 628³⁷; I, cap. 39, pp. 264-271) o de unas bodas (II, cap. 31, p. 694), sino que todo el mundo se configura como un banquete dominado por la lógica de voracidad. La tierra misma es organismo devorador, que después de la muerte de Abele, se bebe su sangre, haciéndose más fecunda (II, cap. 1, p. 404). El acto de comer, además, es expresión de violencia, al punto que se admite también la posibilidad del canibalismo, por ejemplo cuando Panurge acaba asado vivo por los turcos en un espetón (II, cap. 14, pp. 524-526) que, sucesivamente, se convierte en verdadera arma, o bien cuando, durante el momento de refrigerio que sigue la batalla, se alude a la posibilidad de que Pantagruel pueda devorar a un prisionero (II, cap. 25, p. 628) o, de nuevo, cuando Gargantúa se come seis peregrinos en ensalada (I, cap. 38, pp. 258-263). El cuerpo humano no solo se transforma en alimento comestible, sino que puede ser también fuente productora de comida, por ejemplo en ocasión del nacimiento de Pantagruel, cuando, durante el parto, del vientre materno empiezan a salir jamones, anguilas, verduras, etc. (II, cap. 2, pp. 422-425). La comida desmesurada se acompaña también con acciones desmesuradas, agigantadas en sus consecuencias: siempre en ocasión del banquete que celebra el final de una batalla, para procurarse una comida diferente de la carne salada, de la cual todos estaban ya hartos, se empieza a ir de caza³⁸, con el resultado de disfrutar de un inmenso banquete, que incluye veintiséis perdices, dieciséis faisanes, diecinueve garzas reales, treinta y dos palomos, etc. (II, cap. 26, pp. 630-634). La intrínseca brutalidad del acto consumidor del comer se expresa también en el contexto bélico, donde la comida puede ser también causa de conflictos (I, cap. 32, pp. 220-225). Merece la pena señalar que el factor alimentar se convierte también en un burlesco asunto filosófico sobre el que meditar (IV, cap. 10, p. 1234), hasta la satírica reflexión sobre la glotonería de los eclesiásticos (IV, cap. 11, pp. 1236-1241). El cuarto libro de la serie es el que más se centra en imágenes de banquetes, como señaló Bajtín (1979b: 306) al relevar que en el episodio carnavalesco de la guerra de las salchichas se

³⁷ Indicamos con I el libro *Gargantua* y con II *Pantagruel*; para los libros sucesivos seguimos, obviamente la numeración original de las obras.

³⁸ Garrido (1999: 81-85) examinó la escena de caza del canto XIX del *Morgante* (est. 72-87, pp. 653-658) como una degradación de la moda cortesana de la caza que se convierte, de pura diversión, en necesidad debida al hambre, en un general proceso hiperbólico de vuelta al estado salvaje. Sobre los significados lúdicos y simbólicos de la caza véase Garbero Zorzi (1985: 171-174). Una escena de caza del jabalí se encuentra también en DQ II, 34: durante la estancia en el palacio de los duques se describen varias costumbres cortesanas renacentistas, entre las que hay también la caza y el banquete.

halla la más larga enumeración de comidas y bebidas de la literatura mundial. La comida se hace auténtico personaje, las salchichas se antropomorfizan para formar un ejército, compuesto también por morcillas y otros embuchados (IV, cap. 36, pp. 1380-1383), que se enfrentará a la milicia enemiga de cocineros, designados, a su vez, por sobrenombres de alimentos (IV, cap. 40, pp. 1400-1407).

En el universo rabelaisiano, dominado por el gigantismo, todo es hiperbólico, incluso la comida, que parece destinada a saciar un hambre inagotable que afecta a todo el cosmos en la aparente creación de un único organismo viviente que lo incluye todo, donde los hombres se alimentan de lo que se les ofrece de la misma forma en que la tierra y la naturaleza se alimentan de los hombres, en un ciclo universal de fecundidad. Jeanneret (1987: 24), en efecto, habló a este propósito de una afortunada comunión del individuo con la tierra, del cuerpo humano con el cuerpo cósmico, en el ámbito de la cual comer y beber significa participar en el ciclo universal de la fertilidad. La nutrición expresa la más alta potencialidad del ser humano, la de apoderarse del mundo que le rodea; el hambre insaciable, en este sentido, se configura también como inagotable sed de conocimiento, de modo que la extensa obra de Rabelais se desarrollaría como un recorrido de formación y crecimiento a lo largo del cual Gargantua y Pantagruel aprenden las normas del vivir social según el reconocimiento de un orden en el que encaja también la satisfacción de los instintos naturales, sin que eso se haga criterio dominante³⁹. El momento convivial del banquete marcaría un pasaje significativo del aprendizaje del personaje, en tanto etapa civilizadora que representa una ocasión privilegiada de agregación social, fusión entre instintualidad y sociabilidad. Por eso el banquete se asocia, en la tradición clásica, con la conversación, otra forma de nutrición para el espíritu y no solo para el cuerpo.

Un universo parecido al de Rabelais es el construido por Teofilo Folengo en el *Baldus*, poema épico-cómico compuesto en latín macarrónico, lengua literaria⁴⁰ nacida

³⁹ Panurge define a Pantagruel con estas palabras: “Je vous ay de long temps congneu amateur de peregrinité et desyrant tous jours veoir, et tous jours apprendre” (*Rabelais*, II, cap. 47, p. 1080).

⁴⁰ No nos vamos a detener en la caracterización lingüística del latín macarrónico y en sus propósitos burlescos hacia los excesos de la erudición renacentista, que excede el tema de nuestro estudio. Para este asunto remitimos a Goffis (1950), Paccagnella (1979) y Chiesa (1988). Solo relevamos, siguiendo el planteamiento de Segre (1993), que la lectura del mundo popular por parte de Folengo procede de una perspectiva marcadamente culta: a pesar de la intención de escarnio hacia la pedantería humanística, el punto de partida es siempre la cultura dominante que juzga la popular, apartándose claramente de ella y terminando en una derisión culta de la cultura.

en el ámbito de la cultura universitaria y humanística de Padua en el siglo XVI, que contaminaba el latín con formas del italiano vulgar superficialmente latinizadas, según un intento declaradamente burlesco. El mismo carácter de ferocidad que se puede encontrar en *Gargantua y Pantagruel* de Rabelais, se detecta también en el mundo retratado por Folengo, que, además, está impregnado de un sentimiento general de amargura y falta de humanidad. La de Folengo es una comicidad no confortante sino de escarnio y derisión, en la cual cualquier elemento positivo se pierde en un universo de misantropía (Salsano, 1953) y en una inspiración poética que parece trasladarse desde la parodia a la sátira (Goffis, 1950: 10); el motor principal es el espíritu polémico del autor, que ya queda perfectamente reflejado en la elección lingüística de un idioma nacido precisamente con este objetivo.

En el *Baldus*, como en toda obra carnavalesca, el banquete es tema frecuente, en el cual Folengo solía detenerse con abundancia de detalles, como se puede ver ya a partir del libro I, donde se dedican más de cien versos a la descripción de una cena. Tratándose de un convite de la nobleza, se caracteriza por una atmósfera elegante y refinada, dominada por colores delicados y tenues, el azul de las libreas de los servidores, el blanco de los lirios, el traje dorado del rey. Choca con esta apariencia de elegancia inmaculada la avidez de los comensales, que devoran en silencio los platos, así como los gestos de los servidores, que cortan las carnes de forma casi violenta, como animales feroces que desmiembran su presa⁴¹. Encontramos un banquete caracterizado de manera diferente en el libro IX (vv. 54 y sgs., pp. 302 y sgs.)⁴²: se presenta un contexto completamente popular, frenético y sucio. Lo que parece acercar los pobres a los ricos es precisamente la voracidad y glotonería que, aunque se disfrace bajo la

⁴¹ Veáanse las expresiones “rumpere carnes” (I, v. 463, p. 32), “dismembrare” (I, v. 464, p. 32), “furcinulas ficcant” (I, v. 465, p. 32).

⁴² Márquez Villanueva (1973: 291-292) señaló en este caso una intención polémica que contamina el jocoso espíritu carnavalesco: el mensaje final no sería una celebración de la abundancia, sino un “sermón contra la gula dentro de un espíritu cuaresmal y ajeno de toda alegría rabelesiana”. El estudioso se detuvo en una comparación extensa del *Baldus* con la novela cervantina, a partir de la cómica inversión del universo tradicional caballeresco, hasta la constatación de una paralela división, aplicable a ambas obras, en dos partes, la primera más “realista” frente a la segunda más fantástica. En particular, señalamos la identificación de un episodio del *Baldus* (libro IX) como posible fuente literaria de DQ II, 20-21, por la situación paralela de una fiesta rústica que se convierte en una falsa tragedia. Chevalier (1974: 177) excluyó la posibilidad de que el episodio folenguiano pudiera ser fuente directa para el cervantino, planteando, en cambio, la probabilidad de un origen común a partir de la misma fuente tradicional, perteneciente a un patrimonio de cuentos populares muy difundidos en pliegos sueltos del comienzo del siglo XVI. El asunto volvió a tratarse en otro trabajo más tardío de Chevalier (1981).

aparición de amaneramiento de la nobleza, en sustancia permanece invariada. A prueba de eso, Folengo en el libro I abre las puertas de la cocina (I, vv. 392-407, p. 28) revelando un ambiente tan sucio y desagradable como el del banquete popular, con la única diferencia de que los nobles tienen la posibilidad de esconderlo en un lugar al que normalmente no se accede. Otro aspecto en el cual el universo folenguiano demuestra ser completamente influido por lo alimenticio es el de la composición literaria, cuya inspiración artística procede de las musas macarrónicas, que protegen al poeta macarrónico y viven en un Olimpo alimentario, compuesto por ríos de sopas y salsas, barcos que son tartas, etc. (I, vv. 24-63, pp. 4-9). Un credo poético que llama a la memoria el del *Morgante* de Pulci, verdadero credo religioso que, en un triunfo absoluto del horizonte materialista, carnaliza también la fe, identificando lo sagrado con lo profano (XVIII, est. 115-142, pp. 602-612).

El banquete cervantino se aparta de los modelos de Rabelais y de Folengo precisamente por la falta de rasgos degradantes; el tono cervantino se manifiesta como límpido y divertido: en él la moral del placer que libera el instinto se funde con la exigencia de una imagen refinada. El autor se burla jocosamente de la glotonería de Sancho, pero le concede también al escudero un momento de placer para aplacar su hambre después de la aptitud moderada que ha revelado con sus vacilaciones iniciales. La situación no decae en la descripción de las indecencias folenguianas: todo permanece perfectamente ordenado, el pan en los “rimeros”, los quesos “puestos como ladrillos enrejados”, las especias dispuestas en una “grande arca” y los cocineros que, a pesar de ser más de cincuenta, se mantienen “todos limpios, todos diligentes y todos contentos”. Falta la representación “innoble” del banquete a favor de un global proceso de moderación de los rasgos más vulgares hacia la creación de un contexto ya más cortesano y elegante, típico de las ceremonias renacentistas, donde el banquete se hace espectáculo, momento público de carácter teatral que nada tiene que ver con el caos carnavalesco⁴³. Si en obras como la de Pulci el objetivo es operar una inversión de la moderación humanista, la inspiración cervantina parece dirigirse más hacia la

⁴³ Camporesi (1978: 91 sgs.) estudió los documentos producidos por Bartolomeo Scappi, cocinero secreto de Pío V que, en la segunda mitad del siglo XVI, compuso una preceptística de las normas culinarias y de la educación de un buen cocinero: prudencia y orden eran rasgos imprescindibles en la disposición de las herramientas de la cocina así como en la misma comida, presentada para componer una verdadera arquitectura, con el propósito de deleitar la vista antes que el paladar. Se suponía también que el cocinero tuviese nociones de medicina y astrología.

armonización de la inspiración popular con la sobriedad renacentista. El mismo orden del banquete cervantino se inscribe coherentemente en una imagen de fiesta cortesana que adquiriría un específico carácter de espectacularidad; este se reflejaba en la inserción, en el marco del convite, de momentos representativos que podían reproducir, por ejemplo, diatribas morales, con imágenes alegóricas o representaciones mitológicas (Garbero Zorzi, 1985: 165). El convite renacentista se hace exhibición de la abundancia y del poder de los señores, precisamente como ocurre con el banquete de las bodas, que le sirve a Camacho para ostentar su riqueza consiguiendo, efectivamente, conquistar el favor y la simpatía de un simplón como Sancho⁴⁴. La misma organización del banquete se hace entretenimiento, con la disposición de los platos, que se suponía sorprendiesen a los comensales con arquitecturas complejas y perfectamente concertadas, actuando como un efectista golpe de teatro⁴⁵.

Resonancias del banquete renacentista se encuentran también durante la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los duques, donde se multiplican las ocasiones de convites, aunque el enfoque de la descripción se centre más en el banquete como circunstancia social, de diálogo e intercambio de cuentos: esta es la situación de II, 31,

⁴⁴ Después haber oído en II, 19 la historia, relatada por dos estudiantes, del amor entre Quiteria y Basilio, y de la intervención del rico y poderoso Camacho que consiguió la mano de la doncella solo gracias a su condición económica, don Quijote no muestra vacilaciones en sostener el punto de vista de Camacho que, por sus calidades físicas y artísticas se merecería sin duda de casarse con una doncella digna de su valor. Al contrario, Sancho defiende la perspectiva procedente de lo bajo, vale decir, la de Basilio, afirmando que los casamientos que más se revelan estables siempre son los que unen dos amantes de la misma condición social, según el dicho popular “cada oveja con su pareja”. Al ver el banquete, sin embargo, Sancho cambia completamente su idea: valiéndose de otros refranes, adopta una perspectiva igualmente pragmática, pero opuesta, llegando a abrazar el punto de vista del rico. El pensamiento de Sancho pasa a través de su barriga, así que quien consiga complacer su glotonería, alcanza también su favor.

Maravall (1972 II: 126) recordó que también el Pinciano consideraba como manifestaciones de un pensamiento racional la atribución de cierta importancia a la riqueza y a los bienes materiales; el conseguimiento de un estado económico de prosperidad es razón de orgullo y prueba de virtud cuando sea resultado de labor y de cualidades naturales de las que se ha podido sacar una productividad concreta que hace de la riqueza conseguida una auténtica forma de nobleza (Ep. I, I, pp. 19-33). Será el mismo don Quijote, en una rara expresión de mentalidad práctica, quien le aconsejará al mismo Basilio que ejercite sus habilidades no solo para alcanzar fama, sino también para conseguir una vida más acomodada (DQ II, 22).

⁴⁵ “Già nel Cinquecento trattati e galatei, formulati nell’ambito delle corti, avevano codificato i precetti di comportamento a tavola, [...] e la corretta successione delle “portate” (a volte anche quindici o venti), ciascuna delle quali era composta di almeno dieci piatti di vivande, la cui presentazione doveva destare meraviglia e sorpresa: i pasticci contenevano spesso animali vivi (conigli e uccelli che mettendosi a scorrazzare per la sala divertivano i commensali), o animali cotti, rivestiti con la loro pelle e rimessi in piedi in modo da apparire vivi, che venivano portati su piatti come trofei” (Garbero Zorzi, 1985: 164).

donde la duquesa disfruta del cuento de Sancho. El escudero crea una perfecta situación de *mise en âbime*, reproduciendo el banquete en un cuento sobre otro banquete, convite en el convite, donde en ambos casos surge una breve discusión sobre la etiqueta más apropiada para la distribución de los puestos en la mesa, debida a la explícita petición, por parte de don Quijote, que Sancho no se aparte de él ni siquiera a la hora de comer⁴⁶. La misma mención se reitera en II, 36, donde se alude al hecho de que el momento de la comilona fue sucedido por una ocasión de entretenimiento proporcionada por “la sabrosa conversación de Sancho”.

Precisamente en el palacio de los duques el banquete cervantino llega a otra forma de variación. Sancho, gobernador de Barataria⁴⁷, se sienta a una mesa que parece prometer por fin una suntuosa comida:

Cesó la música, sentóse Sancho a la cabecera de la mesa, porque no había más de aquel asiento, y no otro servicio en toda ella. Púsose a su lado en pie un personaje, que después mostró ser médico, con una varilla de ballena en la mano. Levantaron una riquísima y blanca toalla con que estaban cubiertas las frutas y mucha diversidad de platos de diversos manjares. Uno que parecía estudiante echó la bendición y un paje puso un babador randado a Sancho; otro que hacía el oficio de maestresala llegó un plato de fruta delante, pero apenas hubo comido un bocado, cuando, el de la varilla tocando con ella en el plato, se le quitaron de delante con grandísima celeridad; pero el maestresala le llegó otro de otro manjar. Iba a probarle Sancho, pero, antes que llegase a él ni le gustase, ya la varilla había tocado en él, y un paje alzándole con tanta presteza como el de la fruta (DQ II, 47).

El médico Pedro Recio al controlar la comida para evitar que el gobernador pueda comer algo nocivo para su salud, lo obliga, de hecho, a un involuntario ayuno cuaresmal, aun más arduo y penoso a causa del desfile de manjares exquisitos que se presentan delante de los ojos de Sancho, entre los que se cuentan también perdices

⁴⁶ Recordamos que en II, 47, durante su gobierno, Sancho se sienta a la cabecera de la mesa solo porque es el único asiento que encuentra libre y el único servido.

⁴⁷ La experiencia de gobierno en su totalidad se configura como un contexto carnavalesco, perfecto mundo al revés en el que el tonto Sancho viene nominado rey por burla. Redondo (1997: 453 y sgs.) examinó los rasgos carnavalescos de estos capítulos, a partir de la vestimenta del escudero, que apunta al característico disfraz del loco. La misma actividad de juez que ejerce Sancho sería una alusión, según el estudioso, a los tribunales paródicos que se organizaban en el periodo de Carnestolendas, imitando los procedimientos de la justicia a través de censuras burlescas a crímenes fingidos, sobre todo de naturaleza sexual, como le ocurre a Sancho en el caso de la mujer violada. La misma lectura jocosa de la justicia se vuelve a proponer en Rabelais cuando Pantagruel se hace juez (II, cap. 10-13, pp. 488-521), sorprendiendo a todos con su sabiduría y prudencia.

asadas y un cocido de carnes y verduras (“olla podrida”⁴⁸); a Sancho se le impone el ayuno también en II, 51, otra vez por parte del médico, convencido de que la comida ligera y delicada estimula el ingenio. A la prudencia del médico se suma también la noticia de una amenaza de muerte por parte de algunos enemigos, así que, para evitar un atentado por envenenamiento, se le intima a Sancho que se prive de cualquiera comida, sin que las protestas y súplicas de Sancho surtan efecto. El médico actúa en este momento de forma opuesta al cocinero que encontramos en los preparativos del banquete de las bodas de Camacho: aquel se presentaba como mensajero de abundancia tanto como el médico encarna la obligación a la abstinencia. Redondo (1997: 469) afirmó que “el carnavalesco Sancho Panza va a convertirse en el cuaresmal Sancho Panza”, no solo a causa del ayuno, sino también por la comida que él mismo pide, vale decir pan y cebolla, siendo las cebollas alimento esencial de la época de la cuaresma⁴⁹. Toda la estancia de Sancho en la ínsula se centra en la espera de que alguien le permita, por fin, comer algo; las audiencias parecen molestarle precisamente por retrasar el momento en el que pueda saciar su hambre. La principal expresión de entusiasmo de Sancho, cuando manifiesta todos sus propósitos de ser un juez justo y severo, que favorece los labradores y castiga a los ociosos, premia los virtuosos y respeta la religión, estalla inmediatamente después de una abundante comida con la que Sancho consigue satisfacer su gula gracias a la concesión que el mismo médico, finalmente, admite:

Con esto quedó contento el gobernador y esperaba con grande ansia llegase la noche y la hora de cenar; y aunque el tiempo, al parecer suyo, se estaba quedo, sin moverse de un lugar, todavía se llegó el por él tanto deseado, donde le dieron de cenar un salpicón de vaca con cebolla y unas manos cocidas de ternera algo entrada en días. Entregóse en todo, con más gusto que si le hubieran dado francolines de Milán, faisanes de Roma, ternera de Sorrento, perdices de Morón o gansos de Lavajos, y entre la cena, volviéndose al doctor, le dijo: —Mirad, señor doctor, de aquí adelante no os curéis de darme a comer cosas regaladas ni manjares esquisitos, porque será sacar a mi estómago de sus quicios, el cual está acostumbrado a cabra, a vaca, a tocino, a cecina, a nabos y a cebollas, y si acaso le dan otros manjares de palacio, los recibe con melindre y algunas veces con asco. Lo que el maestresala puede hacer es traerme estas que llaman ollas podridas, que mientras más podridas son mejor huelen, y en ellas puede embaular y encerrar todo lo que él quisiere, como sea de comer, que yo se lo agradeceré y

⁴⁸ Se trata de una comida que Sancho aprecia de forma particular y que se encontraba ya en II, 20, con las “seis medias tinajas” de cocido preparado para las bodas de Camacho.

⁴⁹ Recientemente Redondo (2006) estableció un parentesco entre el personaje de Sancho y el Falstaff de Shakespeare, comparando sus rasgos carnavalescos y su paralela “ascensión” cuaresmal.

se lo pagaré algún día; y no se burle nadie conmigo, porque o somos o no somos: vivamos todos y comamos en buena paz compañía, pues cuando Dios amanece, para todos amanece (DQ II, 49).

Sancho parece adaptarse al contexto palaciego y a su cargo de gobernador, pero, por lo que concierne la comida, no quiere renunciar a sus costumbres ni conformarse a un estilo de vida más elevado, que podría resultar para él solo dañino; en el mismo final de su gobierno vuelven a resonar estas preocupaciones en su ruego:

Dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos (DQ II, 53).

Precisamente al final de su experiencia de gobierno, Sancho se confronta con un personaje auténticamente histórico, el morisco Ricote, cuyo encuentro le permite reconciliarse con su estilo de vida usual y con su memoria de la vida campesina. Símbolo de esta vuelta a las raíces rurales es precisamente el banquete que Ricote y los peregrinos que viajan con él le ofrecen al escudero, una comida rústica y simple, pobre pero sabrosa, consumida de la manera más informal, sentados en la hierba. A pesar de la supuesta glotonería de Sancho, en esta circunstancia no come ávidamente ni de prisa, sino “con grandísimo gusto y muy de espacio” (DQ II, 54), saboreando cada bocado. Cervantes no se detiene solo en la descripción de los alimentos (pan, queso nueces, “huesos mundos de jamón, que si no se dejaban mascar, no defendían el ser chupados”, cavial, aceitunas), sino que llama la atención sobre la abundancia de vino:

Pero lo que más campeó en el campo de aquel banquete fueron seis botas de vino, que cada uno sacó la suya de su alforja. [...] luego al punto todos a una levantaron los brazos y las botas en el aire: puestas las bocas en su boca, clavados los ojos en el cielo, no parecía sino que ponían en él la puntería; y desta manera, meneando las cabezas a un lado y a otro, señales que acreditaban el gusto que recibían, se estuvieron un buen espacio, trasegando en sus estómagos las entrañas de las vasijas (*ibidem*).

El vino es precisamente el elemento que le otorga a este momento una atmósfera festiva y jovial, completamente informal, pero no vulgar. El banquete pierde su carácter ceremonial para hacerse amistoso, librándose de los complejos preparativos arquitectónicos y espectaculares de los banquetes oficiales. Un convite que subraya la relación afectuosa entre los comensales, que encuentran en la comida un momento de

intimidad, a pesar de la situación política hostil; el banquete y el vino posibilitan una comunicación donde cualquier otro medio sería casi imposible, debido a las variadas procedencias geográficas de los peregrinos que hablan idiomas diferentes. Se trata de una situación parecida a la propuesta en I, 11, a la que participó también don Quijote, donde se produce una circunstancia de placentera comunión gracias a la generosidad de los cabreros, que comparten su pobre comida. Y es precisamente en esta ocasión cuando Sancho expresa su primer elogio de la comida sencilla, que se volverá a reiterar en el palacio ducal, frente a la oportunidad de experimentar aquellas costumbres formales a las cuales no sabrá adaptarse:

Como yo tuviese bien de comer, tan bien y mejor me lo comería en pie y a mis solas como sentado a par de un emperador. Y aun, si va a decir verdad, mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene gana, ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo (DQ I, 11).

Como en el marco del banquete de las bodas de Camacho, es posible subrayar aquí que la glotonería de Sancho nunca llega a ser auténtica voracidad; la comida no representa aquel símbolo bajtiniano de la unión entre hombre y universo, sino más bien, una ocasión de encuentro social dominada por el criterio de lo apropiado, que se manifiesta con formas diferentes, dependiendo de los contextos y de los niveles culturales de los participantes.

Como ya se ha afirmado, el contraste entre don Quijote y Sancho se refleja también en su relación con la comida, en la que emerge la representación del simbólico combate entre Carnaval y Cuaresma. Don Quijote no es solo un hombre delgado y seco que no come, sino más bien un hombre que no *quiere* comer, conformándose a las condiciones de vida típicas de los caballeros andantes que trata de imitar. Esta misma y general inclinación caballeresca, por lo tanto, asume un doble significado, dependiente de la procedencia literaria de los modelos y de su reinterpretación burlesca asociada a la tradición folklórica. El mismo don Quijote afirma:

Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes, y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo, que, aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes que les hacían, y los demás días se los pasaban en flores. Y aunque se deja entender

que no podían pasar sin comer y sin hacer todos los otros menesteres naturales, porque en efeto eran hombres como nosotros, hase de entender también que andando lo más del tiempo de su vida por las florestas y despoblados, y sin cocinero, que su más ordinaria comida sería de viandas rústicas, tales como las que tú ahora me ofreces (DQ I, 10).

A esta declaración tan explícita en palabras sigue inmediatamente un puntual desmentido en los hechos: generosamente invitado por los cabreros, el cuaresmal don Quijote flaquea frente a a la presión del hambre y se sienta para comer con ellos:

Los cabreros [...] no hacían otra cosa que comer y callar y mirar a sus huéspedes, que con mucho donaire y gana embaulaban tasajo como el puño. Acabado el servicio de carne, tendieron sobre las zaleas gran cantidad de bellotas avellanadas, y juntamente pusieron un medio queso, más duro que si fuera hecho de argamasa. No estaba, en esto, ocioso el cuerno, porque andaba a la redonda tan a menudo, ya lleno, ya vacío, como arcaduz de noria, que con facilidad vació un zaque de dos que estaban de manifiesto (DQ I, 11).

Don Quijote participa a esta comilona aparentemente contraviniendo a las normas del decoro del comportamiento caballeresco, pero respetando las costumbres carnavalescas. El ayuno es vencido por la prodigalidad de los cabreros, que ofrecen la ocasión para que el caballero pueda saciar su hambre.

Sigue inmediatamente un monólogo sobre la Edad de Oro, que surge en el ánimo de don Quijote al mirar unas bellotas: la caída en la tentación, que rompe la usual inclinación ascética del caballero, se compensa con una justificación poética, que remite al ideal de una época utópica donde prosperaba la paz entre la naturaleza y los hombres. La descripción quijotesca apunta a una edad mítica, aparentemente arcaica, de total armonía entre el hombre y la naturaleza, de compenetración y colaboración, en la que la tierra ofrecía a la población sus frutos sin que fuera necesario trabajar fatigosamente para conseguirlos. Una época en la cual los hombres vivían en perfecta comunión, sin la necesidad de determinar propiedades privadas ni jerarquías sociales, sin egoísmos, engaños o injusticias, donde “todo era paz [...], todo amistad, todo concordia” (DQ I, 11). Solo al final se menciona la presencia de la caballería andante, que pone remedio a la grave situación de la Edad del Hierro surgida después de este tiempo mítico, para restaurar el equilibrio de honestidad y orden de la antigüedad⁵⁰. Iffland (1999: 70 y sgs.)

⁵⁰ La idea se reitera y personaliza aun más en I, 20: “Yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la dorada, o de oro”. En este pasaje, don Quijote designa a sí mismo como aquel que volverá a establecer la gloria de la edad áurea de Saturno, autoelegiéndose rey de carnaval a través del ejercicio caballeresco, es decir, de la violencia, así que Iffland (1999: 74 y sgs.) lo definió “carnavalismo armado”. El estudioso, además, relacionó este momento con otro que ocurre en la venta, en

identificó en este discurso una relación con las Saturnales, que, según el estudioso Caro Baroja (1989: 291 y sgs.), representa una de las fuentes arcaicas del carnaval; la edad de Saturno comparte muchos rasgos con la Edad de Oro anhelada por don Quijote, sobre todo en esa idea de una vida conducida en armonía con la naturaleza, época de abundancia que se desarrollaba bajo el reinado del dios Jano. Las fiestas que lo celebraban implicaban la restauración de este mundo dorado de igualdad gracias a una nivelación social que les otorgaba a las clases más bajas el poder de mandar con la elección temporal de un rey que gozaba de completa jurisdicción durante los treinta días de la fiesta. En este caso también, se pone en marcha un proceso de compensación que vuelve a equilibrar la oscilación de don Quijote entre el contacto con el mundo real, representado por la comida, y sus habituales expectativas literarias. A pesar de la superficial caracterización tradicional de los personajes, la antítesis entre cuaresma y carnaval no emerge solo en la oposición don Quijote-Sancho, sino también en el ámbito del comportamiento individual de cada uno de los dos: don Quijote lucha contra las tentaciones terrenas a través de un proceso de elevación que “intelectualiza” su entorno convirtiéndolo en un mundo ideal literario. Las tentativas de trascender sus instintos, sin embargo, fracasarán frente a la imposibilidad de dominar su materialidad, que vuelve a emerger por lo que atañe a la comida y a la defecación, como veremos ocurrir cuando se quede enjaulado. Paralelamente a Sancho, que nunca encarna la glotonería cósmica típica del desmesurado banquete carnavalesco, don Quijote no alcanzará la completa supresión cuaresmal de las exigencias físicas, quedándose los dos siempre en el marco de lo que posibilita la corporeidad humana.

2.7. Lo cómico excrementicio.

El capítulo I, 20 presenta un episodio en el cual se ejemplifica la misma esencia del impulso creativo de don Quijote, aquel constante proceso de relectura de la realidad, que instala el germen de la aventura en las ocasiones más triviales.

I, 37, donde don Quijote formula otro discurso sobre la Edad de Oro, en este caso asociado de manera exclusiva con la caballería andante; se trataría, por lo tanto, de “dos momentos saturnales en que la abundancia gastronómica va de la mano con la coronación de un monarca cuyo reino se asocia con la felicidad” (Iffland, 1999: 100).

Una noche don Quijote y Sancho oyen un ruido sospechoso, de golpes que se repiten con cadencia regular y un crujido de hierro y cadenas. La reacción inmediata de don Quijote es la de saltar a caballo para enfrentarse a la aventura que este fragor misterioso le promete: “Todo esto que yo te pinto son incentivos y despertadores de mi ánimo, que ya hace que el corazón me reviente en el pecho con el deseo que tiene de acometer esta aventura, por más dificultosa que se muestra” (DQ I, 20). Opuesta es la respuesta de Sancho: no interpreta la situación como una fuente atractiva de aventuras, sino como la mera posibilidad de que algún riesgo ponga en peligro su propia vida. No consiguiendo convencer a su amo que cambie de dirección para evitar este peligro o, por lo menos, aplace esta supuesta aventura al día siguiente, Sancho decide actuar con el engaño, atando las zancas de Rocinante a escondidas para que don Quijote no pueda partir, y obligándolo a esperar. A lo largo de la noche, se abre el paréntesis más explícito en la novela de lo cómico excrementicio, cuando Sancho ya no puede reprimir sus necesidades fisiológicas:

En esto, parece ser o que el frío de la mañana que ya venía, o que Sancho hubiese cenado algunas cosas lenitivas, o que fuese cosa natural —que es lo que más se debe creer—, a él le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él; mas era tanto el miedo que había entrado en su corazón, que no osaba apartarse un negro de uña de su amo. Pues pensar de no hacer lo que tenía gana tampoco era posible; y, así, lo que hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha, que tenía asida al arzón trasero, con la cual bonitamente y sin rumor alguno se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían sin ayuda de otra alguna, y, en quitándose, dieron luego abajo y se le quedaron como grillos; tras esto, alzó la camisa lo mejor que pudo y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas. Hecho esto, que él pensó que era lo más que tenía que hacer para salir de aquel terrible aprieto y angustia, le sobrevino otra mayor, que fue que le pareció que no podía mudarse sin hacer estrépito y ruido, y comenzó a apretar los dientes y a encoger los hombros, recogiendo en sí el aliento todo cuanto podía; pero, con todas estas diligencias, fue tan desdichado que al cabo al cabo vino a hacer un poco de ruido, bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo (DQ I, 20).

La descripción de Sancho mientras cumple con sus funciones corporales acaba implicando también la participación sensorial de don Quijote, que se entera, en primer lugar a nivel auditivo, del ruido producido y, consecuentemente, del olor —“como don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos y Sancho estaba tan junto y cosido con él, que casi por línea recta subían los vapores hacia arriba, no se pudo excusar de que algunos no llegasen a sus narices” (*ibidem*) —, tan inaguantable que se tapa la nariz y le pide al escudero que se aparte algunos pasos de él.

Como ya mencionamos al comienzo del capítulo, Bajtín (1979b), en su estudio sobre Rabelais, examinó como parte del folklore europeo lo cómico grotesco y corporal, emblema del cuerpo fecundado y que fecunda, que incorpora el mundo a través de un hiperbólico acto de comer para luego fertilizarlo con la expulsión excrementicia, según la repetición de un ciclo natural donde la materia fecal representa un elemento mediador entre cuerpo y tierra, de la misma manera en la que la orina, en la obra de Rabelais, sirve de conexión entre cuerpo y mar (Bajtín, 1979b: 367). La comicidad excrementicia que encontramos en el *Quijote*, en cambio, se diferencia por ser incluida en un mundo social perfectamente coherente y organizado, en el cual las manifestaciones corporales están cuidadosamente escondidas detrás de puertas cerradas. Por eso se trata de momentos que sirven para enfatizar la *vis comica* de la situación, sin que nunca se llegue a la grandiosidad rabelaisiana, en la que lo excrementicio se describe con el mismo tono hiperbólico que se dedica al banquete; se hace elemento fecundo y vital, de modo conforme al sentido carnavalesco, hasta el punto de participar en la misma constitución geofísica⁵¹ del mundo.

La imagen escatológica del *Quijote* de I, 20 no parece tener el mismo sentido profundo de comunidad universal y de participación humana al vivir cíclico de la tierra. Hay que captar sobre todo los indicios de la vergüenza que siente el mismo Sancho a la hora de cometer un acto reprobable en presencia de otros. En primer lugar, se adelantan unas justificaciones: el frío de la noche y el efecto de algún alimento laxante, junto con la precisión de que, a pesar de todo, se trataba de una necesidad natural inevitable. La razón por la que Sancho no se aparta de su amo es el miedo debido a los golpes que sigue oyendo, a causa de los cuales no quiere que se le deje solo. En segundo lugar, el mismo Sancho intenta evitar producir cualquier ruido, procurando recorrer a algunas “diligencias” cuyo olor asalta la nariz de don Quijote sin que Sancho pueda hacer nada para encubrirlo. Contra las palabras de don Quijote, que atribuye el hedor al miedo del escudero, Sancho asume una aptitud defensiva y trata de disculparse reprobando al mismo don Quijote por haberlo llevado a un lugar tan oscuro y peligroso. Otro indicio que subraya cómo Sancho sea consciente de lo indecente de su comportamiento se halla

⁵¹ “Peu de temps après le bon Pantagruel tomba malade [...]: mais ses medecins le secoururent et tresbien avecques force de drogues lenitives et diureticques le feirent pisser son malheur. Son urine tant estoit chaulde que depuis ce temps là elle n'est encores refroidie. Et en avez en France en divers lieulx selon qu'elle print son cours [...]” (*Rabelais*, II, cap. 33, p. 706).

en su reacción a las palabras de su amo: don Quijote llama la atención sobre la familiaridad excesiva que Sancho se permite con él, sin formular acusas más explícitas; el mismo Sancho, luego interpreta el pensamiento de don Quijote traduciendo en palabras un juicio que, parece claro, procede *in primis* de su misma percepción de haber cometido algo que merece reprobación: “Apostaré —replicó Sancho— que piensa vuestra merced que yo he hecho de mi persona alguna cosa que no deba”.

Siempre en el marco de la reflexión bajtiniana, la defecación se relaciona con la risa: la materia excrementicia es expresión positiva que rebaja y eleva al mismo tiempo, que convierte el miedo en risa según un proceso de exorcización en lo carnavalesco⁵². Y efectivamente el episodio se concluye con una risa liberadora al descubrir que el miedo, por parte de Sancho, y las esperanzas de aventura, por parte de don Quijote, no se concretizan en nada más que en un ruido producido por unos inofensivos batanes movidos por el agua. La explosión de risa, auténtica carcajada, que ni siquiera don Quijote consigue reprimir, afloja las tensiones de la noche así como había ocurrido a causa de las necesidades físicas de Sancho, que habían distraído de la preocupación del potencial peligro. Es más, en las mismas palabras de don Quijote, la risa, al igual que la excreción de Sancho, se configura como una prueba más de que el escudero se permita tomarse licencias de familiaridad inoportuna. La hilaridad descontrolada se traduce, entonces, en falta de respeto, hasta el punto de que el escudero se atreve a escarnecer con insolencia a su propio amo, imitando las palabras que él había pronunciado delante del peligro aun desconocido. Ridiculizando a don Quijote, Sancho demuestra que los dos han prorrumpido en carcajadas por razones diferentes: mientras don Quijote se ríe de lo absurdo de la situación que ha implicado los dos, Sancho se está burlando solo de don Quijote y de sus expectativas desengañadas por una realidad tan trivial. Confrontemos las palabras de reproche de don Quijote:

1. Desde aquí adelante ten más cuenta con tu persona y con lo que debes a la mía; que la mucha conversación que tengo contigo ha engendrado este menosprecio (DQ I, 20).
2. —Tal podría correr el dado —dijo don Quijote—, que todo lo que dices viniese a ser verdad; y perdona lo pasado, pues eres discreto y sabes que los primeros movimientos no son en mano del hombre, y está advertido de aquí adelante en una

⁵² Bajtín (1979b: 367-368) hizo referencia a un terror cósmico, de lo infinito, de la grandeza indefinible e inasible del universo y sobre todo de sus fuerzas materiales, contra las que el ser humano no puede nada.

cosa, para que te abstengas y reportes en el hablar demasiado conmigo: que en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. Y en verdad que lo tengo a gran falta, tuya y mía: tuya, en que me estimas en poco; mía, en que no me dejes estimar en más. Sí, que Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, conde fue de la Ínsula Firme, y se lee dél que siempre hablaba a su señor con la gorra en la mano, inclinada la cabeza y doblado el cuerpo *more turquesco*. Pues ¿qué diremos de Gasabal, escudero de don Galaor, que fue tan callado, que, para declararnos la excelencia de su maravilloso silencio, sola una vez se nombra su nombre en toda aquella tan grande como verdadera historia? De todo lo que he dicho has de inferir, Sancho, que es menester hacer diferencia de amo a mozo, de señor a criado y de caballero a escudero. Así que desde hoy en adelante nos hemos de tratar con más respeto, sin darnos cordelejo, porque de cualquiera manera que yo me enoje con vos, ha de ser mal para el cántaro. Las mercedes y beneficios que yo os he prometido llegarán a su tiempo; y si no llegaren, el salario a lo menos no se ha de perder, como ya os he dicho (*ibidem*).

Con esta final referencia a la literatura caballeresca, se vuelve a elevar el tono de una coyuntura que nada había tenido de caballeresco, ya que no se había producido ningún evento que la fantasía de don Quijote pudiera transformar en una hazaña caballeresca, ni siquiera imaginaria. Y, sobre todo, se sale de la condición de vulgaridad carnavalesca en la que se había precipitado a causa del comportamiento de Sancho. La misma aptitud que don Quijote asume delante de la defecación (cita 1.) y de la risa (cita 2.) de Sancho nos lleva a pensar de poder considerarlas en el mismo plano, expresiones igualmente físicas e incontenibles, de carácter liberatorio: en el primer caso la materia fecal es manifestación concreta de terror, como el mismo don Quijote apunta y, consecuentemente liberación de ello a través del alivio físico; en el otro caso, la risa representa un desahogo, una manera de descargar la angustia y la incertidumbre padecida a lo largo de toda la noche y, además, es auténtica risa carnavalesca, ambigua celebración de un momento de fracaso de las expectativas.

A la hora de realizar sus ilusiones, don Quijote descubre que la realidad no se acomoda a sus deseos; en esta circunstancia se puede percibir un general rebajamiento de la misma figura del protagonista, que desciende de las alturas caballerescas donde él mismo se había colocado: la explícita referencia a lo inapropiado de su relación informal con Sancho y el gesto de taparse dos veces la nariz a causa de la flatulencia representan dos manifiestos desvíos, que manchan la constitución de su comportamiento caballeresco (Iffland, 1999: 127-129).

Efectivamente, como ya hemos visto en el caso del banquete, don Quijote, a pesar de su carácter cuaresmal y su rango superior al de Sancho, no es completamente ajeno a momentos en los cuales emerge una comicidad más patentemente corporal que, también en el caso de lo excrementicio, se funde con elementos que exceden el mundo carnavalesco, con el resultado de entrelazar tradiciones diferentes. Nos referimos a un específico momento de la estancia de don Quijote en Sierra Morena, donde el caballero se da cuenta de que necesita un elemento más para imitar a Amadís: para ser fiel a su modelo literario es necesario manifestar su fe religiosa con una ecomendación a Dios. Sin embargo, le falta el rosario con el que realizarlo, así que se ingenia para procurárselo de una manera poco ortodoxa:

Rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando, y diole once ñudos, el uno más gordo que los demás, y esto le sirvió de rosario el tiempo que allí estuvo, donde rezó un millón de avemarías (DQ I, 26)⁵³.

Se trata, entonces, de un rosario blasfemo y vulgar⁵⁴, sobre todo si se considera que, al rasgar aun más su camisa, que ya casi estaba hecha jirones, el caballero se queda prácticamente desnudo, habiéndose ya quitado los calzones para concluir su desatinada penitencia con dos zapatetas y una cabriola en el aire, “descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante” (*ibidem*). La procedencia del rosario de don Quijote, hecho con las faldas de la camisa que están normalmente en contacto con la parte inferior del cuerpo, pertenece a aquel sistema de rebajamiento carnavalesco que, como se ha mencionado ya, se dirigía también hacia la esfera de lo sagrado. Como señaló Iffland (1999: 90), Quevedo fue más explícito que Cervantes a la

⁵³ El paso se modificó ya en la segunda edición, convirtiéndose en “ “Y sirviéronle de rosario unas agallas grandes de un alcornoque, que ensartó, de que hizo un diez”. A pesar de eso, parece no haber prueba cierta de que esta variación sea atribuible al propio Cervantes. Castro (1972: 262-263) admitió también la hipótesis de una intervención del editor, Juan de la Cuesta, y Bataillon (1966: 787-788) la de una manipulación debida a la censura.

⁵⁴ En este caso encontramos un ejemplo de la inversión carnavalesca de lo bajo (una camisa sucia) que se hace alto (un rosario). Rabelais, en cambio, se detiene en I, cap. 13 (pp. 96-105) en un larguísimo – y potencialmente infinito – listado de *torcheculs* (que podríamos explicar como “mondaculos”), que incluye objetos preciosos y refinados (terciopelo, indumentaria de tejidos preciados, etc.), elementos naturales (rosas, salvia, hinojo, lechuga, espigas, etc.), hasta animales (gallina, gallo, pollo, liebre, cormorán, etc.): todos son elementos que van padeciendo un proceso de degradación y destronamiento. Para un análisis de esta lista véase Bajtín (1979b: 408-414).

hora de describir las manchas que ensuciaban normalmente esta indumentaria⁵⁵; según los estudios de Menéndez Pidal (1963 II: 125-129) sobre el *Romancero*, la costumbre de “cortar las faldas por vergonzoso lugar” era usanza infamante empleada para castigar a las ramerías durante la Edad Media, luego convertida en expresión burlesca y proverbial en el siglo XVII. Se localiza, por ejemplo, en el *Guzmán*, en el *Escudero Marcos de Obregón*, en *Las ferias de Madrid* de Lope y en la *La fe rompida*, del mismo autor, y se vuelve a presentar en DQ II, 50, en una descripción ridícula de Teresa Panza que corre fuera de casa casi desnuda para acoger al paje que, enviado por los duques, le trae noticias de su marido. El mismo Bajtín (1979b: 160) subrayó la asociación que el elemento excrementicio del carnaval establecía con el mundo litúrgico como medida extrema de rebajamiento del más alto valor moral y social: durante la fiesta de locos, como ya se ha mencionado, era frecuente celebrar una función religiosa burlesca en honor del “obispo”⁵⁶ elegido por burla, durante la cual se empleaba el estiércol en lugar del incienso.

Otras alusiones significativas a lo bajo corporal se encuentran al final de la primera parte, cuando el cura y el barbero están llevando a don Quijote a su pueblo encerrado en una jaula para poner fin a sus aventuras. Don Quijote asume ser “encantado”, es decir, prisionero a causa de un hechizo; por el contrario Sancho, a través de preguntas que hacen referencia a lo corporal, intenta convencer a don Quijote que su supuesto encantamiento solo es un engaño urdido por el cura y el barbero; su propósito es ayudar a don Quijote para que se percate de la persistencia de sus necesidades fisiológicas, esperando que esta percepción pueda desmentir sus expectativas caballerescas; el aspecto más elemental de la vida humana debería permitirle salir de su ilusión infringiendo el plano de la idealización literaria:

⁵⁵ “Y al alzar las sábanas, fue tanta la risa de todos, viendo los recientes no ya palominos sino palomos grandes, que se hundía el aposento” (*Buscón*, p. 132).

“Lo que se queda en la camisa, del ojo del culo, son palominos, nombre de ave regalada” (*Festiva*, p. 369).

⁵⁶ Caro Baroja (1989: 297 y sgs.) recordó la fiesta estudiantil del obispillo, organizada en honor de san Nicolás el día 6 de diciembre, que se menciona también en el *Guzmán de Alfarache*. (II, 9, vol I, p. 352). Un posible festejo preveía la organización de un cortejo de jóvenes y niños que iba de casa en casa pidiendo limosna, mientras el obispillo bendecía las casas más generosas; con el provecho conseguido se compraba un gallo que, colocado en el atrio de la iglesia, era víctima de la agresión de los niños. En alternativa, se disponía un banquete con la comida que los niños recogían durante su torneo.

—Digo que yo estoy seguro de la bondad y verdad de mi amo, y, así, porque hace al caso a nuestro cuento, pregunto, hablando con acatamiento, si acaso después que vuestra merced va enjaulado y a su parecer encantado en esta jaula le ha venido gana y voluntad de hacer aguas mayores o menores, como suele decirse.

—No entiendo eso de *hacer aguas*, Sancho; aclárate más, si quieres que te responda derechamente.

—¿Es posible que no entienda vuestra merced de hacer aguas menores o mayores? Pues en la escuela destetan a los muchachos con ello. Pues sepa que quiero decir si le ha venido gana de hacer lo que no se escusa.

—¡Ya, ya te entiendo, Sancho! Y muchas veces, y aun agora la tengo. ¡Sácame deste peligro, que no anda todo limpio! (DQ I, 48)

Sancho, como va explicando sucesivamente, supone como condición del encantamiento una suspensión general de todo impulso natural, que afecta el hambre, la sed, el sueño y también la defecación. Entre las complejas discusiones literarias del cura y del barbero, que critican la literatura caballescica por ser dañosa, y del canónigo de Toledo, que intenta convencer a don Quijote con argumentos críticos para que abandone su mundo ficticio, interviene la mentalidad práctica de Sancho, que incita a don Quijote a ponerse en contacto con su propia materialidad, oponiendo a la ilusión del encantamiento lo concreto del cuerpo. Efectivamente, mientras don Quijote, en tanto cuerdo-loco, sabe contestar de forma apropiada a las objeciones del canónigo, que tiene que reconocer la validez y sensatez de parte de su razonamiento, delante las observaciones de Sancho no puede sino rendirse y confesar la persistencia de sus impulsos biológicos⁵⁷. Es más, don Quijote le contesta a Sancho de forma directa, olvidando las reticencias que el mismo escudero había manifestado a la hora de plantear la cuestión, y le pide ayuda para solucionar un problema que para él es un verdadero peligro, pues parece notar el contraste entre estas manifestaciones corporales y sus ideales literarios. Será precisamente con la excusa de cumplir sus funciones fisiológicas como Sancho persuadirá al cura para que deje salir a don Quijote de la jaula, “porque si no le dejaban salir, no iría tan limpia aquella prisión como requería la decencia de un tal caballero como su amo” (DQ I, 49). Efectivamente, el caballero se apresura a advertir los que lo rodean de lo que va a ocurrir, de manera que “les protestaba que no podía dejar de fatigalles el olfato, si de allí no se desviaban” (*ibidem*). Se produce, en conclusión, una situación análoga a la que se había presentado en I, 20, pero, en este caso, protagonista es don Quijote en vez de Sancho. El caballero, como había ocurrido a su escudero, no puede reprimir sus necesidades naturales y acoge con alivio la mención

⁵⁷ En el párrafo 4.4.3., p. 299, volveremos a analizar el comportamiento de Sancho en este episodio.

del problema por parte de Sancho, ya que su código de comportamiento caballeresco no le permitía levantar la cuestión personalmente. Por la misma razón, don Quijote busca una situación de intimidad que para Sancho pasaba en segundo plano frente al terror, causa por la que no quería apartarse de su amo.

El rebajamiento de la identidad caballeresca de don Quijote, que ya se había adelantado con la procesión ridícula que acompañaba al hidalgo enjaulado, se señala poniendo de relieve la vertiente corporal. Además, queremos añadir otro matiz interpretativo, vale decir, la implícita comparación – y consecuente diferenciación – burlesca entre don Quijote y Sancho al encontrarse en la misma condición de vergüenza. Aunque Sancho – e implícitamente también don Quijote – subraye la incompatibilidad de las expresiones corporales con la idealización literaria caballeresca, don Quijote parece encontrar una manera para aplicar también en este caso su código caballeresco, realizando un gustoso, aunque involuntario, rebajamiento no solo de sí mismo, sino también de su entero sistema de valores.

A pesar de eso, Sancho consigue poner en ridículo la pretensión del encantamiento, pero no logra sacar a su amo de su ilusión; por el contrario de lo que ocurre a lo largo del diálogo con el canónigo, don Quijote no sabe explicar de forma lógica su convencimiento, antes bien se apela a su certeza personal, que acaba siendo más firme de todas las pruebas aducidas por Sancho:

Yo sé y tengo para mí que voy encantado, y esto me basta para la seguridad de mi conciencia, que la formaría muy grande si yo pensase que no estaba encantado y me dejase estar en esta jaula perezoso y cobarde, defraudando el socorro que podría dar a muchos menesterosos y necesitados que de mi ayuda y amparo deben tener a la hora de ahora precisa y extrema necesidad (DQ I, 49).

Precisamente como había ocurrido con la descripción del banquete, el elemento excrementicio padece un evidente comedimiento y, sobre todo, deja de representar simbólicamente una unión cósmica, casi mística, entre el cuerpo y el mundo terrenal, para configurarse sencillamente como un dato vulgar, expresión de la esfera más baja de lo humano. Diferentemente del mundo carnavalesco, el universo quijotesco es un contexto social en el cual el ímpetu irrisorio del carnaval pierde su valor ritual. Como había acaecido con el manteamiento, explosión carnavalesca que, por hallarse fuera de los límites temporales festivos, afecta a Sancho de manera “real” en su memoria y acciones posteriores, el espectáculo de la defecación se relaciona siempre a un

sentimiento de vergüenza y a la necesidad de justificarla o esconderla, en un contexto que no la admite como comportamiento aceptable.

2.8. Fiesta, baile y alegoría: las bodas de Camacho.

Además del banquete que hemos examinado, en el marco de las bodas de Camacho se organizan varios festejos en los cuales se funden danza y representación dramática. Vamos a analizar los elementos concretos del episodio que pertenecen a categorías diferentes de las tradiciones festivas del Siglo de Oro, tanto populares como públicas.

El primer elemento que le llama la atención a don Quijote es una danza de espadas; una danza que según la descripción de *Autoridades*, “se ordena con espadas en la mano, con las cuales al compas de los intrumentos se dan algunos golpes y generalmente, cuando a los pasos y mudanzas se añade alguna idea, se llama la danza de espadas, cintas, planchas, etc.”. *Covarrubias* la caracteriza como típica del reino de Toledo, describiendo también el vestuario de los danzadores (“dánzala en camisa y en gregüescos de lienzo, con unos tocadores en la cabeza”) y una costumbre particular que se desarrolla en su marco, la “degollada”, en la que se aparenta cortar el cuello del que guía la danza, circundándolo con las espadas. Salomon (1965: 532 y sgs.) la consideró no solo como un baile de evidente inspiración guerrera y varonil, sino también como uno de los ritos de abono arcaicos; Nocilli (2007: 600) la definió como “una de las más antiguas danzas de combate descritas en las fuentes y también una de las más utilizadas para los festejos en España”. Muy difundida entre los siglos XVI y XVII, se solía incluirla también en los espectáculos de fiestas urbanas y aparece en un número significativo de comedias lopescas⁵⁸. De Michele (1998: 31) la identificó con la *moresca*⁵⁹, que se asocia a las representaciones teatrales palaciegas, al teatro cómico y a

⁵⁸ Salomon (1965: 536-537) la encontró en *La corona merecida, El conde Fernán González, La niñez de San Isidro*.

⁵⁹ En las fiestas italianas la *moresca* preveía la presencia de un bufón, generalmente *Arlecchino* o *Brighella*, que se exhibía en una serie de acrobacias (De Michele, 1998: 31). La *moresca* se estableció en dos formas, como solo y como danza de grupo; su organización originaria preveía seis bailarines dispuestos en dos filas, algunos de ellos con la cara teñida de negro. Usualmente se había un personaje disfrazado de loco, un hombre de mujer y uno que llevaba un caballito fingido, mientras que todos

la *Commedia dell'arte*, en el ámbito de la cual parece haber tenido cierta importancia, tanto que las compañías contrataban bailarines profesionistas para que enseñasen los pasos correctos de la danza a los actores⁶⁰.

Otra danza a la que asiste don Quijote incluye la exhibición de un grupo de hermosas y jóvenes doncellas, vestidas de verde, bailando al son de una gaita zamorana, guiadas por un hombre y una mujer ancianos. Se contraponen, así, la juventud, simbolizada por el vestido verde y las guirnaldas de flores en la cabeza, a la madurez, encarnada por la pareja de bailarines ancianos (Nocilli, 2007: 601). *Autoridades* no precisa las características de la gaita zamorana, recordando, sin embargo que de ella existen varias especies, que parecen poderse dividir en tres categorías principales: “el instrumento que se compone de un cuerecillo a que está asida una flauta con sus orificios para diferenciar los sonidos según se cierran o abren los dedos”, “una flauta de cerca de media vara, al modo de chirimía, por la parte de arriba angosta, donde tiene un bocel, en que se pone la pipa por donde se comunica el aire, y se forma el sonido: en la parte del medio tiene sus orificios o agujeros para la diferencia de los sonos y por la parte inferior se dilata la boca como la de la chirimía y la trompeta”; de este instrumento se explicita el empleo tradicional para acompañar las danzas de las procesiones; la tercera gaita sería “cierto instrumento a modo de cajón más largo que ancho, con diferentes bordones o cuerdas, que los hiere una rueda que está dentro al movimiento de una cigüeña de hierro, y a un lado tiene varias teclas, que pulsándolas con la mano izquierda forman las diferencias de los tañidos”. Salomon (1965: 517-518) describió la

llevaron sonajeros atados a las piernas (Sorell, 1994: 65-66). Nocilli (2007: 598), resumiendo también otros estudios anteriores, la caracterizó como una reelaboración de un ritual de fertilidad en el cual se contraponen fuerzas opuestas de la naturaleza; sucesivamente, se fundió también con el trasfondo histórico que hace referencia a las guerras entre musulmanes y cristianos. Diferente la caracterización de la *moresca* realizada por Hertz (1973: 333-334), que detectó más tipologías: “une danse en solo, exigeant beaucoup de vigueur, ou une danse sur scène, en costume somptueux, ou encore la danse exécutée par plusieurs hommes travestis en fous, et faisant cercle autour d’un personnage féminin au centre, qu’ils courtisent. Il existe une forme encore de *moresca*, peut-être la forme originale d’où toutes les autres seraient dérivées: celle qui représente le combat séculaire entre le Chrétien et le Mohométan”.

⁶⁰ De Michele (1998: 32) se refirió a un verbal de la *Accademia dei Rozzi* en Siena, de mediados del siglo XVI, en el que se explicitó esta necesidad. La *moresca* se menciona en el *Morgante* en diferentes ocasiones, por ejemplo en XVI (25, p. 496), durante un momento convivial, en XXIV (93, p. 910) y en XXVI (90, pp. 1078-1079). Aparece también en el *Cortigiano* (II [2.6], p. 105; [2.8], p. 105). Interesante sobre todo lo que se afirma en II ([3.19-3.29], pp. 112-114), donde se admite la *moresca* entre las danzas que el cortesano pueda practicar como entretenimiento, pero siempre con moderación y elegancia; además, en el caso de que se trate de espectáculos públicos de danza y armas, es deseable participar disfrazados, “perché l’esser travestito porta seco una certa libertà e licenza”.

gaita zamorana como un instrumento de origen árabe, sin pellejo – al contrario de la gaita gallega – parecida a un oboe afilado, alrededor de cuarenta centímetros de largo. En todas sus formas y tipos, la gaita parece ser un instrumento típico empleado en las fiestas populares, a menudo acompañado por una flauta y un tambor. Se encuentra en varias comedias animando las fiestas rústicas de las aldeas, por ejemplo en el *Belardo el furioso* de Lope de Vega y en *Los lagos de San Vicente* de Tirso de Molina.

El punto de observación de don Quijote se opone directamente al de Sancho en una presentación en secuencia: los ojos de Sancho buscan la materialidad de la comida contraponiéndose a la descripción de refinadas doncellas y de bailes elegantes. El impacto festivo con el cual se abre el capítulo evoluciona en un paulatino proceso de ennoblecimiento de la imagen y, en particular, del tipo de fiesta a que la boda apunta. Lo que, en cambio, se mantiene constante es la impresión general de orden, tanto en la disposición de los alimentos como en la organización de las danzas, que construyen una perfecta arquitectura de precisión casi geométrica. A partir del elemento más corporal, el banquete, se alcanza el momento de las danzas, que se hacen cada vez más refinadas y abstractas, pasando de la viril danza de espadas a una alegórica danza “hablada”; en este segundo baile influye también una inspiración de tipo más culto, ya que implica una participación diferente por parte del espectador, no solo visiva sino también intelectual, para conseguir descifrar el significado de la danza y de la escenificación alegórica⁶¹. Salazar (1948b: 119-120) detectó en este baile la posible huella de las representaciones danzadas de la época de Luis XV, llamadas *ballet d'action* que fundían el momento musical con el performativo dejando entrever la influencia del teatro religioso en la presencia del motivo alegórico; Nocilli (2007: 603) encontró en ella “la típica simbología de las representaciones alegóricas que habían engalanado los

⁶¹ Riley (1971b) se dedicó a un interesante estudio de las figuras alegóricas en la obra de Cervantes a partir de su afirmación en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses* con la que se nombra el primer autor que introdujo figuras morales en escena teatral. A pesar de que se trate evidentemente de una exageración, el estudioso, examinando en concreto *Los tratos de Argel*, destacó cierta originalidad en los personajes alegóricos cervantinos por el hecho de ser, en lugar de personificaciones físicas de un concepto abstracto y universal, representaciones de una imagen mental perteneciente a un específico personaje de la escena, expresiones de pensamientos escondidos. Las figuras alegóricas de las obras en prosa, sin embargo, divergen de las incluidas en la producción dramática o poética por no incorporarse armónicamente entre los personajes sino en un plano diferente, que las encuadra en una representación separada. Riley explicó esta necesidad de hacer patente el artificio con la exigencia de verosimilitud en el marco de la novela, que imposibilitaría la presencia de personajes alegóricos en el conjunto de la narración primaria.

banquetes y las fiestas de corte del siglo XV” y que fueron determinantes en la evolución del teatro breve, que alternaba momentos dialógicos con intervenciones de música y danza. Tradicionalmente esta danza estaba formada por “personajes vestidos al propósito de alguna historia, como conquista de Plaza: lo que ejecutan al tiempo que danzan, mezclando entre las mudanzas algunas representación” (*Autoridades*).

En concreto, en el episodio que nos ocupa, Cupido e Interés disputaban en décimas por la misma doncella asediando su castillo, con el triunfo final de Interés, que luchaba armado de un bolso lleno de dinero⁶²; el asalto al castillo sería precisamente “una de las batallas simuladas más representadas en las fiestas de bodas” (Nocilli, 2007: 605). A este propósito, Greene (1987: 642 y sgs.) estudió los asaltos simulados durante los festejos matrimoniales como símbolo del miedo conyugal ante la violencia física que esperaba en la mayoría de los casos a la mujer casada, tradición que existía ya a partir de los epitalamios de Catulo; según esta lectura, la danza final representaría la celebración de la caída de las resistencias femeninas ante el matrimonio. Sin embargo, parecen no faltar ocasiones en las que el asalto al castillo no se relaciona con los festejos nupciales sino con verbenas públicas: por ejemplo las fiestas organizadas en Binche en 1549, en ocasión de la visita del emperador Carlos V manifiestan un curioso parentesco con las circunstancias de la danza representada en la escena de las bodas de Camacho: se dispuso una compleja danza que simulaba una batalla, con bailarines vestidos de verde, cuyo momento central era precisamente el asalto a un castillo, donde las damas estarían prisioneras; en ella figuraban algunos salvajes que aparecerán también en el baile alegórico cervantino⁶³.

⁶² Amorós (1981: 710) identificó en esta composición poética un antecedente de otros poemas cervantinos, aun más logrados, en los que se unen armónicamente al elemento poético rasgos pertenecientes a otros lenguajes artísticos, como el teatro, la danza, el canto: el estudioso hizo referencia al soneto de Preciosa en *La gitanilla*, “Cuando Preciosa el pandrete toca” (*Novelas ejemplares*, pp. 65-66) y al romancillo popular “Bailan las gitanas” en *Pedro de Urdemalas* (vv. 2980-2995, p. 246).

⁶³ “Après le repas du soir, on vit paraître quatre dames de la cour, masquées et accompagnées de quatre chevaliers armés, en costume vénitien; leur danse fut interrompue par l’arrivée de quatre autres chavaliers, portant des armes de couleur blanche; durant le combat qui s’ensuivit, entre le premier et le second groupe de chevaliers, huit nouveaux personnages firent leur entrée, avec des capes vertes *alla rusticana*. Ils attaquent les huit chevaliers qu’ils obligent à unir leurs forces por se défendre, et ils emmènent les dames en captivité, hors de la salle, dans un *castello*; les chevaliers qui escortaient les dames au début demandent à l’Empereur la permission de leur porter secours, et cette permission leur est accordée. C’est ici que prend fin le spectacle de cette soirée [...]: le siège et le bombardement du castello [...]. Outre la très breve description déjà citée, due à un spectateur italien, nous possédons un compte rendu plu détaillé, établi par le chroniqueur espagnol Juan Calvete de Estrella [...]. Nous y apprenons que

En el patrimonio folklórico se registra la presencia de personajes alegóricos en numerosas ocasiones festivas: Garbero Zorzi (1985: 160) relacionó precisamente con las celebraciones nupciales las instalaciones de carros alegóricos cuyas figuras aludían, en sentido elogioso, a las virtudes de la esposa, de modo que se podían encontrar con cierta frecuencia las imágenes de Amor, Castidad, Prudencia y Discreción; Marsden (1973: 399) hizo referencia a las entradas triunfales, recordando la procesión de Medina del Campo, en 1543, para la visita de María de Portugal, con el desfile de siete carros triunfales que representaban el Amor divino, la Fe, la Caridad, la Justicia, recitando unos versos al príncipe y a su esposa; un aparato festivo semejante se reprodujo en 1560, en honor de la entrada de Isabela de Valois en Toledo. Nocilli (2007: 598) puso en relación la secuencia de las tres danzas cervantinas con los festejos para las entradas triunfales de miembros de la familia real, que podían incluir también danzas alegóricas como parte de la procesión: Camacho, como organizador y protagonista de las bodas, celebra su propia llegada con estos bailes para que los invitados puedan admirar su riqueza; la estudiosa interpretó los tres distintos momentos de baile como tres variaciones de danza moresca, que era, a lo largo del siglo XV, la danza típica que se organizaba para celebrar las bodas reales⁶⁴.

La finura de estas danzas emerge con claridad también de las representaciones iconográficas, donde se subraya el fondo pastoril de la escena, casi una Arcadia en la que el momento del baile encaja como paréntesis de diversión. Este episodio fue retratado por Coypel⁶⁵ en su ciclo pictórico quijotesco conservado en el castillo de

les quatre dames, masquées *al antigua*, avec leurs quatre chevaliers, étaient suivies de deux dames, elles-mêmes accompagnées de deux personnages portant des masques de vieillard. Calvete dit encore que «tous entrent en bon ordre, en dansant une allemande avec tant de rythme et d'exactitude, que c'en était merveilleux à voir». Le second groupe de chevaliers fait son entrée par une autre porte; il est précédé par deux atambores [...]. Calvete ne nous dit pas s'ils entraient en dansant, comme les premiers, mais la présence de deux «tabourins» semble impliquer quelque pas rythmé. Il précise en tout cas que les quatre dames quittent leurs premiers cavaliers «afin de danser» avec les quatre autres chevaliers. Quant aux huit nouveaux venus en cape verte *alla rusticana*, qui suprennent les chevaliers en train de se combattre, ce sont, dit Calvete, huit sauvages, *ocho salvajes*. Il semble donc que nous nous trouvions en présence d'une autre figure du Moyen Age, l'Homme Sauvage, si répandu dans les œuvres d'art et la littérature, et non moins populaire au théâtre, où il est un des personnages des spectacle de cour. Calvete explique encore que les dames sont enlevées par les écuyers des huit sauvages, tandis que ces derniers affrontent les huit chevaliers» (Heartz, 1973: 330-331).

⁶⁴ En la redundancia del elemento del baile, que se reitera tres veces, Nocilli (2007: 606-607) leyó un motivo de crítica social para denunciar el modelo de Camacho como ejemplo de enriquecimiento que perturba el orden económico y social tradicional.

⁶⁵ Véase en este mismo capítulo, p. 121, n.29.

Compiègne en Francia y fue reproducido también en dos frescos del palacio Sambonifacio en Padua (*Entrata di Amore e della Ricchezza alle nozze di Camaccio*; *Entrata delle pastorelle alle nozze di Camaccio*). Magani (2000: 11) destacó el acento galante del cuadro, evidente ya en el cartón de partida: efectivamente parece razonable suponer una influencia en las obras de los festejos a los que el pintor pudo asistir dada su proximidad con la familia y el ambiente de la corte francesa⁶⁶. Los cuadros de Coypel fijan los momentos más divertidos y festivos de la novela, destinados a entretener un público que solía buscar este tipo de diversión, en una atmósfera general de lujo y elegancia que interpreta la novela cervantina al igual que “un conte pittoresque et plaisant” (Lefrançois, 1994: 66).

Este complejo enredo de referencias a la cultura festiva de la época se entrelaza con una serie de elementos literarios, en particular teatrales, que marcan otra vez la relación entre la fiesta popular y la fiesta teatral, a los cuales se añaden alusiones pastoriles y mitológicas.

En la danza cervantina parece reflejarse el conflicto que se está desarrollando entre Basilio y Camacho para conquistar el amor de Quiteria: lo que se solucionará en II, 21 de manera burlesca se eleva, en el momento de la fiesta a un duelo entre símbolos impersonales en el cual, además, el conflicto “real” se resuelve en la esfera artística. Esta evolución pasa a través de una cita clásica que elabora una relectura del mito de Píramo y Tisbe⁶⁷; Sinnigen (1969: 160) identificó en él cinco elementos esenciales presentes también en la historia de Basilio: la hermosura y excelencia de los amantes, el tema del amor romántico, la intervención de los padres en la relación amorosa, la presencia del muro que separa las casas de los amantes, símbolo del control y de las limitaciones familiares, y el suicidio final. Cervantes complica el asunto añadiendo a la trama una nueva componente social, la de las razones económicas que explican la injerencia paterna. En la danza alegórica se opone Cupido a Interés, así como Basilio, enamorado auténtico, intenta contrastar el poder económico de Camacho, que parece

⁶⁶ En 1715 Coypel ingresó en la Academia Real gracias al cuadro que retrata a Medea y Jasón. Su obra ilustra sobre todo escenas mitológicas y de la historia religiosa, sobre todo del Nuevo Testamento. En 1722 heredó de su padre Antoine el título de pintor del duque Felipe II de Orléans y sucesivamente, en 1747, llegó a ser primer pintor del rey de Francia Luis XV y director de la misma Academia Real.

⁶⁷ Véase Casaldueiro (1970: 267 y sgs.) sobre la renovación de la fábula.

valerle el derecho de casarse con Quiteria. Sinnigen (1969: 167) interpretó el conflicto como un momento transitorio necesario al desenlace final que, tanto en la alegoría como en la “realidad”, puede producirse solo a través de la intervención de Interés y de Camacho: por una parte Interés es el que desencaja las tablas del castillo exponiendo la doncella, mientras por la otra Camacho, rompiendo el muro de la autoridad paterna, posibilita la unión conclusiva de los amantes. En la ficción artística se desembrolla el enredo “histórico”; también fuera del contexto alegórico será necesario valerse de una ficción, la de la treta del suicidio fingido. Según el artificio de las cajas chinas, que vuelve a producir el asunto del enredo principal en otra representación encajada en su interior, se construye un juego de referencias internas que puede, por una parte, anticipar algunos elementos que se van a desarrollar, y por otra, despistar las expectativas del lector.

El episodio remite a una serie de expresiones intermedias entre la manifestación festiva y la dramática. La organización de la representación teatral se configuraba efectivamente como auténtica fiesta, en la cual se insertan también momentos festivos de baile. Composiciones teatrales como las mojigangas, por ejemplo, arraigan en el mundo festivo y se trasladaron solo sucesivamente a la escena, agregándose a comedias o entremeses. La mojiganga en tanto pieza teatral parece proceder de las procesiones carnavalescas populares o palaciegas que se organizaban en el siglo XVII, para luego convertirse en una pieza breve de tipo burlesco⁶⁸, caracterizada también por el baile. En síntesis, la mojiganga dramática se configura como una reproducción en escena de una fiesta pública, popular o cortesana; a través de esta transposición teatral, se llevan a la escena personajes típicos del folklore.

En particular, la danza hablada que describe Cervantes parece recordar la *Mojiganga de Cupido y Venus* de Román Montero de Espinosa, conocida también bajo el título *Cupido y Venus, maestros de escuela*, que se representó en el Retiro como fin de fiesta para la comedia, del mismo autor, *Lavar sin sangre una ofensa*, estrenada en 1662 como parte de la celebración carnavalesca de aquel año. La pieza vuelve a

⁶⁸ Inicialmente se encaja en la comedia teatral como puro momento de baile, insertada entre la segunda y la tercera jornada, para empezar a especializarse como baile final de las comedias a partir de la segunda mitad del siglo XVII. No nos detenemos en los varios significados que se atribuyeron al término, sino solo remitimos al extenso estudio de Buezo (1993). Para la procedencia etimológica del término, véase Corominas (1947).

proponer la figura alegórica de Interés y también el personaje de Cupido, en un desfile musical que anima una coreografía bufa perfectamente adecuada al gusto burlesco de la corte de la época. Cupido y Venus, al igual que maestros de escuela, explican a los niños las dinámicas amorosas; aparecen algunas figuras alegóricas, Ocio e Interés, que se añaden a los interlocutores planteando el tema de la injerencia de cuestiones económicas en las relaciones amorosas:

OROZCO	La cortesana no estima Mi pasión, y la desprecia, Porque diz que la doy poco.
CUPIDO	Niño, ¿y sabes bien de cuenta?
OROZCO	No, señor, que usté me enseñe Las cinco reglas quisiera.
CUPIDO	Suma el dinero que pide, No hagas caso del que resta; Las dádivas multiplica, Que el medio partir con ella Solo es partir por entero, Y sabrás las cinco reglas (vv. 184-195, p. 394).

El efecto cómico procedería en parte de los ridículos disfraces de los actores que desempeñan el papel de los niños y en parte del rebajamiento de las figuras alegóricas y mitológicas (Buezo, 1993: 441).

Buezo (1993: 69), en su tentativa de clasificar en subgéneros los numerosos tipos de mojiganga, definió esta pieza una “mojiganga dramática palaciega, en forma entremesada, ligada a la fiesta palaciega y a la fiesta burlesca”; precisó también que la aparición de las abstracciones personificadas determina un nivel de elaboración superior de la mojiganga, encaminada ya hacia la superación de los rasgos más prototípicos (Buezo, 1993: 206-207). Durante este baile burlesco, los personajes cantan un estribillo o unos versos, en una composición artística completa de danza, letra y música. Uno de los instrumentos típicos empleados en estas ocasiones parece ser precisamente la gaita; es frecuente también producir un ritmo a través de palmadas y recordamos que en II, 19 se anuncia la presencia de zapateadores, es decir, los que danzaban “dando con las palmas de las manos en los pies, sobre los zapatos, al son de algún instrumento” (Covarrubias). Buezo (1993: 85 y sgs.) identificó estas exhibiciones danzantes no solo como componente esencial de la mojiganga, sino como raíz de la misma comedia; en particular, la danza hablada que describe Cervantes parece clasificarse bajo la categoría

de las que se definían “historias” o “reinados”, danzas festivas mímicas en las que se ridiculizaban personajes heroicos a través de una relectura rústica y popular de sus hazañas; estas manifestaciones se hallarían precisamente en el mismo origen del teatro español, como germen primitivo destinado a desarrollarse en la comedia castellana.

Típico de algunas mojigangas y entremeses burlescos es también otro paradigma festivo, el de las bodas burlescas (Buezo, 1993: 148 y sgs.), que hacen parodia de un asunto histórico o literario centrándose en el tópico de la unión de los amantes dificultada por algún obstáculo que el enamorado tiene que superar con la fuerza de su ingenio. Dada la existencia de un sub-texto del que la pieza constituye una versión burlesca, se suponía la fruición por parte de un público más culto, que supiera identificar las alusiones y la procedencia literaria de la composición; además, se trataría de representaciones que se incluían en la tradición de los juegos cortesanos del tiempo del carnaval y del Corpus Christi⁶⁹.

La construcción del episodio parece complicarse ulteriormente: la historia de Quiteria y Basilio podría configurarse precisamente como una revisitación burlesca de la fábula de Píramo y Tisbe, a la que se alude directamente en el texto a través del soneto en II, 18: el autor orienta la lectura hacia esta interpretación como si estuviera urdiendo una trampa, una burla, que acaba sorprendiendo al receptor con un final inesperado. Además, Lewis Galanes (1990) identificó ya en *La entretenida* un artificio análogo, vale decir, la introducción en la pieza de un soneto (“Vuela mi estrecha y débil esperanza”) que desempeña una función referencial, remitiendo a la obra mayor que encuadra la misma composición. A la inmediata relación intratextual, se superpone otro nivel intertextual, con una citación clásico-mitológica de carácter ejemplar que hace referencia a la figura de Ícaro, asumido como símbolo de los acontecimientos. En el caso del episodio quijotesco que estamos examinando, de la misma forma, se suman varias manipulaciones y recreaciones literarias de géneros y tradiciones diferentes, que confluyen en una reproducción a la enésima potencia de la materia narrativa, que se

⁶⁹ Buezo (1993: 148-152) mencionó como ejemplos de entremeses que elaboran el tema de las bodas burlescas *Don Gaiferos, con título de algunos romances antiguos y modernos*, de Vicente Suárez de Deza, *La burla de los títeres fingidos*, de Francisco de Castro, *La renegada de Valladolid*, de Diego Granados y Mosquera y *El Cid*, cuya atribución a Simón de Samatheo sigue siendo dudosa. Se incluye un momento de baile final en *Doña Jimena Gómez* de Simón de Samatheo y *Baile de don Rodrigo y la Cava*, de Agustín Moreto. El mismo Cervantes trató el tema en uno de sus entremeses *La cueva de Salamanca*, entrelazando el motivo de la boda burlesca con elementos mágicos y sobrenaturales; Hernández (2009) estudió las posibles fuentes italianas de la pieza, con especial atención a la influencia de Boccaccio.

refleja y fragmenta, por una parte, en el soneto de inspiración clásica sobre Píramo y Tisbe y, por otra, en la danza alegórica procedente de la tradición festiva y teatral. Al igual que en la creación de un anillo en el que se engastan varias piedras preciosas para conseguir un resultado artístico armónico, Cervantes engasta estas alusiones cultas al lado de la presencia del modelo del teatro breve, que dirige la escritura hacia una elaboración novelizada de un típico asunto entremesil, una boda burlesca a la cual se añade el entorno de fiesta popular, rico de elementos que remiten a la tradición de la mojiganga.

Un procedimiento análogo de amalgama de géneros se halla en el encuadramiento de la historia de Gaiferos y Melisendra en el retablo de Maese Pedro; el motivo tiene sus raíces no solo en el romancero sino también en el teatro entremesil y, por mano de Cervantes, vuelve a hacerse objeto de representación teatral, pero colocado dentro de una estructura novelesca. Se ha comprobado también la existencia de una *Danza de don Gayferos y rescate de Melisendra*⁷⁰, parodia de la leyenda tradicional, que salió en 1609 en la fiesta del Corpus (Buezo, 1993: 84). En ambos casos, la novelización de un asunto teatral pasa a través de la incorporación en el relato no solo del propio enredo, sino también del entero contexto de procedencia: el festivo recreado en ocasión de las bodas de Camacho y el teatral reproducido en el marco del retablo. Esta combinación de géneros diferentes, tanto en los temas elegidos como en las técnicas empleadas, es característica de la poética de Cervantes y puede detectarse también en su producción teatral: Profeti (2000: 34) subrayó el empleo prioritario de la prosa para la composición de seis de sus ocho entremeses, en una época en la que en cambio el género se estaba codificando preferiblemente en verso⁷¹ sobre todo por influencia de Lope de Vega. Efectivamente, en los entremeses cervantinos, como en sus piezas mayores, se percibe claramente la influencia de la novela, de la que se sacan temas y técnicas, con la presentación de personajes más caracterizados en su complejidad (Asensio, 1965: 98 y sgs.).

⁷⁰ Para un resumen de la tradición que transmitió la historia de don Gaiferos y Melisendra, a partir del romancero hasta la lectura entremesil, véase Asensio (1965: 70 y sgs.).

⁷¹ En esta elección estilística, así como en la publicación de los entremeses como piezas independientes, que no se insertan en una específica comedia, se refleja la admiración cervantina por Lope de Rueda, que manifestó, en la publicación de sus obras, una progresiva tendencia a la emancipación del entremés del cuerpo de la comedia principal (Asensio, 1965: 44).

El “tratamiento burlesco del mito” fue identificado por Lida de Malkiel (1974: 26) como rasgo distintivo del uso de las fuentes por parte de Cervantes, el cual raramente se remonta directamente a los orígenes clásicos antes bien propone su relectura a partir de otras relecturas, en una construcción de segundo nivel. Ya se ha mencionado que, con respecto a la fábula de Píramo y Tisbe, la mayor novedad aportada por Cervantes sería precisamente el asunto del dinero y de su influencia en la relación amorosa; es posible que esta reelaboración del material mitológico se haya fundido con el núcleo festivo en la composición del episodio y de las fuentes. Se ha comprobado la existencia de un *Entremés de Píramo y Tisbe*⁷², de Alonso de Olmedo (¿1626?-1682), estudiado y editado por Senabre (1981). En la composición, que se transmitió de forma parcial, vuelve a presentarse un momento de baile, una chacona, otra danza tradicional que *Autoridades* define como una “danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no solo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras naciones y le dan el mismo nombre”. A la luz de la relación que acabamos de señalar entre el teatro chico y las manifestaciones festivas, este entremés podría plantear la posibilidad de la existencia de una tradición folklórica de relectura burlesca del mito clásico, de la cual podría originarse, al menos parcialmente, la elaboración cervantina del episodio que nos ocupa. La misma hipótesis se puede proponer con respecto a la *Mojiganga de Cupido y Venus*: A pesar de que sea imposible determinar un parentesco directo entre esta pieza y la danza de II, 20 por evidentes razones cronológicas, parece se pueda sugerir la hipótesis de un área de referencia común, parateatral, apuntando a las tradiciones festivas populares y palaciegas que, sobre todo al comienzo del Barroco, empiezan a entrelazarse, compartiendo algunos motivos que, de la cultura de la plaza, se trasladan detrás de las puertas de los palacios.

La representación alegórica que implica personajes análogos a los de la danza cervantina se vuleve a encontrar en otras obras que pertenecen al género pastoril. Merece la pena citar la *Arcadia* de Lope de Vega, publicada en Madrid en 1598. En el libro IV (pp. 562-569), se asiste a una boda, de Belisarda con Salicio⁷³, y a los festejos

⁷² El asunto llegó también al escenario con la *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*, de Pedro Rosete Niño.

⁷³ Es interesante notar la presencia del mismo contexto nupcial, aunque trasladado en la atmósfera idealizada de la literatura pastoril. En este caso, las bodas están influenciadas por un trágico malentendido, ya que Belisarda decide casarse con Salicio para vengarse de su amado, Anfriso, y probarle que sus sospechas de infidelidad eran infundadas.

en su honor, que incluyen también un torneo acuático⁷⁴ precedido por un largo desfile de barcas ricamente ornadas y acompañado por música. Cada barca representa un tema o una escena mitológica, reproducida por los pastores, que cantan una letra a los jueces sobre el asunto representado, en un verdadero desfile de carros alegóricos de carnaval⁷⁵: la búsqueda del vellocino de oro por parte de los argonautas, el mito de Prometeo, la aventura de Ulises con Polifemo, el viaje de Orfeo al infierno, el carro del sol de Fetonte, etc., para llegar a abrazar temas de la literatura caballeresca reciente, como el amor entre Angélica y Medoro y la furia de Orlando por celos. Aparece también una barca con Venus y Cupido, que dan lugar a la representación simbólica de la injerencia del interés – encarnado por la imagen de un sátiro que lleva en las manos una gran cantidad de oro – en el asunto amoroso; Cupido recita a los jueces la letra:

Con interés

lo más feo hermoso es (*Arcadia* IV, p. 565).

A esta, se añade otra barca de tema parecido, sobre la cual aparecen Amor, Interés, Liberalidad y Solicitud para interpretar la historia del gigante Briareo que, enamorado de Clavelia, intentó, sin éxito, atraerla con la seducción de sus tesoros.

Siempre en el ámbito de la literatura pastoril, Sinnigen (1969: 163) relacionó la intervención final de los salvajes, que vuelven a establecer el orden, reconstruyendo el castillo en el que la doncella se encierra de nuevo, con un episodio de la *Diana* de Jorge de Montemayor, donde tres salvajes tratan de conquistar forzosamente a tres ninfas (II,

⁷⁴ El museo florentino de la Galleria degli Uffizi acoge un ciclo de tapices sobre las fiestas de corte de los Valois que retratan las diferentes prácticas que caracterizaban estos momentos públicos: las diversiones principales que aparecen son una fiesta campesina con parejas danzantes, una justa, un torneo con los carros de Amor y Fortuna, un combate y, finalmente, una fiesta acuática con siete embarcaciones que dan asalto a una isla defendida por salvajes. El espectáculo festivo no está concebido de manera coherente, como representación, sino como pura acción que se desarrolla en manifestaciones múltiples, fragmentarias y heterogéneas, que no llegan a constituir una unidad figurativa ni temporal (Francastel, 1973). Schrader (1973), a la hora de estudiar los festejos organizados en honor de las bodas de Francesco de' Medici con Bianca Cappello, describió también un desfile de carros alegóricos, acompañado por un canto de madrigales.

⁷⁵ Salazar (1948: 36) identificó estos barcos con las figuras alegóricas de los espectáculos cortesanos que tenían lugar en Italia y Francia. Díez Borque (2002), en cambio, se detuvo en el examen de los carros como elemento clave de las fiestas teatrales callejeras: el carro es parte del desfile, a lo largo del cual se presentan personajes alegóricos vivos y/o escultóricos, partes dialógicas o poéticas y componentes narrativas, de manera que el carro no solo acompañaba a los actores hasta el tablado, sino que acababa convirtiéndose *en* tablado. Sucesivamente, desde mediados del siglo XVII, la representación de los autos empezó a tener lugar en los corrales, haciéndose acción puramente teatral, en detrimento de los elementos festivos.

pp. 185-189)⁷⁶; a pesar de que en la danza cervantina la figura condenada sea Interés, y no los salvajes, la descripción siempre se encuadra en el marco del propósito de suscitar el amor de forma forzosa, a través del ejercicio de un poder superior que puede ser el económico o el de la violencia física. A esto se refiere explícitamente la afirmación de los salvajes antes de la agresión:

A tiempo estáis, oh ingratas y desamorads ninfas, que os obligara la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar, que no era justo que la fortuna hiciese tan grande agravio a nuestros cativos corazones, como era dilatalles tanto su remedio (*Diana*, II, p. 186).

Para volver al episodio cervantino, no faltaron interpretaciones que subrayaron precisamente el empleo de elementos pastoriles en clave paródica. Avalor-Arce (1974: 257), efectivamente, identificó el mismo núcleo del episodio en el libro III de *La Galatea*, donde se relatan las bodas de Daranio y Silveria⁷⁷. En cambio Forcione (1970: 197 y sgs.) lo relacionó con un episodio del *Persiles*, las bodas del pescador en II, 10-12; en particular, en el *Persiles*, se describe la misma carrera de barcas que ya encontramos en la *Arcadia* de Lope, junto con una situación de conflicto entre la autoridad paterna y las inclinaciones de los hijos; se representa también otra pelea entre las figuras alegóricas de Cupido, en este caso vendado, y de Interés, en tanto “gigante pequeño, pero muy ricamente aderezado” (II, 10, p. 207)⁷⁸. Redondo (1997: 384) ve la reacción amorosa de Basilio encaminada hacia aquella melancolía erótica⁷⁹ que afecta

⁷⁶ Redondo (1997: 425) destacó los salvajes como personajes representativos del espíritu carnavalesco, “símbolo del retorno a la naturaleza”. Esta figura se vuelve a encontrar en II, 41, con los cuatro salvajes que traen Clavileño. Livermore (1950) estudió el personaje del caballero salvaje, hasta su desarrollo teatral, precisamente a partir de la imagen folklórica del salvaje.

⁷⁷ La diferencia sustancial entre el episodio de la *Galatea* y el del *Quijote*, además que en el desenlace, se hallaría, según afirmó Avalor-Arce (1974: 257), en un cambio de enfoque, por lo que “lo que antes había sido visto desde el ángulo intemporal del mito, ahora [en el *Quijote*] cae de lleno bajo el foco de actualización realista”. En este sentido los pastores míticos se vuelven humildes labradores campesinos.

⁷⁸ La asociación entre las bodas de Camacho y el episodio del *Persiles* ya fue anteriormente formulada por Casaldueiro (1975: 113) que, sin embargo, subrayó la diferente interpretación social sugerida por las personificaciones alegóricas, ya que solo en el *Quijote* acaba triunfando Interés. Siguió desarrollando el análisis de esta comparación Rodríguez (1990) para plantear la hipótesis de una elaboración, o por lo menos, de una revisión simultánea de los dos episodios.

⁷⁹ Gendreau-Massaloux (1981a) destacó la representación de la locura amorosa como un tema muy afortunado en la literatura española a partir de la Edad Media con *La Celestina*, que se declara escrita con el propósito de amonestar los locos de amor, y con el *Libro del buen amor*, donde Juan Ruiz espera suprimir en el mundo la locura de amor. En la lectura renacentista de este motivo literario se añadió una componente médico-patológica que había sido estudiada en una abundante producción de tratados sobre la melancolía en general (*Diálogos de filosofía natural y moral* (1574) de Pedro de Mercado, *Diagnóstico*

también a otros personajes, provocando la locura de Cardenio y llevando a Grisóstomo al suicidio; pruebas de este estado de ánimo serían las mismas manifestaciones físicas de Basilio: “tristeza, apartamiento de la sociedad, ensimismamiento, pérdida del apetito y del sueño, mirada vacía y fija, silencio o habla sin razón concertada”⁸⁰. La asociación entre Cardenio y Basilio a partir de la misma condición amorosa es formulada también por Gendreau-Massaloux (1981b: 687), al indicar en estos personajes la presencia preponderante de una facultad imitativa de procedencia literaria⁸¹ encaminada a realizar un engaño mediante una auténtica ficción teatral; la imitación se lleva a la enésima potencia con la penitencia de don Quijote en Sierra Morena. El crescendo y las premisas trágicas del triángulo amoroso entre Camacho, Basilio y Quiteria permiten que el episodio consiga su *climax* cómico gracias a una conclusión burlesca que desatiende todas las expectativas del lector – según afirmó también Zimic (1972: 881) – apuntando al mismo tiempo a una participación completamente seria que Cervantes suscita en el lector a lo largo del episodio. Se trata precisamente de un “engaño a los ojos”, expresión con la que Castro (1972: 83) definió las vacilaciones debidas a la superposición de puntos de vista diferentes sobre un mismo objeto o acontecimiento; en el DQ de 1615 se trataría de un procedimiento puesto en marcha por los demás personajes y no por don

y *tratamiento de las afecciones de los melancólicos* (1622) de Afonso de Santa Cruz, juntos con tratados franceses como el *Discours de la conservation de la vue et des maladies mélancoliques* (1597) de Du Laurens) y, de forma más específica, sobre la melancolía amorosa, (*Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou de la mélancolie érotique* (1610) de Jacques Ferrand). Los síntomas diagnosticados se podían sumariamente dividir en dos categorías principales, una que marcaba comportamientos depresivos y apáticos, vale decir, los que más típicamente podían llevar al suicidio, y la otra que, al contrario, se caracterizaba por una actividad excesiva, frenética e incluso agresiva. Según estos tratados, esta segunda serie de manifestaciones es la que parece dar lugar a una locura amorosa que se proyecta hacia la ruptura de las normas sociales, como transgresión que lleva a abrazar una vida salvaje. Este rasgo de la locura de amor fue indicado por Vigier (1981) al examinar algunas obras maestras del género pastoril, la *Diana* (1559) de Jorge de Montemayor, la *Diana enamorada* (1564), *La Galatea* (1585) de Cervantes y *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega, cuyos protagonistas manifiestan la mayoría de los síntomas tradicionales de melancolía erótica, junto a una frecuente tendencia a la transgresión social y moral.

⁸⁰ Merece la pena citar la descripción de Basilio: “desde el punto que Basilio supo que la hermosa Quiteria se casaba con Camacho el rico, nunca más le han visto reír ni hablar razón concertada, y siempre anda pensativo y triste, hablando entre sí mismo, con que da ciertas y claras señales de que se le ha vuelto el juicio: come poco y duerme poco, y lo que come son frutas, y en lo que duerme, si duerme, es en el campo, sobre la dura tierra, como animal bruto; mira de cuando en cuando al cielo, y otras veces clava los ojos en la tierra, con tal embelesamiento, que no parece sino estatua vestida que el aire le mueve la ropa” (DQ II, 19).

⁸¹ Se hace referencia aquí al análisis de Márquez Villanueva (1975: 46) que consideró propiamente irónica la locura de Cardenio, “loco verdadero en trance de imponerse el fingimiento de una locura literaria y convencional”, vale decir la ariostesca.

Quijote, que ya no tiene el mismo poder creador que había manifestado en la primera parte. Según el significado que queremos atribuir a la expresión, el “engaño” no afecta solo a los ojos de los espectadores de la escena, que creen asistir a un suicidio, sino también a los ojos del lector, que tiene que desembrollarse entre indicios tramposos sacados de referencias clásicas, como la de Píramo y Tisbe, y de representaciones alegóricas que parecen presagiar un desenlace trágico. Esta orientación no es sino la enésima trampa que Cervantes le urde al lector prometiendo una historia pastoril para luego revelar, con su final sorprendente⁸², que se trata en realidad de una parodia de ella⁸³. Basilio revela ser auténtico maestro cómico, que escenifica una burla articulada dominando y previendo las reacciones de todos los espectadores como un titiritero y valiéndose de tópicos literarios tradicionales procedentes de la novela pastoril.

La descripción del banquete que hemos visto en el párrafo precedente y la celebración que se organiza para las bodas de Camacho nos llevan a un contexto festivo que, a pesar de la escena rústica y aparentemente humilde, parece inspirarse en una fiesta renacentista que interpreta los rituales carnavalescos a través del gusto y la ideología dominantes, disciplinando sus manifestaciones más transgresivas y dificultando la posibilidad de discernir de forma exacta lo que es popular de lo que no lo es⁸⁴. La situación es claramente diferente del banquete que Rabelais describió en el cuarto libro de su obra (cap. 15, pp. 1262-1267), donde las bodas se asocian a un momento de gran violencia, de palizas pegadas sin razón ni sentido – definidas “charesses nuptiales” (p. 1264) –, y de ataques contra los instrumentos musicales que acaban destrozados

⁸² Hatzfeld (1953) interpretó la conclusión del episodio como un ejemplo de la búsqueda de un efecto de sorpresa producida por la industria de Basilio, resorte típico de la estética barroca parecido al de una representación de máscaras.

⁸³ Redondo (1997) subrayó el empleo de la intertextualidad como un medio para alcanzar este efecto paródico, que depende del entrelazamiento de fuentes literarias diferentes, tanto eruditas como populares, en la creación de un circuito de reversibilidad que convierte en culto lo bajo y lo elevado en popular. Además de la literatura pastoril, la melancolía amorosa y la fábula de Píramo y Tisbe, el estudioso enumera entre las probables fuentes del episodio la tradición religiosa, remitiendo al anónimo *Flos sanctorum* de 1569, en el que Basilio era un santo ermitaño que llegó a ser un gran orador, como revela ser también el Basilio cervantino. En la misma obra, Quiteria se presenta como una doncella que se había prometido en matrimonio a Dios, pero el padre quería casarla con un mancebo por ser su condición económica más conveniente; la joven lo rechaza y él, para vengarse, manda degollarla.

⁸⁴ Fiorato (1990: 512) recordó que en Italia, Florencia y Roma en particular, la nobleza se hizo cargo de la misma organización del carnaval. Además, se redactaron reglamentos cada vez más severos y limitativos para detener las manifestaciones más violentas y evitar los comportamientos más irriverentes que, por ejemplo, se prohibieron por completo delante de los lugares de culto así como se vedó el disfraz de religiosos y la burla de las cosas sagradas.

brutalmente⁸⁵. La violencia de la circunstancia parece apuntar a una intervención demoniaca, hasta el punto de que se afirma que esas bodas no deberían definirse “fiansailles” (p. 1266), sino, más bien, “fiantailles de merde” (*ibidem*). En Cervantes los elementos de potencial rebajamiento se enmarcan en un contexto de orden agradable, donde los excesos quedan moderados por un general ideal de sobriedad, que alcanza su cumbre en el baile alegórico, con el que no solo se evoca una usanza típica asociada con las celebraciones nupciales o a festejos públicos oficiales, sino que también se expresa el gusto por las fiestas cortesanas y caballerescas.

2.9. Fiesta y combate: los juegos caballerescos.

La lectura renacentista del carnaval participa en un proceso de moderación de los elementos más vulgares, dirigida a producir efectos de comicidad más controlada y admisible también en el contexto señorial. Castiglione, por ejemplo, censuró cierto comportamiento que parece asociarse a las manifestaciones festivas caballerescas procedentes del código medieval de las compañías de caballeros, por considerarlo vulgar y ajeno a la actitud del gentilhomme cortesano:

Per niuna altra causa fanno tante pecoraggini, che per essere estimati buoni compagni. Questo é quel nome solo che loro pare degno di lode e del quale piú che niun altro essi si vantano. E per acquistarlo si dicono le piú scorrette e vituperose villanie del mondo. Spesso si urtano giú per le scale, si danno dei legni e dei mattoni l'un l'altro nelle reni. Mettonsi pugni di polvere negli occhi. Fannosi rovinare i cavalli addosso nei fossi o giú di qualche poggio. A tavola poi, minestre, saporì, gelatine, tutte si danno nel volto, e poi ridono. E chi di queste cosa sa fare piú, quello per migliore cortigiano e piú galante da se stesso si apprezza, e pargli aver guadagnato gran gloria. E se talora invitano a cotali sue piacevolezze un gentiluomo, e che egli non voglia usare questi scherzi selvatici, subito dicono che egli si tiene troppo savio e gran maestro e che non é buon compagno. Ma io vi vo' dire peggio. Sono lacuni che contrastano e mettono il prezzo a chi puó mangiare e bere piú stomacose e fetide cose, e travanle tanto aborrenti dai sensi umani, che impossibile é ricordarle senza gradissimo fastidio (*Cortigiano II* [6.63-6.66], p. 148).

⁸⁵ “Tabourins à nopces sont ordinairement battuz: tabourineurs bien festoyez, battuz jamais” (*Rabelais*, cap. 15, p. 1264).

Según la descripción del carnaval florentino de Ciappelli (1997: 137 y sgs.), torneos, justas y *armeggerie*⁸⁶ eran atracciones usuales de los combates festivos entre jóvenes, de evidente inspiración caballeresca: las *armeggerie* eran exhibiciones de virtuosismos en el manejo de la espada o en el control de la cabalgadura, justas y torneos eran manifestaciones más competitivas que implicaban la organización de un verdadero duelo, individual en el caso de la justa, colectivo para el torneo. Se dedicaban a esto, en particular a las *armeggerie*, sobre todo las “*brigade*”, es decir, compañías de jóvenes que, inspirados por sugerencias literarias, traducían en juego festivo el ideal caballeresco. A diferencia de las batallas carnalescas en las que todos podían participar libremente, estos juegos suponían el empleo de ciertas armas y de una cabalgadura, así que se dirigían necesariamente a los que tuviesen posibilidades económicas adecuadas; por eso, no se trata de una celebración de plaza puramente popular, sino de una manifestación de un gusto más cortesano. Se acompañaba, en muchos casos, a la justa y, además, al baile, haciéndose verdadera ocasión teatral fundada también en un cuento o en una trama subyacente, al igual que un *canovaccio* teatral.

López Estrada (1982: 294) se dedicó a un examen de la transposición literaria en el *Quijote* de los espectáculos festivos de carácter bélico, identificando torneos y justas como momentos imprescindibles de este aspecto de la fiesta, en particular como expresión de la influencia de la clase noble. Reflejan intrínsecamente un matiz literario: los caballeros se presentaban a los jueces con letras y motes compuestos según las normas de la poesía cancioneril, claro enlace con la tradición cortesana medieval⁸⁷. Es precisamente en estos juegos donde se pone de manifiesto con mayor claridad la fusión que se produce en el contexto festivo entre rasgos folklóricos y tradiciones aristocráticas, en una inusual cooperación entre las clases más bajas y la nobleza; el resultado será un conjunto armónico difícil de volver a encontrar en otros ámbitos más oficiales. Buezo (1993: 34) resumió así, en pocas palabras, esta variedad de manifestaciones:

⁸⁶ Un examen de los ejercicios caballerescos organizados en Florencia en el periodo que precede y sucede la Semana Santa entre 1340 y 1480 permite identificar alrededor de cuarenta manifestaciones de varia naturaleza. Más de la mitad pertenecen a la época del carnaval. En la mayoría de los casos se trata de justas, las *armeggerie* son menos de diez y los torneos solo dos o tres (Ciappelli, 1997: 142).

⁸⁷ Recordamos, a este propósito, el ya citado torneo acuático de la *Arcadia* de Lope de Vega, donde cada barco se presenta delante de los jueces precisamente recitando unos versos (pp. 163-164).

En la fiesta barroca había espectáculos propios de los nobles – sortijas, juegos de cañas, cabalgadas, corridas de toros –, otros concernientes a corporaciones intelectuales – Universidades y colegios –, que hacían mojigangas, justas poéticas y sacaban carros, unos terceros organizados por conventos y parroquias – procesiones, villancicos y altares callejeros –, y finalmente los ejecutados por los gremios. Estos desfilaban según sus oficios, divididos en cuadrillas, normalmente a pie. Se abría, pues, el desfile con las autoridades y la nobleza y lo cerraba un proteico cortejo popular.

La relación entre fiesta y literatura, en suma, traza un itinerario bidireccional: si es innegable la presencia de lo carnavalesco en la literatura de la época, hay que considerar también que algunas fiestas sacaron inspiración para juegos guerreros de la literatura caballerescas medieval y contemporánea⁸⁸. Esta influencia recíproca se puede subrayar en el ámbito de las máscaras, que se multiplican tomando inspiración de nuevos personajes, como ocurrió en el caso de los protagonistas cervantinos⁸⁹. La recién nacida tradición folklórica de procedencia literaria confluyó también en las piezas teatrales que vuelven a elaborar la materia quijotesca según una interpretación más claramente burlesca, menos compleja y profunda que la propuesta por el mismo Cervantes⁹⁰. En el ámbito folklórico, la tradición literaria se imitaba con fin paródico y burlesco; así no eran insólitas las figuras que reprodujeran en forma ridícula la imagen

⁸⁸ López Estrada (1982: 294 y sgs.) encontró unos ejemplos de estas escenificaciones festivas del *Amadís* en la fiesta celebrada en Bins, en Flandes, en el agosto de 1549, en honor del príncipe Felipe, y durante la de Burgos, en 1570, con la organización de un torneo que recuerda muy de cerca otro episodio de la novela. También los combates festivos en los que se suponía participasen seres monstruosos, evidentemente fantásticos, tendrían su origen en la literatura caballerescas: las fiestas de Zaragoza de 1599 se centraban en la disposición de un torneo en el que figuraba una montaña ornada con personajes mitológicos.

Merece la pena precisar que las informaciones de que disponemos sobre estas fiestas se transmitieron en las *Relaciones de fiestas*, documentos histórico-literarios, impresos o manuscritos, que recogen las primeras noticias sobre un evento político, militar o religioso. Los autores actuaban como recopiladores de los datos recogidos, siguiendo un propósito documental más que literario como testigos de los hechos. Las fiestas de las que se transmite noticia son varias, aunque las que más se querían conservar en la memoria escrita eran los festejos oficiales que se celebraban en ocasiones especiales asociadas a la familia real, como nacimientos, bodas, lutos, etc. Una de estas relaciones, la de las fiestas de Valladolid celebradas en 1604 para el nacimiento del príncipe Felipe, futuro Felipe IV, podría ser compuesta por el mismo Cervantes (López Estrada, 1982).

⁸⁹ López Estrada (1982: 316) enumeró siete ocasiones en las que las *Relaciones* refieren la presencia de máscaras de don Quijote y Sancho entre 1614 y 1633; a estas se suman tres celebraciones más que tuvieron lugar en el Sur de América entre 1607 y 1630. Querol-Gavaldà (1973) estudió el carnaval de Barcelona de 1633, a lo largo del cual contó un total de cincuenta máscaras inspiradas por personajes cervantinos. Close (1991: 475) detectó una presencia frecuente de las máscaras quijotescas también en las celebraciones dedicadas a santa Teresa, en particular Blanco (1988: 40) hizo referencia al festejo de Zaragoza organizado para la beatificación de la santa en 1615.

⁹⁰ Para un extenso y reciente examen de esta producción teatral menor, véase Jurado Santos (2012).

del caballero. López Estrada (1982: 322-323) subrayó la presencia de esta clase de personaje en particular en el *Entremés de los romances, Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha, Don Pascual de Rábano*.

En el nombre de Alonso Quijada el protagonista se atribuye la procedencia del mismo linaje de Gutierre Quijada, caballero del siglo XV, mencionado explícitamente en una de las *Relaciones* más famosas, la de la Reina María de Hungría, de 1549 (López Estrada, 1982: 313-314). El propio lenguaje arcaizante empleado por don Quijote puede considerarse como rasgo festivo, difundido en los carteles y manifiestos que convocaban las celebraciones. Además, el apelativo de *aventurero*⁹¹ que en varios casos se atribuye a don Quijote, por parte de sí mismo, de Sancho (I, 20), de otros personajes (I, 24), o del narrador (I, 2), es término que pertenece también al léxico de las fiestas para designar a los participantes en el torneo, que preveía el enfrentamiento de “aventureros” contra “mantenedores”. *Autoridades* define *mantenedor* como “el que mantiene alguna justa, torneo u otro juego público, y como tal es la persona más principal de la fiesta”; se le opone precisamente el *aventurero*, vale decir, el que “voluntariamente se introduce en cualquiera acción sin ser del número de los destinados”. Don Quijote define como “caballero aventurero” no solo a sí mismo, sino también a Amadís y a todos los caballeros literarios (I, 49) y cristianos (II, 58), indicando con este atributo una identificación genérica, que podríamos considerar sinonímica, con los caballeros andantes (I, 20; I, 35; I, 48); en I, 7 don Quijote se refiere a sí mismo separando las dos calificaciones en la pareja sinonímica “caballero andante y aventurero”. Sancho formula la definición más explícita del término:

Caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador: hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero (DQ I, 16).

Significativos parecen ser los capítulos I, 6-7 a la luz de lo señalado por López Estrada (1982: 310), según el cual Cervantes resultó ser el poeta vencedor de un certamen que se organizó en la justa poética de Zaragoza en 1595. Buezo (1993: 175)

⁹¹ López Estrada (1953) había analizado ya el empleo de los términos “aventurero” y “aventura”, y sus relaciones con la “ventura”, en el sentido de fortuna. Añadió también un examen histórico-literario de la figura del caballero aventurero como soldado que participa en la batalla voluntariamente, correspondiente a la definición que de él se da en *Autoridades*. De esto hay un ejemplo literario en la comedia *Talanta* de Pietro Aretino, donde el personaje de Tinca no es solo un tradicional soldado fanfarrón, sino también un mercenario.

incluyó la presencia de competiciones poéticas en el marco de las fiestas del Corpus, que se constituía no solo de danzas y procesiones, sino también de un componente literario que preveía precisamente estas justas, junto con representaciones como loas, autos, entremeses y mojigangas⁹². Blanco (1988) estudió las justas poéticas como parte de las fiestas públicas, sobre todo durante el siglo XVII, en particular como culminación de los festejos que celebraban una ocurrencia especialmente significativa para la colectividad ciudadana⁹³, de la cual la manifestación representaba el orden y la solidez; el certamen literario se pone a manera de conclusión y símbolo de la ocasión, volviendo a interpretar en clave literaria el significado de la circunstancia. El escrutinio de la biblioteca, en este sentido, parece configurarse no solo como una relectura en clave literaria de los procesos y de las hogueras inquisitoriales, sino también como un certamen, como una competición que reproduce en el ámbito literario el espíritu de los torneos festivos. Las varias obras “desfilan” en las manos de los jueces, representados por el cura y el barbero, para que determinen su valor, decidiendo cuáles merezcan ganar, sobreviviendo a la hoguera literaria, y cuáles se puedan destinar al olvido. En esta ocasión vienen citadas explícitamente las manifestaciones festivas combativas cuando los gritos de don Quijote interrumpen el escrutinio, que queda temporáneamente suspendido. Las palabras imprevistas de don Quijote, según las consideraciones que acabamos de proponer, ya no parecen tan insensatas:

—¡Aquí, aquí, valerosos caballeros, aquí es menester mostrar la fuerza de vuestros valerosos brazos, que los cortesanos llevan lo mejor del torneo (DQ I, 7).

⁹² Buezo (1993: 160) volvió a proponer la distinción operada por parte de Huerta Calvo (2001) entre las dos fiestas cíclicas, la de Corpus, en la que se organizaban fiestas sacramentales, compuestas de loa, entremés, auto y mojiganga, y la del carnaval, celebrada con una fiesta burlesca, formada por una comedia a lo largo de la cual las tres jornadas se alternaban con una loa y tres entremeses o dos entremeses y una mojiganga. Añadió a este panorama también la fiesta palatina, la fiesta navideña y la fiesta religiosa solemne, a las que corresponden tipos diferentes de mojiganga dramática. Frente a la sacramental, donde las piezas menores cómicas actúan como contrapunto a la pieza principal, vale decir el auto sacramental, de tema religioso serio, en la fiesta burlesca todas las representaciones son de carácter cómico. Es particularmente interesante el análisis de la que el estudioso identificó como la única fiesta burlesca conservada integralmente, la celebrada en la villa de La Torre de Esteban Hambrán en 1685, ante el rey Carlos II: se trata de una manifestación compleja que se articuló en varios momentos; el teatral era solo uno de ellos, organizado en el marco general de una jornada de caza, que abría los festejos, y de gastronomía, que cerraba la celebración con un banquete.

⁹³ Por ejemplo, puede tratarse de la muerte o el nacimiento de un miembro de la familia real, la canonización del fundador de una orden religiosa, como Santa Teresa o San Ignacio, el nombramiento de un conciudadano como inquisidor o de una ocurrencia de valor simbólico no asociada a una ciudad específica, como pudo ser la beatificación de Santa Teresa en 1615 (Blanco, 1988).

En su aparente delirio, don Quijote parece revelar el carácter competitivo, de torneo literario, de lo que estaba ocurriendo, refiriéndose directamente a las justas en las que los cortesanos, que equivalen a los mantenedores, luchaban contra los aventureros⁹⁴. Efectivamente la justa poética comparte algunos rasgos con la justa caballeresca también en su misma estructura y en su ceremonial, que, en los dos casos, preveía un cartel, respectivamente de convocación y de desafío. El desvarío quijotesco parece fundir la estructura de certamen del escrutinio con la imaginaria participación en un torneo festivo: reveladora es la mención de los “Doce Pares”, que, además que aludir a los compañeros de Carlo Magno, eran también frecuentes figuras festivas⁹⁵.

La costumbre de las justas literarias se vuelve a mencionar en II, 16 como competición en la que quiere participar el hijo de don Diego con una glosa compuesta sobre un tema establecido. Don Quijote le aconseja al joven que haga lo posible para conquistar el segundo premio, ya que el primero solo se le otorga al ganador por su condición económica y social y, por lo tanto, es ajeno al mérito literario. Al escuchar la glosa de don Lorenzo – este es el nombre del joven – don Quijote muestra su entusiasmo con grandes alabanzas, pidiendo también que recite otra composición, que será el soneto de Píramo y Tisbe (DQ II, 18).

Estos capítulos que preceden y preparan la aventura de Basilio y Quiteria, parecen abrir también las puertas a aquel contexto festivo que se expresará de forma más completa en las danzas y en el banquete que hemos visto en el párrafo anterior. En este momento, sin embargo, la mención de los certámenes poéticos le ofrece a don Quijote la ocasión para explicitar el parangón entre el caballero cortesano, que tiene en estas manifestaciones su contexto más natural, y el caballero andante, viajero y libre de cualquier vínculo con el poder. El auténtico representante del espíritu caballeresco es solo el caballero andante, que no se preocupa por huecos juicios formales sino que prueba su valor más en aventuras concretas que en torneos ficticios. Lo mismo parece valer para el poeta, que no ve reflejada la calidad de su lírica en los premios conseguidos; de eso se deduce la inutilidad de un primer premio, que no reflejaría

⁹⁴ Egido (1990: 126) afirmó que “la justa [...] llevó la competencia caballeresca al campo de las letras”. A este propósito véase también Blanco (1988) y López Estrada (1953). Sobre las justas poéticas festivas y las composiciones poéticas que en ellas se producen véase Cara (2001: 137 y sgs.)

⁹⁵ López Estrada (1982: 312, n. 62) señaló que en las fiestas de 1617 que celebraban la Inmaculada Concepción de María, los mercaderes participantes se difrazaron de salvajes, turcos, comendadores, caballeros y también de los Doce Pares de Francia.

necesariamente ni la calidad del poema ni las capacidades de su autor. No parece ser arbitraria esta asociación si se considera que en el teatro italiano era frecuente representar al *miles gloriosus* también como *doctus gloriosus*, que, además de preciarse de un valor que no le pertenecía, se atribuía también un gran talento literario (De Micheli, 1998: 64)⁹⁶. Otra relación entre las justas literarias y los torneos bélicos se encuentra formulada también por Garbero Zorzi (1985: 145), que, en su estudio sobre la corte italiana, operó una distinción entre dos géneros de espectáculos: el oficial que se organizaba para ceremonias de relevancia política, y la fiesta de entretención, pasatiempo elegante que tenía como objetivo la pura diversión. Las declamaciones poéticas serían típicas de esta segunda clase de celebraciones, al igual de las exhibiciones de danzas y representaciones teatrales organizadas en las salas de palacios.

En II, 17, don Quijote vuelve a exponer su punto de vista sobre dos géneros opuestos de caballeros, el cortesano y el caballero andante; defendiendo con decisión el ejercicio de la caballería andante, que le permite a uno exhibir su propio valor en hazañas peligrosas y socorrer a los desafortunados en peligro. Por el contrario, se caracterizan los caballeros cortesanos precisamente por participar en torneos y eventos públicos:

Bien parece un gallardo caballero a los ojos de su rey, en la mitad de una gran plaza, dar una lanzada con felice suceso a un bravo toro; bien parece un caballero armado de resplandecientes armas pasar la tela en alegres justas delante de las damas, y bien parecen todos aquellos caballeros que en ejercicios militares o que lo parezcan entretienen y alegran y, si se puede decir, honran las cortes de sus príncipes; pero sobre todos estos parece mejor un caballero andante que por los desiertos, por las soledades, por las encrucijadas, por las selvas y por los montes anda buscando peligrosas aventuras, con intención de darles dichosa y bien afortunada cima, solo por alcanzar gloriosa fama y duradera. Mejor parece, digo, un caballero andante socorriendo a una viuda en algún despoblado que un cortesano caballero requebrando a una doncella en las ciudades. Todos los caballeros tienen sus particulares ejercicios: sirva a las damas el cortesano; autorice la corte de su rey con libreas; sustente los caballeros pobres con el espléndido plato de su mesa; concierte justas, mantenga torneos y muéstrase grande, liberal y

⁹⁶ Ejemplos de esta caracterización proceden de *La fanciulla* (¿1579?), de Giovan Battista Marzi, donde Bucefalo afirma conocer siete idiomas diferentes, entre los cuales hay el latín y la lengua persa; de *L'erofilomachia* (1572), de Sforza Degli Oddi, donde el Capitán Rinoceronte se precia de saber herir con la lengua al igual que con la espada; de la comedia *La prigione d'amore* (aprox. 1580), del mismo autor, en la que Bellerofonte defiende la primacía de las armas sobre las letras. A estas se añaden los soldados que, a pesar de ser evidentemente ignorantes, le exigen a un poeta que relate sus supuestas hazañas, como hacen Tinca de la ya citada comedia *Talanta* (1542), de Pietro Aretino, y Trasone de *I due felici rivali* (1513), de Jacopo Nardi.

magnífico, y buen cristiano sobre todo, y desta manera cumplirá con sus precisas obligaciones (DQ II, 17).

A pesar de esto, contradiciendo lo que emerge de sus mismas palabras, es el mismo don Quijote quien expresa el deseo de guerrear en los torneos para demostrar su valor. En I, 52 procedía de la voz del narrador el anuncio de una tercera salida hacia Zaragoza donde, durante las celebraciones en honor de san Jorge, se organizaban justas caballerescas para recordar la victoria sobre los moros en Alcoraz (1296), conseguida por Pedro I con la ayuda de san Jorge. El proyecto se consolida gracias a la sugerencia de Sansón Carrasco, de encaminarse hacia Zaragoza precisamente porque, en estas manifestaciones, encontrará la ocasión para dar prueba de su valor de caballero⁹⁷. Este plano fracasará de forma definitiva en II, 49, al darse cuenta que había sido Avellaneda quien había conducido, en su continuación apócrifa, a su don Quijote hacia Zaragoza (cap. 11, pp. 348 y sgs.); el caballero se rebela contra la posibilidad de volver a recorrer el mismo camino a lo largo del cual ya se había aventurado su embustero imitador. Don Quijote cambia su destinación y se dirige a Barcelona, otra vez por sugerencia de alguien:

—Por el mismo caso —respondió don Quijote— no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice.

—Hará muy bien —dijo don Jerónimo—, y otras justas hay en Barcelona donde podrá el señor don Quijote mostrar su valor (DQ II, 49).

La llegada en Barcelona sorprende a nuestros protagonistas con un momento de gran dinamismo:

Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces dellos no visto; parecióles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera que en la Mancha habían visto; vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos. Comenzaron a moverse y a hacer un modo de escaramuza por las sosegadas aguas, correspondiéndoles casi al mismo modo infinitos caballeros que de la ciudad sobre hermosos caballos y con vistosas libreas salían. Los soldados de las galeras disparaban

⁹⁷ En este caso el bachiller se hace portavoz del narrador que, en la conclusión de la primera parte, había anunciado el viaje de don Quijote a Zaragoza. Sansón Carrasco introduce esta idea también en la mente del protagonista puesto que, hasta ahora, el lector estaba más consciente que el mismo don Quijote del futuro itinerario de la novela.

infinita artillería, a quien respondían los que estaban en las murallas y fuertes de la ciudad, y la artillería gruesa con espantoso estruendo rompía los vientos, a quien respondían los cañones de crujía de las galeras. El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, solo tal vez turbio del humo de la artillería, parece que iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes (DQ II, 61).

Se trata de un auténtico momento festivo que celebra el día de san Juan, en el cual las galeras entablan una batalla primero entre ellas y, luego, con los caballeros que acababan de salir de la ciudad. La celebración guerrera implica tierra y mar⁹⁸ y funde su componente más agresivo con un general sentido de animación que se transmite no solo a la gente que goza del espectáculo, sino también al mar, definido precisamente “alegre”, y a la tierra “jocunda”. La ocurrencia es sin duda festiva y su coincidencia con la llegada de don Quijote nos remite a las usuales celebraciones que se organizaban en ocasión de la entrada en alguna ciudad de algún rey o príncipe⁹⁹; la costumbre usual consistía en organizar un espectáculo que llamaba al pueblo para que asistiera, sin participar directamente¹⁰⁰. Confirmación de esto se encuentra en las primeras palabras que se dirigen al mismo don Quijote, acompañadas por una curiosa y breve danza alrededor de él:

—Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene; bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores (DQ II, 61) .

⁹⁸ Volvemos a recordar el ya citado torneo acuático descrito por Lope de Vega en *La Arcadia*.

⁹⁹ Close (1991: 476-477) hizo referencia en particular, como trasfondo histórico, a las celebraciones públicas para la visita de un príncipe que se organizaban en la España de los Austrias según el modelo de los triunfos de los emperadores romanos. En el marco tradicional de este ceremonial encaja también otra ocurrencia, menos evidentemente festiva, que se propone a lo largo de la estancia de don Quijote en Barcelona, vale decir la visita a las galeras (II. 63).

¹⁰⁰ “Legata da radici comuni alla processione religiosa, questa festa pubblica richiesta dalla politica dei nuovi stati in formazione, ne riassume in chiave laica alcuni procedimenti esteriori: il percorso lungo le principali strade della città, le soste davanti alle macchine sulle quali si rappresentavano azioni mimiche o recitate, l’esibizione dei fastosi costumi. L’“ingresso” prendeva l’avvio con l’incontro *extra moenia* tra il corteo dell’ospite ingrediente e le delegazioni cittadine provenienti dall’abitato, e proseguiva il proprio *iter* all’interno delle mura con la consegna delle chiavi all’ospite, in segno di devozione e di sottomissione. L’entrata del corteo nel palazzo chiudeva il programma pubblico e segnava l’inizio dei festeggiamenti a corte. Nello schema rituale di questa manifestazione si distinguevano alcuni elementi caratteristici, come gli archi trionfali, i *tableaux vivants*, i carri allegorici: erano questi dei carri trainati da animali camuffati, oppure mossi manualmente per mezzo di argani posti all’interno; sulla piattaforma veniva innalzata una costruzione a più piani, sulla quale erano disposte delle figure (fanciulli e giovinetti) che rappresentavano allegorie” (Garbero Zorzi, 1985: 159).

A esta agradable y ordenada manifestación de gusto aristocrático sigue inmediatamente una ocurrencia carnavalesca en el sentido más popular: unos muchachos colocan una rama bajo la cola de Rocinante y del rucio de Sancho, con la consecuente caída de caballo de caballero y escudero¹⁰¹:

Al entrar de la cual, el malo que todo lo malo ordena, y los muchachos que son más malos que el malo, dos dellos traviosos y atrevidos se entraron por toda la gente y, alzando el uno de la del rucio y el otro la de Rocinante, les pusieron y encajaron sendos manojos de aliagas. Sintieron los pobres animales las nuevas espuelas y, apretando las colas, aumentaron su disgusto de manera que, dando mil corcovos, dieron con sus dueños en tierra. Don Quijote, corrido y afrentado, acudió a quitar el plumaje de la cola de su matalote, y Sancho, el de su rucio (*ibidem*).

Una ocurrencia análoga se había encontrado en II, 41: para concluir el vuelo burlesco de don Quijote y Sancho sobre el caballo de madera Clavileño, los duques y los demás espectadores “por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires con estraño ruido y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo medio chamuscados”, causando una ridícula caída de caballo, símbolo del enésimo destronamiento carnavalesco de don Quijote.

La noble celebración bélica a la cual don Quijote ha asistido en proximidad del puerto padece una completa inversión en el momento de la efectiva entrada en Barcelona: ya no es el caballero recibido con grandes honores, sino un muñeco parecido a un pelele, obligado a volar en el aire por perder su cabalgadura, en una condición análoga a la de Sancho durante su manteamiento. Es precisamente el rol de víctima pasiva el que don Quijote desempeñará a lo largo de su estancia en Barcelona, durante la cual será huésped de aquel Antonio Moreno que lo convencerá a despojarse de su armadura exponiéndose al ludibrio público; don Quijote se hace protagonista de una procesión, con un cartel con su nombre en la espalda, motivo por el cual acabará gloriándose una vez más de su fama:

Iba don Quijote, no sobre Rocinante, sino sobre un gran macho de paso llano y muy bien aderezado. Pusiéronle el balandrán, y en las espaldas sin que lo viese le cosieron un pargamino, donde le escribieron con letras grandes: «Este es don Quijote de la Mancha». En

¹⁰¹ Gómez Canseco y Zunido Garrido (2006: 329) detectaron una posible fuente clásica de este episodio en el *Asno de oro* de Apuleyo, donde se pone, por broma, un manajo de zarzas espinosas bajo la cola del burro.

comenzando el paseo, llevaba el rétulo los ojos de cuantos venían a verle, y como leían «Este es don Quijote de la Mancha», admirábase don Quijote de ver que cuantos le miraban le nombraban y conocían (DQ II, 62).

La conversión del personaje en máscara carnavalesca, ya productiva en el ámbito de los desfiles de la época, es completa: don Quijote, disfrazado de caballero, se convierte en disfraz de doble nivel, máscara de un caballero enmascarado. Este cortejo que lleva burlescamente en triunfo a don Quijote, transformándolo en un figurón y hazmerreír, nos recuerda otra situación, en la cual la referencia al desfile de carros carnavalescos se había hecho aun más explícita. Se trata de la procesión de I, 47, con la que se quiere conducir a un don Quijote enjaulado a su casa:

Subió a caballo, y también su amigo el barbero, con sus antifaces, porque no fuesen luego conocidos de don Quijote, y pusieron a caminar tras el carro. Y la orden que llevaban era esta: iba primero el carro, guiándole su dueño; a los dos lados iban los cuadrilleros, como se ha dicho, con sus escopetas; seguía luego Sancho Panza sobre su asno, llevando de rienda a Rocinante. Detrás de todo esto iban el cura y el barbero sobre sus poderosas mulas, cubiertos los rostros como se ha dicho, con grave y reposado continente, no caminando más de lo que permitía el paso tardo de los bueyes. Don Quijote iba sentado en la jaula, las manos atadas, tendidos los pies y arrimado a las verjas, con tanto silencio y tanta paciencia como si no fuera hombre de carne, sino estatua de piedra (DQ I, 47) .

La figura de don Quijote también en este caso padece un rebajamiento que pasa a través de una cosificación de su cuerpo, convertido casi en estatua de piedra, protagonista de un cortejo de máscaras. Es el mismo caballero que se sorprende de esta manera de transportarlo, ya que se habría esperado algo menos trivial, como un carro de fuego, un hipogrifo u otra bestia fantástica¹⁰². Otro cortejo se encuentra en el palacio de los duques para introducir el relato de la condesa Trifaldi anunciada por una atmósfera solemne y fúnebre, con tres músicos en traje negro, un personaje con un “cuerpo agigantado” vestido de luto (II, 36), la música melancólica y un acompañamiento de doce damas en hábito de viudas (II, 38). Se trata evidentemente de un cortejo fúnebre que provocaría el mismo sentido de gravedad si no fuera que el lector se da perfectamente cuenta de que el momento musical adelanta el comienzo de otra burla orquestada por los duques, lo que reduce el cortejo a un enésimo desfile carnavalesco de máscaras con propósito burlesco y, esta vez, también engañoso.

¹⁰² Además de proponer una lectura carnavalesca del episodio, Iffland (1999: 111) subrayó también una intención paródica hacia los libros de caballerías.

En el conjunto de las expresiones festivas que protagonizan la llegada de don Quijote a Barcelona no podía faltar un momento de baile: a lo largo de una convivial conversación de sobremesa, se vuelve a discutir sobre el apetito de Sancho, que intenta desmentir las voces sobre su glotonería supuestamente procedentes de la novela de Avellaneda¹⁰³. Sancho afirma tener “más de limpio que de goloso” (DQ II, 62), también a consecuencia del ayuno cuaresmal padecido durante su gobierno de Barataria; experiencia que, como explica don Quijote, fue útil para que el escudero aprendiera la etiqueta en lo tocante a la comida y a la limpieza, que ahora “siempre la tiene en su punto” (*ibidem*). En un ambiente aparentemente elegante, la esposa de Antonio Moreno organiza un “sarao de damas”, compuesto por un momento convivial seguido por una danza colectiva; dos damas socarronas consiguen incluir también a don Quijote en un baile frenético, del que sale molido como después de una paliza:

Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado y, sobre todo, nonada ligero. Requebrábanle como a hurto las damiselas, y él también como a hurto las desdeñaba (DQ II, 47).

Finalmente, al final del capítulo se menciona la razón por la cual don Quijote había decidido viajar hasta Barcelona, es decir, la de “correr sortija”: según *Autoridades*, se trata de la costumbre de colgar una sortija de hierro a un soporte alto, de manera que, pendiendo hacia el suelo, los caballeros intentaran insertar su lanza en el anillo. Se supone que se organizará dentro de seis días, pero, en realidad, no tendrá lugar nunca, así que la etapa de don Quijote en Barcelona se revela completamente inútil y la búsqueda de la justa permanece frustrada (López Estrada, 1953: 182).

Estos rituales bélicos de procedencia caballeresca llegaban a cerrar – metafóricamente – dentro de las puertas de la cultura de palacio las manifestaciones caballerescas populares que eran abiertas para todos, sin distinción cultural o económica. Contrariamente a las luchas entre jóvenes, que no suponían capacidad especial ni herramientas o armas particulares, torneos y justas aceptaban la participación solo de los que podían permitirse el necesario equipaje. Efectivamente, la cultura de la corte se ordena según un criterio de limitación elitista, con la aplicación de un rígido

¹⁰³ Joly (1991: 78) estudió las referencias que se hallan en el capítulo a la novela de Avellaneda, no solo por lo que concierne a la glotonería de Sancho sino también por la presencia del baile y la organización de la burla de la cabeza encantada. La estudiosa trazó un retrato de don Antonio caracterizado por la cortesía, que se mueve “en el terreno de la burla honesta, que entretiene sin causar enfado”.

código que marca la diferencia con el contexto popular; el resultado es la creación de un entorno casi mágico, un recinto sagrado que encierra lo más precioso que la sociedad humana pueda ofrecer (Bertelli, 1985). Los “espectáculos” renacentistas de plaza se organizaban, normalmente, por una ocasión particular dependiente de intereses diplomáticos, como la visita de importantes personalidades extranjeras, la llegada de un huésped de prestigio o un acontecimiento privado de la familia real. El ambiente ciudadano se convierte por completo en un teatro, donde se escenifica un espectáculo del cual la gente se hace espectadora. El efecto de agregación que la fiesta produce se convierte en un instrumento que el poder dominante había aprendido a explotar como mecanismo político de manipulación social, que exaltaba los valores de la ideología monárquica y sorprendía al pueblo así como a los huéspedes extranjeros (Garbero Zorzi, 1985: 155); al contrario del contexto de absoluta libertad carnavalesca, el control político pasa a ser rasgo característico de la fiesta renacentista que confluirá naturalmente en el mismo papel social del teatro, cuyas raíces ahondan precisamente en las manifestaciones festivas.

El trasfondo festivo del *Quijote* fue analizado también por Close (1991), sobre todo en relación con las burlas realizadas por los duques. Además que en la entrada triunfal que acabamos de ver en II, 61, el estudioso notó la presencia de rasgos festivos también en los capítulos II, 34-35: el encuentro de don Quijote con Merlín se configura “como un espectáculo de luz y sonido en un bosque” (Redondo, 1991: 478), con la procesión de encantadores que remiten a las típicas de Semana Santa¹⁰⁴; Close (1993c: 75) llamó la atención sobre el detalle de los bueyes que traen los carros con luces atadas a los cuernos, como ocurría en las fiestas públicas en las que se liberaban por las calles toros ornados de la misma forma, para hacerlos más visibles en la noche o simplemente más intimidantes. El espectáculo de luz y sonido remite a las manifestaciones militares o ecuestres oficiales, por ejemplo la que acogió a Felipe III en 1599 en Denia a lo largo de su viaje organizado con motivo de sus bodas en Valencia. Close (1993c: 76),

¹⁰⁴ Iffland (1995) relacionó los rasgos carnavalescos del episodio con una posible referencia al misticismo de san Juan y al traslado clandestino de su cadáver desde Úbeda hasta Segovia en 1593. La redundancia sobre la oscuridad de la noche actuaría como una mención alusiva al poema más conocido del santo, *Noche oscura*, que circulaba manuscrito ya en la época de Cervantes. En un sentido más general, Díez Borque (1986: 21) señaló que el elemento del fuego, en forma de luminarias, fuegos de artificios u otros ingenios pirotécnicos se asociaba a menudo a la fiesta barroca, casi como una “obsesión de luz, que es [...] la quintaesencia de la fugacidad, del decorado ornamental efímero frente al decorado que crea realidad en el teatro”.

además, señaló también el parecido entre el carro de Merlín presidido por Dulcinea y el paso descrito en una *Relación* compuesta por el mismo Cervantes sobre el festejo para el bautismo de Felipe IV en Valladolid, en la cual aparece una semejante “ninfa ricamente vestida”, con un conjunto de instrumentos y de animales que lo acompañan. De forma análoga a lo que sucede con la llegada del caballero en Barcelona, que inspira un alborozo cósmico, también en ocasión de esta procesión vuelve a crearse la atmósfera de risueña empatía entre la tierra y los hombres. Los carros de la procesión, con la música y el bullicio de batalla¹⁰⁵, evocan una impresión de solemnidad, suscitando la reacción emocional de los espectadores en general sentido “de regocijos y de fiesta” (DQ II, 34). A lo largo del desfile, los protagonistas se presentan: se trata de los magos Lirgandeo y Alquife y del encantador Arcalaús¹⁰⁶, que se convierten en auténticas máscaras carnavalescas, envoltorios tan vacíos que reducen los libros de caballerías a nada más que un repertorio de disfraces. El último carro, verdadero protagonista del cortejo e igualmente horroroso, lleva en triunfo la figura de la Muerte “descarnada y fea [...], muerte viva” (DQ II, 35) que se revela ser el mago Merlín. La aparente gravedad de la procesión resulta desmentida a la hora de enterarse del propósito final de la misma, esto es comunicar a don Quijote las ridículas condiciones del desencantamiento de Dulcinea que, para que Dulcinea se desencante, Sancho tendrá que infligirse a sí mismo tres mil y trescientos azotes.

¹⁰⁵ “Y así como comenzó a anochecer un poco más delante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía, y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballería que por el bosque pasaba. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes, y aun de todos los que en el bosque estaban. Luego se oyeron infinitos lelilés, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan contino y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos” (DQ II, 34).

Merece la pena notar que Salazar (1948: 39) clasificó las trompetas, los atambores, los clarines, los cuernos, los pífaros como instrumentos bélicos, aunque no faltan ocasiones en las que su sonido crea una atmósfera alegre, debidamente caracterizada por una adjetivación que aclare la diferente naturaleza del sonido.

¹⁰⁶ Lirgandeo fue cronista pagano, sucesivamente convertido a la fe cristiana, del Caballero del Febo, protagonista del *Espejo de príncipes*; Alquife fue el cronista al que se atribuía la historia de Amadís de Grecia; Arcalaús es encantador de Amadís de Gaula. Para más detalles sobre estos encantadores remitimos a CL (VI, 337.34, 338.35, 343.38).

Como se ha anticipado ya, los juegos bélicos organizados en el contexto festivo, tanto las justas como los torneos, se diferencian de otros momentos de violencia ritual por formar parte de una concepción ordenada racionalmente. El carnaval legitima la violencia ritual, aunque se canalice hacia víctimas inocentes; el mismo gallo, animal símbolo de la fiesta, era objeto de agresiones, o con espadas de madera o con el lanzamiento de naranjas o piedras; la misma suerte le tocaba al rey de gallos o al rey carnavalesco, elegido para luego ser brutalmente destronado. Lo subrayó Iffland (1999: 60) al afirmar que “muchas veces la degradación ritualizada de lo exaltado implica el uso de palizas y otras formas de violencia física, pero siempre en una modalidad lúdica que implica, además, la renovación del ciclo natural”. De la misma forma, Bajtín (1979b: 215 y sgs.) asoció la imagen del rey carnavalesco a las palizas e injurias que acompañaban el fin de su reino festivo, despojándolo de su disfraz, en un continuo ciclo de nacimiento y muerte que caracteriza la propia esencia del carnaval. Según el planteamiento de Iffland (1999), estas serían precisamente las ocurrencias en las que don Quijote se hace rey de carnaval, celebración a la que sigue su ridiculización ritual.

A lo largo del *Quijote*, son numerosas las ocasiones en las que los dos protagonistas están sometidos a agresiones, palizas o, también, lanzamiento de piedras. En la mayoría de los casos, se trata de la conclusión a la que se dirigen las ilusiones quijotescas cuando intenten implicar transeúntes ajenos que se dejan incluir arbitrariamente en el sistema de locuras caballerescas creadas por don Quijote, de manera que el encuentro termina con un enfrentamiento violento. Es lo que ocurre en el caso de los galeotes, con la tentativa por parte de don Quijote, de imponer su propio concepto de justicia. Los mismos galeotes, liberados de las cadenas, aunque se beneficien de este ataque de locura, se niegan a cumplir con lo que don Quijote manda, es decir, dirigirse hacia el Toboso en busca de Dulcinea para arrodillarse a sus pies contándole las hazañas de su enamorado. La conclusión es la violenta reacción de los galeotes contra don Quijote al compás con una lluvia (o “borrasca”) de piedras que le causa la caída de caballo¹⁰⁷ y, sucesivamente, la agresión directa, al término de la cual don Quijote y Sancho quedan casi desnudos. La misma agresión degradante, por parte de un mozo de mulas, tiene lugar después de otra caída de caballo – y *con* su caballo, ya

¹⁰⁷ La caída de caballo como destronamiento es motivo frecuente también en la obra de Rabelais, por ejemplo en I, 49, p. 328.

que el primero que se cae es precisamente Rocinante – descrita en I, 4, consecuente al encuentro con aquellos mercaderes de los cuales don Quijote exigía que reconociesen la belleza de Dulcinea, a pesar de no haberla visto nunca. Lo mismo pasa al final de I, 43, cuando don Quijote se queda colgado por el brazo a la silla de Rocinante, sin conseguir bajar de ni volver a montar a caballo, como un fante suspendido en el aire. Situación análoga se produce en I, 18, cuando dos rebaños de ovejas y carneros se transforman, en el universo quijotesco ya hecho auténtica alucinación, en dos ejércitos que están entablado una batalla¹⁰⁸; don Quijote decide participar en ella, golpeando a los pobres animales como si fueran enemigos, con el único resultado de suscitar la ira de los pastores que, por lo tanto, “comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño” (DQ I, 18). En I, 15 don Quijote quiere vengar a Rocinante, pegado por los yangüeses por haberse acercado a sus yeguas. A la caída de caballo sigue el cálculo de fracturas tal como si estuviera efectivamente saliendo de una batalla, con la ruptura de dos costillas, tres o cuatro dientes y dos dedos de la mano. La misma conclusión, con otra lluvia de pedradas, parece proponerse en II, 11, como epílogo del encuentro con la compañía de comediantes. Sin embargo, ahora don Quijote desiste del propósito de perseguir a los actores para castigar su insolencia: las palabras de Sancho le recuerdan que entrar en pelea con un ejército del cual forma parte la Muerte sería más un acto de temeridad que de coraje.

Merece la pena subrayar una cuestión más que nos parece interesante: la única manera para desencantar a Dulcinea, según lo que se anuncia en II, 35, es que Sancho se dé tres mil y trescientos azotes en las posaderas, con la explícita condición que se las dé él mismo, voluntariamente. Sancho intenta rebelarse a este castigo para luego empezar a negociar condiciones más favorables, como es típico de su personalidad, pero, en este caso sin éxito. La dura intervención del duca, que amenaza al escudero con no darle el gobierno de la ínsula si no acepta esta condición, pone término a sus protestas¹⁰⁹. Sin embargo, Sancho también propone sus condiciones: se dará los azotes cuando y como quiera, contándolos por sí mismo, sin límites de tiempo y procurando que los golpes no

¹⁰⁸ Krappe (1929) identificó la fuente clásica del episodio en la locura de Áyax, que se vuelve loco de furia cuando se le niegan las armas de Aquiles y degüella un rebaño de ovejas tomándolo por una tropa aquea.

¹⁰⁹ “Si buen gobierno me tengo, buenos azotes me cuesta” (DQ II, 36), escribirá Sancho en su carta para su mujer Teresa.

lo hagan sangrar. Sancho se convierte en una absurda víctima sacrificial, instrumento del desencanto al cual se destina la punición, que lo descorona sin que ni siquiera haya sido coronado anteriormente rey. Es el mismo escudero quien revela lo absurdo de esta solución: “yo no me puedo persuadir que los azotes de mis posaderas tengan que ver con los desencantos de los encantados, que es como si dijésemos: «Si os duele la cabeza, untaos las rodillas»” (DQ II, 67). A pesar de que haya sido obligado a aceptarla, no se resigna nunca a cumplir con su castigo y siempre adelanta excusas para retrasar su obligación de azotarse, situación paradójica en la que la víctima sacrificial trata de rebelarse contra su función designada, con el resultado de disolver el valor sagrado que se le atribuye en la ceremonia ritual. Don Quijote intenta convencerle a Sancho en varias ocasiones que siga con los azotes, que no habían rebasado todavía los cinco; el caballero trata de determinar también el número: quinientos en II, 41, dos mil en II, 60, tres o cuatrocientos en II, 59 y II, 68. De esta forma, sin embargo, trata de convertir las palizas típicas de las agresiones festivas en una ocurrencia ordenada y limitada, que tiene un objetivo preciso y un término cuantitativo. El ápice de lo absurdo se alcanza cuando don Quijote le ofrece a Sancho una compensación en dinero por cada uno de los azotes que le faltan. Escondido entre los árboles mientras don Quijote cuenta los golpes, Sancho se vapulea la espalda “seis o ocho” veces antes que su astucia le sugiera aprovechar el hecho de que su amo no pueda verlo para empezar a flagelar los árboles, llegando, así, a acumular casi mil azotes fingidos. Nos parece posible instituir un parentesco entre esta circunstancia, en la que Sancho tiene que auto-castigarse como resarcimiento del encantamiento de Dulcinea, y una aventura de la obra de Rabelais, en la cual los Chiquanous (IV, pp. 1242-1245) para buscarse la vida, se hacen pegar a cambio de dinero: a pesar de que se invierta la posición de voluntariedad del que recibe los golpes, los azotes se proponen en los dos casos como un valor pecuniario con el cual es posible realizar trueques ventajosos, al igual que a través de una compraventa.

En el marco de estas explosiones de violencia es frecuente que se haga referencia a la presencia de un público que asiste como si se tratara de un espectáculo y que instiga a los peleantes; la participación de un público en el rito de la diversión es una condición que Fiorato (1990: 496) indicó como imprescindible de lo carnavalesco. A esto se asiste, por ejemplo, durante el manteamiento; otro ejemplo se encuentra en I, 52, cuando una discusión entre el cabrero Eugenio y don Quijote termina en una

verdadera riña, con lanzamiento de comida y platos, en la que toma parte también Sancho, en una infructuosa tentativa de poner fin a la pelea. Y alrededor, “reventaban de risa el canónigo y el cura, saltaban los cuadrilleros de gozo, zuzaban los unos y los otros, como hacen a los perros cuando en pendencia están trabados” (DQ I, 52), en una general atmósfera donde todos están “en regocijo y fiesta” (*ibidem*) no obstante la aptitud colérica de los protagonistas. Mancing (1981: 739) notó la total falta de empatía y comprensión por parte de los presentes, cuyo comportamiento rebaja la figura de don Quijote, hasta humillarla, tanto como Sancho había sido embrutecido con la acción del manteamiento. El estudioso solo subrayó la paradoja de una aptitud tan cruel por parte de los supuestos amigos de don Quijote, sin señalar el claro carácter carnavalesco de la situación, que convierte la explosión de violencia en un espectáculo legítimo del que se puede gozar sin escrúpulos de conciencia.

De forma análoga a lo que hemos notado por lo que concierne al contexto del banquete, de hecho, los ataques padecidos por don Quijote no alcanzarán nunca la brutalidad del mundo rabelaisiano, donde el autor se detiene en descripciones pormenorizadas mucho más sangrientas y anatómicamente precisas que enfatizan el sentido de un cuerpo desmembrado, que ya no es un ser humano, sino un pelele descompuesto. Veamos algunos ejemplos explicativos:

Es uns escarbouilloyt le cervelle, es aultres rompoyt braws et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demoulloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfonçoyt les dens en la gueule, descroulloyt les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies: devezilloit les fauciles. Si quelq’un se vouloyt cascher entre les sepes plus espés, à icelluy freussoit toute l’aresta du douz: et l’esrenoit comme un chien. Si aulcun saulver se vouloyt en fuyant à icelluy faisoyt voler la teste en pieces par la commissure lambdoide (I, cap. 27, p. 196).

Tyra son dict braquemart, et en ferut l’archier qui le tenoit à dextre luy doupant entierement les venes jugulaires, et arteres spagitides du col, avecques le guarguareon, jusques es deux adenes: et retirant le coup luy entreouvrit le mouelle spinale entre la seconde et tierce vertebre, là tomba l’archier tout mort (I, cap. 44, p. 296).

À Chiquanous feut rompue la teste en neuf endroitz: à un des Records feut le bras droict defaucillé, à l’aultre feut demanchée la mandibule superieure, de mode qu’elle luy couvroit le menton à demy, avecques denudation de la luette, et perte insigne des dens molares, masticatoires, et canines (IV, cap. 15, p. 1262).

La hipérbole deformante, es central en la obra de Rabelais, mucho más de cuanto lo era para Cervantes; el mundo de Rabelais es un mundo inhumano, de cuerpos más

que de hombres, de monstruos y gigantes que no padecen real sufrimiento; por el contrario, el universo cervantino es profundamente humano, de modo que incluso las violencias se perciben bajo un punto de vista sensible. En las ocasiones de agresión típicamente carnavalesca, que tiende a la reificación del cuerpo, los personajes no reaccionan como objetos sino como hombres y padecen las consecuencias no solo físicas, sino, sobre todo, morales de la crueldad de que fueron víctimas; esto ocurre con el manteamiento de Sancho que, como hemos visto, provoca una huella en la memoria del escudero mucho más profunda que las cicatrices físicas.

2.10. El infierno burlesco: el disfraz de diablo.

Ya se ha mencionado la función desacralizadora que el sistema de inversiones carnavalescas ejerce sobre el universo religioso y litúrgico. Uno de los ejemplos más evidentes de esto es la caracterización de los diablos como máscaras bufonescas y consecuentemente del mundo infernal como contexto cómico-ridículo. La inversión de la simbología religiosa se realizaba típicamente en el marco de las fiestas de origen religioso, por ejemplo las del Corpus Christi y de las fiestas sacramentales, celebración “del *Pan* y del *Vino*, de los más básicos alimentos humanos, glorificados – eso sí – por su trascendente significado eucarístico” (Iffland, 2012: 608). Típicamente, se preveía el montaje de los autos sacramentales, con las representaciones parateatrales asociadas, como loas, bailes, mojigangas y entremeses. Bajtín (1979b: 250-251) subrayó la fusión que se producía entre el aspecto tradicional de las procesiones religiosas y el espíritu carnavalesco desacralizador. La imagen del cuerpo en su aspecto más grotesco se hizo dominante en el contexto popular de la fiesta y se incluía también en los desfiles con figuras monstruosas, en parte animales y en parte humanas, gigantes, moros, negros y toda clase de desviaciones físicas que apuntaban a exageraciones corporales y deformaciones. El desfile del clero sigue el cortejo festivo, saliendo procesionalmente con la hostia sagrada, para terminar con los carros animados por actores disfrazados. Iffland (2012) se centró en el carácter ambivalente y dicotómico de esta fiesta, que alterna la austeridad de la procesión litúrgica con los elementos folklóricos festivos precristianos, en perfecta conformidad con el significado más propio de la ocasión que

celebra la unión de lo divino con lo humano: la posibilidad de establecer un contacto directo con la entidad divina a través de la misma ingestión del cuerpo de Cristo.

A esta tradición parece referirse el encuentro entre don Quijote y la compañía teatral de Ángulo el Malo, ocurrido durante la semana de la fiesta del Corpus Christi. Se trata de la compañía de Andrés de Ángulo, que acaba de dedicarse a la representación del auto sacramental de *Las cortes de la muerte*; según la descripción cervantina de los personajes y de su indumentaria, la pieza parece corresponder al auto de Lope de Vega que había escenificado las antiguas danzas y manifestaciones de la fiesta medieval. En el auto lopesco vuelve a aparecer la figura personificada de la locura, vestida “de botarga”, la muerte, el ángel con alas pintadas, el emperador con su corona en la cabeza, Cupido, un actor representando el Tiempo vestido de caballero, que lleva un sombrero con plumas y, finalmente, el diablo. El conductor de la carreta se presenta también disfrazado de diablo, pero no es el único personaje del episodio que se merece este apelativo:

Quiso la suerte que llegase uno de la compañía que venía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles; cuya mala visión así alborotó a Rocinante, que sin ser poderoso a detenerle don Quijote, tomando el freno entre los dientes dio a correr por el campo con más ligereza que jamás prometieron los huesos de su notomía. Sancho, que consideró el peligro en que iba su amo de ser derribado, saltó del rucio y a toda prisa fue a valerle; pero cuando a él llegó, ya estaba en tierra, y junto a él Rocinante, que con su amo vino al suelo: ordinario fin y paradero de las lozanías de Rocinante y de sus atrevimientos.

Mas apenas hubo dejado su caballería Sancho por acudir a don Quijote, cuando el demonio bailador de las vejigas saltó sobre el rucio, y, sacudiéndole con ellas, el miedo y ruido, más que el dolor de los golpes, le hizo volar por la campaña hacia el lugar donde iban a hacer la fiesta (DQ II, 11).

Se trata de una figura tradicional en la caracterización bufonesca de la locura¹¹⁰, que aparece en la escena sin decir una palabra, rompiendo la calma del momento para llevar el desorden, impulsando una situación dinámica que se compone de varias circunstancias: el susto de Rocinante y su carrera por el campo, la carrera de Sancho para alcanzar a su amo, la caída en tierra de don Quijote y de Rocinante. Rocinante, molesto por el ruido de las vejigas, desazona a don Quijote; el actor disfrazado de

¹¹⁰ Véase Márquez Villanueva (1975: 221-223) sobre la caracterización física de esta imagen de locura.

loco salta sobre el rucio de Sancho, el cual, asustado, empieza a correr a su vez: la carrera del loco y del rucio termina de forma paralela a la de don Quijote y Rocinante, con otra caída. Se inflama también el sentido de justicia de don Quijote, que quiere vengarse del mal trato sufrido por su cabalgadura, y sigue la carreta, para luego pararse acogiendo el consejo de Sancho, cuando los actores amenazan con acometerlo a pedradas. El personaje “vestido de bojiganga” es una figura tradicional en las fiestas del Corpus, personificación de la locura, que desempeña el papel de guía de los festejos o de la procesión, animando la gente a bailar y amenazando o golpeando con su vara los que no participan. Buezo (1993: 179 y sgs.) asimiló la figura de la botarga carnavalesca a la del alcalde de mojiganga o “alcalde gracioso” que guía la fiesta y procesión del Corpus: se caracterizan, por un lado, por emplear los mismos instrumentos al fin de crear desorden, en particular la vara y, sobre todo, las vejigas, símbolos de necesidad y locura por ser hinchadas de aire, es decir, aparentemente rellenas pero, en realidad, vacías; por otro lado, llevan la misma indumentaria, el traje de colores llamado precisamente botarga, del que el personaje sacó su propia denominación¹¹¹; Huerta Calvo (2001: 73) remitió el mismo origen del término “mojiganga” a *boxiganga*, que, a su vez, provendría de *bojigón*, alteración de *vejigón*, que es otra designación de la máscara que llevaba unas vejigas atadas a un bastón con las que amedrentaba burlescamente la gente que asistía a los festejos carnavalescos. Las vejigas se relacionan con la práctica carnavalesca de los palos y de la violencia ritual también en el entremés de Calderón (*Carnestolendas*, v. 58, p. 142). Asensio (1965: 20) incluyó este género de elementos en la indumentaria tradicional que forma parte de la iconografía del loco; consecuentemente, los actores teatrales que encarnaban esta figura empleaban sus mismos instrumentos para aporrear a los restantes personajes en el desenlace final. La figura cervantina respeta estos rasgos de dinamismo, de válvula que impulsa el

¹¹¹ “Una parte del traje que se traía antiguamente, que cubría el muslo y la pierna, y era ancha. Pudo decirse casi bota larga, por ser toda de una pieza, que empezaba en la cintura y llegaba hasta el tobillo. [...]Vulgarmente se llama hoy un vestido ridículo, que sirve de disfraz, y es todo de una pieza, que se mete por las piernas y después entran los brazos y se abotona con unos botones gordos. Está hecho de varios colores casados en contrario, para causar risa a los circunstantes. [...]Se llama también el sujeto que lleva este vestido en las mojigangas y entremeses que se hacen en los teatros para la diversión común” (*Autoridades*).

Volvemos a recordar, como ya se hizo en la nota n. 9 de este mismo capítulo, que en el ámbito de la *commedia dell'arte* italiana Bottarga era el apellido de un actor muy conocido por formar parte de una pareja cómica que se centraba en el contraste entre una figura gorda y una delgada; para más pormenores, remitimos a Redondo (1997: 209-211).

movimiento convulso de animales y personas dando lugar a una escena cómica de caídas. El mismo Sancho lo define como un diablo, en particular “diablo de las vejigas”, asociando esta figura y sus funciones jocosas a una imagen infernal ya completamente despojada de su significado mortífero. Como fue señalado por Díez Borque (2002: 192), en la fiesta sacramental los elementos cristianos se funden con los precristianos y el tiempo festivo religioso con el tiempo festivo profano. Iffland (1999: 411) interpretó la aparición de la compañía de teatro como una decontextualización, que apunta a las representaciones libres y desordenadas de la mojiganga más que al contexto dramático formal del auto: el resultado es la transmisión de un sentido general de libertad carnavalesca que choca con el rigor de la procesión eucarística del Corpus en la cual se supone que estuviera encajada la representación del entremés¹¹².

Bajtín (1979b: 287 y sgs.) analizó el sentido de la presencia de lo infernal en el contexto festivo a la luz de la tradición arcaica de las *diableries*, que constituían la componente más popular y festiva de los antiguos rituales de los misterios¹¹³. Costumbre común era permitir que el día anterior – o incluso algunos días anteriores – a la representación del misterio, los intérpretes corrieran disfrazados de diablos por las calles de la ciudad o del pueblo. Esto les otorgaba la licencia especial de romper las normas sociales y vivir fuera de toda prohibición, creando precisamente aquel sentido de libertad desenfadada que es característica propia del carnaval: por ejemplo, se aceptaba que violaran el derecho de propiedad, que depredaran las tierras y las casas de los campesinos. De esta forma, el sentido de transgresión típico del carnaval se prolongaba fuera de los límites temporales de la fiesta: los diablos representan la violación universal de la moral y de la ética, transgresión de la misma transgresión, rechazo de toda norma, incluso la prevista por el juego y, consecuentemente, posibilidad

¹¹² Díez Borque (1986: 26), en otro estudio, destacó el carácter jerarquizado y ordenado de la procesión del Corpus, que corresponde a un diseño establecido fijo y preciso por el cual le otorga a cada componente un lugar y un papel preciso. Gutiérrez Estévez (1989: 51), a este propósito, señaló el hecho de que, en las celebraciones de Semana Santa, va cayendo el sistema de inversión ritual para dirigir las representaciones hacia un marco más típicamente teatral, en el que a cada participante se le adjudica un papel preciso que tiene que aprender como siguiendo un guión, alejándose de la espontaneidad del mundo carnavalesco. Díez Borque (2002) fechó la primera representación de autos en el Corpus celebrado en Madrid en 1574, admitiendo, sin embargo, que ya a partir de la Edad Media está documentada la inclusión en las celebraciones del Corpus de representaciones y piezas teatrales menores.

¹¹³ Bajtín (1979b: 291) recordó, en calidad de ejemplo, lo que ocurrió en la ciudad de Amiens, donde se pidió autorización para dejar correr a los personajes disfrazados de los diablos en ocasión de la representación de un *Mystère de la passion*.

de llevar la licencia carnavalesca más allá del contexto en el cual se consideraba admisible. Las *diableries* se caracterizaban también por el ruido y el clamor de las injurias y de las imprecaciones producidas por los “diablos”¹¹⁴. Precisamente por este comportamiento, que coloca al diablo fuera de la vida social, no parece inapropiada la atribución por parte de Sancho de este apelativo a la figura de loco de la compañía teatral, que crea confusión, rompe la calma de la escena y desencadena una carrera desenfrenada que recuerda la de los diablos místéricos. También en el mismo auto de Lope de Vega, efectivamente, la Locura se presenta en la escena disfrazándose de formas diferentes, incluso de diablo, poniéndose unos cuernos en la cabeza; de esta manera se revela la falta de una identidad precisa del personaje, tipo que se identifica sobre todo por su indumentaria y por su forma de hablar y que puede asumir personalidades diferentes. La Locura, con sus parlamentos, subraya precisamente esta característica, vale decir, la posibilidad de instilarse en el alma de cualquier ser humano, sin distinción de clase social o nivel cultural.

El mismo don Quijote, que ataca la procesión con un lanzón en lugar de una lanza simple, asume, en la perspectiva de los “encamisados”, el aspecto de un “diablo del infierno” (I, 19), imagen coherente con lo que ocurre al final del episodio, donde todos parecen convertirse en diablillos místéricos y carnavalescos corriendo y pegando a la gente. La inicial atmósfera de espanto y terror se convierte en una ridícula fiesta carnavalesca de posible origen místico, con protagonistas los diablos, síntesis perfecta de una ambivalencia que estaba prefigurada ya en la misma imagen de los encamisados: según la definición de *Autoridades*, *encamisada* era, por una parte, una estrategia militar, y por otra, “cierta fiesta, que se hacía de noche con hachas por la ciudad, en señal de rogocijo, yendo a caballo, sin haber hecho prevención de libreas, ni llevar orden de máscara, por haberse dispuesto repentinamente, para no dilatar la demostración pública y celebración de la felicidad sucedida”.

El disfraz del diablo se vuelve a encontrar durante la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los duques, durante el desfile de carros de II, 34-35: el primer

¹¹⁴ Ejemplo de *diablerie* se encuentra en el libro cuarto de Rabelais, donde se cuenta la farsa de Villon, personaje que querría escenificar durante la feria de Niort el misterio de la pasión, donde era previsto un entremés de *diablerie*; el sacristán Tappecoue, sin embargo, se niega a prestar los trajes eclesiásticos, así que Villon organiza su venganza haciéndolo agredir por los diablos, que acaban por desmembrar su cuerpo (*Rabelais*, IV, cap. 13, pp.1250-1255).

personaje del cortejo que empieza a hablar es precisamente un postillón en traje de demonio; se presenta como el diablo, en busca de don Quijote, y describe la procesión que sigue, anunciando los seis grupos de encantadores que llevan en triunfo a Dulcinea para que sea desencantada. Otros diablos se encuentran conduciendo uno de los carros, el que lleva a Lirgandeo. Además, la procesión termina con la aparición de Merlín, aquel encantador que en II, 23 había sido presentado como “hijo del diablo”, para luego corregirse afirmando que sería más justo decir que “supo [...] un punto más que el diablo”, como se reitera en las palabras del mismo Merlín en el momento de su llegada durante el cortejo:

—Yo soy Merlín, aquel que las historias
dicen que tuve por mi padre al diablo
—mentira autorizada de los tiempos (DQ II, 35).

En el espíritu carnavalesco el diablo encarna la fuerza cómica con su poder de liberación de las represiones sociales y culturales a través de todo lo prohibido, es decir, obscenidades y transgresiones de vario tipo, que invierten los valores de la moral instaurando el dominio de un mundo demoniaco. Por lo general, el contexto infernal refleja perfectamente el espíritu de inversión carnavalesca y su ambivalente relación con la muerte. El infierno se convierte en fiesta popular donde todo es posible, máxima expresión de una concepción jocosa de la vida y de la muerte.

La imagen más completa y articulada de este contexto infernal-burlesco se halla en II, 70, cuando Altisidora le cuenta a don Quijote el sueño de su viaje hasta las puertas del infierno:

No entré en el infierno, que si allá entrara, una por una no pudiera salir dél, aunque quisiera. La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón, con valonas guarnecidas con puntas de randas flamencas, y con unas vueltas de lo mismo que les servían de puños, con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas, en las cuales tenían unas palas de fuego; y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva; pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían (DQ II, 70).

Se vuelve a presentar un infierno constituido de ambivalencias, en los que los diablos están vestidos de forma ridícula e insensatamente refinada, jugando a la pelota en una atmósfera bestial. Ya no se trata de actores disfrazados de diablos, sino, más

bien, de diablos disfrazados de hombres que se entretienen con un juego humano, en el que la pelota está sustituida por unos libros. Uno de ellos será aquel *Quijote* de Avellaneda que incluso los diablos tratan con desprecio, esperando arrojarlo en el abismo del infierno para que nadie pueda volver a leerlo ya nunca jamás. En este caso, el contexto infernal añade a la componente festiva una interpretación literaria: la mala literatura, de la cual el *Quijote* apócrifo es perfecto emblema, se reduce a ser un juego diabólico o, mejor dicho, un juego tan vil y despreciable que no es digno ni siquiera de quedarse entre los diablos del infierno. Jugar a la pelota, según Devoto (1974: 133), sería una “ocupación constante de los diablos, que desde la Edad Media – por los menos – se divierten torturando así el alma de los condenados”. Se citan, en calidad de fuentes acreditadas para esta imagen, los diablos de Berceo, del Marqués de Santillana, de Tirso de Molina, hasta los diablos modernos de Galdós.

La misma literatura caballerisca parece colocarse perfectamente en esta concepción demoniaca de la literatura mediocre. No se puede negar que ejerza un atractivo innegable, del que don Quijote es la víctima prototípica. El pueblo se deja llevar por el componente maravilloso porque se dirige hacia la búsqueda de una distracción, de un entretenimiento sencillo que le aleje de la dura vida cotidiana; ni siquiera los receptores más cultos y exigentes saben rechazar por completo estas obras, así que también el canónigo de Toledo, en I, 47, confiesa haber empezado a leer estas novelas, aunque no haya conseguido nunca terminarlas a causa de sus defectos estilísticos. Sin embargo, es difícil fiarse ciegamente de esta afirmación cuando, en el capítulo siguiente, el mismo canónigo declara haberse aventurado en la escritura de un libro de este género, dejado inacabado¹¹⁵. Se trata, entonces, según su misma confesión, de una *tentación*, de un impulso casi irrefrenable de hacer algo que ya se sabe inapropiado, comparable a una de aquellas “tentaciones del demonio” que, en el prólogo a la segunda parte, se identifican como causa de la continuación apócrifa. La seducción

¹¹⁵ “He tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas, y para hacer la experiencia de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados desta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que solo atienden al gusto de oír disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación. Pero, con todo esto, no he proseguido adelante, así por parecerme que hago cosa ajena de mi profesión como por ver que es más el número de los simples que de los prudentes, y que, puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros” (DQ I, 48).

de la literatura se hace demoníaca cuando se trata de mala literatura, tanto en el caso del libro de Avellanda, que acaba por ser empleado como pelota en el juego entre los diablos, como en el caso del inacabado libro del canónigo, impulsado por una tentación irracional. Y si es irrefrenable la tentación de empezar a escribir, se puede legítimamente imaginar que igualmente lo sea la de empezar a leer, aunque se tenga la conciencia de que se trata de obras a las que no merece la pena dedicar demasiada atención. La razón principal por la cual el canónigo no termina su novela es evitar someterse “al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros” (DQ I, 47): este es el vulgo que se ofrece ingenuamente al juego malévolo de la literatura mediocre, cayendo en este “infierno literario”.

La metáfora de la literatura como juego infernal pertenece a un sistema más amplio, que incluye también imágenes aun más vulgares y grotescas; en particular nos referimos a las del prólogo a la segunda parte, en la que se describen las disparatadas burlas del loco de Sevilla que hinchaba a los perros soplando a través de un cañuto insertado en su ano, casi transformándolos en pelotas. Según *Correas* (p. 296b), esta acción parece relacionarse a una costumbre festiva de la época carnavalesca, cuando se ataban al rabo de los perros calabazas agujeradas rellenas de estopas que se quemaban para hacer correr los perros por las calles. La misma mención se reitera en el entremés de *Las Carnestolendas* de Calderón, donde se hace referencia a la “maza” (v. 50, p. 142), palo o hueso que se ataba al rabo de los perros durante los festejos de carnaval. Esta vulgar estupidez se compara con la superficialidad y vanagloria de los autores que se precian de haber compuesto obras de gran valor sin darse cuenta de que se trata solo de locuras sin sentido: “«¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro?». ¿Pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?” (DQ II, Prólogo)¹¹⁶. Dedicarse a la escritura, efectivamente, se asimila a una tentación demoniaca, procedente de la sobrestimación de las propias capacidades ante una labor intelectual que requiere un gran entendimiento¹¹⁷. Además, como apuntó Redondo

¹¹⁶ La expresión “hinchar a un perro” permanece en la lengua actual con el significado de “exagerar una noticia o un suceso” (Iribarren, 2013: 299-300). Aunque Iribarren declarase desconocer el origen efectivo del dicho, planteó la posibilidad de que procediera precisamente del relato cervantino sobre el loco de Sevilla.

¹¹⁷ Moner (1989: 25-26) detectó un proceso – corrosivo y polémico – de reificación del libro, en una perspectiva general que pone de manifiesto los resultados materiales de la escritura no solo en el *Quijote*, sino también en el *Viaje del Parnaso* y en las *Novelas Emplares*. Pini (1990: 231-233) interpretó la

(1997: 222-223), es tradicional vincular la insensatez del loco con imágenes asociadas con el aire, sobre todo por lo que concierne su cabeza, supuestamente llena de aire; de allí procederían los juegos festivos que implican la locura y el viento. En este sentido, el aire asume dos significados distintos pero posiblemente complementarios: por una parte el de la vanagloria, de un vacío que está lleno solo en apariencia; por otra parte, el aire y el viento parecen poderse asociar también con el ámbito infernal del que hablábamos: en el canto XXI del *Infierno* de Dante, en la más pura descripción cómica de la entera obra, el diablo Barbariccia emite un pedo como señal para hacer avanzar su tropa demoniaca. Camporesi (1978: 27-28) subrayó que una característica típica de las figuras carnavalescas de los diablos y los gigantes era precisamente la ventosidad anal para la proliferación de nuevas vidas, expresión de aquella fecundidad grotesca que es típica de la poética excrementicia. Esta propiedad de los diablos se representaba también en el marco de las *diableries* místicas, donde el nacimiento anal de las almas tenía lugar a través de vejigas llenas de aire.

La reflexión sobre los que parecen ser los elementos festivos más interesantes y significativos de la novela nos lleva a dos conclusiones principales. En primer lugar, pocas son las ocasiones en que se expresa en el *Quijote* un auténtico y desenfrenado espíritu carnavalesco. El episodio que más apunta a este contexto es el manteamiento de Sancho: una práctica típicamente carnavalesca que tiene un preciso valor festivo ritual cuando se presente en su propio contexto, mientras que aparece como una injusta explosión de violencia y de escarnio cuando sea reproducida en un momento extra-festivo. Las huellas que el episodio deja en la memoria del escudero, de un sufrimiento que, por su intensidad se aparta de todos los demás, crea una situación paradójica, en la que Cervantes parece representar lo que podría suceder si el carnaval se integrara en la

asociación entre el juego infernal y el perro hinchado como una referencia a la inflación de los libros debida a la función de la imprenta. Herrero (1982) examinó estos fragmentos a la luz del *Viaje del Parnaso*, en el cual los malos poetas que intentan invadir el Parnaso salen transformados en calabazas y odres (*Viaje*, V, vv. 187-195, 226-237). La imagen se relaciona con la Vanagloria, que se presenta precisamente como un gigante lleno de aire, alimentado del viento producido por las alabanzas vacías de Adulación y las malévolas sugerencias de Mentira (*Viaje*, VI, vv. 127-129: 202-213, 218-228). En un análisis comparativo entre Cervantes y Folengo (Zoppi, 2013), he asociado este sistema metafórico que apunta a la vanagloria artística con dos símbolos más: el de la calabaza, que en el libro XXV del *Baldus* se configura como un ambiente infernal, casa de los malos poetas que sufren su eterna punición por las mentiras relatadas a lo largo de su vida, y el de la cueva, otro ambiente de vacuidad literaria saturado de alusiones infernales, presente en DQ II, 22 con la cueva de Montesinos, y en *Baldus*, XVIII.

vida cotidiana rompiendo los límites temporales entre los cuales normalmente se desarrolla: en este sentido, se hace posible la reificación de Sancho y su asimilación a un pelele o a un perro. Por eso, el manteamiento deja de ser un juego y se convierte en violencia, no ya ritual sino puramente cruel, que no puede olvidarse ni ignorarse precisamente porque ha ocurrido en la normal sucesión temporal histórica, y no en la suspensión temporal carnavalesca. La misma reflexión se puede aplicar a otros elementos típicos de la estética carnavalesca, en particular de lo cómico corporal, que atañe tanto a la comida como a lo excrementicio. En ambos casos, Cervantes huye de los excesos para proporcionar un ideal de moderación: el mundo quijotesco no se configura por ser un universo carnavalesco, como ocurría en las obras de Folengo y, sobre todo, de Rabelais, sino, más bien, como un mundo profundamente humano¹¹⁸. Esto emerge en dos sentidos: la concepción del cuerpo se mantiene dentro de los límites de lo que es físicamente creíble, sin alcanzar las exageraciones carnavalescas que trascienden las posibilidades concretas de lo humano para convertir lo corporal en un símbolo hiperbólico, de unión cósmica y risueña del hombre con la tierra. En segundo lugar, el universo cervantino es “humano” también en el sentido de social, dominado por normas precisas que regulan la vida común distinguiendo lo aceptable de lo que es fuente de vergüenza y reprobación: los rasgos más transgresivos, admitidos en el marco de las licencias carnavalescas, tienen que armonizarse con un contexto en el cual, por el contrario, ciertos comportamientos siguen siendo considerados como tabúes.

Además que esta diferente perspectiva, que depende de una caracterización compleja de los personajes y del desarrollo de sus reacciones psicológicas, el propio gusto estético de Cervantes no es puramente carnavalesco en la acepción más popular

¹¹⁸ En esta dirección general de comedimiento nos parece se pueda marcar una diferencia también entre lo cómico cervantino y la tendencia del vejamen, estudiado por Cara (2001), que apunta a una tradición burlesca relacionada con la sátira, aunque no unívocamente identificada en esa. Este “género”, de hecho, se configura típicamente en lugares fronterizos entre escritura y oralidad, como las universidades y las academias, entre cultura y tradición popular, que se funden también en circunstancias festivas. El vejamen, por lo tanto, representa un ámbito fecundo para los estudios de las manifestaciones cómicas populares que caracterizan el Barroco español, pero un campo que, como el carnavalesco, el estilo cervantino atraviesa sin auténtico espíritu de adhesión, extrapolando algunos elementos que corroboran su comicidad.

También bajo la perspectiva lingüística, las características que Perrián (1979) identificó como típicas de la literatura del disparate y del chiste, es decir, la presencia del *non-sense*, la transgresión semántica, la ruptura de las articulaciones lógicas hasta efectos de absurdo, etc. pueden asociarse más coherentemente con la obra de Rabelais, donde el carnaval penetra también en la misma lengua empleada.

del término, sino más culto y refinado. Los banquetes festivos apuntan a un goce más ordenado de la comida, a una organización racional y elegante que, además, separa claramente los convites oficiales de las ocasiones de comilonas informales. Análogamente, los momentos de fiesta apuntan a las celebraciones oficiales renacentistas más que al libre contexto de la plaza carnavalesca, con juegos bélicos, danzas, procesiones y cortejos que corresponden a la imagen de un orden estético preciso y minucioso, que nada comparte con el típico caos carnavalesco. En este sentido, además, la perspectiva cervantina se hace testimonio de la paulatina incorporación de elementos típicamente festivos en la misma organización de la manifestación teatral, concebida, en su esencia, ya como fiesta. Efectivamente, el mismo ideal de medida es principio fundamental de la estética renacentista que, como hemos visto en el Capítulo 1, afecta también a la teoría humanista de lo cómico, por ejemplo en la postulación del *De sermone* de Pontano, que se ocupa de definir los límites del humorismo no solo en el contexto social sino también en el contexto social.

El elemento literario tiene una función importante en este proceso de “domesticación” del desenfreno del carnaval. Por una parte, la lectura caballescica le sirve a don Quijote como constante contrapeso para sus fracasos, representados por las palizas y las caídas de caballo: si estas simbolizan su destronamiento, su convicción caballescica le permite volver a ser encoronado loco después de cada crisis, hasta transformar un puro juego popular como la piñata en una auténtica aventura caballescica, llevada a la práctica bien que soñada. Las bodas de Camacho representan el ejemplo máximo del espectáculo renacentista impregnado de referencias literarias. Finalmente, la inspiración literaria interviene directamente también en la conversión del componente demoniaco del mundo carnavalesco en metáfora de la mala literatura: el infierno ya no es imagen del desorden de la fiesta popular, sino de degradación literaria, inversión estética en lugar de inversión moral; este parece ser el único caso en el que el contexto infernal aparece desencadenando su auténtico poder maligno.

En el mundo cervantino lo carnavalesco intensifica la fuerza cómica del episodio sin por eso, llegar a hacerse elemento dominante, ya que siempre aparece unido con otro posible valor que se le puede otorgar. En el universo quijotesco la transgresión carnavalesca sufre un proceso de relativización coherente con el mismo espíritu de la novela.

Capítulo 3:

Venta y castillo: reinos de burlas.

Antes de llegar a ser estructura narrativa, la burla tiene su origen en el contexto carnavalesco, mundo por excelencia de lo festivo, en el cual el orden social tradicional padece una inversión jocosa. Los rituales carnavalescos se convierten en elementos centrales alrededor de los cuales se construyen burlas, eliminando el componente de espontaneidad para convertirse en urdimbre: la ritualidad folklórica y el espíritu festivo se vuelven en trama y estructura literaria. La burla instituye precisamente otro disfraz, que, además de implicar personas, afecta a la realidad entera, con la creación de un engaño que representa la hipótesis – y consecuente puesta en marcha – de una realidad alternativa. En el mundo cervantino, se trata de un procedimiento perfectamente coherente con el entorno variable y oscilante en el cual se mueven los personajes, donde falta un punto de vista firme e indudable para evaluar y juzgar la realidad. En este sentido, una inversión burlesca siempre se configura como una posibilidad legítima: la realidad exterior es variable, no solo por someterse a los cambios históricos y sociales, sino, más bien, por depender de la voluntad y de la lectura que cada ser humano le aplica, que hace de cada manifestación un elemento maleable en el cual, dependiendo de la interpretación, se busca respuesta a las expectativas y a los deseos de cada uno.

En el marco de la variedad de soluciones cervantinas, nos parece posible distinguir dos fundamentales estrategias burlescas, una que podríamos llamar “de grado cero” y una “dialógica”.

En el primer caso se trata de burlas que apuntan a una explosión de comicidad imprevista, sin otro propósito que reírse de la víctima designada. Se trata de casos que no implican construcciones articuladas ni complejas, fruto de inspiraciones aparentemente instintivas, que no buscan fines específicos ni proceden de conocimientos particulares. Son burlas que se fundan en el presente, en el sentido de que no necesitan conocimientos previos, debidas a una trampa en la cual la víctima cae a causa de su interpretación de los acontecimientos, sin que el burlador aparente ninguna participación en su sistema de convicciones. Pueden formar parte de esta

categoría también los malentendidos que terminan con consecuencias jocosas, ya que, de la misma forma, ven como parte más activa la de la víctima, que malinterpreta una situación meramente accidental o atribuye una nueva lectura a un caso trivial. Apuntan a la realidad material y sus consecuencias son igualmente materiales y, en la mayoría de los casos, físicas.

La burla “dialógica” procede de una intención más deliberada y de un manejo más sutil del artificio creado, ya que implica una visión del mundo doble, el choque entre dos diferentes lecturas de la realidad que se superponen en la misma situación. La distancia entre burlador y burlado se halla en el hecho de que el burlador es consciente de esta doble posibilidad de lectura y la emplea en perjuicio del burlado que, en cambio, se halla en un estado de inconciencia debido a la limitación de su perspectiva al considerar posible solo su personal interpretación de los hechos, precisamente como ocurre en la condición mental de don Quijote. El burlador puede aprovechar la visión quijotesca y adoptarla de manera fingida, secundando a su víctima y celando, detrás de esta aparente adhesión, su efectivo escepticismo. Sintetizó esto con gran eficacia Molho (2005: 478):

Con la burla no hay remisión: la víctima se halla cogida sin posible salida en la red de su propia ilusión, lo que excluye por su parte cualquier clase de engaño o error: lo que se le ofrece a la vista es todo verdad, y la burla consiste en que esa verdad escenificada no puede ser sino tramoya o mentira.

El estudioso, además, detectó la presencia de esta construcción cómica en particular en el conjunto de capítulos que se desarrollan en el castillo de los duques:

Desde que [don Quijote y Sancho] obran en poder de los duques, su espacio de libertad queda circunscrito por el juego de la burla que urde incansablemente la irresistible instancia tiránica que los manipula (*ibidem*).

Esta clase de burlesco se constituye por una “verdad disfrazada”, por un desdoblamiento que tiene el fin cómico de ridiculizar o escarnecer a alguien. Esta manipulación artificiosa de la realidad es rasgo clave de la estética barroca, que se revela en “una búsqueda y una combinación ingeniosa de efectos, con vistas a establecer una dualidad o, mejor dicho, una continuidad posible entre los dos mundos de la realidad y del arte” (Cioranescu, 1957: 280). La verdadera componente ingeniosa, sin embargo, pertenece típicamente solo al segundo género de burla que acabamos de

clasificar; en el caso del “grado cero” de la burla la planificación de la trampa es solo la parte preparatoria de la arquitectura del engaño que, sucesivamente, sale completado por parte de la misma víctima y de su interpretación errónea de los acontecimientos.

A través de un examen de las situaciones burlescas que se desarrollan en las ventas de la primera parte y en el castillo de los duques de la segunda, queremos averiguar cómo la relación entre los dos lugares conlleva una relectura constante de los mismos motivos principales, según un procedimiento de paulatina complejidad creciente que juega de manera más refinada con la personalidad y los convencimientos de los protagonistas. Paralelamente, se va destacando un proceso de aparente ennoblecimiento exterior, que modera la inclinación festiva más popular para construir un entorno elegante al cual, sin embargo, no le corresponde ninguna efectiva elevación moral.

Como se ha dicho ya, la venta es lugar típico en el que se van desarrollando burlas y equívocos. Según el estudio de González López (1968: 303) puede caracterizarse de dos formas principales: en primer lugar, como “escenario de aventuras picarescas”, a partir de la tradición literaria de la novela corta italiana de Boccaccio – y sus sucesores – y de los poemas caballerescos como el *Morgante* de Pulci y el *Orlando Furioso* de Ariosto; en segundo lugar como espacio “de reunión de viajeros”¹, procedente sobre todo de la tradición anglosajona de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer. Es en el mundo de la venta donde más explícitamente se habla de dinero, donde se desencadenan deseos sexuales y matrimoniales, en una singular atmósfera de libertad, que afecta también a las costumbres. Según la lectura de Nieto (1973), la presencia simultánea en la venta de Juan Palomeque de cuatro distintas parejas de amantes – Cardenio y Luscinda, Fernando y Dorotea, Ruy Pérez y Zoraida, Luis y Clara – que encuentran aquí el desenlace feliz de sus aventuras amorosas, apuntaría más a un cruce de intereses matrimoniales que de sentimientos auténticos. Conclusión de las aventuras galantes, efectivamente, parece ser la restauración de un orden que es sobre

¹ A partir de esta caracterización literaria de la venta, Maravall (1975: 317) llamó la atención sobre la imagen del “mundo como mesón” en tanto representación de la sociedad barroca “en el ir y venir de las gentes que se reúnen en una posada, en la brevedad de su paso por ella, en la variedad y confusión de cuantos pueblan aquella, en las mentiras y engaños de que está llena, en su desorden”. Fernández de Ribera, aplicando esta metáfora, tituló su obra satírica precisamente *Mesón del mundo*.

todo social y familiar, de respeto de las clases sociales y de las relaciones que entre ellas es apropiado mantener. Casaldueiro (1970: 181), siguiendo una línea interpretativa parecida, pero más matizada, señaló el hecho de que las relaciones amorosas representan un enlace del individuo con el mundo social y humano en su conjunto, no solo una expresión sentimental aislada y personal. La venta que, por una parte, se caracteriza como lugar picaresco de burlas y aventuras eróticas, lugar donde se expresa una moralidad libre y libertina, se hace también espacio de desagravio de las injusticias que se pueden producir en ámbito amoroso. Precisamente por ser lugar donde confluyen numerosos personajes, en la venta cervantina se producen encuentros fortuitos, que determinan la conclusión de varios enredos amorosos. González López (1968) propuso la hipótesis de que el tratamiento del ambiente de la venta en la picaresca española tuviese su origen en la primera visión italianizante, que, a partir de la obra de Mateo Alemán, se introdujo en el género, hasta hacerse tópico caracterizador. A pesar de que tache esta propuesta de ser demasiado simplista, Joly (1982: 334 y sigts.) coincidió en la atribución a Alemán de un papel fundamental en la caracterización de este campo narrativo como lugar de engaños, de choque entre realidad y apariencia, atribuyéndole, además, el descubrimiento original de otras posibilidades artísticas, en particular la interpretación de la venta como transposición realista del castillo fantástico de los cuentos caballerescos². Estamos de acuerdo con esta teoría general, que se puede aplicar perfectamente también a la obra de Cervantes, pero queremos llamar la atención sobre un detalle que no nos parece secundario: si podemos considerar la venta como contrapeso en clave humilde y popular del castillo encantado, nos alejamos, de todas formas, de la idea de que refleje una imagen realista. En calidad de inversión de un contexto literario, la venta sigue siendo un mundo literario, que se ordena según leyes diferentes sin que, por eso, sea necesario apuntar a una representación de tipo realista o a un retrato social fiel³. Por el contrario, se hace lugar predispuesto al encuentro casual y aclaratorio, gracias al cual es posible encaminar los personajes hacia el desenlace de los enredos narrativos que iban protagonizando. Redondo (1990a: 254) interpretó la

² Avalor-Arce (1975: 43-46) propuso una posible fuente concreta, aunque sacada de la literatura pastoril: la venta de Juan Palomeque, con los enredos amorosos que en ella se desarrollan a partir del capítulo I, 32, representaría una metamorfosis del palacio de Felicia en el libro IV de la *Diana* de Montemayor.

³ Veres D'Ocon (1951: 259) aplicó el mismo criterio al personaje de Maritornes, en particular en comparación con el retrato de Dulcinea, ambas figuras "idealizadas" pero de signo opuesto que se hallan igualmente distantes de toda imagen realista.

venta como contexto de los desarrollos de carácter erótico, donde se suspenden las coacciones de la vida social y se permiten transgresiones, “espacio lúdico” que se reproduce, en sentido más natural y salvaje, también en el bosque, en la sierra, lugar de la vuelta a una humanidad primitiva, libre de las restricciones civiles convencionales⁴.

Lo que nos parece interesante subrayar es que el espacio lúdico se desdobra en otro entorno: además de la venta, se encuentra el mundo lúdico del castillo, gobernado, de la misma forma, por leyes propias, procedentes por completo de la voluntad y del espíritu socarrón de los duques, que dominan contexto y personajes. El mismo palacio ducal establece una doble relación de contraste: por una parte, con el modelo literario del castillo caballeresco, y por otra, con la imagen venteril, que es rebajamiento paródico precisamente del castillo. La venta, por ser lugar de burlas, puede considerarse reino del choque entre realidad y apariencia, de la misma forma en que el castillo acaba configurándose como máxima expresión de este contraste, donde la elegancia del entorno choca con la falta de decoro y con la impresión de decadencia moral, también en relación con lo que concierne al comportamiento que se considera apropiado en ámbito cortesano. El mecanismo burlesco que se desarrolla traiciona también las expectativas del lector, que acaba siendo víctima al igual que el sujeto burlado por padecer la misma desilusión, como veremos, según un recorrido retorcido que pasa a través del fingido cumplimiento de sus deseos. La esencia del universo quijotesco es laberíntica y puede reflejarse plenamente solo en una escritura igualmente laberíntica, que, según Maravall (1975: 315), es característica de la misma poética barroca.

La primera relación entre venta y castillo se produce en la misma percepción quijotesca, según un constante proceso de conversión que ennoblece los objetos que encuentra:

Y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan (DQ I, 2).

⁴ Redondo (1990a: 268) concluyó su ensayo identificando en el “poder de la imaginación” el manantial de la circunstancia erótica, que se produce gracias a una distorsión de la percepción sensorial, tanto en la venta como en la Sierra donde don Quijote encuentra a Dorotea: “es la imaginación la que trasciende la realidad y es creadora de erotismo”. El estudioso, sin embargo, se centró solamente en la primera parte, descuidando el episodio de doña Rodríguez donde, como veremos, la imagen de la mujer vieja y fea no deja de representar una posible tentación para don Quijote, sin que haga falta una transposición imaginativa.

La misma situación, y, consiguiente reinterpretación caballeresca, se vuelve a reiterar en I, 15, sumándose a la comparación directa con la concreta perspectiva de Sancho, que, en cambio, ve las cosas por lo que son realmente:

Y la suerte, que sus cosas de bien en mejor iba guiando, aún no hubo andado una pequeña legua cuando le deparó el camino, en el cual descubrió una venta, que a pesar suyo y gusto de don Quijote había de ser castillo. Porfiaba Sancho que era venta, y su amo que no, sino castillo.

Este desplazamiento fue catalogado por Molho (2005: 471 y sigts.) entre las ilusiones delirantes de don Quijote, es decir, las que llevan a la práctica un procedimiento de “conformidad analógica” que fundamenta la locura del personaje: “el delirio de don Quijote consiste en substituir un caso de experiencia, que es del orden de la historia, con una representación poética”⁵.

El mundo de la venta se configura como un entorno particularmente fértil por ser lugar en el cual se encuentran y enfrentan personajes diferentes, de varias procedencias sociales y culturales. El choque entre lo concreto de lo real y la lectura literaria del mundo realizada por don Quijote se hace ocasión productiva para que los otros personajes se burlen de las ilusiones caballerescas del supuesto caballero, convirtiéndolo en víctima inconsciente de trampas y engaños. Las ventas representan el contexto en el cual se hace más patentemente sistemático el proceso de inversión caballeresca llevado a cabo por parte de don Quijote: su general intención de ennoblecimiento de la realidad se aplica a cada elemento encontrado en la posada, a partir del entorno general para llegar a los personajes. La venta, ya inversión en sentido carnavalesco del castillo caballeresco, en el imaginario quijotesco se convierte en un castillo y todo lo que de él forma parte padece la misma transformación, de manera perfectamente coherente, en un proceso de desmaterialización constante de lo concreto hacia lo literario. Se pone en marcha un proceso subversivo de la realidad: por una parte don Quijote intenta elevarla, según una “inversión de la inversión” carnavalesca; por la

⁵ El estudioso subrayó la diferencia entre este proceso de “traducción” literaria de lo histórico y el delirio que caracteriza a don Quijote en la segunda parte, que definió una “ilusión paradójica”, “en que la percepción cierta y verdadera de las cosas se acompaña de una apreciación errónea de las representaciones producidas por los sentidos” (Molho, 2005: 468). Ejemplo de esto sería el episodio del desencantamiento de Dulcinea: Sancho intenta engañar a su amo esperándose de él la aplicación de los mismos procedimientos mentales delirantes a los que había asistido anteriormente y es precisamente por esta razón que el propósito de Sancho acaba fracasando.

otra, los personajes que caen víctimas de esta inversión ejercen una fuerza paralela y contraria, que vuelve a rebajar la realidad burlándose de la interpretación caballeresca propuesta por don Quijote. Simulando alinearse con la locura quijotesca, realizan un rebajamiento de ella, vale decir una relectura cuyo último resultado será la creación de una parodia, puesto que se aplica a un propósito que era ya literario. En este sentido, los engaños de los cuales don Quijote es víctima no representan una auténtica inversión carnavalesca de la realidad, sino un proceso de rebajamiento literario, podríamos decir, de “carnavalización de la literatura” que permite incorporar una voluntad explícitamente paródica a la parodia involuntaria del género caballeresco que está realizando don Quijote con su comportamiento. Puesto que el contexto privilegiado de la manipulación burlesca es el literario al cual se refiere don Quijote, hace falta reinterpretar la antítesis entre burlas y veras⁶: si nada representa, concretamente, la verdad, antes bien todo se traslada en el ámbito de la interpretación e inversión literaria, no es posible incluir el proceso burlesco entre las manipulaciones de lo real, sino entre el marco de las alteraciones literarias y, consecuentemente, como veremos en el capítulo siguiente, discursivas.

Es necesario precisar que en el mundo del segundo *Quijote* no faltan las ventas, pero, en este caso, don Quijote ya no aplica su lógica de inversión hacia lo alto gracias a la cual se realizaba la conversión en castillos:

Y en esto llegaron a la venta, a tiempo que anochecía, y no sin gusto de Sancho, por ver que su señor la juzgó por verdadera venta, y no por castillo, como solía (DQ II, 24).

Despertaron algo tarde, volvieron a subir y a seguir su camino, dándose prisa para llegar a una venta que al parecer una legua de allí se descubría. Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos (DQ II, 59).

Apeáronse en un mesón, que por tal le reconoció don Quijote, y no por castillo de cava honda, torres, rastrillos y puente levadiza (DQ II, 71).

⁶ Joly (1982: 77 y sigts.) detectó esta asociación entre burlas y veras en el *Courtisan* de Luis Milán (1561), en los *Diálogos familiares de la Agricultura Cristiana* de Pineda (1589) y en el *Galateo español* de Gracián Dantisco (1593), reelaboración del *Galateo* de Della Casa. Se hace expresión que apunta precisamente al sentido renacentista de unión entre lo útil y lo deleitoso, también en el léxico de la censura de la época, mientras que, en el ámbito teatral, parece caracterizar la misma ilusión cómica de la comedia cuando se centre en la presencia de malentendidos, o, por otra parte, la misma aptitud del gracioso de saber decir verdades de forma burlesca y jocosa.

Con la aparición de un efectivo castillo en la segunda parte, ya no hace falta transformar las ventas, sobre todo si se considera el hecho de que los dos lugares cubren la misma función de entorno burlesco en la economía del cuento. Las tres ventas localizadas siguen siendo lugares predispuestos al encuentro inesperado y, sobre todo, teatro de discusiones literarias o artísticas, ya que, en la primera se asiste a la representación del retablo de Maese Pedro, en la segunda a la lectura en voz alta del *Quijote* apócrifo y en la tercera al encuentro directo con un personaje del mismo *Quijote* de Avellaneda, Álvaro Tarfe.

Vamos analizando las concretas situaciones que ponen en marcha la inversión delirante quijotesca y que, sucesivamente, podemos relacionar con las aventuras que se desarrollan en el palacio de los duques, en una constante afinidad paralela que, por ser tan sistemática, se puede suponer con cierta probabilidad ser deliberada. A lo largo de la primera parte, son tres las estancias en ventas, una que se coloca en el mismo comienzo de la novela, en I, 2-3, y las otras dos en la venta de Juan Palomeque, una en I, 15-17 y la segunda, mucho más larga, en los capítulos I, 32-46. En la segunda parte se dedican a la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los duques los capítulos que van desde el II, 31 hasta el 57.

1. Tanto la venta como el castillo están dominados por presencias femeninas, protagonistas de la acogida de don Quijote.

Entre la constelación de personajes menores que gravitan alrededor de la venta, encontramos en I, 2 algunas prostitutas⁷, que estaban acompañando a unos arrieros, huéspedes de la posada. Las jóvenes acogen a don Quijote con amabilidad, ofreciéndole comida y asistencia para despojarse de las armas o, por lo menos, manifestando esta intención, ya que no lo consiguen a causa del rechazo del mismo don Quijote, que se resiste a cualquier ayuda que pueda estropear o romper su armadura de cartón. Redondo (1990a: 255-256) se centró en los elementos de ambigüedad de la descripción de las dos mujeres “hermosas doncellas” y “graciosas damas”, que, de forma antifrástica, se pueden interpretar como prostitutas que “se estaban solazando”; don Quijote, “armado y con lanza y adarga”, puede percibirse también como preparado para un combate erótico

⁷ Sobre la relación de estas dos figuras femeninas, la Tolosa y la Molinera, con la prostitución de la época véase Colón Calderón (2005).

y, entonces, caracterizado por sus atributos más viriles. Asimismo, la acción de desvestir a don Quijote se demuestra perfectamente coherente con el rol de las dos ramerías, que tratan de prepararlo al encuentro amoroso. Precisamente por no querer quitarse su armadura y, en particular, su celada, don Quijote no puede llevar la comida a la boca, así que una de las mozas lo ayuda, mientras el mismo ventero le hace beber el vino a través de una caña. En la segunda estancia en la venta, la ventera acoge al “acardenalado” (DQ I, 16) don Quijote con el mismo sentido de hospitalidad, curando sus heridas asistida por su hija.

En el palacio ducal se vuelve a proponer una situación de apertura y disponibilidad hacia la presencia de don Quijote y Sancho, pero se trata de una condición aparente, que tiene el único objetivo de ridiculizar al caballero aprovechando su locura: la misma recepción aparatosa en el palacio constituye ya una burla, que alcanza su objetivo en ofrecer a don Quijote la impresión de ser efectivamente acogido como un auténtico caballero.

Al entrar en un gran patio llegaron dos hermosas doncellas y echaron sobre los hombros a don Quijote un gran mantón de finísima escarlata, y en un instante se coronaron todos los corredores del patio de criados y criadas de aquellos señores, diciendo a grandes voces:

—¡Bien sea venido la flor y la nata de los caballeros andantes!

Y todos o los más derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos (DQ II, 31).

Abundan las cortesías y las circunstancias en las cuales se elogia a través de numerosas fórmulas la identidad caballeresca de don Quijote. Aleccionadas oportunamente sobre cómo comportarse con don Quijote “para que imaginase y viese que le trataban como caballero andante” (DQ II, 31), seis doncellas, servidoras de los duques, intentan ayudar al caballero a despojarse de su armadura; su acción pierde todo carácter de espontaneidad y hospitalidad para convertirse en el gesto hueco de un actor que cumple con su deber. De todos modos, el caballero sigue rechazando contactos íntimos por manos femeninas en nombre de su pudor.

La farsa que don Quijote protagoniza de manera involuntaria, paradójicamente, realiza de forma más lograda su voluntad, que no es solo la de convertirse en caballero andante, sino también la de ser considerado y reconocido como tal. Por primera vez, el

mundo exterior se corresponde al interior de don Quijote; la realidad se hace espejo de los deseos del caballero, pero un espejo que restituye una imagen artificiosa, no solo por ser reproducción de segundo nivel, sino, más bien, por ser falsa, fruto de una auténtica comedia que brota de las intenciones burlescas de los duques. La misma acogida, en dos circunstancias aparentemente tan lejanas, nos proporciona una prueba de la vacuidad del entorno ducal, ya que, por un lado tenemos, en las dos ventas de la primera parte, una recepción humilde pero sincera en la oferta de ayuda, mientras, por otro lado, en el castillo, una aparatosa farsa que se funda en la sola intención de escarnecer.

2. Tanto en la venta de la primera parte como en el castillo, don Quijote parece recibir confirmación de sus ilusiones caballerescas, interpretando como auténtico un procedimiento irónico ficticio aplicado por los demás personajes, que aparentan una adhesión a su mundo caballeresco escondiendo, en realidad, el único propósito de reírse de él.

En la venta, es el mismo don Quijote quien le pide al ventero-castellano que le arme caballero para que sus hazañas puedan considerarse oficiales y legítimas, como miembro efectivo de la orden de caballería.

Así os digo que el don que os he pedido y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado es que mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla deste vuestro castillo velaré las armas, y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder como se debe ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado (DQ I, 3).

El ventero escenifica una versión paródica y burlesca de la investidura caballerescas, demostrando un conocimiento de los rituales oficiales que puede competir con el del cual darán prueba los duques. En tanto maestro de ceremonia, el ventero reproduce la liturgia del momento, con la participación de las dos rameras en calidad de testigos, que, de esta forma, muestran compartir estos conocimientos con el ventero, hasta el punto de emplear las fórmulas tradicionales previstas para la ocasión (“Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides”)⁸.

⁸ Redondo (1997: 296 y sgs.) identificó como modelo literario del episodio el *Amadís de Gaula*, donde se describen las armazones de Esplandián, de Galaor y del mismo Amadís. Además de la intención paródica,

En la primera venta se asiste a la puesta en marcha de un proceso burlesco a través del cual los personajes se ríen de don Quijote gracias a sus propios conocimientos del contexto literario al cual apuntan los delirios del caballero. El ventero, al igual que las dos jóvenes, puede asumir la visión del mundo y el lenguaje de don Quijote para emplearlos, irónicamente, como armas, con el propósito opuesto, vale decir, el de rebajar y escarnecer, en una perfecta realización de burla “dialógica”. Por el contrario, esto no se podrá realizar en la segunda venta que don Quijote y Sancho encuentran a lo largo de su camino, donde las palabras de don Quijote no suscitan nada más que sorpresa y desconcierto, de manera que la ventera, su hija y la moza Maritornes “las entendían como si hablara en griego” (DQ I, 16). La misma definición de “caballero andante” necesita ser aclarada por parte de Sancho a causa de la ignorancia de los presentes. Con respecto a la primera venta, la segunda parece representar otro rebajamiento, en el cual la materia caballerescas entra solo y por primera vez con la presencia de don Quijote. No podrá desarrollarse, por lo tanto, el mismo procedimiento burlesco que había realizado el primer ventero, ya que, como acabamos de ver, la inversión paródica de la ceremonia de la investidura había necesitado, en primer lugar, el entendimiento de aquel contexto al cual don Quijote hacía referencia y, en segundo lugar, las nociones indispensables para convencer al mismo caballero de la validez del ritual.

A pesar de esto, a la hora de volver a entrar en este segundo mesón en I, 31, encontramos una aparente contradicción: el ventero, la ventera y la misma Maritornes expresan su entusiasmo por las novelas caballerescas y sus autores, con respecto a los cuales, según el ventero, “no hay mejor letrado en el mundo” (DQ I, 32); efectivamente, es frecuente que en la posada se hallen lecturas públicas de estos libros, creando un momento de diversión y sosiego, en particular durante el trabajo de la siega⁹. También en el ámbito de los intereses literarios se va reiterando aquel rasgo que veremos ser

el estudioso detectó un propósito satírico a la hora de burlarse de la tendencia, difundida en la España de fines del siglo XVI y comienzo del siglo XVII, de transgredir las normas auténticas de la orden caballerescas por parte de nobles fingidos que inventaban las genealogías y escenificaban las ceremonias necesarias para hacerse caballeros.

⁹ Se vuelve a presentar aquel ideal de la literatura como diversión, como elemento de utilidad pública y, en particular, ética, que sabe proporcionar un descanso honesto y culturalmente provechoso de la labor cotidiana. Paradójicamente, sin embargo, esta situación, en el contexto humilde y culturalmente degradado de la venta, se produce gracias a los libros de caballerías, género que los tratadistas coincidían en juzgar indigno por licencioso e inútil a causa del exceso de elementos fantásticos.

central en la caracterización del personaje de Maritornes: su connotación erótica. Al manifestar su predilección para este género, la joven revela que, para ella, lo más fascinante de estas lecturas son precisamente los enredos y las situaciones amorosas, en particular “cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto” (DQ I, 32).

La impresión, debida a la secuencia temporal de los capítulos, es que don Quijote les ha transmitido su entusiasmo por los libros de caballerías a los personajes venteriles, que se acercan a este conocimiento literario aparentemente después de su primera llegada a la venta; y efectivamente será en esta segunda estancia cuando sabrán aprovechar las referencias caballerescas sembradas por don Quijote para burlarse de él, como hace Maritornes en su breve mofa nocturna.

La lectura de novelas caballerescas, evidentemente, se presenta como una ocurrencia transversal, que pertenece a clases sociales diferentes, sin distinción de niveles culturales. Los duques gozan de la ventaja de haber leído la primera parte de las aventuras quijotescas, de modo que su contacto con el mundo de locura de nuestro protagonista ya tuvo lugar en aquel espacio fuera de la narración que separa la primera de la segunda parte. Por eso, y también gracias al contexto que tienen a disposición, más conforme con las expectativas de don Quijote, pueden urdir un sistema de burlas no solo más complicado, sino también más satisfactorio para el caballero. En otras palabras, los duques tienen los instrumentos culturales más adecuados para aparentar aquella adhesión ideológica al universo quijotesco que es condición previa necesaria para llevar a cabo las burlas “dialógicas”. Única verdadera excepción parece ser el ventero de la primera posada que, sin embargo, a pesar de dar prueba de cierto conocimiento de la literatura caballerisca, no comparte la misma autonomía y fantasía que manifiestan los duques, los cuales toman libremente la iniciativa para burlarse de don Quijote, sin esperar que él mismo sugiera el trasfondo de las mofas. Se producen, así, tres condiciones diferentes que proporcionan las nociones indispensables para la realización de las burlas:

1ª venta	fundamentos de cultura caballeresca
2ª venta	falta de cultura caballeresca
2ª venta (vuelta)	fundamentos de cultura caballeresca (posteriores al conocimiento <i>directo</i> de don Quijote)
castillo	cultura caballeresca + conocimiento <i>literario</i> de don Quijote

3. Tanto en la venta como en el castillo adquieren un papel fundamental las situaciones potencialmente eróticas, más o menos accidentales, que dan lugar a momentos burlescos.

En la segunda venta en la cual don Quijote busca amparo, entre los personajes que la animan, destaca la figura de la criada Maritornes.

Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera (DQ I, 16).

Su descripción, hace referencia a una imagen en la cual se funden elementos indicadores de una lascivia marcada y elementos grotescos y ridículos, de fealdad y decadencia, como su ojo tuerto y la curvatura de los hombros. Según Fernández de Cano y Martín (1993: 298), los rasgos grotescos de Maritornes tienen justamente la función de rebajar la carga sexual del personaje y de la aventura que protagoniza, convirtiendo lo obsceno en ridículo, consiguiendo mantener a cierta distancia la dimensión erótica. Joly (1982: 433) subrayó la originalidad del personaje de Maritornes que, a pesar de algunos rasgos tradicionales, no puede conformarse con el personaje tipo de la criada de la venta, como había, en cambio afirmado González López (1968: 305); Cervantes pone en marcha un proceso de relectura de los esquemas tradicionales también en la caracterización de los personajes: si por una parte no faltan los rasgos que apuntan a un retrato caricatural, estos se entrelazan con elementos de humanización que dejan emerger una vertiente menos estilizada y previsible de su comportamiento.

Lo mismo ocurre también con el personaje del ventero, al cual se refieren normalmente rasgos de grosería y de deshonestidad, en particular alusivos al ámbito del robo. Encontramos ya en I, 3 una declaración del ventero conforme a esta caracterización, donde afirma haber conocido los lugares más famosos del hampa, además de haberse dado “a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España”. De su aspecto físico solo se subraya que “por ser muy gordo, era muy pacífico” (DQ I, 2), mientras que, de su personalidad, se señala la socarronería, característica de la cual procede su aptitud a “seguirle el humor” (DQ I, 3) a don Quijote, aceptando escenificar la investidura caballeresca que el mismo caballero le reclama. Para realizar su intención, sin embargo, es necesaria también cierta cultura y cierto conocimiento de las usanzas caballerescas que no hay para qué dar por descontado en un personaje de su extracción social.

Análogamente, la ventera se caracteriza normalmente por ser ladrona y deshonesto, versión femenina de los rasgos del marido. La descripción de la ventera siempre apunta a una mujer fea, gorda y vieja, corpulenta como el ventero, una imagen física de exageración, casi monstruosa en sus atributos grotescos, espantosos y ridículos a la vez. La repugnancia es normalmente la reacción natural que suscita la imagen de la ventera, sobre todo porque su aspecto se asocia a una manifestación de sensualidad y lujuria, como ocurre, por ejemplo, en el juego de alusiones al peine de su marido y a la cola del buey (DQ I, 27). A pesar de esto, la ventera se caracteriza también en sentido positivo por distinguirse de aquel retrato estilizado y caricaturesco “porque naturalmente era caritativa y se dolía de las calamidades de sus prójimos” (DQ I, 16).

El episodio en el cual se implica a Maritornes puede configurarse como una burla solo en la acepción que hemos atribuido a la clase de burlas “de grado cero”, ya que no procede de una explícita intención engañosa sino de un sencillo malentendido con consecuencias ridículas: el arriero¹⁰ está esperando a Maritornes para un encuentro nocturno clandestino en el mismo “camaranchón” donde están durmiendo don Quijote y

¹⁰ Entre los personajes que pertenecen al mundo venteril hay también los arrieros, figuras con las cuales don Quijote siempre acaba enfrentándose por varias razones. En I, 3 dos arrieros son víctimas de un ataque unilateral del hidalgo, que se rebela cuando se atreven a tocar sus armas para desplazarlas, aunque solo tengan la intención de darle agua a los mulos. La situación acaba en pelea cuando intervienen los compañeros de los arrieros, que asaltan a don Quijote con una lluvia de piedras. A pesar de lo absurdo y ridículo de la situación, se puede considerar este episodio como un éxito para don Quijote y su espíritu belicoso, ya que su conducta manifiesta tanto “brío y denuedo” que asusta a los arrieros hasta el punto de obligarlos a desistir.

Sancho. La atmósfera nocturna lleva a don Quijote a una de sus ilusiones fantásticas: ya no se limita a la conversión de cada elemento o personaje venteril en su correspondiente cortesano, sino que se prefigura toda una situación novelesca, una entera aventura que brota en su imaginación y por la cual, sin embargo, se queda suspenso, a la espera de su concreta realización:

Esta maravillosa quietud y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que a cada paso se cuentan en los libros autores de su desgracia, le trujo a la imaginación una de las estrañas locuras que buenamente imaginarse pueden; y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo (que, como se ha dicho, castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba) y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado dél y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza; y teniendo toda esta quimera que él se había fabricado por firme y valedera, se comenzó a acuitar y a pensar en el peligroso trance en que su honestidad se había de ver, y propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso, aunque la misma reina Ginebra con su dama Quintañoña se le pusiesen delante (DQ I, 16).

Don Quijote se convence que la hija del castellano se ha enamorado de él, situación que encuentra su confirmación en el equívoco que se produce cuando, en la oscuridad, Maritornes se mete en la cama de don Quijote en lugar que en la del arriero; el caballero, impresionado por su atrevimiento, la hace sentar, manteniéndola fuertemente agarrada por la muñeca, y le explica las razones por las cuales no puede satisfacer su amor, es decir, su inquebrantable sentimiento hacia Dulcinea. Se produce una situación en la cual la inversión caballescica aplicada por don Quijote anticipa la concreta actuación de los acontecimientos; la misma fantasía del protagonista se hace creadora e inspiradora de una sugestión que nace en su imaginación *a priori*: la manipulación de la historia precede, en este caso, la misma historia. La “realidad” se le ofrece a don Quijote en la situación ideal para ser interpretada según sus deseos; por eso, puede tener lugar, durante la noche, la misma aventura nocturna nacida previamente en la fantasía del caballero, aquel supuesto acoso sexual procedente de la iniciativa femenina. Por consiguiente, el arriero, que estaba esperando a Maritornes y asiste a la escena, malinterpreta las intenciones de don Quijote y se convence de que esté reteniendo a la joven contra su voluntad. Para proteger a la moza, entonces, arremete contra el caballero, dando origen a una escena tumultuosa y dinámica, en la cual acaban siendo implicados también personajes externos a la situación amorosa: el

ventero, al oír el ruido de la refriega, se acerca para averiguar lo que está pasando, imaginando ya que tenga algo que ver con las “pendencias de Maritornes” (DQ I, 16), con alusión al hecho de que las aventuras nocturnas de la criada sean ocurrencia bastante frecuentes, como prueba también la afirmación con la que irrumpe en el edificio: “—¿Adónde estás, puta? A buen seguro que son tus cosas éstas” (*ibidem*). Maritornes, para evitar que la vea, se esconde en la cama de Sancho, que interpreta la presencia de la mujer como un ataque violento, atribuyéndole un valor opuesto al amoroso que había imaginado su amo. Por lo tanto, Sancho reacciona por miedo de manera agresiva, asestándole a Maritornes unos puñetazos a los que la joven responde con la misma vehemencia varonil, “echando a rodar la honestidad” (*ibidem*). A la rocambolesca escena se añade la intervención de “un cuadrillero de los que llaman de la Santa Hermandad Vieja de Toledo” (*ibidem*), huésped de la venta que, despertado por el ruido, cree que la situación merezca la intervención de un funcionario público, sobre todo cuando, al verle a don Quijote inmóvil en la cama, cree que está muerto.

Mendeloff (1975) interpretó el episodio como una farsa de tema erótico, una comedia de enredo que expresa aquella despreocupada tendencia a la risa que forma parte del humorismo cervantino. Por el contrario, Casaldueiro (1970: 99) aplicó a la escena una lectura alegórica, como parodia del amor pastoril y caballeresco representado por don Quijote, ante el cual se presenta de repente un amor carnal. El estudioso, además, indicó con finura la fuerte caracterización física del episodio: el contacto con Maritornes es directo, anticipado por el sueño del mismo don Quijote, hasta el punto de que la intención de rechazarla vacila un instante al tender los brazos para recibirla y, luego, al sentarla en su cama. La descripción del encuentro nocturno llama la atención sobre una proximidad inesperada y, además forzosa, con don Quijote que “la asió *fuertemente* de una muñeca y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la *hizo* sentar sobre la cama”¹¹; Maritornes no entiende lo que está pasando, solo queda “congojadísima y trasudando de verse tan asida de don Quijote”. El caballero sigue con su constante delirio de inversión que convierte los rasgos físicos y la indumentaria de la moza en el retrato de una perfecta y hermosa dama:

Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le dieron vislumbres de

¹¹ Cursiva nuestra.

preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía; y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación, de la misma traza y modo, lo que había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el malferido caballero vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura (DQ I, 16).

Aveleyra (1977: 476-477) identificó este momento como el donde se lanza el más duro ataque a las inhibiciones quijotescas, así que Maritornes se configura como la única mujer que acaba siendo apretada entre los brazos de don Quijote y la única hacia la cual el caballero siente un auténtico impulso de deseo.

Condición de Maritornes parece ser la inconciencia: como no entiende lo que significa ser un caballero andante, no entiende el discurso con el cual don Quijote rechaza su supuesto acercamiento, centrado en su inalterable fidelidad a Dulcinea. En realidad, al analizar su discurso, esto parece ser un pensamiento que se le ocurre en un segundo momento, ya que abre con la presentación de su queja por no estar en las condiciones físicas adecuadas para responder a la afición demostrada por la “doncella”:

—Quisiera hallarme en términos, hermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran fermosura me habedes fecho; pero ha querido la fortuna, que no se cansa de perseguir a los buenos, ponerme en este lecho, donde yago tan molido y quebrantado, que aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra fuera imposible. Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero, que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto (DQ I, 16).

Maritornes vuelve a ser protagonista a lo largo de la segunda estancia en esta misma venta. Este conjunto de capítulos se configura como particularmente vario, dando lugar a una representación de la venta como cruce de historias, cuentos y experiencias diferentes, lugar que está naturalmente predispuesto al encuentro casual que proporciona la ocasión para el desenlace amoroso, como ocurre en el caso de Fernando con Dorotea y de Cardenio con Luscinda, o de Clara con Luis, disfrazado de mozo de mulas. Sin embargo, la venta sigue siendo escenario de situaciones burlescas que, también en este caso, ven como protagonista a Maritornes.

Anteriormente la joven asturiana había sido partícipe inconsciente e involuntaria de una ilusión caballeresca de don Quijote, de la cual había brotado una típica situación cómico-burlesca, aunque independiente de la voluntad y del designio de todos los presentes. Por el contrario, en I, 43 el personaje de Maritornes parece volver a proponerse con una nueva percepción de sus posibilidades cómicas: después de haber sido víctima de una aventura que no había buscado, ahora se queda despierta toda la noche precisamente porque se espera que la presencia de don Quijote pueda ser manantial de disparates y con la explícita intención de urdirle alguna burla con la complicidad de la hija de la ventera. Mientras don Quijote está montando guardia fuera de la posada, las dos jóvenes le llaman de una ventana, más bien, “del agujero que a él le pareció ventana, y aun con rejas doradas, como conviene que las tengan tan ricos castillos como él se imaginaba que era aquella venta” (DQ I, 43). Inmediatamente, a don Quijote se le ocurre a la memoria la supuesta aventura amorosa que le había sucedido anteriormente durante la noche en la venta, así que vuelven a desencadenarse sus expectativas de participar a una nueva andanza amorosa procedente de otra invitación por parte de la doncella, hija del castellano, enamorada de él: “se le representó en su loca imaginación que otra vez, como la pasada, la doncella hermosa, hija de la señora de aquel castillo, vencida de su amor tornaba a solicitarle” (DQ I, 43). Maritornes, secundando las esperas de don Quijote, finge haber sido enviada precisamente por esta misteriosa dama, que, además, se contentaría solo de la mano de su amado para “deshogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído” (DQ I, 43). Si no puede considerarse un impulso a flaquear frente al cortejo de la inexistente dama, esta nueva tentación es sin duda expresión del deseo narcisista de don Quijote de hacerse objeto del amor de una doncella y de conseguir su admiración por la fuerza de su brazo, como él mismo admite. Don Quijote se pone de pie sobre Rocinante para alcanzar la ventana y darle la mano a Maritornes, ofreciéndole la posibilidad de atar con una cuerda su muñeca a la puerta del pajar desde cuya ventana ella misma le estuvo hablando. De esta manera, las dos burladoras lo dejan así, mientras trata de soltarse del nudo, hasta la madrugada.

El bullicio de la mañana vuelve a poner en movimiento la vida de la venta, a la cual llegan cuatro nuevos viajeros en busca de un sitio donde alimentar a sus caballos. Es precisamente una de estas cabalgaduras que molesta la inmóvil tranquilidad de

Rocinante¹², de manera que don Quijote resbala de la silla del rocín, quedándose colgado por el brazo a la ventana, rozando la tierra con las puntas de los pies, hasta que la misma Maritornes vuelve para desatarle la muñeca, causando su caída al suelo¹³.

Merece la pena subrayar la diferencia que marca este episodio y la otra aventura nocturna con Maritornes. Ya hemos visto que la sugestión de don Quijote parece servir casi como guión de lo que va sucediendo a lo largo de la noche, que se presenta bajo las circunstancias ideales para poder ser reinterpretado por don Quijote y moldeado a su visión o, mejor dicho, en este caso, previsión. En I, 43, en cambio, la voluntad quiijotesca choca con la de Maritornes, que ya no es participante inconsciente, sino parte activa que organiza la burla a expensas del caballero. Maritornes se pone en la misma situación en la que se hallaba el ventero de I, 2, vale decir aprovecha las ilusiones quiijotescas no solo para reírse de él, sino también para crear artificiosamente una situación ridícula. Según nuestra distinción inicial, podríamos decir que la burladora “de grado cero” se convierte en burladora “deliberada” de una situación “dialógica”, incluyéndose entre aquellos que emplean irónicamente las convicciones quiijotescas como armas contra su propio autor, superponiendo a la seriedad de las intenciones del caballero una intención ridiculizadora, que se expresa a través de una burla. En este caso, sin embargo, se trata de una burla de gran sencillez, conforme a la sencillez mental y cultural de la misma Maritornes, por lo tanto no se implica en ella ninguna estructura

¹² Interesante el paralelo establecido por Mancing (1982: 59-62), que subrayó que el fracaso de la aventura amorosa de don Quijote en la venta había sido adelantado por el análogo fracaso padecido por Rocinante en su acercamiento a las yeguas de los yangüeses en I, 15, causa de la enésima agresión sufrida por don Quijote. Se trataría, según el estudioso, de un caso de desdoblamiento y anticipación paródica de lo que le va a ocurrir a don Quijote en la venta. Redondo (1990a: 258-259) siguió esta línea interpretativa que ve a Rocinante como imagen cuaresmal que refleja la del mismo don Quijote y que, análogamente a su amo, padece en I, 15 las consecuencias de la tentación erótica. Gómez Canseco y Zunido Garrido (2006: 329) detectaron un parentesco del episodio protagonizado por Rocinante con una situación análoga del *Asno de oro* de Apuleyo, donde se castigan los alardes de Lucio con unas yeguas.

¹³ Añadimos también que, durante la estancia en el palacio de los duques, será, en cambio, Sancho que acabará por ser colgado de un árbol durante una partida de caza al jabalí. Asustado por el animal, Sancho abandona a su rucio para correr a encaramarse sobre una encina, pero, a causa de la ruptura de una rama, se queda colgado, suspendido en el aire cabeza abajo, rasgando su traje y gritando por el miedo que el jabalí pueda alcanzarlo. Aunque se trate de una situación accidental y no de burla deliberada, el paralelo del momento ridículo es interesante: por una parte la fantasía amorosa de don Quijote intenta operar como ennoblecimiento del humilde entorno venteril, por otra parte la cobardía de Sancho rebaja un contexto refinado de caza, actividad típica de la vida aristocrática. La inmovilidad forzosa de don Quijote contrasta con la corsa Sancho, así como la falta de colaboración por parte de Rocinante, cuyo movimiento es causa final por el cual don Quijote se queda suspendido a la ventana, se opone a la afición que el rucio manifiesta hacia su amo Sancho, acercándose a él sin dejarlo solo nunca.

compleja, aunque sí supone el conocimiento de la locura de su víctima y de las ilusiones amorosas de las cuales había sido víctima anteriormente.

No se trata del único caso en el cual se organiza, en el ámbito venteril, una burla de género dialógico. En la encrucijada de encuentros que representa este lugar, acaba también aquel mismo barbero al que don Quijote había quitado la bacía para emplearla como yelmo de Mambrino (DQ I, 21). Al reconocer al escudero, el barbero lo ataca acusándolo del robo y dando lugar a otra riña. El caballero parece estar orgulloso de como Sancho se defiende en esta circunstancia, hasta el punto de que “túvole desde allí adelante por hombre de pro, y propuso en su corazón de armalle caballero en la primera ocasión que se le ofreciese, por parecerle que sería en él bien empleada la orden de la caballería” (DQ I, 44)¹⁴; a pesar de esto, don Quijote interviene para aplacar la cólera del barbero y explicar la situación, aclarando la naturaleza caballeresca de la bacía, en realidad ilustre yelmo de Mambrino. A esta discusión se dedica casi en su totalidad el capítulo I, 45, con la creación por parte de Sancho de una solución que podría dirimir la cuestión, vale decir, de un nuevo término que incluya las dos sustancias e interpretaciones atribuidas al objeto: de esta manera, nace el *baciyelmo*, expresión de la capacidad lingüística del escudero¹⁵.

El palacio ducal se configura como espacio igualmente dominado por presencias femeninas; en él se ofrecen varias ocasiones para burlas de inspiración erótica relacionadas con el abanico de tentaciones que don Quijote ha experimentado en la venta. Cuando la duquesa le ofrece el servicio de cuatro doncellas, son las mismas palabras de don Quijote que evocan lo que ya afirmó al rehusar la que creía ser la propuesta amorosa de Maritornes:

Si es que vuestra grandeza quiere llevar adelante el hacerme merced sin yo merecerla, déjeme que yo me las haya conmigo y que yo me sirva de mis puertas adentro, que yo ponga una muralla en medio de mis deseos y de mi honestidad; y no quiero perder esta costumbre por la liberalidad que vuestra alteza quiere mostrar conmigo. Y, en resolución, antes dormiré vestido que consentir que nadie me desnude (DQ II, 44).

¹⁴ En II, 32, siguiendo con la red de paralelismos que se encuentran entre las situaciones venteriles y las del palacio ducal, será el mismo Sancho quien expresa el deseo de ser armado caballero, para poder servir la duquesa.

¹⁵ Veáanse el párrafo 4.3., p. 259.

Como ya había ocurrido en la venta, en el castillo también don Quijote sigue rechazando cada contacto femenino, sobre todo cuando se trata de explícita ayuda para despojarse. Vuelve a emerger el tema de la tentación, que es causa de gran preocupación para don Quijote y que, como en el caso de la primera aventura con Maritornes, prepara su mente a la acogida de una aventura amorosa nocturna que es fruto de otra urdimbre de la duquesa y que vuelve a repetirse a la ventana.

Hay que recordar que los duques son declarados lectores de la primera parte del *Quijote*; no se menciona en sus intenciones la voluntad de imitar explícitamente algunas aventuras ya acaecidas y relatadas, pero la burla de Altisidora parece constituirse según el doble esquema que se propone en el encuentro nocturno de Maritornes: el de la ilusión onírica quijotesca de I, 16 y el de los acontecimientos concretos de I, 43, con la burla a la ventana del pajar. Al abrir la ventana de su aposento, efectivamente, don Quijote oye el canto de Altisidora¹⁶, que le llama a la memoria “las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído” (DQ II, 44).

El presunto amor de Altisidora, “verdadera profesional de la doncellez cortesana” (Márquez Villanueva, 1995: 300), se desarrolla a través de expresiones poéticas, saciando las ambiciones quijotescas de suscitar una pasión literaria: el caballero, durante la noche siguiente, contesta al canto de la joven con su propio canto, proporcionándole varios consejos sobre lo que sería mejor hacer para olvidarse de este amor inalcanzable. A pesar de la inmaterialidad de este amor, el caballero confesará que la declaración de la doncella fue causa de confusión en su corazón, manifestando también cierto orgullo por haber suscitado la afición de la joven a pesar de su aspecto no tan atractivo, que, sin embargo, estaría compensado por sus calidades interiores:

Yo, Sancho, bien veo que no soy hermoso, pero también conozco que no soy disforme, y bástale a un hombre de bien no ser monstruo para ser bien querido, como tenga los dotes del alma que te he dicho (DQ II, 58).

¹⁶ Torrente Ballester (1984: 189) al señalar la sistemática relectura propuesta en el palacio ducal de elementos pertenecientes a la primera parte, asocia la figura de Altisidora a Maritornes; en cambio a Márquez (1990: 140) le pareció más apropiado señalar la equivalencia entre Altisidora y la princesa Micomicona en tanto personajes falsos y engañadores.

La burla se había mantenido, hasta este momento, en un tono de moderación, de gentil intercambio de versos; el epílogo, sin embargo, nos vuelve a llevar al mundo tangible venteril. Con una explosión de violencia y de ruido que infringe la atmósfera cortesana, la tranquilidad de la noche está invadida por el estrépito de unos cencerros, que asustan un saco de gatos¹⁷ bajado por Altisidora desde arriba en la habitación de don Quijote; uno de los animales le araña tanto la cara que el caballero decide no dejarse ver por nadie durante seis días.

Piper (1980) identificó en el gato un tradicional símbolo de lujuria, según una tradición medieval que llegó también a la época de Cervantes: Altisidora emplearía coherentemente el gato como instrumento de venganza por ver frustrada su burlesca propuesta amorosa. La asociación del gato con la esfera sexual, en particular femenina, se reitera en II, 45, durante el gobierno de Sancho, al juzgar el singular caso de una mujer violada, que muestra defender su bolsa con más decisión de lo que hizo con respecto a su virtud: “otros gatos me han de echar a las barbas”¹⁸, afirma la mujer, mencionando también aquella barba que, como veremos, esconde otra alusión sexual. De la misma forma, permanecía viva la creencia que los gatos fueran criaturas demoniacas; también la iconografía religiosa, a la hora de representar la Última Cena, colocaba a menudo un gato sentado a los pies de Judas; además, durante las celebraciones folklóricas en honor de san Juan, se solía quemar un saco de gatos. También en virtud del carácter diabólico del animal, Piper destacó la costumbre de utilizar los gatos como instrumentos de tortura y punición, como habría hecho Altisidora, ya que efectivamente interpreta el rechazo por parte de don Quijote al igual que un “pecado de [...] dureza y pertinacia” (DQ II, 46)¹⁹.

¹⁷ Merece la pena destacar que Joly (1982: 200-201) incluyó el término *gatada* en el campo semántico de la burla, empleado por Alemán, por López de Úbeda y por Quevedo. Se trata de un término relacionado a la caza, que en *Autoridades* se define como “el regate que suele hacer la liebre cuando la corren los perros, deteniéndose en la carrera, con que los perros se pasan y ella vuelve atrás y los saca una gran ventaja. Translaticamente significa el hurto que se hace con engaño, astucia y simulación”. El refrán “vender gato por liebre” significa precisamente “dar una cosa por otra” y *Covarrubias* lo refiere a los venteros, que “echan un asno en adobo y le venden por ternera”. *Autoridades*, además, asocia al verbo *engatar* precisamente la acepción de “engañar con arte y disimulo”; asimismo, *gatazo*, se refiere a una “burla pesada”, engaño genérico, urdido para obtener algo de alguien.

¹⁸ *Covarrubias* explica el significado del refrán como “sacudir de sí el peligro y echarlo a otro”.

¹⁹ Al contrario de los duques, que se arrepienten, al menos parcialmente, de esta burla por ser demasiado pesada, Altisidora nunca manifiesta ninguna expresión de piedad.

Por una parte, Altisidora se configura como doncella sublimada en una identidad completamente literaria, que se conoce gracias a su canto y se despide de la misma forma; por otra, revela atrevimiento y fuerza, iniciativa personal en seguir con su burla de forma independiente de los duques. La misma esencia del personaje de Altisidora, efectivamente, se constituye del mismo contraste entre la elegante aptitud cortesana y el manejo astuto de la seducción femenina, que encuentra su perfecta descripción en los epítetos alusivos “discreta y desenvuelta”/“desenvuelta y discreta” de II, 57, en el lenguaje que emplea y en el comportamiento que tiene, ambos “profundamente desvergonzados bajo el barniz de cortesanía literaria” (Márquez Villanueva, 1995: 306).

Durante una de las noches de aislamiento siguientes a la pelea con los gatos, se presenta aquella ocasión amorosa que don Quijote sigue esperando a partir de I, 16:

Luego imaginó que alguna doncella de la duquesa estaba dél enamorada, y que la honestidad la forzaba a tener secreta su voluntad; temió no le rindiese y propuso en su pensamiento el no dejarse vencer; y encomendándose de todo buen ánimo y buen talante a su señora Dulcinea del Toboso, determinó de escuchar la música (DQ II, 44).

Además, ahora don Quijote ha hablado directamente con Altisidora, encontrando confirmación de la existencia de una doncella enamorada de él, de modo que la posibilidad de que la aventura amorosa se realice se hace más cercana. Por lo tanto, al oír la puerta de su habitación que se abría, “imaginó que la enamorada doncella venía para sobresaltar su honestidad y ponerle en condición de faltar a la fee que guardar debía a su señora Dulcinea del Toboso” (DQ II, 47). La realidad desmiente sus expectativas una vez más y, en lugar de la joven Altisidora, se introduce en su aposento doña Rodríguez, dueña de la duquesa:

Vio entrar a una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos. Venía pisando quedito y movía los pies blandamente (DQ II, 48).

El encuentro nocturno se convierte en seguida en un momento cómico, en el cual los dos protagonistas, al principio, se confunden recíprocamente con dos apariciones diabólicas. Después haber aclarado la situación y haber dado a doña Rodríguez la posibilidad de desvelar su identidad, la mente de don Quijote vuelve a traducir la situación en el contexto erótico: el caballero sigue preocupándose por un posible ataque

contra su castidad, considerando implícitamente a doña Rodríguez como una tentación apetecible a pesar del aspecto, así que le dirá: “ni yo soy de mármol, ni vos de bronce, ni ahora son las diez del día, sino media noche, y aun un poco más, según imagino, y en una estancia más cerrada y secreta que lo debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a la hermosa y piadosa Dido” (DQ II, 48). La doña Rodríguez no puede clasificarse como una mujer joven y atractiva, correspondiente al ideal estético caballeresco de don Quijote, pero esto no le impide considerarla como una real amenaza a su castidad y fidelidad hacia Dulcinea, sin que sea necesario que pase a través de aquel proceso de sublimación que habían sufrido Maritornes y, según Aveleyra (1977), todas las mujeres que don Quijote encuentra en la primera parte. La estudiosa marcó esta diferencia entre “objetos eróticos sublimados” y “no sublimados”: a la primera categoría pertenecen aquellas mujeres, que abundan en la primera parte, a las cuales don Quijote se acerca en conformidad con las exigencias de su espíritu caballeresco, buscando su admiración o gratitud, y no su amor; la segunda categoría se identifica con las que permanecen mujeres “reales”, sin sufrir ninguna metamorfosis literaria y que se encuentran en la continuación de la novela; y entre ellas se puede enumerar a la duquesa, a Altisidora y a la misma doña Rodríguez.

La historia por la cual pide ayuda la dueña es, sin embargo, un enredo amoroso que, en su comienzo, parece calcar otra burla palaciega, la del cuento ficticio de la condesa Trifaldi²⁰: la hija de doña Rodríguez ha sido seducida y abandonada por el hijo de un rico campesino, vasallo del duque: vuelve a presentarse, como ya en el marco de la narración de la Dolorida, el problema de la disparidad socio-económica en amor. La dueña quiere que el caballero deshaga el agravio causado por el joven campesino que ha galanteado a su hija con vanas promesas de casamiento. El asunto caballeresco se traslada ahora a un nivel de realidad, ya que, al contrario de lo que ha ocurrido con Altisidora, doña Rodríguez no se está burlando de don Quijote, sino que pide su ayuda seriamente. No es casual, de hecho, que el mismo epígrafe de II, 52 defina a la Rodríguez precisamente como “la segunda dueña Dolorida”, pues vuelve a pedirle asistencia a don Quijote de manera oficial, según el mismo ritual al que se había asistido con la llegada de la condesa Trifaldi. La intervención de los duques, que incorpora el episodio en otra burla, constituye otra superposición artificiosa, gracias a la cual sabrán

²⁰ Véase a este propósito las pp. 227 y sgs.

aprovechar un caso real para convertirlo en mofa. A eso valdrá el fingido duelo entre don Quijote y el paje Tosilos²¹, que participa en esta farsa con el papel del joven que ha engañado a la hija de doña Rodríguez y que goza de impunidad gracias a las riquezas del padre.

El episodio de doña Rodríguez nos parece relacionado con el de Altisidora también siguiendo la propuesta formulada por Close (1993b: 91 y sgs.; 2007: 80 y sgs.). El estudioso consideró como posible fuente de este ataque nocturno una aventura del *Guzmán*, en la cual, durante la noche, al oír el maullido de unos gatos en un tejado vecino, Guzmán salta fuera de su cama con la intención de esconder el botín hurtado por su amo cocinero de las provisiones para un banquete. El pícaro, en la oscuridad, se topa con su ama, que se había levantado de prisa y en la misma condición de desnudez. Así describe Alemán la desmesurada reacción de los dos a este encuentro:

Veisnos aquí en el patio juntos, ella espantada en verme y yo asombrado de verla. Ella sospechó que yo era duende: soltó el candil y dio un gran grito. Yo, atemorizado de la figura y con el encandilado, di otro mayor, creyendo fuese el alma del despensero de casa, que había fallecido dos días antes y venía por ajustarse de cuentas con mi amo (*Guzmán*, I, 2, cap. 6, p. 310).

Se encuentra efectivamente el mismo motivo que aparece en DQ II, 48, la reacción exagerada por parte de los dos que, además, se convencen de estar en presencia de un fantasma, aunque Cervantes añade al episodio la clave interpretativa erótico-caballeresca que le atribuye don Quijote. El estudioso, sin embargo, consideró solo de pasada otro elemento que se reitera en los dos episodios, es decir, los gatos. No solo son la causa que provoca la reclusión de don Quijote en su aposento, sino que desencadenan el incidente de Guzmán y aparecen también después de esta rocambolesca aventura nocturna:

Dieron los gatos a huir; trompecé con uno mansejón de casa en el primero escalón. Asíóseme a las piernas con las uñas; pensé que ya me llevaba al que a redro vaya, pareció que me arrancaba el alma: doy de hocicos en la escalera; desgarréme las espinillas y hícime las narices (*ibidem*).

La modificación y manipulación cervantina de las fuentes no se limita, como detectó Close, al enriquecimiento de los personajes a través de la caracterización de doña Rodríguez, figura ridícula pero honrada, sino que llega a una fragmentación: los

²¹ Remitimos a las pp. 234 y sgs., donde volvemos sobre este episodio.

dos núcleos del episodio picaresco (el encuentro que se transforma en aparición fantasmática y la agresión de los gatos) se desarrollan en dos aventuras separadas pero relacionadas entre ellas, entrelazadas con las expectativas quijotescas, que surgen durante el encuentro con Altisidora y fracasan con la aparición de doña Rodríguez.

A la luz de lo que acabamos de comentar, la venta, análogamente al castillo, se configura como un lugar en el cual domina la fuerza femenina: son las mujeres que toman la mayoría de las iniciativas y los personajes que salen caracterizados, en su perfil, de forma más completa.

La voluntad femenina se hace protagonista a partir del lavatorio de las barbas, donde las criadas del palacio, aunque se puedan considerar como un personaje colectivo, al cual no se atribuye identidad individual, organizan su burla de forma independiente de los duques. Además, tenemos, por una parte, las acciones atrevidas de Maritornes y, por la otra la figura de doña Rodríguez, que rompe el mundo ficticio creado por los duques para introducir una cuestión real que, aunque parezca burla, no lo es; incluso su confianza en la reputación de don Quijote – protector de los sometidos y de los que padecieron algún agravio – es auténtica y sincera.

Se puede añadir a este grupo de figuras femeninas “independientes” también a Altisidora que, no obstante desempeñe el papel que le ha asignado la duquesa, en el final, cuando se despide de don Quijote, da una prueba más de su atrevimiento al dirigirse a él con su canto, siguiendo con su burla sin el previo benéplacito de la duquesa:

Quedó la duquesa admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración (DQ II, 57).

Un paralelo análogo fue indicado por Joly (1990: 145), que destacó que la intervención de Altisidora cierra el conjunto de burlas ducales que se había abierto, de forma paralela, y añadiríamos, circular, con la vergüenza del lavatorio de barbas, otra circunstancia de la cual los duques no eran responsables.

Además, si es verdad, como hemos notado, que Maritornes es la única mujer que tiene un verdadero contacto físico con don Quijote, Altisidora es, en cambio, la única que parece rivalizar conscientemente contra Dulcinea por el amor del caballero, hasta el punto de que en dos ocurrencias formula contra don Quijote una maldición para que su

propósito de desencantar a Dulcinea fracase ²². Será el mismo Sancho que, en II, 69, llama la atención sobre este parentesco ya que, después de los azotes que se le exigen para desencantar a Dulcinea, también para resucitar a Altisidora de su – fingida – muerte se le requiere otro sacrificio doloroso, el de dejar que su rostro salga sellado “con veinte y cuatro mamonas, y con doce pellizcos y seis alfilerazos brazos y lomos” (DQ II, 69).

Ventas y castillo se convierten en espacios privilegiados de aventuras eróticas. Al contrario de lo que ha sucedido en la venta, la fantasía caballerescas de don Quijote no consigue transformar el encuentro con doña Rodríguez en aventura amorosa: mientras don Quijote puede realizar sus expectativas gracias a Maritornes, permaneciendo convencido de lo real de la aventura erótica que se había prefigurado, doña Rodríguez desempeña el papel opuesto, de sacar al caballero de su aventura soñada para zambullirlo en un acontecimiento “real”, que excede también la maquinación de los duques. A nada valdrán las precauciones de don Quijote contra una tentación sexual que, de hecho, no existe, ni en el aspecto físico de la mujer ni en lo que ella necesita pedirle. El concreto y humilde mundo venteril había mantenido el semblante de castillo en el imaginario quijotesco, sin desilusionarlo nunca; es solo en el palacio ducal donde emergen elementos de desengaño, que chocan con sus deseos y, asimismo, con las iniciativas de los duques. La comedia caballerescas urdida se disgrega en varias ocasiones en las cuales el mundo de lo “real”, fuera de la ficción, penetra en ella, dando prueba de que las ilusiones del caballero eran más firmes cuando se

²² “Plega a Dios que se le olvide a Sancho tu escudero el azotarse, porque nunca salga de su encanto esta tan amada tuya Dulcinea, ni tú lo goces, ni llegues a tálamo con ella, a lo menos viviendo yo, que te adoro.” (DQ II, 46)

“De ese Sancho tu escudero
las entrañas sean tan tercas
y tan duras, que no salga
de su encanto Dulcinea.” (DQ II, 57)

Este parentesco entre las dos damas fue analizado por Márquez Villanueva (1995: 329). Subrayamos lo paradójico de la competencia que se establece entre Altisidora, enamorada por burla, y Dulcinea, objeto del amor de don Quijote que, sin embargo, no puede corresponderle por no existir fuera de su alucinación. Altisidora, de hecho, rivaliza con una imagen mental que no tiene presencia concreta, por un amor que ni siquiera ella siente realmente. Johnson (1990: 132 y sgs.) propuso una visión diferente de la cuestión analizándola bajo la perspectiva psicoanalítica: Altisidora habría empezado fingiendo su deseo que, sin embargo, al final, se habría convertido en genuino; por eso expresaría toda su cólera frente al último rechazo por parte de don Quijote. Este sería el sentido del refrán citado por el duque, que parece llegar a la misma conclusión: “aquel que dice injurias, / cerca está de perdonar” (DQ II, 70).

perpetuaban solo en el plano de su universo fantástico; en efecto, al encontrar una concreta confirmación exterior, colisionan con lo real que no permite que tales ilusiones se mantengan intactas. Mientras en la primera parte “lo único que mantiene a don Quijote en contacto con las cosas es la necesidad de utilizarlas como pretexto” (Sánchez Rivero, 1927b: 2), en la segunda, y en particular en el castillo ducal, esto no hace falta, puesto que la realidad se le ofrece ya bajo la apariencia de un entorno caballeresco que se corresponde con sus deseos y que, por lo tanto, no necesita su intervención imaginativa.

4. La persistencia del tema amoroso en la venta tanto como en el castillo posibilita la reiteración del mismo sistema metafórico y simbólico con trasfondo erótico en los dos contextos.

El gigante es presencia constante, que se configura siempre como obstáculo que hay que superar para conseguir el desenlace feliz. En I, 17, don Quijote elabora su versión de lo ocurrido durante el rocambolesco encuentro nocturno con Maritornes, interpretando la reacción violenta del arriero como la de un poderoso y desmesurado gigante, que señalaría el hecho de que la virtud de la doncella/Maritornes sería protegida por un moro encantado, cuya intervención había asegurado que don Quijote no reclamara algo que no le pertenecía. Esto parece dar otra confirmación a la vacilación mental del caballero y al concreto riesgo de que su cuaresmal represión sexual se pudiera mancillar. Según el estudio de Herrero (1976-1977), la figura del gigante identifica una imagen de la lujuria que persigue la historia de Dorotea y Fernando, así como la del *Curioso impertinente* que se estaba leyendo en la misma venta. El estudioso se centró en particular sobre la descomunal batalla de don Quijote contra los cueros de vino que representa, en su imaginario onírico, aquel gigante Pandafilando con el cual la princesa Micomicona habría tenido que casarse para salvar su reino de un ataque fatal. El descabezamiento onírico del gigante se configura como acción castradora que elimina el factor sexual en las historias que se están desarrollando alrededor de la batalla. El gigante, además, constituye una peligrosa amenaza, no solo bajo la perspectiva concreta de su supuesta agresión al reino imaginario de la princesa, sino también como riesgo de un casamiento monstruoso, que don Quijote imagina desbaratar

con el valor de su brazo. Además, en relación al enredo que se desarrolla entre Dorotea y Fernando, Sancho explicita la comparación entre Fernando y el gigante: el disfraz de Dorotea como princesa Micomicona equivale a enmascarar también a Fernando de gigante, así que a la derrota imaginaria de Pandafilando corresponde, en la acción “histórica”, la derrota de la desatinada pasión de Fernando. A partir de la simbólica matanza de los cueros de vino, se desencadenan los eventos que llevan a la conclusión, vale decir, la restauración del orden, sentimental y social, en el cual Fernando asume la responsabilidad de haber seducido y abandonado a Dorotea, de manera que la doncella pueda recuperar su honor.

Según el sistema metafórico trazado por Herrero, a la imagen del gigante se añade otra alusión sexual, la de la cola que la ventera le presta al barbero para que la utilice como barba en su disfraz, y que precisamente en I, 32 pide que le sea devuelta, llegando a tirársela al mismo barbero. El chiste picante rabo/peine se reitera en varias ocasiones entre los capítulos I, 27 y I, 35, también cuando la ventera se queja de que el rabo le haya sido restituido estropeado, ya casi inútil para el empleo que de ella hacía su marido.

—Para mi santiguada que no se ha aún de aprovechar más de mi rabo para su barba, y que me ha de volver mi cola, que anda lo de mi marido por esos suelos, que es vergüenza: digo, el peine, que solía yo colgar de mi buena cola (DQ I, 32).

Vino estotro señor y me llevó mi cola, y hámela vuelto con más de dos cuartillos de daño, toda pelada, que no puede servir para lo que la quiere mi marido (DQ I, 35).

La síntesis entre la imagen de la barba y la del gigante queda realizada por Sancho que, para convencer a Dorotea-Micomicona del éxito de la empresa de su amo, en la esperanza de conseguir el condado que se le prometió, declara haber visto personalmente al gigante vencido, describiéndolo brevemente con “una barba que le llegaba a la cintura” (DQ I, 35). En I, 37 el ventero precisará que don Quijote se ha enfrentado con dos cueros, los cuales, junto con la imagen de la barba proporcionada por Sancho, restituyen la representación fálica integral del gigante (Herrero, 1976-1977: 148).

Como hemos visto, el palacio ducal representa otro lugar cargado de alusiones sexuales, donde se desarrollan supuestas aventuras amorosas, incluso nocturnas, y donde se reitera la presencia de elementos alusivos pertenecientes al mismo sistema

metafórico, como ocurre con la burla del lavatorio de la barba de don Quijote por parte de cuatro doncellas²³. A la luz de la alusión sexual proporcionada por el elemento de la barba, esta circunstancia se configura, entonces, como ridiculización erótica, dirigida hacia aquel símbolo que remite precisamente a la virilidad²⁴. La situación parece ser paralela a la acción de las dos rameras de la venta al desvestir a don Quijote: quitarle al caballero los atributos guerrescos, que se relacionan metafóricamente con la fuerza viril, conlleva la disminución de la fuerza sexual del hombre, que queda inofensivo tanto en la esfera bélica como en la erótica.

Ahora bien, don Quijote no es la única víctima de la burla, que se desdobra en el marco del mismo capítulo cuando le lavan la barba también a Sancho. Mientras en el caso de don Quijote la atención se centra en el desarrollo de la burla y en la misma acción de las doncellas, en el caso de Sancho el núcleo cómico se enfoca en la reacción del escudero, de manera que el momento del efectivo lavatorio no se relata, ya que se supone tiene lugar contemporáneamente a la discusión entre don Quijote y la duquesa sobre Dulcinea. El coloquio es interrumpido de repente por Sancho:

A este punto llegaban de su coloquio el duque, la duquesa y don Quijote, cuando oyeron muchas voces y gran rumor de gente en el palacio, y a deshora entró Sancho en la sala todo asustado, con un cernadero por babador, y tras él muchos mozos o, por mejor decir, pícaros de

²³ Ayala (1971) señaló el significado despectivo de esta burla, que se centra en el manoseo de la barba en tanto manifestación de falta de respeto y etiqueta. Detectó, además, el parentesco entre esta situación y un episodio de la *Miscelánea* de don Luis Zapata, en el cual el conde de Benavente padece la misma burla por iniciativa del embajador portugués del que era huésped. A pesar de esto, el estudioso no formuló la hipótesis de una consulta directa por parte de Cervantes de la obra de Zapata, sino de un conocimiento que le llegó por relato oral de esta anécdota, de forma independiente de la *Miscelánea*. Esta ocurrencia se hace, en la perspectiva del estudio de la estructura de la creación poética cervantina, ejemplo de la vitalidad del patrimonio del cual brota la novela, hervidero dinámico que no se deja ahogar por el estatismo del convencionalismo.

Salazar Rincón (1986: 53) indicó cómo la inutilidad de este ritual refleja la esencia del mundo del palacio ducal en lo efímero de su aparente elegancia, puesto que “los servidores cumplen en la casa de un grande la importante función de evidenciar, mediante gestos rituales y un complicado ceremonial, la superioridad y grandeza del señor y sus huéspedes”. Además, se ha asociado al lavatorio un valor simbólico que apuntaría a la cuestión de la limpieza de sangre, explicación de las diferentes reacciones de los que lo padecen: para el duque se desarrolla rápidamente y sin imprevistos, ya que nadie puede dudar de la limpieza de su sangre; para don Quijote el proceso es más complejo y menos agradable, lo cual hace suponer que no sea cierta su limpieza, pues eran muchos los conversos que habían alcanzado el título de hidalgo, causando su pérdida de valor; Sancho, en cambio, por ser hombre rústico, confía completamente en su posición de cristiano viejo, hasta el punto de que se niega indignado a pasar por esta prueba (Salazar Rincón, 1986: 272-275).

²⁴ Se trata de una precisión que se encuentra ya en las enciclopédicas *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (XI, t. II, 1.45, pp. 20-21)

cocina y otra gente menuda, y uno venía con un artesoncillo de agua, que en la color y poca limpieza mostraba ser de fregar; seguía y perseguía el de la artesa, y procuraba con toda solicitud ponérsela y encajársela debajo de las barbas, y otro pícaro mostraba querérselas lavar (DQ II, 32).

Al verse tratado de forma tan diferente de don Quijote, Sancho exige toallas, aguas y manos más limpias, y parece surgirle la legítima sospecha de estar padeciendo un engaño, ya que “estas tales cirimonias y jabonaduras más parecen burlas que gasajos de huéspedes” (DQ II, 32); a pesar de esto, el escudero no se rebela, más bien, parece desafiar a sus burladores, enfrentando este ataque burlesco con la misma valentía con la cual don Quijote se lanza en sus aventuras disparatadas:

Lléguense a hacer burla del mostrenco, que así lo sufriré como ahora es de noche! Traigan aquí un peine, o lo que quisieren, y almohácenme estas barbas; y si sacaren dellas cosa que ofenda a la limpieza, que me trasquilen a cruces (DQ II, 32).

También en esta afirmación, se vuelve a proponer la alusión sexual de la barba asociada con el peine, al igual que la cola del buey que había servido como barba en el disfraz del barbero. Según Herrero (1976-1977), efectivamente, el valor simbólico de la barba no es unívoco: en la literatura áurea puede referirse tanto al órgano sexual masculino como al femenino, mientras que la acción de peinarse, asociada típicamente a la mujer, evoca el momento de la penetración sexual.

La barba como símbolo sexual se vuelve a proponer en el ámbito de la burla de la condesa Trifaldi – o dueña Dolorida –, que sale anunciada por Trifaldín de la Barba Blanca, cuyo epíteto se debe a “la más horrenda, la más larga, la más blanca y más poblada barba que hasta entonces humanos ojos habían visto” (DQ II, 36). La Dolorida empieza su narración contando haber criado la joven princesa Antonomasia, que, a los catorce años, se enamoró de un caballero de la corte, don Clavijo. La condesa se deja conmovir por el amor apasionado del joven y autoriza los encuentros clandestinos de los amantes con la promesa de un futuro casamiento con Antonomasia. Descuidando el problema de la disparidad de sus condiciones sociales, siendo don Clavijo un caballero y Antonomasia una princesa heredera, la pareja llega a formalizar el casamiento, firmando un compromiso oficial y causando, de esta manera, la desesperación de la reina, madre de Antonomasia, que se muere de pena a los tres días. El gigante Malabrundo, para vengar la muerte de su prima la reina, transforma con un hechizo a Antonomasia en un mono de bronce y a don Clavijo en un cocodrilo de un metal

desconocido, mientras la misma Dolorida y su cortejo de doncellas quedan castigadas de forma aun más grotesca, con el crecimiento de la barba; condición para que puedan recuperar su forma originaria es que el valeroso caballero don Quijote derrote a Malambruno en duelo.

La aventura realiza una evidente parodia de los elementos más fantásticos de los libros de caballerías, con referencia específica a las transformaciones animales y las metamorfosis intersexuales. La barba, según el estudio de Sanz Hermida (1993: 464), era “marca diferenciadora de sexos”, de modo que la atribución de barba a una mujer acaba neutralizando los rasgos de su femineidad, convirtiéndola, precisamente, en un ser de género indeterminado. Como subrayó Combet (1980: 89 y sgs.), el motivo de la mujer barbuda o peluda es elemento folklórico tradicional a partir de la Edad Media²⁵, presente también en los refranes populares: la barba, típico rasgo que apunta a la virilidad, se aplica a la figura femenina en una parcial metamorfosis sexual²⁶. Efectivamente, en el contexto del palacio, donde las aventuras principales se desarrollan a partir de iniciativas femeninas, parece coherente esta atribución y, por lo general, esta confusión entre elemento masculino y femenino, subrayada por el mismo disfraz de la dueña Dolorida. Hay que recordar, de hecho, que estamos en el ámbito de una burla y que bajo el disfraz se esconden hombres que ya han sufrido un primer proceso ficticio y burlesco de mutación intersexual, al cual se suma la caracterización varonil por medio de la barba²⁷: se trata de hombres disfrazados de mujeres “masculinizadas”.

²⁵ Merece la pena citar el *Libro de buen amor*, en el cual es muy viva la tradición de la mujer hombruna, salvaje y casi monstruosa, por ejemplo en las estrofas 1006-1021, pp. 249-252. Contra esta clase de mujer es recomendable estar en guardia: “Guár[da]te que non sea bellosa nin barbuda: / ¡atal media pecada el huerco la saguda!” (estr. 448, p. 119).

²⁶ Cervantes atribuye este rasgo a Cañizares, la vieja bruja del *Coloquio de los perros*, “larga más de siete pies; toda era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, velloso y curtida” (*Novelas ejemplares*, p. 601), a la pastora Torralba del cuento de Sancho, “una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes” (DQ I, 20), y a Aldonza Lorenzo, según la descripción que Sancho realiza de ella como una “moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho” (DQ I, 25). Joly (1978: 124) consideró también la referencia al “rejo que tiene” (DQ I, 25) Aldonza como otro elemento de inversión carnavalesca del sexo de la mujer, que aludiría al rejoy en calidad de punta de hierro de la lanza, otra imagen fálica. La misma insinuación se vuelve a encontrar en II, 13, cuando el escudero del Caballero del Bosque habla de la hija de Sancho, que, efectivamente, según su mismo padre, se caracteriza por tener la “fuerza de un ganapán”.

²⁷ La tradición de la mujer disfrazada de varón se encuentra también en *La vida es sueño*, cuando Rosaura barba su rostro para entrar en la corte de Basilio. Sanz Hermida (1993: 470-471) identificó en la imagen de la Trifaldi un juego irónico que Cervantes establece con esta costumbre de enmascaramiento teatral, disfrazando un hombre de mujer para luego atribuirle rasgos típicamente masculinos.

Coherentemente con este proceso de transmutación incesante, la barbuda condesa Trifaldi se convierte, en las palabras de Sancho, en la “condesa Tres Faldas, o Tres Colas” (DQ II, 37), apodo que nos vuelve a proyectar en el ámbito del mismo sistema metafórico²⁸, al cual se puede añadir también la falda, que apunta al comportamiento lascivo de las dueñas, razón del reproche que Sancho dirige a la misma dueña Rodríguez a lo largo de la diatriba en II, 37²⁹. Además, en II, 38, se precisa que el nombre auténtico de la Trifaldi era “condesa Lobuna”, más probable que el de “condesa Zorruna”, referencias que, en los dos casos, remiten a una imagen de lujuria³⁰.

Se establece también un paralelo entre la imagen de la mujer varonil y la posterior desvirilización de Sancho, al cual, antes del vuelo sobre Clavileño, se le asocian unos objetos de carácter femenino, como el cojín y la almohada que el escudero pide para poderse sentar más comodamente sobre las duras ancas de Clavileño que parecen más de mármol que de leño; sin embargo, la Trifaldi le dice que la única solución sería la de “ponerse a mujeriegas y que así no sentiría tanto la dureza” (DQ II, 41); de este modo la mujer viril desviriliza el hombre pasivo e implorante, que asume una conducta femenil (Combet, 1980: 156). Recordamos que el mismo Sancho acaba de afirmar: “de las barbas de acá poco o nada me curo” (DQ II, 38), declaración que parece equivaler a una suerte de auto-castración. A esto se puede añadir otro elemento que ya hemos mencionado, es decir, la burla del lavatorio de la barba, de la cual Sancho se queja por no ser tratado con la debida consideración, que se le ha destinado, en cambio,

²⁸ Redondo (1997: 432), en cambio, asocia la cola de tres puntas a la sirena, “emblema de tentación diabólica y lubricidad”.

²⁹ Rico (DQ I, 13 n. 16) subrayó que “el término *dueña* (‘ama de servicio’) indicaba en los libros de caballerías la ‘dama viuda de clase social alta que acompaña a personas principales’; pero en tiempos de Cervantes poseía un significado negativo”.

³⁰ Spitzer (1968: 145-146) subrayó la polionomiasia y el cruce de variaciones sinonímicas creado sobre el nombre del personaje. Se ha subrayado también la posible variación burlesca del apellido Lobuna/Zorruna a partir del nombre de la familia Osuna, ya que también la indumentaria de la condesa, con la falda de tres puntas, podría aludir a los jirones del escudo de los condes de Ureña, duques de Osuna desde 1562. Es la hipótesis que propuso RM (X, apéndice 33, pp. 71-72), que, además, reconoció en la figura de Antonomasia a “doña Magdalena Girón, la menor de las hijas de los cuartos condes de Ureña, y en don Clavijo, el poeta Luis Gálvez de Montalvo”.

Andrés (1993: 537) se centró en el examen de algunas transformaciones humanas en lobos (*Persiles*, I, 5, pp. 52-53; I, 8, pp. 69-70; *Coloquio de los perros*) en calidad de expresión de una manifestación diabólica y de sexualidad, “ya que asocia Cervantes la femineidad a la imagen de la loba, la lujuria a lo diabólico, la sexualidad a la angustia de la muerte”. De la misma forma, Redondo (1997:430-431) destacó el valor lujurioso asociado al símbolo de la loba, tanto que se solía llamar así a las prostitutas, significado análogo a el que se atribuye a la imagen de la zorra.

a don Quijote. El elemento de la barba como rasgo de masculinización asociado con una imagen esencialmente demasculinizada de Sancho parece transformar al mismo escudero en una “mujer barbuda” al igual que a la condesa Trifaldi. Significativa también la aclaración de Sancho, según la cual un castigo menos doloroso que el del crecimiento de la barba habría sido quitarle “la mitad de las narices, de medio arriba” (DQ II, 40), otra alusión fálica³¹.

Recordamos que la “nariz chata” de Sansón Carrasco (DQ II, 3) es una de las señales reveladoras de su disposición maliciosa y jocosa; se trata de una peculiaridad física que comparten también Maritornes y la joven Altisidora del castillo ducal, según su propia admisión durante el canto que le dedica a don Quijote bajo la ventana de su aposento. La aldeana que Sancho identifica como Dulcinea encantada se caracteriza por ser, de la misma forma, “carirredonda y chata” (DQ II, 10); finalmente, ese rasgo fisionómico se vuelve a encontrar en un contexto más inesperado, en la descripción de aquella Belerma que don Quijote encontrará en II, 23 en la cueva de Montesinos³². Redondo (1990a: 260) recordó que la nariz roma era rasgo que pertenecía también a la Lozana andaluza, lo cual proporcionaba también un gustoso juego lingüístico, ya que *roma* es, por una parte, anagrama de *amor* y, por otra, la propia ciudad de *Roma*, que se identifica en la obra como centro de depravación.

La reiteración de estos elementos en los dos contextos, venteril y palaciego, nos parece funcional para señalar la presencia de una misma atmósfera cargada de alusiones sexuales, igualmente adocenada a pesar de la apariencia de elegancia y lujo que rodea el castillo y la mayoría de sus habitantes.

³¹ Alzieu [et al.] (1984: 63-64) apuntó a esta tradición popular que relaciona directamente el tamaño del sexo masculino y el de la nariz, también en la poesía erótica de la edad áurea.

³² Belerma y Maritornes aparecen en la enumeración de las seis “hermosas feas” detectadas en la novela por Fernández de Cano y Martín (1993), que incluyó también a Torralba (DQ I, 20), a Aldonza Lorenzo (I, 25, 31, 52; II, 11), a la Dulcinea encantada por Sancho (II, 10, 32) y a Clara Perlerina (II, 47). Las funciones que el estudioso atribuyó a esta categoría de personajes son esencialmente cuatro, una cómica, de escarnio de los defectos del prójimo, una literaria, normalmente según el criterio de la inversión de un tópico, sobre todo pastoril o caballeresco, una subversiva, llevada a cabo por la Dulcinea encantada, que le permite a don Quijote ver la realidad tal como es, y una cuarta función desempeñada por Maritornes, que ya hemos especificado en la p. 209.

5. Otra acción burlesca que se reitera en la venta y en el castillo de dos maneras patentemente diferentes y que, sin embargo, presenta un fondo común es la del vuelo de Sancho.

Por una parte, en I, 17, el escudero es víctima del manteamiento, que ya examinamos en el capítulo anterior³³. Sancho vuelve a ser “volador” en II, 41, sobre el caballo de madera Clavileño, a lo largo de un vuelo cósmico que, a pesar de la impresión que deja en la imaginación del escudero, convencido de haberse elevado hasta las esferas celestes, es mucho más estático que el manteamiento, acción real y concreta que no tiene nada de fantástico, hasta el punto de que será el mismo Sancho, como hemos visto, quien rechaza la hipótesis de que pueda tener origen en la voluntad de algún encantador.

En los dos casos, se trata de una burla y, comparando las dos situaciones, se trata precisamente de aquella diferencia a la que hemos apuntado al comienzo del capítulo: podemos hablar de burla “de grado cero” en el caso del manteamiento, nacido de un momento de espontaneidad, de la búsqueda despreocupada de diversión por parte de algunos huéspedes de la posada, que castigan de esta manera fantasiosa a Sancho por intentar irse de la venta sin pagar. No conlleva ninguna superposición de niveles interpretativos, al contrario de lo que supone la burla ducal de Clavileño, que explota las convicciones de los protagonistas para proporcionar un momento de entretenimiento que ridiculiza la dimensión mental de amo y escudero. La materialidad física del Sancho brutalmente manteado que se convierte casi en un perro o en un muñeco carnavalesco choca con la abstracción de la burla ducal, en la cual el juego que se lleva a cabo es, en primer lugar, mental, ya que físicamente casi nada sucede. Y la reacción que Sancho manifiesta se opone precisamente en el mismo sentido: si, en la primera parte, el escudero siempre subraya lo concreto de lo que le ha pasado ante la posibilidad de cualquier interpretación fantástica por parte de don Quijote, en la segunda parte es el mismo Sancho el que atribuye a su experiencia un valor imaginativo de gran poder y eficacia, llegando donde ni siquiera don Quijote se había atrevido, en un espacio cósmico que se aparta del mundo para trascenderlo.

En el desarrollo de las capacidades imaginativas de Sancho permanece la necesidad de aclarar también las distancias físicas: la separación de don Quijote del

³³ Véase el párrafo 2.4., p. 121.

mundo concreto, que le permite la creación de un universo literario, es siempre únicamente mental e ideológica, sin necesidad de distinciones físicas; en cambio, Sancho en su momento de creatividad más fértil, de rechazo de lo material para dejar prevalecer la fantasía, necesita una distancia que le aparte también físicamente del mundo real, que coloque su mundo fantástico lejos todo lo posible de la realidad tangible experimentada hasta este momento.

El dinamismo del manteamiento, en conclusión, choca con la inmovilidad del caballo de madera, aunque lo que realmente se ceba en II, 41 es la fantasía de Sancho y su capacidad imaginativa, así que, si podemos hablar de dinamismo, tendríamos que referirlo a la esfera mental del escudero, la cual, por el contrario, no puede ser impulsada por la acción del manteamiento. A la reificación de Sancho, reducido a un muñeco inanimado se opone la exaltación de las calidades imaginativas del escudero, es decir, la elevación de su humanidad, resultado opuesto conseguido a través de otro momento en el cual Sancho vuela.

6. En la venta y en el castillo se vuelve a proponer una situación análoga en la cual don Quijote tiene que evaluar las circunstancias en que el código caballeresco le permite intervenir directamente.

En el marco de un solo capítulo, el I, 44, son dos las ocasiones donde surge esta cuestión en la mente del caballero: don Quijote parece querer arremeter contra los cuatro viajeros que, llegados a la venta, no contestan sus preguntas y lo ignoran, con el resultado de causar la frustración del caballero que “moría y rabiaba de despecho y saña”. A pesar de esto, el caballero reprime su impulso y decide no intervenir por no poder emprender otra aventura hasta que la de la princesa Micomicona no haya llegado a su legítima conclusión con la vuelta de la dama a su reino³⁴.

Posteriormente, dos huéspedes de la venta intentan irse sin pagar, aprovechando la confusión creada por la llegada de los viajeros, que estaban buscando a aquel don

³⁴ Don Quijote se olvida o se despreocupa de que se había liberado ya anteriormente de su promesa después de haber derrotado al gigante su enemigo en sueño, es decir, después de su batalla con los cueros de vino, con la cual supone haber llevado a cabo con éxito su misión: “—Bien puede la vuestra grandeza, alta y fermosa señora, vivir de hoy más segura que le pueda hacer mal esta mal nacida criatura; y yo también de hoy más soy quitado de la palabra que os di, pues, con el ayuda del alto Dios y con el favor de aquella por quien yo vivo y respiro, tan bien la he cumplido” (DQ I, 35).

Luis que se había escapado de casa para seguir a su amada Clara disfrazado de mozo de mulas. A pesar del bullicio que se ha creado, el ventero, “que atendía más a su negocio que a los ajenos” (DQ I, 44), se percata de lo que está ocurriendo, y exige el pago de la cantidad debida; los dos tratan de rebelarse causando una riña, durante la cual el ventero pide socorro, de modo que la hija del ventero se dirige a don Quijote para que intervenga, recibiendo, sin embargo, una respuesta inesperada:

—Fermosa doncella, no ha lugar por ahora vuestra petición, porque estoy impedido de entremeterme en otra aventura en tanto que no diere cima a una en que mi palabra me ha puesto. Mas lo que yo podré hacer por serviros es lo que ahora diré: corred y decid a vuestro padre que se entretenga en esa batalla lo mejor que pudiere y que no se deje vencer en ningún modo, en tanto que yo pido licencia a la princesa Micomicona para poder socorrerle en su cuita; que si ella me la da, tened por cierto que yo le sacaré della (DQ I, 44).

Para poder entrar en la pelea, don Quijote declara necesitar el consenso de la princesa Micomicona, a la cual ha consagrado anteriormente sus fuerzas y su valor. Conseguido el bienestar de Dorotea, sin embargo, surge otro problema que, aparentemente, le impide a don Quijote lanzarse a la batalla:

—Deténgome —dijo don Quijote— porque no me es lícito poner mano a la espada contra gente escuderil; pero llamadme aquí a mi escudero Sancho, que a él toca y atañe esta defensa y venganza (*ibidem*).

El ventero y los dos huéspedes son gente de condición social inferior a la suya, por lo tanto el código caballeresco le prohíbe implicarse en este contencioso; sería necesario pedirle ayuda a Sancho que, sin embargo, parece haber desaparecido. A lo largo de esta segunda estancia en la venta, de hecho, la presencia de Sancho se limita a un estado de sustancial inactividad; su intervención más importante ocurre en relación con la batalla de don Quijote con los cueros de vino, en la que manifiesta un interés personal debido a la posibilidad de que la princesa Micomicona pueda realizar su ambición de hacerse gobernador, encargándole la administración de un condado. Después de haberse enterado, con la conclusión de la historia entre Dorotea y Fernando, de que esto no va a suceder, Sancho se ausenta de la escena y no vuelve ni siquiera cuando es interpelado directamente, ya que el ventero queda abandonado, con la esperanza de que “no faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreva a más de a lo que sus fuerzas le prometen” (DQ I, 44).

Poco después se precisará que don Quijote ha intervenido en la situación de otra manera, ya que gracias a sus “persuasión y buenas razones” los deudores se han resignado a pagar al ventero lo que le debían³⁵.

Evidentemente diferente es la actitud de don Quijote en II, 52, cuando acepta desafiar al paje Tosilos, responsable de haber seducido y abandonado a la hija de doña Rodríguez. Se trata, en realidad, de la conclusión burlesca de una historia real: los duques urden esta trampa para don Quijote llamando al lacayo gascón Tosilos para que luche contra el caballero, puesto que el verdadero culpable ha huido ya. La perspectiva de los duques y del mismo Tosilos es la de un torneo festivo³⁶, en el cual la batalla no es nada más que una escenificación para entretener a la gente; en la perspectiva quijotesca, sin embargo, se trata de un duelo real, necesario para enderezar un tuerto padecido por una joven inocente. A pesar de que su desafiador sea de condición inferior a la suya, don Quijote acepta el duelo, descuidando las normas caballerescas que parecían impedir su intervención en la pelea de la venta:

—Pues con ese seguro, y con buena licencia de vuestra grandeza —replicó don Quijote—, desde aquí digo que por esta vez renuncio mi hidalguía y me allano y ajusto con la llaneza del dañador y me hago igual con él, habilitándole para poder combatir conmigo; y, así, aunque ausente, le desafío y repto, en razón de que hizo mal en defraudar a esta pobre que fue doncella y ya por su culpa no lo es, y que le ha de cumplir la palabra que le dio de ser su legítimo esposo o morir en la demanda (DQ II, 52).

Don Quijote aplica el código caballeresco en una vulgar pelea venteril, pero se muestra dispuesto a desatenderlo en ocasión de un duelo oficial, con el cual debería restaurar el honor herido de una doncella. Explicación posible es que también el caballero tiene la percepción de que se trata de un torneo, de un juego caballeresco de carácter festivo más que de verdadero y serio desafío caballeresco; a esta impresión

³⁵ Por su originalidad, merece la pena referir la interpretación que Torrente Ballester (1984: 136 y sgs.) atribuyó a este episodio, centrándose en la elipsis de este discurso tan persuasivo con el cual don Quijote mueve a los deudores a saldar su cuenta. Según el estudioso, el caballero no habría podido convencer a los huéspedes de la venta manteniendo su lectura caballeresca de la situación, vale decir, apelándose a un código de comportamiento caballeresco que no tendría sentido para los deudores. Las razones aducidas por don Quijote, entonces, tienen que hacer referencia al mundo concreto, a la venta en tanto venta, y no castillo. Se trataría de una de las pruebas que Torrente Bellester detectó a lo largo de la novela de que, en realidad, don Quijote siempre ve la realidad de manera objetiva, sujetándola a un proceso de transfiguración en imágenes que no implica creencia en ellas en calidad de realidad objetiva, así que la locura del personaje no se fundaría en una descripción médica fidedigna de la patología.

³⁶ Ya hablamos en 2.9. de los torneos bélicos como parte de las manifestaciones festivas.

concurren también otros factores, por ejemplo la organización del duque que, para evitar esparcimientos de sangre, ordena quitar los hierros a las lanzas, la disposición de un tablado para los jueces del duelo y para las damas, en un perfecto entorno de fiesta palaciega renacentista, estructurado según las formalidades propias del caso. El encuentro, además, acaba aun antes de empezar, como ya adelantaba el mismo epígrafe del capítulo al mencionar esta “nunca vista batalla”³⁷: el lacayo Tosilos se enamora a primera vista de la joven que había sido víctima de la injusticia causa del duelo, aceptando casarse con ella sin que haga falta concluir el combate. Si es inocua la lanza de don Quijote, lo mismo no puede decirse de la flecha de Cupido, que es el único auténtico triunfador del torneo.

A pesar de esto, don Quijote es aclamado como vencedor, aunque no falte un sentido de descontento y frustración por parte del público, que esperaba asistir a un torneo y acaba siendo espectador de una farsa, con el resultado de que “los más quedaron tristes y melancólicos de ver que no se habían hecho pedazos los tan esperados combatientes, bien así como los mochachos quedan tristes cuando no sale el ahorcado que esperan porque le ha perdonado o la parte o la justicia” (DQ II, 56).

Se trata probablemente de la ocasión en la cual don Quijote se comporta de forma más evidentemente festiva, participando en un torneo ficticio como aquellos caballeros cortesanos de los cuales quiso diferenciarse³⁸. Como en las aventuras barcelonesas, donde don Quijote se había convertido en máscara llevada burlescamente en triunfo, ahora participa en un duelo que es intrínsecamente ficticio, mero espectáculo para entretener el público presente. El elegante entorno creado por los duques estimula el espíritu de don Quijote que, sin embargo, acaba doblegando las reglas del código caballeresco por una razón completamente trivial y fingida. En este comportamiento atípico del caballero se encuentra otra prueba de la pérdida de autonomía de don Quijote: las normas caballerescas ya no se elevan a ideal absoluto, del cual no es posible apartarse por ninguna razón, antes bien se dejan dominar por la comedia de los duques. Don Quijote sigue actuando según lo que los duques se esperan de él, aunque esto

³⁷ Remitimos a Weiger (1978) para un interesante estudio sobre la presencia irónica de lo “nunca visto” en la obra de Cervantes, en particular en su relación con la extrañeza y lo maravilloso, que se reitera, por ejemplo, a lo largo del episodio de la condesa Trifaldi, que relata su “extraña y jamás vista desdicha” (DQ II, 38), con respecto a la “nunca vista aventura” del gigante Malambruno (II, 39) y al “nunca visto suceso” (II, 69) de la muerte y resurrección de Altisidora

³⁸ Véase en particular el fragmento de II, 17 citado en las pp. 174-175.

conlleve renunciar, por lo menos parcialmente, a los principios que están en la raíz de su misma vida.

En su propia esencia, la burla representa una microestructura narrativa de matiz dinámico, que establece una serie de relaciones dialógicas entre perspectivas diferentes y estimula una comprensión activa por parte del lector: la burla traduce en el plano estructural de la narración el sentido irónico que Bajtín, en cambio, refirió típicamente a la palabra novelesca, en la cual penetran intenciones heterogéneas. La palabra es siempre *semi-ajena* (Bajtín, 1979a: 101), siempre preña de intenciones previas sobre las cuales el hablante instala las propias; en la palabra novelesca, tanto más, se hace evidente este procedimiento debido al discurso de los personajes, donde se representa una intención posterior que se suma a la del mismo autor escondido detrás de las voces creadas. En este proceso, el discurso “autorizado” se disgrega en el mismo momento en el cual el autor se escapa de su espacio privilegiado por encima de la narración para ponerse en el mismo plano de los personajes, compartiendo su mundo incierto.

La sustancia burlesca cervantina supone un proceso de apropiación de la perspectiva ajena, apuntando a la creación de una “realidad” estratificada, que se desembrolla también entre intenciones ficticias. La burla se funda en la misma estructura pluridiscursiva que configura también la palabra irónica: en el caso de la palabra irónica la voz del emisor manipula una palabra ya existente atribuyéndole un significado opuesto al originario, dando lugar a un contraste; análogamente, en el caso de la estructura burlesca tal como se presenta en la novela, se superponen dos interpretaciones de la realidad, la quijotesca y la que manipula la quijotesca para ridiculizar al mismo don Quijote y su postura ideológica (es el caso de la burla “bívoca”) o para proporcionar un momento de diversión (es el caso del grado cero de la burla). En las burlas “dialógicas”, como acabamos de ver en los ejemplos enumerados, el objeto de escarnio no es solo don Quijote, sino, más bien, toda su visión caballerescas a partir de la cual se urde la trampa; por el contrario, en las burlas “de grado cero” el motivo caballeresco parece ser solo un pretexto para la creación de una situación gustosa, que designa a don Quijote como víctima por ser un sujeto débil.

En el *Quijote*, el mecanismo burlesco puede tener valor positivo o negativo, dependiendo del contexto y de las circunstancias en las que se desarrolla y, sobre todo, de las intenciones con las cuales se orquesta. El término *burla* y el verbo *burlar* – 126 ocurrencias en las dos partes de la novela – quedan acompañados por sustantivos o adjetivos con valor positivo – *dulce, provechoso, moral, faceto, famosa, ingenio, donaire, notable* – o negativo – *mala, escarnecido, desgracia, daño, encantamiento, pesada, costosa*. Frecuente es la oposición *burla/verdad*: en 18 casos el término aparece en proximidad de *veras*, a los que hay que añadir 4 ocurrencias cerca de *verdad/verdades/verdaderas* y 2 con *fingir/fingidas*. La burla siempre se considera como mecanismo de ficción, que aleja de la verdad a través de una simulación centrada en la construcción de una apariencia, que al final se revela creada precisamente para suscitar la risa. El espíritu burlesco es apropiado cuando se manifieste en momentos adecuados, sin tener nunca efecto ni voluntad nociva: “no son burlas las que duelen, ni hay pasatiempos que valgan si son con daño de tercero” (DQ II, 62). El objetivo final tiene que ser la risa alegre de todos los que están implicados, incluso la misma víctima, que no puede padecer un dolor grave, ni física ni espiritualmente.

Se trata de una distinción clásica, recurrente en varios casos en los tratados de poética que analizamos en el Capítulo 1. Por ejemplo, Castelvetro, en su catalogación de las *cose piacentici*, incluye las formas engañosas, que pueden constituir la misma estructura de la comedia:

Anchora quelli inganni che nascondo dalle ‘nsidie degli huomini studiosamente tese fanno ridere purche allo ‘ngannato non segua grave danno (f. 953v).

En este sentido, se puede diferenciar un “burlar pesado” de un “burlar ligero”, precisamente dependiendo del juicio del mismo destinatario de la burla y de su nivel de tolerancia. Esta manera de burlar se aparta de una más inocente y “honesta”, que se centra en la búsqueda de una diversión que no produzca consecuencias dolorosas. Esta distinción apunta sobre todo a un criterio moral, aunque Joly (1982: 55) indicó también que se trataría de una perspectiva falseada, que solo aparentemente toma en consideración el punto de vista de la víctima, sin corresponder realmente a una caracterización psicológica de cómo se vive el engaño.

Joly (1982: 70-71) identificó los casos del *Quijote* donde algunas burlas se caracterizan de forma negativa. En la primera parte, puso en evidencia los episodios de

los batanes (I, 21) y del yelmo de Mambrino (I, 45). Al final de la infructuosa aventura de los batanes, para buscar ámparo de la lluvia, Sancho querría entrar en el mismo molino de aquellos batanes que fueron motivo de inútil espanto, pero no se atreve a proponérselo a don Quijote, a causa del aborrecimiento de su amo por aquel lugar después de la “pesada burla” que acaba de sufrir. En I, 45, durante la discusión que surge en la venta sobre el supuesto yelmo de Mambrino, uno de los hombres que asisten no puede persuadirse ni entender cómo sea posible ver en una común bacía de barbero un yelmo, sobre todo al considerar que no se trata de una “burla pensada”³⁹, sino de convencimiento real. Concordamos con Joly (1982: 71) al subrayar como, en ambos casos, se haga referencia a una burla que, de hecho, no tiene lugar: no se realiza ninguna concreta manipulación de la realidad, sino que el malentendido brota de una interpretación errónea, de una mixtificación de la apariencia que da lugar a una realidad ficticia, según un proceso de desmaterialización de la relación que se establece entre el burlador y el burlado. Sobre todo en el caso de la aventura de los batanes, el mismo autor de la burla, en este caso desdoblado en la pareja don Quijote-Sancho, desempeña también el rol de víctima. Parece tratarse de una de las categorías de burla indicadas por Castiglione:

Tra le altre [burle] quelle sono piacevoli che al principio spaventano e poi riescono in cosa sicura, perché il medesimo burlato si ride di se stesso, vedendosi aver avuto paura di niente (*Cortigiano*, II [10.14], p. 203).

Añadiríamos a la cuestión otro matiz: en los dos episodios, el efecto burlesco se identifica explícitamente como resultado de adulteración de la realidad, por una parte, en la percepción de don Quijote, por otra, en la perspectiva de un espectador que solo tiene el papel de asistir a la locura quijotesca y comentarla. Don Quijote interpreta como burla “pesada” la ausencia de burla, vale decir lo concreto de la realidad de los batanes que no le ofrece ninguna ocasión para demostrar su valor caballeresco. Lo mismo ocurre en otra circunstancia que podríamos añadir a las analizadas por Joly, vale decir, la en II,

³⁹ Remitimos a la propuesta de la edición de Rico que empleamos, que restituye “pensada” en lugar de “pesada”. El ilustre estudioso no tiene dudas sobre el hecho de que esta sea la lección de la edición original; algunos editores modernos, en cambio, emplean “pesada”, que parece ser, efectivamente, el sentido al que apunta el juego de palabras (pensada/pesada). La edición a la cual hizo referencia Joly (1982) es la de Martín de Riquer de 1968, donde se propone la lección “pesada”. No nos parece significativo entrar en la cuestión ecdótica para el propósito de nuestro estudio, ya que, en ambos casos, los estudiosos coinciden en la interpretación del significado de la expresión.

11, cuando se caracteriza por ser una “mala burla” la supuesta transformación de Dulcinea en vulgar labradora, que don Quijote cree ser causada por los encantadores y que, en cambio, tuvo lugar solo en las palabras de Sancho. En el imaginario quijotesco, sin embargo, todo lo que no corresponde a su visión del mundo procede de una acción engañadora debida al acoso de estos encantadores y convertida en designio y alteración burlescos. En este sentido, la muy concreta y real burla que padece Sancho con el manteamiento es liquidada por don Quijote en I, 21 como burla y pasatiempo, momento inocuo que no le procuró al escudero ninguna herida significativa, a pesar de que Sancho declare, como efectivamente ocurrirá, que “no se me caerán de la memoria, como nunca se quitarán de las espaldas” (DQ I, 21).

Por el contrario, según la perspectiva concreta que rechaza la lectura caballeresca del mundo, es la conversión quijotesca lo que representa una burla, única forma bajo la cual se posibilitan las absurdas mutaciones literarias de las que es víctima incluso una banal bacía. Efectivamente, también en I, 3, el ventero interpreta como broma las pretensiones caballerescas de su huésped don Quijote⁴⁰ y decide atenerse a las reglas impuestas por el autor del juego, intentando convertir en burlado el que supone ser el burlador. Se trata de una intención procedente de la misma perspectiva que hemos visto en I, 45, cuando los espectadores externos a la acción dan por descontado que don Quijote sea el que intenta engañarlos, ya que parece que las convicciones que manifiesta puedan motivarse solo por un específico propósito simulador; es también la misma impresión que tendrá el cabrero encontrado en la Sierra Morena, que interpreta los disparates de don Quijote como fruto o de locura o de burla (DQ I, 52).

Diferente es la cuestión, volviendo al análisis de Joly (1982: 72), por lo que concierne a las “burlas pesadas” en la segunda parte: en las tres ocurrencias examinadas por la estudiosa, siempre se asocian a la burla consecuencias de daños físicos: en II, 46 se trata de los arañazos procurados a don Quijote por el saco de gatos calado en su aposento por los duques, que parecen darse cuenta autónomamente de la gravedad de lo ocurrido al ver la reacción del mismo caballero:

Se fueron pesarosos del mal suceso de la burla: que no creyeron que tan pesada y costosa le saliera a don Quijote aquella aventura, que le costó cinco días de encerramiento y de cama (DQ II, 46).

⁴⁰ “No le parecieron bien al ventero las burlas de su huésped” (DQ I, 3).

En II, 53 se convierte en burla el ataque nocturno contra la ínsula de Sancho, que pone fin a su gobierno. Se vuelve a proponer la misma situación de arrepentimiento por parte de los agresores, que actuaban como instrumentos en las manos organizadoras de los duques: “ya les pesaba a los de la burla de habérsela hecho tan pesada”. La tercera ocurrencia se encuentra en II, 71, al describir los azotes que Sancho tendría que recibir por su propio brazo para desencantar a Dulcinea; es el mismo Sancho el que hace referencia al hecho de que se trate de una burla, aunque no la haya entendido efectivamente, ya que solo apunta a la disparidad entre la forma de pago (los tres mil y trescientos azotes) y el resultado (el desencantamiento): “hasta seis o ocho se habría dado Sancho, cuando le pareció ser pesada la burla y muy barato el precio della” (DQ II, 71).

Problema de estas burlas, del cual procede su evaluación negativa, son precisamente los efectos dolorosos padecidos por las víctimas, que infringen aquel ideal renacentista de una comicidad que no debería herir, sino solo entretener. Y es significativo notar que este comportamiento, expresión de una aptitud deplorable, tenga lugar precisamente en el palacio ducal, desmintiendo la imagen de elegancia y decoro que el entorno sugiere y, a la vez, contradiciendo los propósitos que el narrador atribuye a los mismos duques, de burlarse de don Quijote de una manera que fuese “más risueña que dañosa”⁴¹ (DQ II, 46).

Como subrayó Joly (1982: 48-49) a partir del análisis de Morreale (1959), en el *Cortigiano* se halla el perfecto manual de como un cortesano debería manejar el arte de la burla, tanto en el caso de acciones, como en el del discurso gracioso, que veremos más de cerca en el capítulo siguiente.

Devesi ancora guardare che le burle non passino alla bareria, come vediamo molti mali uomini che vanno per il mondo con diverse astuzie per guadagnare denari, fingendo ora una cosa e ora un'altra; e che non siano anche troppo acerbe; e sopra tutto avere rispetto e riverenza, così in questo come in tutte le altre cose, alle donne, e massimamente dove intervenga offesa dell'onestà (*Cortigiano*, II [10.43], pp. 209-210).

A pesar de su estado social, los duques son los mismos transgresores de este código: aquel sentimiento de arrepentimiento que hemos visto expresarse en II, 53 por parte de los que realizan prácticamente la burla no es compartido por los duques, no obstante sean los auténticos urdidores:

⁴¹ Lo afirma también el Pinciano al caracterizar la “risa en palabras”: “el que dice la palabra ridícula, debe quedar mesurado para hacerla más risueña” (Ep. IX, III p. 44)

No quedaron arrepentidos los duques de la burla hecha a Sancho Panza del gobierno que le dieron, y más que aquel mismo día vino su mayordomo y les contó punto por punto todas casi las palabras y acciones que Sancho había dicho y hecho en aquellos días, y finalmente les encareció el asalto de la ínsula, y el miedo de Sancho y su salida, de que no pequeño gusto recibieron (DQ II, 56).

Por el contrario, en las tres estancias en la venta, no se dan burlas pesadas: a ninguna de las arquitecturas burlescas orquestadas se atribuye un valor negativo. Es más, en el mundo de las ventas el procedimiento burlesco se desencadena a partir del mismo don Quijote, por lo menos según la perspectiva de los demás personajes.

A la luz de las comparaciones entre elementos venteriles y palaciegos que hemos enumerado, se puede establecer una relación de referencia directa entre los dos entornos en tanto lugares predispuestos a la burla. El palacio ducal proporciona un mundo festivo análogo al de la venta, pero ennoblecido bajo el punto de vista social, que hace referencia a las celebraciones oficiales renacentistas más que al carnaval popular; en cambio, el decoro que se supone que se aplica en un contexto social tan elevado, según la preceptiva de Castiglione, padece un proceso opuesto de rebajamiento. Las burlas palaciegas se pueden considerar “pesadas” precisamente por no cumplir con el código de comportamiento formal del cortesano, dependiendo de una cruel intención escarnecedora que trasciende las normas de una diversión placentera e inocua.

La relectura de los elementos venteriles en clave palaciega, entonces, acaba siendo meramente aparente y fingida; sobre todo en lo que concierne a los personajes, el ennoblecimiento se limita al nivel social, mientras bajo la perspectiva humana se intensifica la impresión de crueldad y de artificiosidad. Efectivamente, los personajes populares de la venta, en particular la ventera y Maritornes, emergen como esencialmente positivos: se subraya la falta de recato en la expresión de sus apetitos sexuales, pero se precisan también otras calidades, como la índole caritativa de la ventera al atender a las heridas de don Quijote, y, paralelamente, la presteza con la que Maritornes le trae a Sancho un jarro de agua al verlo tan fatigado después del manteamiento. Es más, la joven responde con compasión y generosidad también cuando Sancho le pide que le traiga vino en lugar de agua, complaciendo esta petición, aunque ilógica, “de muy buena voluntad” (DQ I, 17) y, además, pagando el vino con su mismo dinero. La misma generosidad se vuelve a encontrar en la disponibilidad con la cual la

ventera y el ventero ayudan al cura y al barbero a disfrazarse para urdir una trampa con la cual devolver a don Quijote a su pueblo.

Por el contrario, en el palacio ducal falta este arranque de humanidad: los momentos de espontaneidad no se proponen como aportaciones enriquecedoras, sino como meros imprevistos que amenazan con estropear la compleja organización burlesca de los duques.

Ya a partir de la burla del lavatorio de las barbas, se instila en la compleja maquinación de los duques el riesgo de que alguien actúe de manera independiente, precisamente como un actor que se rebela contra su autor. Los mismos duques desconocían las intenciones de las doncellas y, al asistir a la burla, “a ellos les retozaba la cólera y la risa en el cuerpo, y no sabían a qué acudir: o a castigar el atrevimiento de las muchachas o darles premio por el gusto que recibían de ver a don Quijote de aquella suerte” (*ibidem*). Efectivamente las burlas ducales implican generalmente una organización minuciosa por parte de los duques, autores de una suerte de comedia en la cual todos los personajes actúan como marionetas, así que cada acción autónoma suscita una reacción contrastada, de risa y afrenta por el descuido de su autoridad y, teatralmente, de su autoría. Esta reacción parece brotar justamente de una iniciativa autónoma de las criadas, que dan lugar a una situación ridícula al dejar a don Quijote con la barba llena de jabón. Se trata de una gracia más bien venteril, que rebaja momentáneamente el conjunto de apariencias nobles alrededor de las cuales se construyen las burlas; no es diferente, en su constitución y estructura, de la burla “de grado cero” de Maritornes que, de la misma forma, se desarrolla rápidamente, y deja la víctima en una situación de desventaja y dificultad⁴².

La paulatina pérdida de control por parte de los duques continúa a causa de la iniciativa personal de doña Rodríguez, que, además, como había señalado ya Casaldueiro (1970: 323), permite que otros fragmentos imprevistos entren en la máquina burlesca de los duques: en particular desvela el laberinto que se desentraña en el palacio, alude al secreto de las deudas del duque a sus criados, descubre algunas verdades que conciernen

⁴² “La doncella barbera, cuando le tuvo con un palmo de jabonadura, fingió que se le había acabado el agua y mandó a la del aguamanil fuese por ella, que el señor don Quijote esperaba. Hízolo así, y quedó don Quijote con la más estraña figura y más para hacer reír que se pudiera imaginar. Mirábanle todos los que presentes estaban, que eran muchos, y como le veían con media vara de cuello, más que medianamente moreno, los ojos cerrados y las barbas llenas de jabón, fue gran maravilla y mucha discreción poder disimular la risa.” (DQ II, 32)

a la belleza de la duquesa, debida a “dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena” (DQ II, 48) y describe la verdadera personalidad de Altisidora, su presunción y desenvoltura, y aquel “aliento cansado, que ni hay sufrir el estar junto a ella un momento” (*ibidem*)⁴³. A causa de esta referencia a lo real, que descuida la búsqueda de ficción de los duques e introduce otro elemento inesperado, de improvisación en la comedia ducal, doña Rodríguez queda castigada inmediatamente por la misma duquesa y por Altisidora que, impulsadas por su vanidad femenina, atacan a doña Rodríguez y a don Quijote golpeándolos y pellizcándolos. La aventura erótica soñada por parte de don Quijote acaba con una agresión como había ocurrido al final de la protagonizada por Maritornes, pero, por una parte se desminuye la carga de violencia, puesto que ahora don Quijote recibe pellizcos y no puñetazos, y por otra, precisamente por la misma razón, la situación se incrementa de una aportación ridícula, ya que el caballero viene pegado por dos mujeres.

La petición de ayuda de doña Rodríguez produce una reacción en cadena que llega hasta la rebelión amorosa de Tosilos, el cual, vencido por su sentimiento, desatiende su papel designado para seguir su inclinación espontánea. La estancia en el palacio ducal concluye con esta prefiguración de la brecha que la verdad se abre en la concha de la ficción y se impone fuera del control despótico de los duques. La tentativa de los duques, de convertir un acontecimiento “real” en una burla, no tiene éxito, ya que la conclusión vuelve a desarrollarse en el plano de la “realidad”, rompiendo los límites de la ficción cómica impuesta para dejar surtir lo imprevisto, que es precisamente lo que, en el marco de la trama urdida, no debería tener lugar. La esencia engañadora del mundo va perdiendo su poder sobre don Quijote, bien que se trate de su locura como autoengaño, bien que se configure como trampa urdida por los demás, de procedencia exterior.

Último remate que el espíritu quijotesco padece en el contexto ducal ocurrirá, de hecho, fuera del palacio, pero con los mismos protagonistas, es decir, los duques y

⁴³ Recordemos que el aliento desagradable, que “olía a ensalada fiambre y trasnochada” (DQ I, 16), caracterizaba también a Maritornes. Ruta (1995b: 510) interpretó la descripción de Altisidora y de la duquesa al igual que una “inversión del código cortesano-caballeresco” también por lo que concierne la belleza de las mujeres, que ya no se vincula a las puras cualidades morales, sino, más bien, a las acciones prácticas y concretas que llevan a cabo.

Altisidora: después de que don Quijote ha rehusado nuevamente a Altisidora, la joven, frustrada y encolerizada, le revela al caballero la ficción que ha sido urdida a su daño:

—¡Vive el señor don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátíl, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme (DQ II, 70).

La estancia en el palacio ducal es momento clave hacia la restauración de la identidad original del protagonista que, efectivamente, al salir del castillo, se lanza a un apasionado elogio de la libertad (DQ II, 58)⁴⁴; Lumsden-Kouvel (1980: 481) llamó agudamente la atención sobre el contraste que se establece entre este momento y la salida de don Quijote de la venta de Juan Palomeque enjaulado, víctima de otra burla por parte del cura y del barbero que lo arrastran a su casa.

Lo que parecía apartar el castillo de los duques de la venta es el mismo espíritu organizador que lo caracteriza, la falta de casualidad y azar que fundamenta la búsqueda de aventuras quijotescas y que se expresa precisamente antes de la llegada de don Quijote a la primera venta, cuando se le entrega a Rocinante la facultad de escoger el camino que más le agrada, “creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras” (DQ I, 2). Es precisamente esta espontaneidad, lo que no solo libera la fantasía del caballero, sino que también abre infinitas posibilidades inexistentes en el castillo ducal, donde todo es orden e intriga, de la que, sin embargo, parecen intentar escaparse algunos elementos independientes. Este sentido de disposición artificiosa que domina en el palacio encuentra su correspondencia en el nivel estructural de la obra, donde los capítulos dedicados a don Quijote y a Sancho se dividen y alternan según una colocación ordenada, posterior a la separación de los dos protagonistas.

El mundo venteril, en cambio, se caracteriza por ser dinámico e impredecible, rasgo que se refleja en las varias riñas y peleas: entre el ventero y los deudores, entre Sancho y el barbero del yelmo de Mambrino y, en el final de la estancia en la posada, entre todos los presentes, después de la discusión sobre el mismo yelmo de Mambrino. La parataxis subraya el dinamismo de la situación, además de caracterizar la escena

⁴⁴ Merece la pena notar que don Quijote expresa su satisfacción por haberse soltado, en primer lugar, “de los requiebros de Altisidora” (DQ II, 70), señalando la influencia agobiadora que el canto de despedida de la joven ha ejercido en él.

como un momento coral en el cual participan todos sin excepciones. Después de la fragmentación narrativa según la cual se han estructurado los capítulos de la venta, debida a la multiplicación de personajes y al consecuente brotar de historias secundarias, la narración vuelve a asumir una perspectiva de conjunto que implica a todos los presentes en un momento de agresión caótica y festiva: en este “caos, máquina y laberinto de cosas” (DQ I, 45) se reúnen los personajes procedentes de las varias situaciones intercaladas; justamente en esta circunstancia Iffland (1999: 108) detectó el específico carácter carnavalesco del ambiente de la venta. La rapidez de la escena está subrayada también por la variedad léxica que la describe en una secuencia acumuladora, gracias a la cual se determina en una expresión sintética la acción momentánea de cada personaje como representativa del rasgo central de su carácter:

El ventero, que era de la cuadrilla, entró al punto por su varilla y por su espada, y se puso al lado de sus compañeros; los criados de don Luis rodearon a don Luis, porque con el alboroto no se les fuese; el barbero, viendo la casa revuelta, tornó a asir de su albarda, y lo mismo hizo Sancho; don Quijote puso mano a su espada y arremetió a los cuadrilleros; don Luis daba voces a sus criados, que le dejasen a él y acorriesen a don Quijote, y a Cardenio y a don Fernando, que todos favorecían a don Quijote; el cura daba voces; la ventera gritaba; su hija se afligía; Maritornes lloraba; Dorotea estaba confusa; Luscinda, suspensa, y doña Clara, desmayada. El barbero aporreaba a Sancho; Sancho molía al barbero; don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo porque no se fuese, le dio una puñada que le bañó los dientes en sangre; el oidor le defendía; don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero, midiéndole el cuerpo con ellos muy a su sabor; el ventero tornó a reforzar la voz, pidiendo favor a la Santa Hermandad... De modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre (DQ I, 45).

Según nuestra interpretación de este conjunto de episodios, parece posible poner parcialmente en duda la lectura de Close (1991; 1993c) de las burlas palaciegas, que acentúa la imagen triunfal y festiva del contexto⁴⁵. Según el estudioso americano en el palacio ducal se estaría celebrando precisamente el éxito literario de la primera parte, ya que todo lo que ocurre y que viene urdido por los duques, depende de la imagen literaria de don Quijote y Sancho tal como ha sido plasmado en la primera parte. Los duques cultivarían el arte de la burla con la intención inocente de rendir un homenaje al *Quijote*, más que a don Quijote, y cada elemento de escarnio es parte inherente, convencional,

⁴⁵ Close se opone diametralmente a la interpretación de Casaldueiro (1970: 334-336), según el cual la estancia de don Quijote en el palacio se caracteriza por ser dominada por el fracaso, debido a la realización degradada y ficticia del sueño quijotesco por parte de los duques.

del mecanismo burlesco. El elemento farsesco, entonces, no serviría para ridiculizar el objeto de la celebración, sino que solo forma parte de un lenguaje folklórico tradicional procedente de los festejos cortesanos que caracterizaban la época de Cervantes, donde juegos y disfraces caballerescos eran diversión frecuente. Las burlas palaciegas serían perfectamente apropiadas⁴⁶ en su sentido general, y no manifestarían ninguna crueldad particular, sino solo el legítimo juego que la misma estructura burlesca admite intrínsecamente: el papel de víctimas atribuido a don Quijote y Sancho cae en el previsible abanico de reacciones convencionales, sin que esto implique una pasividad fuera de lo normal.

No dudamos que las burlas del palacio se funden en un tejido histórico, que toma inspiración del trasfondo social, como ya hemos comentado con abundancia de detalles en nuestro Capítulo 2, pero no detectamos en esto una razón para atribuir a las burlas palaciegas el mismo sentido de triunfalismo indicado por el estudioso. Más que una celebración del éxito del libro antecedente, la personalidad literaria de don Quijote les proporciona a los duques la posibilidad de burlarse de él a partir de sus conocimientos anteriores, mientras los personajes de la venta se burlan de lo que pueden ver, de la locura que don Quijote expresa en el presente, a la cual se añade la eventual influencia de lecturas caballerescas previas. El contexto rico y suntuoso, la acogida aparatosa no le otorgan ninguna acepción positiva al entorno, sobre todo si se considera que se trata de mera apariencia que esconde una intención de escarnio, no diferente de la que manifiesta el ventero cuando simula creer en las ilusiones quijotescas, con la escenificación de su investidura caballerisca. De esta manera el ambiente festivo del palacio no parece apartarse, en su esencia, del contexto de las posadas de la primera parte. Las diferencias principales son superficiales y, sobre todo, dependen del escenario material proporcionado por el palacio, que reproduce la elegancia típica de la corte.

En el constante juego cervantino que alterna a añadidos continuas sustracciones, el palacio de los duques presenta un elemento esencial de novedad con respecto a la venta: la conciencia de ser personajes literarios manifestada por don Quijote y Sancho es fundamento del propósito burlesco de los duques. Sin embargo, es precisamente aquí donde se encuentra la razón de la sustracción fundamental, por la cual se asiste al

⁴⁶ El estudioso atribuyó directamente al mismo Cervantes la afirmación según la cual los duques “le hicieron [a don Quijote] muchas [burlas], tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen.” (DQ II, 33)

agotamiento de la fuerza creativa de don Quijote: la inspiración de los duques procede de un libro, no viene del conocimiento directo de don Quijote. En cambio, como se decía, en las ventas es el mismo caballero quien desencadena el proceso burlesco a partir de sus delirios: esto ocurre tanto en el caso del ventero, que juega a seguirle el humor y finge creerle, como en la ilusión de agresión amorosa que don Quijote se convence padecer, convirtiendo el malentendido con Maritornes en una burla involuntaria. Mientras anteriormente el modelo literario de referencia representado por los libros de caballerías estaba asentado solo en la mente de don Quijote, en el palacio ducal el modelo literario está representado por la primera parte de las aventuras quijotescas, y actúa como ejemplo para los duques, que lo imponen con violencia a don Quijote y Sancho. Si en la venta don Quijote era el autor que repartía los papeles de su comedia, en el castillo representa solamente al actor al cual se le ofrece un papel protagonista que, sin embargo, fue creado por otros.

El palacio ducal es el reino de la apariencia, de la burla “dialógica” finalizada al escarnio y urdida completamente por parte de una fuerza externa, sin que se haga necesaria la intervención reinterpretativa de don Quijote. Castiglione, a la hora de hablar de los lugares de los que pueden proceder situaciones burlescas, había operado esta distinción:

L'una è quando si inganna ingegnosamente con bel modo e piacevolezza di chi si sia; l'altra quando si tende quasi una rete e mostra un poco di esca, talchè l'uomo corre a ingannarsi da se stesso (*Cortigiano*, II [10.7], p. 201).

El componente del ingenio nos parece central: la burla “de grado cero” no conlleva el empleo de un talento particularmente fecundo por parte del ideador; cosa que, en cambio, es necesaria para la complejidad de una burla “dialógica”, que juega con la víctima en el plano mental más que en la esfera física. Sin embargo, en el marco de esta categoría, es posible aplicar una distinción, que se hace patente precisamente en las diferentes situaciones venteriles y palaciegas: las burlas que hemos definido “dialógicas” puestas en marcha en la venta alimentan el mundo quijotesco porque brotan directamente del caballero y suponen la colaboración de su mismo ingenio, vale decir, implican la participación de la víctima para la realización del engaño (la ceremonia para armar a don Quijote no habría tenido lugar si él mismo no la hubiera sugerido); en el palacio ducal, en cambio, lo ingenioso emana únicamente de la

organización de los duques o de los personajes que toman la iniciativa, y don Quijote se abandona a la merced de estos personajes, auténtica víctima inconsciente e involuntaria. Particularmente explicativas son las circunstancias de las burlas nocturnas: la que se desarrolla en la venta ni siquiera es efectivamente resultado de una burla urdida, sino, más bien, de un malentendido que el mismo caballero transforma en burla y en situación erótica; en el palacio, en cambio, la aventura se desdobra en dos ocurrencias: la producida por doña Rodríguez que, a pesar de representar un momento de verdad que se escapa de la ficción ducal, no consigue corresponder a las expectativas eróticas de don Quijote, y la de Altisidora, de la cual el mismo hidalgo no hace sino tratar de huir, hasta que con el triunfal elogio a la libertad puede por fin desahogarse al dejar el castillo.

La burla en calidad de estructura narrativa se configura como traslado cómico de la esencia oscilante y relativa de la realidad, concreta manipulación humana de la oposición entre engaño y desengaño; si don Quijote ve la venta como castillo por su propia ilusión, la misma venta queda disfrazada de castillo por parte de los personajes que gravitan alrededor de ella; por otra parte, los duques manifiestan aquel espíritu burlesco y carnavalesco venteril, que transforma el palacio de la segunda parte en un ambiente sustancialmente análogo al de la posada, de manera que si la venta se había hecho castillo en la primera parte, en la segunda el castillo se torna venta, y en él se recuperan los temas esenciales que habían aparecido en la primera parte, según un nuevo planteamiento que no se limita a una sencilla y automática correspondencia entre personajes o situaciones, sino que se contiene en una general relectura en clave fingidamente dignificada.

Capítulo 4:

Burlas de palabra.

Al estudiar la obra de Castiglione, y la de su traductor Boscán, Morreale (1959: 214) detectó una sustancial identidad entre el término “*motteggiare*” (motejar) y “*burlare*” (burlar), que en la versión castellana de la obra quedan asimilados bajo el verbo “burlar”. De esta forma, se pueden sentar las bases para proponer una lectura común de la actitud burlesca como acción cómica y del empleo de un discurso igualmente burlesco, eficaz para crear solo verbalmente la misma superposición de realidades posibles y de puntos de vista.

En el *Cortigiano*, aunque se distinga la acción cómica (*burla*) de la palabra cómica (*facezia*), las dos comparten la misma capacidad de crear sorpresa desatendiendo las expectativas:

E parmi che la burla non sia altro che un inganno amichevole di cose che non offendano, o almeno poco. E sí come nelle facezie il dire contro l’aspettazione induce il riso (*Cortigiano*, II [10.4], p. 201).

En el capítulo anterior hemos indicado la necesidad de que el cortesano sepa templar su espíritu burlesco con una disposición moderada, punto central de la reflexión de Castiglione sobre lo cómico¹. La misma actitud debe aplicarse también al discurso cómico, de manera que el “motejar” se organiza según los mismos principios del “burlar”:

Avendo adunque il cortigiano, nel motteggiare e dire piacevolezze, rispetto al tempo, alle persone, al grado suo, e di non essere in ciò troppo frequente (che in vero dà fastidio tutto il giorno, in tutti i ragionamenti e senza proposito, stare sempre su questo), potrà essere chiamato faceto. Guardando ancora di non essere tanto acerbo e mordace che si faccia conoscere per maligno, pungendo senza causa, ovvero con odio manifesto; ovvero persone troppo potenti, che è imprudenza; ovvero troppo misere, che è crudeltà; ovvero troppo scellerate, che à vanità; ovvero dicendo cose che offendano quelli che esso non vorria offendere, che è ignoranza. Perché si trovano alcuni che si credono essere obbligati a dire e pungere senza rispetto ogni volta che possono, vada pure poi la cosa come vuole. E tra questi tali sono quelli che per dire

¹ Véase en particular *Cortigiano* (II [10.43], pp. 209-210), citado en la p. 240.

una parola argutamente, non guardano di maculare l'onore di una nobile donna: il che è malissima cosa e degna di gravissimo castigo (*Cortigiano*, II [9.160-9.162], pp. 199-200).

Además de proceder de los mismos lugares y de las mismas fuentes² burlas y motes brotan de la misma capacidad e inclinación y, por consiguiente, abren las puertas a los mismos riesgos que se centran en la posibilidad de exceder o de ser inoportunos, con particular atención en ambos casos a la disposición hacia las mujeres y hacia los más poderosos, tanto en las acciones como en las palabras con las que dirigirse a ellos.

Una perspectiva análoga, aunque expresada en un sentido más puramente literario, en el marco de la discusión sobre las características de la comedia, se encuentra en el tratado del Pinciano a la hora de decir que “la materia de la risa está en obras y palabras, en las cuales hay alguna fealdad y torpeza” (Ep. IX, III p. 45). Se diferencia de este postulado la propuesta de Minturno que, aunque identifique el origen de la risa en las dos vertientes, palabras (*motti*) y cosas (*cose*), traza el ámbito de las cosas mucho más amplio y variado que el de las palabras, centrado esencialmente en el empleo de estrategias retóricas para manipular el discurso y proporcionar efectos graciosos; en cambio las “cosas” que suscitan risa abarcan el campo de la narración en una multiplicidad de maneras y casos³ que, en la enumeración de Minturno, acaban siendo estrategias análogas a las retóricas pero aplicadas a la estructura del cuento, sin limitarse a la específica figura de palabra: lo cómico de palabras y lo cómico de cosas parece brotar de los mismos lugares (p. 140).

El planteamiento de la cuestión por parte de Minturno parece ser análogo a la aproximación de Cascales en el uso de las técnicas retóricas con las cuales se “engendra el donaire” (p. 390) y en la posterior exposición de las “obras” que producen risa, que se resumen en “toda festiva narración, toda befa, toda burla sin pesadumbre, en la cual se pintan las costumbres y acciones de los hombres” (pp. 390-391).

Lo cómico de acción y de palabra surge, según los planteamientos teóricos de la cuestión, de los mismos lugares. Cervantes parece realizar esta posibilidad en su novela, apuntando al empleo de un lenguaje que no es solo cómico o paródico, sino patentemente burlesco, en el sentido de que comparte el mismo propósito que

² “Ma i luoghi donde cavare si possono le burle sono quasi i medesimi delle facezie.” (*Cortigiano*, II [10.6], p. 201)

³ “In somma ogni festevole narrazione, ogn'imitazione, ogni beffa, ogni giuoco, e tutta quella continua festevolezza del dire, nella quale i costumi, e gli atti degli uomini si descrivono, nelle cose consiste” (*Minturno*, p. 140).

manifiesta la estructura de la burla: la creación de “otra” realidad alternativa a través de la superposición de una relectura matizada en sentido cómico. La configuración abierta de la novela, que posibilita un abanico teóricamente infinito de aventuras y el encaje igualmente ilimitado de enredos intercalados se reitera en la misma estructura de la obra, que examina el proceso de su propia composición como una acción *in fieri*, inacabada e inacabable, posibilitando la introducción de otros niveles de narración gobernados por la intervención de nuevos autores; todo esto, sin embargo, no sería posible sin la constitución de un lenguaje abierto a su vez, que no determina la realidad de forma unívoca a través de una selección que excluye las demás opciones, antes bien es empleado por los personajes de forma creadora y activa como una varita mágica capaz de transformar las cosas, de infundir nueva vida a la realidad, de volver a interpretarla para que se convierta en una versión cómico-paródica de sí misma.

El empleo de la palabra en sentido burlesco nos conduce de nuevo a la línea bajtiniana y a su concepto de palabra “bívoca”, capaz de evocar a la vez dos significados diferentes e irónicamente opuestos en el marco de la misma forma expresiva. Para examinar de forma más coherente este *lenguaje estratificado de posibilidades burlescas* iremos proporcionando algunos ejemplos de sus diferentes empleos por parte de Sancho, personaje que, en su evolución a lo largo de la novela, parece explorar varias aplicaciones de la palabra burlesca y engañadora.

4.1. La quijotización de Sancho: el planteamiento crítico de la cuestión.

Vamos a analizar el carácter de esta particular forma burlesca a través del comportamiento de Sancho a lo largo de la novela, señalando cómo el desarrollo de su relación con don Quijote y su mundo imaginativo se hace representativo de varias manifestaciones de dialogismo, hasta llegar a la palabra “bívoca” manipulada con intención irónica. Antes de dedicarnos a este comentario que implica una concepción evolutiva del personaje, parece oportuno resumir las propuestas principales que la crítica cervantina formuló sobre la idea de la evolución y recíproca influencia de don Quijote y Sancho, centrándonos en el escudero y en su supuesta “quijotización”.

Madariaga (1976)⁴ fue el que identificó por primera vez el desarrollo de los personajes de Sancho y don Quijote como paulatina y recíproca influencia del uno sobre el otro, en un intercambio ideológico que afecta profundamente a los respectivos mundos de referencia y deshace la rigidez de la relación antitética que parecía unir a los dos personajes al comienzo de la novela. A pesar de que el estudioso destacara este proceso como rasgo específico de la segunda parte, según hipótesis más modernas las huellas iniciales que lo fundamentan se pueden encontrar ya en la primera, puesto que se trataría de “un proceso lento y regular (de acuerdo con la complejidad del ser humano)” (Sánchez, 1990: 29).

De eso empiezan a percatarse también los personajes, por ejemplo, el cura y el barbero cuando, al encontrar a Sancho fuera de la venta de Palomeque, escuchan su relato de los extravagantes proyectos de don Quijote: “los dos se admiraron de nuevo, considerando cuán vehemente había sido la locura de don Quijote, pues había llevado tras sí el juicio de aquel pobre hombre” (DQ I, 26); el barbero reitera sus preocupaciones en el mismo final de la primera parte, cuando el don Quijote enjaulado está convencido de ser víctima de otro encantamiento mientras Sancho quiere liberarlo:

¿También vos, Sancho, sois de la cofradía de vuestro amo? ¡Vive el Señor que voy viendo que le habéis de tener compañía en la jaula y que habéis de quedar tan encantado como él, por lo que os toca de su humor y de su caballería! En mal punto os empreñastes de sus promesas y en mal hora se os entró en los cascos la ínsula que tanto deseáis (DQ I, 47).

La evolución de Sancho a lo largo de la novela sigue siendo objeto de discusión de la crítica cervantina, que, a partir de su planteamiento más temprano originó interpretaciones y enfoques diferentes. Una de las contribuciones más significativas fue la de Alonso (1967)⁵, que señaló las limitaciones de la lectura de un Sancho como mero representante de la vertiente realista de la novela, llamando la atención sobre los elementos que pertenecen a una perspectiva completamente opuesta, *in primis* al deseo de alcanzar la ínsula: en el imaginario sanchesco el sueño del gobierno tiene el mismo papel que ocupa Dulcinea en la mente de don Quijote y sufre un proceso análogo del engaño al desengaño, como había subrayado también Madariaga (1976). La conclusión de Alonso plantea la imagen de Sancho como un ser fronterizo, que no pertenece por

⁴ La primera edición de la obra se publicó en 1926.

⁵ A pesar de la edición que consultamos, la primera publicación de este ensayo se remonta a 1950.

completo al mundo de lo real ni al mundo de lo imaginario, sino que se define en esta misma oscilación entre los dos; lo más realista – y humano – que hay en él es precisamente esta condición de inestabilidad entre ilusión y desilusión.

Moore (1958) analizó la cuestión a partir de los mismos fundamentos de Alonso, poniendo en duda la ya tópica antítesis entre Sancho y don Quijote como representantes de una perspectiva realista e idealista, respectivamente; según el estudioso los dos llegan a invertir sus posiciones en un proceso casi de recíproco contagio posibilitado por el hecho de que el germen del realismo ya existía en la personalidad de don Quijote, al igual que el del idealismo en la de Sancho. La misma decisión de hacerse escudero y viajar con un supuesto caballero andante y las expectativas de ganar de esta aventura el gobierno de una ínsula demostrarían esto; a partir de ahí, el contacto continuo entre los dos les permitiría brotar a estas posibilidades embrionarias. Volvió sobre el concepto de contagio y contaminación también Bigeard (1972: 156), pero con explícita referencia a la locura de don Quijote, que se transferiría, a lo largo de la obra, también al escudero, que no era lo suficientemente sensato como para no dejarse influir por la condición mental de su amo.

Oelschläger (1952) identificó la causa de la qui jotización de Sancho en la creciente admiración que el escudero siente por su amo y en un proyecto educativo llevado a cabo con éxito por parte de don Quijote, hasta el punto de que, cuando don Quijote se está muriendo, es el mismo Sancho quien se ofrece a ir a buscar a Dulcinea para animarlo, con la esperanza que esta sea la ocasión de encontrarla por fin desencantada. Esta perspectiva se halla también en el trabajo anterior de Sainz (1951), que destacó el diálogo como instrumento didáctico esencial a través del cual don Quijote transmite a Sancho su visión del mundo y la esencia misma de su locura, llegando a influir en su personalidad más íntima.

Tharpe (1961) siguió la evolución educativa y espiritual de Sancho a partir de los comentarios del mismo escudero sobre su condición social y personal, que se hacen más frecuentes en la segunda parte. Sancho va aceptando cada vez más su papel de escudero, atribuyéndole, además, un valor de prestigio social y, sobre todo, de altura moral; aunque no varíen los rasgos esenciales de su personalidad, la experiencia del gobierno de Barataria conlleva un cambio radical de sus deseos y convicciones, y también de su percepción de sí mismo; renunciando a las ambiciones de gobernador y a

cualquier beneficio económico que de ellas pudiera resultar, Sancho se muestra orgulloso de su integridad y falta de codicia, de modo que su procedencia humilde y labradora es motivo de satisfacción por su dignidad: no solo por ser un cristiano viejo, sino también por las virtudes morales y sociales que ella implica. La experiencia de gobierno provoca en Sancho un crecimiento que es ante todo espiritual pero también de conocimiento y aceptación de sí mismo y de aquella condición social, que anteriormente quería cambiar precisamente mediante la realización concreta de la promesa de don Quijote.

Flores (1970) siguió el itinerario imaginativo de Sancho a través de las tres principales invenciones fantásticas que aparecen en la novela – el cuento de la embajada al Toboso, el encantamiento de Dulcinea y el relato del vuelo sobre Clavileño – apuntando a un general desarrollo de su poder imaginativo y creativo a medida que se aproxima a la conclusión de la obra.

Existe también una corriente crítica diametralmente opuesta, que rechaza la idea de la qui jotización de Sancho como acercamiento al mundo imaginativo de su amo.

Sletsjöe (1961) es uno de los más ilustres representantes de esta propuesta: después de una comparación entre las dos partes, no detectó un paulatino, aunque irregular, proceso evolutivo del escudero, sino un cambio brusco, una verdadera ruptura. La única constante serían sus sandeces, que permiten hacer reconocible el personaje a pesar de esta inestabilidad. De la misma opinión, aunque sea contrario al método aplicado, es Urbina (1982b, 1991a), que consideró completa la caracterización de Sancho ya en la primera parte, y su comportamiento en la segunda coherente con su función y con su representación paródica de la figura del escudero. El desarrollo del personaje de Sancho, según la opinión de Urbina (1991a: 128), se agotaría en la primera parte, en un proceso de aprendizaje a través del cual Sancho consigue tomar conciencia de su oficio de escudero, hasta el punto de hacerse, en el final de la primera parte, “protector y guardián” de don Quijote, adquiriendo, por fin, los rasgos adecuados para interpretar el papel que su amo le ha otorgado. Otros detractores de la idea de qui jotización son Russell (1987: 436) y Martínez Bonati (1995: 143-145): Russell subrayó la falta de consistencia de este proceso, detectando un cambio meramente ocasional del personaje de Sancho, debido a las circunstancias; según Martínez Bonati, en cambio, don Quijote y Sancho son personajes intrínsecamente inestables y

dinámicos, siempre proyectados hacia una transformación que impide, en su esencia, la idea de un proceso de cambio regular según el modelo de la novela de formación.

Una reflexión particularmente interesante sobre la cuestión fue proporcionada por Martín Morán (2009: 233) al centrarse sobre todo en el personaje de don Quijote afirmando que “ni la estructura del carácter de don Quijote, ni la de la narración de sus aventuras exigen un desenlace dramático”, opinión perfectamente concorde con la de Martínez Bonati (1995: 126) el cual, de la misma forma, no encontró en la novela “el empuje de una dinámica direccional psicológica o dramática”. A la discontinuidad de las reacciones del protagonista, se opone, según Martín Morán, una sustancial coherencia en su estado anímico: las supuestas expresiones de desencanto surgen cuando son oportunas y como específica reacción a una aventura o a un acontecimiento, sin que por eso se pueda comprobar la existencia de una tendencia homogénea a reaccionar de la misma forma delante de una misma clase de situaciones. Las expresiones de desengaño se configurarían, en esta perspectiva, como un artificio estilístico del autor, afirmaciones quijotescas que existen en la primera parte tanto como en la segunda, pero empleadas de forma diferente en la economía y organización del relato: si en DQ I representaban un recurso para llevar adelante la trama creando nuevos desarrollos, en DQ II se hallan en una posición de cierre de la situación narrativa, otorgándole una mayor unidad y coherencia al episodio, sin engendrar otros enredos (Martín Morán, 2009: 246). En conclusión, la tesis del estudioso es que se trata, de todos modos, de manifestaciones congruentes con la personalidad de don Quijote tal como se había trazado ya en la primera parte; solo destacan algunos rasgos como más evidentes que otros, en un proceso de disimilación de las características de su personalidad.

Después de este recorrido preliminar, nuestra aproximación a la cuestión se centrará en un comentario al diálogo entre don Quijote y Sancho, para adentrarnos en la relación que Sancho establece con el mundo de don Quijote en las dos partes de la novela, considerando como núcleo de la cuestión determinar si existe una efectiva autenticidad en la adhesión a la lógica quijotesca por parte del escudero, en un examen de las situaciones y de las razones que empujan a Sancho a acercarse a una perspectiva diferente de la de partida.

4.2. Diálogo antitético: el choque conceptual.

Bajtín (1979a: 71) apreció en la multiplicidad de las voces narrantes un rasgo típico de la novela, que la diferencia de los demás géneros literarios y de las otras manifestaciones artísticas:

Il discorso dell'autore, i discorsi dei narratori, i generi letterari intercalati, i discorsi dei protagonisti non sono che le principali unità compositive, mediante le quali la pluridiscorsività è introdotta nel romanzo; ognuna di esse ammette una molteplicità di voci sociali e una varietà di legami e correlazioni (sempre in vario grado dialogizzati) tra queste. Questi particolari legami e correlazioni tra le enunciazioni e le lingue, questo movimento del tema attraverso le lingue e i discorsi, il suo frantumarsi nei rivoli e nelle gocce della pluridiscorsività sociale, la sua dialogizzazione: ecco la principale peculiarità della stilistica romanzesca.

La existencia de estas voces plantea el problema de la comunicabilidad entre ellas, de cuál sea el “idioma” que cada interlocutor, narrador o bien personaje, utiliza, hasta el punto de que se podría hablar, como hace Bajtín, de “plurilingüismo” para indicar la presencia de variantes lingüísticas, a las cuales habría que añadir una plurivocidad individual, es decir, la variedad de estilos e idiolectos que cada voz es capaz de manejar. Bajtín (1979a: 79 y sgs.) habló de pluridiscursividad al detallar las implicaciones, sociales, históricas e ideológicas, que condicionan el lenguaje de cada individuo o grupo de individuos; la lengua se configura al igual que un conjunto dinámico y estratificado, agitado internamente por fuerzas centrífugas que componen, perturbándolo, el esencial tejido unitario centralizador de la lengua común, donde se reúnen todas las múltiples tendencias ejerciendo una fuerza contraria centrípeta.

Esta es la estructura de la lengua que se encuentra en el *Quijote*, estratificada y compleja, en la que participan las formas expresivas de los diferentes personajes que apuntan a clases sociales y a niveles culturales diferentes. Se trata de una situación de contrastes lingüísticos dependientes de las diferentes relaciones que cada personaje establece con el mundo que le rodea y con los demás personajes. El ejemplo más tajante es, sin duda, el de don Quijote y Sancho: el caballero se halla en una situación de aislamiento con respecto a los demás, debido a su personal visión del mundo que nadie comparte con él; por el contrario, Sancho vive en una realidad compartida, de manera que su lengua se funda en el mismo sistema de referencia que actúa como trasfondo para la lengua de los otros personajes. La adherencia de Sancho a lo real le permite hablar según un sistema de referencia unívoco, por lo menos al comienzo, donde hay

correspondencia entre lo que se ve y lo que se afirma, a través de una perspectiva pragmática en la cual la palabra define propiamente el objeto; la comprensión de la naturaleza del objeto está vinculada a su correcta determinación lingüística. Don Quijote, en cambio, instaura con la realidad un vínculo más arbitrario, fundado en sus ilusiones y deseos personales y, por lo tanto, dirigido hacia la interpretación de su mundo imaginativo, que se superpone a la realidad según una tentativa de manipulación literaria. Las dos formas de expresarse entrarán muchas veces en conflicto por proceder de dos maneras igualmente diferentes de relacionarse con el objeto exterior. El diálogo entre los dos se configura a menudo como una verdadera traducción: don Quijote describe algo de lo que ve al escudero, y Sancho tiene que traducirlo a su idioma, vale decir, expresándolo de modo que pueda conformarse a la realidad, llevándolo de un mundo a otro. En el marco de esta caracterización de la relación entre los dos protagonistas, el autor Cervantes pone de manifiesto el carácter antitético las dos personalidades en sus diálogos.

Esta tentativa de traducción conceptual es frecuente en las intenciones de Sancho, sobre todo al tratar de explicarle a don Quijote la realidad de las cosas, lo que ocurre concretamente fuera de la ilusión caballerescas, esperando poder evitar encuentros violentos o aventuras potencialmente peligrosas. Son numerosos los ejemplos de estos diálogos, que apuntamos como *antitéticos*, en el sentido de que dos voces se enfrentan representando dos mundos conceptuales opuestos, uno de los cuales quiere anular el otro; parece imposible una síntesis entre los dos, ni se nota en las intenciones de los interlocutores, que, en cambio, se oponen creando un choque cómico.

Un ejemplo se encuentra en una de las primeras aventuras, la de los molinos de viento, cuando Sancho intenta detener a don Quijote para que no empiece una batalla inútil contra los que a este le parecen ser gigantes⁶:

—Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

—Bien parece —respondió don Quijote— que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

⁶ La imagen carnavalesca del gigante, que ya tratamos en el punto 4. del cap. 3 (pp. 224 y sgs.), se asocia con el valor caballeresco de esta figura, cuya derrota representa la proeza heroica por antonomasia. Véase Redondo (1997: 325-339), que indagó también su transformación en molino.

Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer (DQ I, 8).

Y sucesivamente, al terminar don Quijote maltrecho después de esta batalla, Sancho reitera su visión de los acontecimientos, que a la luz de la dolorosa derrota de su amo espera que haya probado su verdad:

—¡Válame Dios! —dijo Sancho—. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza? (DQ I, 8)

En el marco del mismo capítulo, los dos protagonistas encuentran a dos frailes que don Quijote ve como dos encantadores que han raptado a una princesa; Sancho, escarmentado por la reciente aventura, intenta corregir la visión de su amo: “—Peor será esto que los molinos de viento —dijo Sancho—. Mire, señor, que aquellos son frailes de San Benito, y el coche debe de ser de alguna gente pasajera” (DQ I, 8).

Análoga circunstancia es aquella en la cual don Quijote, al ver dos rebaños de ovejas, imagina que se trata de dos ejércitos enemigos a punto de pelear, precisando los nombres de los caballeros, describiendo sus armas y las hazañas realizadas. La inicial perplejidad de Sancho se transforma en seguida en una tentativa casi frenética de impedir la intervención de su amo en la supuesta batalla:

—Vuélvase vuestra merced, señor don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a embestir. Vuélvase, ¡desdichado del padre que me engendró! ¿Qué locura es esta? Mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiablados. ¿Qué es lo que hace? ¡Pecador soy yo a Dios! (DQ I, 18)

A esta misma clase de diálogo pertenecen también las ocasiones en las cuales Sancho rechaza la hipótesis, planteada por don Quijote, de que el manteamiento es resultado de un hechizo⁷ debido al mismo encantamiento que afecta a aquel castillo que el escudero intenta desvelar a don Quijote en su concreto aspecto de venta:

Porfiaba Sancho que era venta, y su amo que no, sino castillo; y tanto duró la porfía, que tuvieron lugar, sin acabarla, de llegar a ella, en la cual Sancho se entró, sin más averiguación, con toda su recua (DQ I, 15).

⁷ Véase el párrafo 2.4., en particular en las pp. 122-123, para las discusiones entre don Quijote y Sancho sobre este asunto.

Un momento significativo que marca el cambio de esta actitud ocurre en I, 20: el ruido de lo que se descubrirá ser batanes prefigura, en el imaginario de don Quijote, la posibilidad de una aventura que, por el contrario, suscita en Sancho solo terror. El escudero se ha percatado ya de que nada vale razonar con su amo para disuadirle, así que recurre a otro sistema para intentar evitar un probable riesgo futuro:

Viendo, pues, Sancho la última resolución de su amo y cuán poco valían con él sus lágrimas, consejos y ruegos, determinó de aprovecharse de su industria y hacerle esperar hasta el día, si pudiese; y así, cuando apretaba las cinchas al caballo, bonitamente y sin ser sentido ató con el cabestro de su asno ambos pies a Rocinante, de manera que cuando don Quijote se quiso partir no pudo, porque el caballo no se podía mover sino a saltos (DQ I, 20).

Sancho engaña a su amo aduciendo una intervención casi divina: “el cielo, conmovido de mis lágrimas y plegarias, ha ordenado que no se pueda mover Rocinante” (DQ I, 20); se trata de un embuste ingenuo, o de una “burla de grado cero” según la terminología que hemos empleado en el capítulo anterior: con un propósito preciso y determinado, Sancho se burla de don Quijote sin que sea necesario aprovechar su ilusión caballerisca. Aún no se ha alcanzado un nivel de complejidad conceptual y de razonamiento que permita al escudero un engaño más refinado, ni un dominio lingüístico tal como para poder urdir una trampa solo a través del diálogo. En este nivel, permanece el contraste entre los dos mundos de referencias que se mantienen separados; la única relación que se establece, por lo tanto, es antitética: las tentativas de persuasión actuadas por Sancho no pueden tener éxito ya que remiten a una realidad que don Quijote no ve ni entiende.

4.3. Palabra y diálogo sintético: armonización ingenua de los contrastes.

No faltan las ocasiones en las que Sancho se hace representante de la realidad más material, también en su vertiente carnavalesca. Sancho es portavoz de una sabiduría popular que está moldeada por la lógica práctica de un ingenio simple y astuto, que atribuye una importancia casi absoluta a lo concreto, al bienestar necesario para gozar de la vida cotidiana.

Sin embargo, don Quijote alude también al hecho de que, si fuese oportunamente educado, tendría la oportunidad de llegar a ser un respetable hombre de cultura, que merecería la pena escuchar:

Tente en buenas, y no te dejes caer, que en verdad que lo que has dicho de la muerte por tus rústicos términos es lo que pudiera decir un buen predicador. Dígote, Sancho, que si como tienes buen natural y discreción, pudieras tomar un púlpito en la mano y irte por ese mundo predicando lindezas (DQ II, 20).

A lo largo de la novela, vamos asistiendo precisamente a la toma de conciencia por parte de Sancho de su capacidad lingüística y, en particular, de las posibilidades que un empleo más cuidadoso de la lengua pueda conllevar. No se trata de ninguna postura filosófica ni intelectual, sino de una perspectiva pragmática, un punto de vista utilitario gracias al cual una mentalidad simple comprende cómo a través de un manejo más diplomático del lenguaje, es posible alcanzar ciertos resultados con mayor eficacia.

Un ejemplo, quizás el más famoso, es el episodio del yelmo de Mambrino, que emerge de un encuentro casual con “un hombre a caballo que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro” (DQ I, 21); don Quijote identifica en este casco el legendario yelmo de Mambrino, mientras Sancho le opone su punto de vista de forma antitética: en el lenguaje, y en el mundo, de Sancho, esto se traduce en la siguiente definición: “un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra” (*ibidem*). La descripción del narrador explica al lector que se trata de un barbero que lleva en la cabeza una bacía para protegerse de la lluvia. Es precisamente el narrador⁸ quien aclara el malentendido, revelando que la versión de Sancho – “como Sancho dijo” (*ibidem*) – es la más cercana a la verdad, ya que don Quijote, “todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos” (*ibidem*). Los “malandantes pensamientos” de don Quijote se traducen, aparentemente, en “malandantes palabras” que nunca corresponden a lo que ven, piensan y expresan los demás, así que el contraste de perspectivas pasa a ser un contraste lingüístico. En este choque lingüístico se produce un efecto cómico que se halla, de nuevo, en la contraposición entre la realidad exterior concreta y su interpretación por parte de don Quijote; el contraste se crea

⁸ No entramos ahora en la compleja distinción de las voces narrativas que proceden de los varios intermediarios del texto. El tema será objeto de estudio en los capítulos 5 y 6.

constantemente en las voces de los protagonistas sin que la descripción externa y autorizada del narrador intervenga para dirimirlo. La oposición cómica que se crea se desarrolla en dos direcciones: por una parte la *elevación de lo real* que opera don Quijote, ridícula porque desmentida por la misma realidad, por otra parte el proceso contrario que realiza Sancho de *rebajamiento de lo ideal*, que quita a las ilusiones quijotescas la nobleza que les atribuye su creador. Al supuesto yelmo de Mambrino, que pertenece a la tradición caballeresca y cuya posesión fue causa de duelos legendarios⁹, Sancho le atribuye el precio de “un real de a ocho como un maravedí” (*ibidem*).

Para que la comunicación funcione, sin embargo, hay que encontrar un terreno común, un punto de encuentro para que los dos objetos diferentes de los que don Quijote y Sancho hablan se conviertan en un único objeto del cual hablar juntos. Este acuerdo se empieza a establecer en este mismo capítulo: don Quijote reconoce que el yelmo tiene, efectivamente, semblante de bacía de barbero, como dice Sancho, e intenta explicarlo según su lógica, imaginando que alguien que no conocía su valor, lo haya fundido una mitad para sacar provecho del oro, y haya compuesto, con la otra mitad, la bacía de la que acaban de apropiarse. En este caso el “objeto común” es, en apariencia, una bacía de barbero, pero, en su esencia, un auténtico objeto caballeresco: la bacía no es nada más que un “disfraz” vulgar y accidental, debido a una disminución de su valor monetario, que no merma su valor histórico-literario.

⁹ El yelmo de Mambrino pertenece a la literatura orlandiana, y se encuentra tanto en el *Orlando innamorato* de Boiardo (I, 4) como en el *Furioso* de Ariosto (XVIII, 151-153). En su imaginario don Quijote está actuando como paladín carolingio que, después de la humillación de la aventura de los batanes, se redime ganando la épica batalla para la conquista de este yelmo legendario, que se suponía hacía invulnerable a su portador. Se alineó a esta lectura Swanson (1963: 166), que consideró la toma del yelmo al igual que una purgación de la cobardía manifestada precisamente durante la aventura de los batanes, por eso el caballero podrá dar prueba de toda su valentía en el episodio siguiente, el de la liberación de los galeotes. Dudley (1972: 363), en cambio, interpretó el yelmo como objeto mágico, emblema de transformación, que le otorga a don Quijote el poder superior para posibilitar la reunión de las cuatro parejas de amantes que encontrará en la venta, como representaría simbólicamente la muerte del gigante de la lascivia convertido en cueros de vino. McGaha (1981: 746) atribuyó al yelmo un valor opuesto, es decir, de “debilidad esencial” en lugar de “poder mental”, elemento que contribuiría a la creación de una imagen visiva de don Quijote que apunta inmediatamente a su locura, como el yelmo con celada de cartón que llevaba al comienzo de su aventura, destruido durante la batalla con el vizcaíno; McGaha señaló la aportación burlesca de este episodio, que sería comparable a la discusión sobre el bálsamo de Fierabrás como parodia del tema caballeresco de la armadura mágica, del cual se encuentran huellas también en la *Eneida*, por ejemplo, en la descripción del escudo mágico forjado para Eneas por parte de Vulcano en el libro VIII.

La fusión de las perspectivas, y su desarrollo lingüístico, en busca de una realidad común a la que referirse se lleva a cabo en I, 44-45, en la venta, donde se produce otro encuentro casual entre la pareja y aquel mismo barbero con el que toparon en I, 21. Vuelve a plantearse la discusión sobre bacía y yelmo; Sancho recurre a una invención que podría cerrar la cuestión, la del “bacyelmo”, que, además, determina la esencia de este episodio en calidad de “aventura semántica”, que se constituye entre el choque de significados y se soluciona con una formación léxica nueva. Al escudero se le ocurre este término aun antes de que surja en la venta la discusión sobre la naturaleza del objeto; a pesar de haber formulado con cierta antelación la solución perfecta a la diatriba, Sancho no interviene, probablemente todavía inconsciente del poder que aquella única palabra podría tener en este contexto, es decir, el de eliminar el contraste para realizar una síntesis lingüística y conceptual de las dos perspectivas. Además de constituir una realidad universal que pueda ser sistema de referencia del universo quijotesco y del mundo de los demás, Sancho consigue, de manera aparentemente inconsciente, anular también el contraste lingüístico entre las dos perspectivas con la creación de un neologismo que funde los dos términos, el “realista” de *bacía* y el “caballeresco” de *yelmo*.

Como detectó Alonso (1948), Sancho es el personaje más propenso a jugar con el lenguaje como si se tratara de una materia flexible que se puede plasmar dependiendo de las exigencias, aun a costa de cometer errores. Esta libertad que parece ser, bajo una perspectiva puramente lingüística, una transgresión, llega a ser admisible si se considera que el lenguaje, como instrumento de comunicación, tiene precisamente la función de relacionar a las personas, de facilitar la comprensión. Y Sancho, como prevaricador de los límites lingüísticos que apartan a los individuos y crean, como en este caso, problemas de incomunicabilidad, actúa como puente que permite el contacto entre formas de hablar diferentes y consecuentemente, entre mundos de referencia diferentes. En la desaparición de las distinciones lingüísticas desvanece, al mismo tiempo, la diferencia entre realidad y apariencia: como se puede superar fácilmente el contraste entre *bacía* e *yelmo*, lo mismo puede ocurrir con la discriminación entre verdad y mentira, que se supera en un universo intermedio donde las dos se funden y confunden. Mientras Spitzer (1968: 166) identificaba en este pasaje un momento en el cual el escudero “se libera de las limitaciones del lenguaje”, Bandera (1975: 52) interpretó esta

expresión acuñada por Sancho en un sentido más existencial, al igual que un símbolo de la “ficcionalización del lenguaje” que apunta a la falta de firmeza de la realidad; si es tarea imposible distinguir verdad y ficción, el esfuerzo para conseguirlo solo lleva a resultados aun más absurdos: “el *Quijote* se nos revela como un monumental baciyelmo, ni bacía ni yelmo o bacía y yelmo a un tiempo”.

Las dos teorías no tienen por qué ser contradictorias, como Bandera quiso entenderlas: el problema de la realidad oscilante y del relativismo como imposibilidad de conseguir un conocimiento estable del mundo es cuestión que impregna toda la novela, pero eso no impide que Cervantes pueda enfrentarse a ella también bajo un punto de vista irónico, que apunta, por una parte, a la imposibilidad de vivir en un mundo tan variable, y por otra parte a cómo se puede superar este sentido de precariedad con una sola palabra: en un universo donde todo es en movimiento, objeto de interpretaciones que moldean la materia de forma arbitraria, la misma incertidumbre es inconstante como el resto, y a ella se puede poner remedio con una sola palabra que la disuelva, aunque solo por un instante. Si la realidad es múltiple y resbaladiza, si se constituye de oposiciones, se puede insertar en ella también una perspectiva ingenuamente sintética, que anule estos contrastes. Subrayamos el rasgo de ingenuidad de esta propuesta conciliadora porque no se vislumbra en ella ninguna otra intención escondida, ninguna razón personal que empuje a Sancho hacia la creación de este término¹⁰; por un lado, el “baciyelmo” surge de una mirada divertida e ingeniosa que subraya lo ridículo de una discusión que carece de sustancia hasta el punto de poder solucionarse con una sola palabra, instrumento inmaterial para resolver una cuestión igualmente inmaterial; por otro lado, es expresión del temperamento pacífico y pacificador de Sancho.

Sancho es el personaje comunicador por excelencia de la novela, que se relaciona con todos los otros personajes sin distinción de nivel cultural o social y sabe, en este caso, crear un puente comunicativo cuando los mundos de los interlocutores permanecen demasiado lejanos. La palabra de don Quijote se extiende hacia una realidad que no tiene correspondencia externa, de aquí la divertida aplicación del lenguaje que emplea, que traduce una realidad invisible para los otros. Don Quijote no

¹⁰ Nos suena demasiado simplista la hipótesis de Hart (1992: 296), según el cual Sancho inventa el “baciyelmo” solo para evitar desmentir a don Quijote.

dialoga con los demás, no le interesa la comunicación en el marco de lo “real”, sino la creación de una nueva interpretación del mundo tanto como del lenguaje. Como afirmó Bajtín (1979a: 101), la lengua, en su carácter de pluridiscursividad, es la viva expresión del mundo ideológico y social, punto de contacto que se coloca en la frontera entre lo propio y lo ajeno; vista la aptitud de don Quijote, que evita una auténtica relación comunicativa con los demás, sin embargo, ese carácter no puede aplicarse a su lengua: la palabra quijotesca nunca se coloca en esta frontera, antes bien permanece siempre y solamente suya, interpretación de un mundo que no consigue transmitir. El empleo del lenguaje por parte de don Quijote tiene valor *poético*: su palabra es única y absoluta, rechaza cualquier mediación y su proyección hacia el interlocutor es siempre dominante, íntegra en su esencia sin necesidad de otras confirmaciones. No es suficiente nombrar el objeto para crear un lenguaje comprensible, hay que procurar que esta acción esté compartida, puesto que es la interacción dialógica lo que está en la base de la comunicación. Y es precisamente esta relación dialógica lo que falta en la intención de don Quijote, el cual no se extiende hacia su interlocutor para buscar su comprensión, sino que aspira a la creación: la palabra creadora no tiene el propósito de nombrar la realidad existente, sino de fundar una realidad nueva, no es comentario de algo ya encontrado, sino invención original.

A don Quijote no le interesa convencer a los demás de la autenticidad de su visión, porque no tiene duda de que su interpretación se corresponde con lo que ven todos; no necesita buscar participación en algo que supone ya universalmente compartido y, cuando esto no sucede, busca una razón que tenga sentido para él, típicamente la intervención de los encantadores. Por eso, el papel “persuasivo” puede pertenecer solo a Sancho, que entiende la locura de don Quijote y trata de convencerlo mostrándole la realidad que no puede ver. La actitud conciliadora parece ser, conceptualmente, consecuencia directa del fracaso de este intento de persuasión forzosa: si don Quijote no es receptivo hacia la perspectiva de su escudero, será Sancho quien aprenderá a recibir la de su amo, buscando un punto de encuentro, aprendiendo el modo para integrar en su lenguaje la palabra quijotesca.

El empleo poético de la palabra realizado por don Quijote se opone al del mismo Cervantes como autor de una novela que consiste en un universo típicamente dialógico, encuentro entre una multiplicidad de voces, puntos de vista y lenguajes entre los que

ninguno consigue dominar ni reprimir a los demás: el Cervantes novelista es creador de un don Quijote poeta, que interpreta su propia palabra de manera diametralmente opuesta a la suya. El escritor, entonces, puede separarse a sí mismo de la lengua de su obra y emplear su lengua sin llegar a identificarse por completo en ella, dejándola “semi-ajena” o “ajena”, aunque siempre se configure como instrumento para expresar sus propias intenciones: en este sentido, no habla *en* una lengua determinada, sino *a través* de ella (Bajtín, 1979a: 107). Se trata de aquel estilo que el estudioso ruso individuó en su realización más lograda en la novela humorística, donde la representación de una lengua estratificada en niveles culturales diferentes, a los cuales corresponden precisos entornos sociales y geográficos, se asocia con la posibilidad de separar las intenciones del autor de las manifestadas por el propio personaje, sin llegar a solidarizarse completamente con él (Bajtín, 1979a: 116). Fuente e influencia centrales para este género de novela sería no solo la obra de Rabelais, sino también la del mismo Cervantes. Efectivamente, Cervantes es maestro, como veremos, en la aplicación de este mecanismo no solo al mismo enredo de la novela, que se constituye a través del cruce de los diferentes mundos que cada personaje representa, sino también a la misma estructura de la obra, con la presencia de múltiples voces narrativas que se superponen y se desmienten recíprocamente, en un proceso de dudosa refracción de las intenciones del autor. No se podría expresar esto de forma más tajante de como lo hizo Bajtín (1979a: 123), que volvemos a citar en una traducción al italiano:

L'autore non è nella lingua del narratore e non è nella lingua letteraria normale, alla quale è correlato il racconto (anche se egli può essere più vicino all'una o all'altra), ma egli si serve e dell'una e dell'altra lingua per non affidare le sue intenzioni meramente ad alcuna di esse; in ogni momento della sua opera egli si serve di questo interpellarsi e dialogare delle lingue per restare, in senso linguistico, come neutro, come una terza persona nella disputa tra due.

Lo que constituye, en su esencia, la pluridiscursividad bajtiniana es la palabra “bívoca”, portadora de dos intenciones, la fragmentada del autor y la directa del personaje, palabra intrínsecamente dialógica en la cual las dos voces, representantes de dos conciencias lingüísticas diferentes, se relacionan activamente. Esta relación puede ser, según la posterior postulación del asunto elaborada por Mortara Garavelli (1985: 91), *monodireccional*, cuando las dos voces internas a la misma palabra no entran en conflicto, o *multidireccional* cuando, por el contrario, en la palabra representativa se

inserta una intención ajena y abiertamente contrapuesta a la de su formulación original: en este caso, en la palabra “bívoca” se arraiga una finalidad paródica, que ridiculiza la lengua de partida y, consecuentemente, su mundo de referencia.

Este proceso puede ponerse en marcha también en las intenciones de los personajes, no solo en el sentido de que se hacen portavoces de por lo menos parte del punto de vista del autor, sino también porque interpretan, en el plano de la fábula, la misma actitud autorial, es decir, se apropian de lenguajes ajenos para arraigar en ellos un propósito diferente del originario. Lo hace sobre todo Sancho, que se convierte en perfecto representante, como veremos, de un empleo irónico de las palabras de su amo, hasta el punto de dar forma a auténticas burlas basadas en la mera manipulación discursiva.

Para volver a la creación del baciyelmo, sin embargo, vamos a matizar esta expresión dentro de este marco teórico: Sancho interviene en la cuestión como si fuera una voz *super partes* entre el barbero, representante de la perspectiva “realista”, y don Quijote, portador del punto de vista literario-caballeresco. Como se decía, su intención es puramente conciliadora y se expresa en la fusión armónica de las dos inclinaciones preexistentes, con el resultado de crear, en palabras de Spitzer (1968: 165), una “formación lingüística bifocal”: “si una cosa me parece a mi como A y a ti como B puede ser que en realidad no sea ni A ni B, sino A + B”. Esta palabra se coloca en una posición original, que elude tanto el campo monodireccional como el multidireccional, sublimando el conflicto en una voluntad superior de compromiso. La fusión práctica de las dos palabras en una expresión única – pero no unívoca (bacía + yelmo = baciyelmo) – impide que uno de los dos puntos de vista prevalezca gracias a otro propósito conciliador, que difiere de ambos para resumirlos, sin extinguir ninguno de los dos. Si la palabra “bívoca” multidireccional conlleva la superposición de dos intenciones, una de las cuales se hace dominante pues manipula la otra hasta convertirla en algo diferente, en el baciyelmo encontramos una sugerencia casi “trívoca”, que añade a los dos puntos de vista contrapuestos un tercer sentido conciliador sin anular el contraste, sino convirtiéndolo en una esencia armónica. Renunciando a convencer a una de las partes implicadas, Sancho elimina el aspecto conflictivo, solucionando la contradicción, sin, por ello, aplastar las diferencias, que permanecen perfectamente visibles.

El juego, a nuestra manera de ver, sigue desarrollándose en el marco de la ironía, ya que la solución encontrada por Sancho parece apuntar a aquel relativismo típico del mundo literario cervantino, que, sin embargo, queda evaluado, en este caso, a través de una mirada ligera y despreocupada, que señala no solo la fragilidad del mundo, sino también lo efímero de cualquier punto de vista que intente captarlo. No se trata, sin embargo, de aquella ironía que hace un empleo retórico instrumental de las palabras del interlocutor para utilizarlas contra él, sino de una ironía que juega con los conceptos, desvelando la fragilidad que afecta a cada punto de vista: no hace falta la creación de un arma para triunfar en el diálogo; el arma queda en la misma esencia efímera de cada manifestación humana. A partir de la argumentación de Spitzer (1968), podemos concluir que la inestabilidad de los nombres llega a la paralela y análoga inestabilidad de lo real, que necesita nuevas formaciones léxicas para ser definida de manera apropiada; se posibilita asimismo la relación opuesta, en la cual el relativismo del mundo puede ser expresado solo en un lenguaje igualmente relativo y variable, conforme a las conveniencias de las partes implicadas.

La conveniencia es precisamente el criterio que motiva las acciones de Sancho. Merece la pena subrayar los dos momentos separados que constituyen el episodio del yelmo: en primer lugar su hallazgo y sustracción al pobre barbero ignaro, que viene agredido y desazonado con el resultado de perder su bacía y su cabalgadura. En este momento de la narración todavía no se produce la síntesis de las dos realidades. En la memoria de la pareja protagonista sigue siendo vívida la aventura de los batanes, relatada en el capítulo anterior. En particular, Sancho recuerda muy bien la cólera e indignación de su amo al interpretar como falta de respeto aquella carcajada que le ha surgido al enterarse de que la situación real no proporcionaba ningún peligro¹¹. En tres circunstancias, después de avistar al barbero con su supuesto yelmo, a Sancho se le ocurre este recuerdo:

1. —Mire vuestra merced bien lo que dice y mejor lo que hace —dijo Sancho—, que no querría que fuesen otros batanes que nos acabasen de abatanar y aporrear el sentido. —¡Válate el diablo por hombre! —replicó don Quijote—. ¿Qué va de yelmo a batanes? (DQ I, 21)

¹¹ Según el tratado de Castiglione, la necesidad de no irritar al interlocutor con chistes o burlas inapropiados es principio fundamental de una conversación decorosa y de buen gusto: “in tutti i modi si ha da considerare la disposizione degli animi degli auditori” (II [9.159], p. 199).

2. —Yo me tengo en cuidado el apartarme —replicó Sancho—, mas quiera Dios, torno a decir, que orégano sea y no batanes.

—Ya os he dicho, hermano, que no me mentéis ni por pienso más eso de los batanes —dijo don Quijote—, que voto, y no digo más, que os batanee el alma (*ibidem*).

3. Cuando Sancho oyó llamar a la bacía «celada», no pudo tener la risa, mas vínosele a las mientes la cólera de su amo y calló en la mitad della (*ibidem*).

Son dos los acontecimientos pasados durante la aventura anterior que influyen en la reacción de Sancho en esta nueva ocasión: el enfado de don Quijote a causa de la risa irreverente del escudero y el consecuente mandato de silencio¹². Estas son las razones por las cuales en I, 21 el escudero, por una parte, no se detiene en la explicación del auto-engañó al que don Quijote se somete al interpretar la bacía del barbero como yelmo de Mambrino (“si yo pudiera hablar tanto como solía, que quizá diera tales razones, que vuestra merced viera que se engañaba en lo que dice”) y, por la otra, no rompe a reír como había hecho anteriormente (veáse punto 3. de la cita). Lo más conveniente para Sancho, en este momento, es no suscitar el enojo de su amo, cumpliendo con lo que se le ha ordenado. Esta parece ser la razón principal por la cual la formulación del “baciyelmo” no puede producirse en esta ocasión. Algo parecido se reproduce, coherentemente, en la manera en la cual Sancho habla de la cabalgadura del pobre barbero que, habiéndose caído de ella a causa de la agresión de don Quijote, se ha escapado dejándola atrás.

Dígame vuestra merced qué haremos deste caballo rucio rodado que parece asno pardo, que dejó aquí desamparado aquel Martino que vuestra merced derribó, que, según él puso los pies en polvorosa y cogió las de Villadiego, no lleva pergenio de volver por él jamás. ¡Y para mis barbas, si no es bueno el rucio! (DQ I, 21)

Parece tratarse de un momento de transición en el cual Sancho se adhiere burlescamente a la visión quijotesca para evitar consecuencias negativas, pero sin conseguir hacerlo por completo, ya que, aunque admita que se trata de un “caballo rucio rodado” para complacer a su amo, añade también que el animal se parece a un “asno pardo”. Sancho se acerca astutamente a la interpretación ilusoria de don Quijote, formulación de una palabra “bívoca” irónica, sin renunciar a precisar que la apariencia

¹² “Y está advertido de aquí adelante en una cosa, para que te abstengas y reportes en el hablar demasiado conmigo: que en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo” (DQ I, 20).

exterior del animal desmiente lo que afirma su amo, de manera que, si efectivamente se pudiera tratar de un caballo, sería como “disfrazado” de asno. La síntesis lingüística que se lleva a cabo para el yelmo se está aproximando, pero falta todavía un propósito auténticamente conciliador.

Un momento de creación léxica y conceptual que se puede relacionar con la invención del baciyelmo fue destacado por Sánchez (1990: 31) en I, 26, cuando la fantasía socarrona de Sancho concibe otra expresión curiosa al contestar a una objeción del barbero sobre la posibilidad de que don Quijote se haga arzobispo en lugar de imperador:

—Señores, si la fortuna rodease las cosas de manera que a mi amo le viniese en voluntad de no ser emperador, sino de ser arzobispo, querría yo saber agora qué suelen dar los *arzobispos andantes*¹³ a sus escuderos (DQ I, 26).

Sánchez identificó en esta expresión una “divertida invención para regocijo de los lectores, comparable a la palabra baciyelmo”, vale decir, otra “imposible simbiosis”; efectivamente, aunque no se llegue lingüísticamente a la formación de un verdadero neologismo, bajo el punto de vista conceptual se da lugar a una fusión análoga, que concilia la imagen de la orden de la caballería andante con la de un cargo religioso, con el resultado de una ridícula e improbable figura mediana. Análogamente, Rosenblat (1973: 198) señaló otras formaciones parecidas, por ejemplo “semidoncellas”¹⁴ (I, 43) para definir a Maritornes y a la hija del ventero, “sobrebarbero” (I, 45) para distinguir el barbero del baciyelmo del barbero Nicolás, “sotaermitaño” (II, 24) para indicar la querida del ermitaño. Sin embargo, hay que precisar que estas formaciones no proceden de la voz de un personaje, como ocurre en el caso del baciyelmo, sino del mismo narrador.

La segunda parte del episodio se desarrolla en I, 44-45, donde se llega a la invención del baciyelmo. En realidad, en I, 21 el jaez del asno del barbero había padecido la misma transformación de la bacía, volviéndose en albarda. El nuevo encuentro con el barbero, que reconoce lo que le había sido hurtado, proporciona otra ocasión para reanudar la controversia sobre los objetos en cuestión. Y don Quijote, que

¹³ Cursiva nuestra.

¹⁴ Molho (1976: 282) notó una formación expresiva análoga en un soneto satírico de Quevedo que hace referencia a una “putidoncella”, es decir, una mujer que parece una doncella y es, en realidad, una prostituta.

no vacila en zambullirse en una discusión encendida para probar la naturaleza caballeresca de la bacía/yelmo, desatiende completamente la cuestión paralela del jaez/albarda: se trata de un instrumento escuderial que no le compete ni interesa y por lo tanto, en su mundo, permanece al nivel de “materia amorfa” (Avalle-Arce, 1975: 39). Por eso es el mismo Sancho quien plantea la hipótesis de una transformación paralela, creación análoga a la de su amo: de esta manera el escudero subraya lo absurdo de las pretensiones de don Quijote y, al mismo tiempo, el abanico de posibilidades inagotables que su procedimiento lógico proporciona al aplicarse a cualquier cosa:

—¡Pardiez, señor —dijo Sancho—, si no tenemos otra prueba de nuestra intención que la que vuestra merced dice, tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez deste buen hombre albarda! (DQ I, 44)

Sancho empieza a manejar con cierta propiedad la lógica quijotesca y a revelar la capacidad de aplicarla en su propio provecho, aunque con la plena conciencia de que se trate de un disparate.

El “baciyelmo”, formulado como tal al final del capítulo I, 44, anticipa la solución de la diatriba en I, 45, donde el barbero Nicolás organiza una trampa para su colega, fingiendo creer lo que afirma el caballero, es decir, que la bacía es realmente aquel mítico yelmo de Mambrino.

Nuestro barbero, que a todo estaba presente, como tenía tan bien conocido el humor de don Quijote quiso esforzar su desatino y llevar adelante la burla, para que todos riesen, y dijo hablando con el otro barbero: —Señor barbero, o quien sois, sabed que yo también soy de vuestro oficio, y tengo más ha de veinte años carta de examen y conozco muy bien de todos los instrumentos de la barbería, sin que le falte uno; y ni más ni menos fui un tiempo en mi mocedad soldado, y sé también qué es yelmo y qué es morrión y celada de encaje, y otras cosas tocantes a la milicia, digo, a los géneros de armas de los soldados; y digo, salvo mejor parecer, remitiéndome siempre al mejor entendimiento, que esta pieza que está aquí delante y que este buen señor tiene en las manos no solo no es bacía de barbero, pero está tan lejos de serlo como está lejos lo blanco de lo negro y la verdad de la mentira (DQ I, 45).

Todos los personajes de la venta, el cura, Cardenio, Fernando, el oidor y los demás, participan en esta divertida circunstancia que parece prefigurar la actitud que será abrazada también por Sancho: la aparente adhesión burlesca al mundo quijotesco¹⁵; lo veremos sobre todo en Sierra Morena, con la simulada entrega de la carta que don

¹⁵ Parker (1948:290-294) relacionó la actitud del grupo de personajes venteriles con el comportamiento de los duques, que comparten la misma intención de reírse de don Quijote aprovechando su locura.

Quijote había escrito a Dulcinea. Ahora, sin embargo, la víctima no es don Quijote, sino un personaje extraño que nada tiene que ver con la ilusión caballerescas, de modo que resulta aun más difícil convencerlo de la autenticidad del objeto. Se da lugar a una perfecta “burla de palabra”, creación tramposa que se construye en un manejo puramente conceptual, socarrón y astuto de la ilusión quijotesca, sin que haga falta implicar ningún otro mecanismo: la palabra, en su misma esencia, es tan engañadora como puede serlo el mundo concreto y no necesita de más artificio que un poco de ingenio para alcanzar las consecuencias últimas de su potencialidad ilusoria.

En cambio, en este caso, como se decía, extraña que Sancho se quede fuera de una discusión de la que tendría la solución perfecta: su baciuelmo, de hecho, dirimiría la cuestión con un chiste divertido en el cual se traduciría el espíritu burlesco; además, representaría una solución conciliadora que satisficiera a todos sin contradecir a nadie, en la cual, sin embargo, permaneciera intacto el carácter problemático de la realidad (Avalle-Arce, 1975; 37)¹⁶. La creación del “baciuelmo” al final de I, 44 parece ser fruto de una inspiración momentánea y espontánea, de cuya potencialidad lingüística ni siquiera el mismo Sancho se percata; no es casual, entonces, que el escudero no lo mencione directamente en el marco de la discusión en la venta como posible solución; es más, se trata de un neologismo que ya no aparecerá en ninguna otra circunstancia de la novela. El escudero, a pesar de que manifieste una capacidad creativa creciente en el ámbito lingüístico, todavía no es consciente de eso ni percibe las posibilidades que esta condición le ofrecería al explorarla.

Sancho no interviene en la determinación de la naturaleza del objeto caballeresco así como don Quijote no se pronuncia a la hora de elegir entre jaez y albarda:

¹⁶ Avalle-Arce (1975: 36-37) relacionó el episodio con un cuento popular que Cervantes emplea en dos ocasiones, en el entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo* y en el capítulo II, 13 del *Quijote*. En este segundo caso encontramos dos catadores que, al beber el vino, perciben dos sabores diferentes, de hierro y de cordobán, sin que consigan llegar a una solución que convenza a ambos. La diatriba parece no tener una posible solución conciliadora: se concluirá después de un tiempo con el hallazgo en la cuba del vino de una “llave pequeña, pendiente de una correa de cordobán”; sin embargo, en concreto, se manifiesta un elemento en el cual los dos coinciden, el vino. Se trata de la situación diametralmente opuesta a lo que ocurre con el yelmo de Mambrino, donde la armonización de las perspectivas opuestas se alcanza en el plano lingüístico y conceptual, aunque ningún objeto concreto pueda corresponder a la invención de Sancho.

—¡Válame Dios! —dijo a esta sazón el barbero burlado—. ¿Que es posible que tanta gente honrada diga que esta no es bacía, sino yelmo? Cosa parece esta que puede poner en admiración a toda una universidad, por discreta que sea. Basta. Si es que esta bacía es yelmo, también debe de ser esta albarda jaez de caballo, como este señor ha dicho.

—A mí albarda me parece —dijo don Quijote—, pero ya he dicho que en eso no me entremeto.

—De que sea albarda o jaez —dijo el cura— no está en más de decirlo el señor don Quijote, que en estas cosas de la caballería todos estos señores y yo le damos la ventaja.

—Por Dios, señores míos —dijo don Quijote— [...]en lo que toca a lo que dicen que esta es bacía y no yelmo, ya yo tengo respondido; pero en lo de declarar si esa es albarda o jaez, no me atrevo a dar sentencia difinitiva: solo lo dejo al buen parecer de vuestras mercedes; quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy no tendrán que ver con vuestras mercedes los encantamientos deste lugar, y tendrán los entendimientos libres y podrán juzgar de las cosas deste castillo como ellas son real y verdaderamente, y no como a mí me parecían (DQ I, 45).

La certeza de don Quijote en materia caballeresca no se aplica a objetos triviales que no le competen, por los cuales la realidad vuelve a ser sometida a la duda de la mutación mágica, debida a un hechizo encantador. En la perspectiva del barbero, y del lector también, el único auténtico encantador es don Quijote, que transforma la bacía en yelmo, pero se niega a realizar el mismo proceso con respecto al jaez. Le toca al resto del grupo decidir entre jaez o albarda, componiendo un tribunal popular que tiene que emitir una sentencia para poner término a la absurda cuestión. Sin embargo, la discusión acaba en pelea antes de que se pueda llegar a una conclusión, de modo que queda suspendida la burla y, al mismo tiempo, la esencia ontológica del objeto: el jaez/ albarda queda prisionero en un limbo que admite las dos posibilidades sin elegir una de ellas de forma definitiva ni proporcionar ninguna solución conciliadora. En este caso, entonces, se mantiene activo el contraste entre la sustancia real del objeto y su supuesta sustancia caballeresca, la cual, a su vez, se reparte según el observador la considere auténtica (como hace don Quijote) o puramente burlesca (como hace el grupo de la venta).

En el marco del capítulo I, 45 se manifiesta el abanico de las tres posibilidades esenciales que el manejo astuto del lenguaje puede ofrecer ante la ambivalencia de lo real; en cada realización, siempre se apunta a una mirada divertida, que aprende con astucia cómo dominar la esencia contradictoria del mundo:

- intentando superarla, con una propuesta conciliadora que juega con estas contradicciones, como hace Sancho con la creación del bacyelmo;

- aceptando la existencia de un contraste inconciliable, como es el caso de la diferenciación entre albarda y jaez;
- con la burla, que disfraza la realidad fingiendo que el contraste no existe, como cuando se intenta convencer al barbero de que su bacía es efectivamente el yelmo de Mambrino.

El episodio del yelmo de Mambrino fundamentó uno de los comentarios más influyentes de la crítica cervantina, es decir, la caracterización por parte de Castro (1972: 83) del mundo del *Quijote* como una “realidad oscilante”. A partir de la afirmación del mismo don Quijote, según el cual “eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa” (DQ I, 25), se constituye la imagen de una realidad que posibilita la convivencia de numerosas interpretaciones para captar la esencia del mundo exterior, que parece moldearse según la variedad de los puntos de vista. Parker (1948:290-294) puso en tela de juicio esta consideración que destaca la ambigüedad de la realidad quijotesca: no sería la realidad vacilante e incierta, sino la interpretación humana de ella, que puede llegar a convertirse en manipulación y mentira; el auténtico papel de encantadores, según la opinión del estudioso, lo desempeñan los hombres: el que transforma la bacía en yelmo es don Quijote, pero no hay duda de que el objeto concreto al cual hace referencia es una mera bacía; sintéticamente, “los sentidos no engañan, pero los hombres sí”. Efectivamente, el mismo Castro (1947: 35) volvió a elaborar su misma idea algunos años más tarde¹⁷, afirmando:

Hace años [...] creí que a Cervantes le interesaba en ocasiones determinar cuál fuera la realidad yacente bajo la fluctuación de las apariencias. Mas no es el problema de la verdad o del error lógicos lo que al autor le preocupa, sino hacer sentir cómo la realidad es siempre un aspecto de la experiencia de quien la está viviendo.

Predmore (1953) siguió el planteamiento de Parker para comentar el perspectivismo postulado por Spitzer, afirmando que el desdoblamiento llevado a cabo por los personajes se produce en el marco de un engaño o de una burla, es decir, con intenciones mentirosas, que no conllevan una auténtica duda sobre la esencia ontológica del mundo; la única excepción sería don Quijote, sumido en su locura. Asimismo, según

¹⁷ Recordamos que la primera edición de *El pensamiento de Cervantes*, donde el estudioso formuló su propuesta crítica del relativismo, remonta a 1925.

el estudioso, Cervantes no crearía un mundo narrativo ambiguo para el lector, que nunca duda de que el baciuelmo es efectivamente una bacía, pues el mundo de referencia de la novela le queda bien claro¹⁸. Hart (1992) aplicó la misma línea crítica al perspectivismo propuesto por Spitzer afirmando que la polionomasia identificada por el estudioso alemán no tiene que interpretarse necesariamente como prueba del relativismo cervantino; por el contrario, podría conducir a la conclusión opuesta, es decir, que la realidad se resistiría a cualquier tentativa de transformación, ya que, con la sola excepción de don Quijote, el desdoblamiento por parte de los demás personajes surge de una explícita intención burlesca o engañadora, y no de una auténtica percepción alternativa¹⁹. A esta misma conclusión ha llegado también Segre (2006), señalando la estabilidad de lo “real”: las derrotas quijotescas probarían la imposibilidad de alterar arbitrariamente el mundo; verdad y mentira se mantienen, en este sentido, bien distintas, aunque sean motivo de confusión en la perspectiva de los personajes. El mundo permanece íntegro, pero posibilita la confrontación entre varios “mundos posibles” procedentes de las percepciones de los personajes, según una visión dialéctica que, en la propuesta del estudioso, nunca llega a ser relativista.

Merece la pena recordar otra ocasión en la cual Sancho revela una actitud sintética, que no definiríamos precisamente conciliadora, sino más bien persuasiva.

El escudero vuelve a tratar de sacar a don Quijote de su mundo ilusorio pero, en este caso, se detiene en varias explicaciones y razones lógicas que deberían probar a su loco amo lo absurdo de sus convicciones, a causa de las cuales lo están burlando. Estamos al final de la primera parte, cuando, al salir de la venta, don Quijote queda enjaulado por iniciativa colectiva de los personajes que quieren arrastrarlo a su casa. Disfrazados para no ser reconocidos, lo sorprenden durante el sueño y, atándole manos y pies, lo encierran en una jaula de madera. Don Quijote presume que es otra consecuencia del encantamiento de la venta/castillo, mientras Sancho parece adoptar un comportamiento singular, prudente y reflexivo:

¹⁸ El estudioso, sin embargo, no consideró la compleja cuestión de la novelización del proceso de composición y transmisión de la novela, en la cual el lector está sometido a diferentes voces y mensajes no fidedignos, creando un sentido general de inestabilidad en la determinación de la misma verdad de la historia. Véase los capítulos 5 y 6 para profundizar en el problema.

¹⁹ Falta precisar que Spitzer y Parker, aparentemente, no conocieron los respectivos trabajos por ser publicados en el mismo año de 1948.

Solo Sancho, de todos los presentes, estaba en su mismo juicio y en su misma figura, el cual, aunque le faltaba bien poco para tener la misma enfermedad de su amo, no dejó de conocer quién eran todas aquellas contrahechas figuras, mas no osó descoser su boca, hasta ver en qué paraba aquel asalto y prisión de su amo, el cual tampoco hablaba palabra, atendiendo a ver el paradero de su desgracia (DQ I, 46).

Tampoco cuando don Quijote le pide su opinión sobre lo que está ocurriendo, Sancho desvela haber comprendido que se trata de una burla, pero empieza a expresar sus dudas sobre lo que está pasando:

—No sé yo lo que me parece —respondió Sancho—, por no ser tan leído como vuestra merced en las escrituras andantes; pero, con todo eso, osaría afirmar y jurar que estas visiones que por aquí andan, que no son del todo católicas (DQ I, 46).

Las razones que enumera a su amo son muy concretas, afirmando haber averiguado que los supuestos fantasmas que lo hicieron prisionero son mucho más físicos de lo que deberían y no corresponden, ni por lo que atañe a su aspecto ni a su olor, a los demonios que don Quijote está convencido que sean. Sancho intenta desenmascarar lo absurdo de las ilusiones quijotescas con una lógica práctica, alineándose con su amo para defenderlo; sin embargo, más que contra los burladores, que contaban precisamente con esta reacción de don Quijote, Sancho trata de protegerlo precisamente de su misma imaginación, indicándole el aspecto más concreto de la situación. Lo que el escudero quiere evitar es que los burladores se aprovechen de la fragilidad de su amo, el cual acaba, otra vez, burlándose de sí mismo: se trata de la situación ejemplar dibujada en aquella clase de burlas indicada por Castiglione²⁰ en la cual es la misma víctima la que se deja caer en la trampa urdida. Efectivamente, los burladores todavía no se han dado cuenta de que no han conseguido engañar al escudero y siguen preocupándose de que “Sancho no viniese a caer del todo en la cuenta de su invención, a quien andaba ya muy en los alcances” (DQ I, 47). Sin embargo, es el mismo escudero quien aclara su comprensión de los acontecimientos:

—Ahora, señores, quiéranme bien o quiéranme mal por lo que dijere, el caso de ello es que así va encantado mi señor don Quijote como mi madre: él tiene su entero juicio, él come y bebe y hace sus necesidades como los demás hombres y como las hacía ayer, antes que le enjaulasen. Siendo esto ansí, ¿cómo quieren hacerme a mí entender que va encantado? Pues yo he oído decir a muchas personas que los encantados ni comen, ni duermen, ni hablan, y mi amo, si no le van a la mano, hablará más que treinta procuradores.

²⁰ Véase el fragmento de *Cortigiano* (II [10.7], p. 201) citado en la p. 247.

Y volviéndose a mirar al cura, prosiguió diciendo:

—¡Ah, señor cura, señor cura! ¿Pensaba vuestra merced que no le conozco y pensaba que yo no calo y adivino adónde se encaminan estos nuevos encantamientos? Pues sepa que le conozco, por más que se encubra el rostro, y sepa que le entiendo, por más que disimule sus embustes. [...] Todo esto que he dicho, señor cura, no es más de por encarecer a su paternidad haga conciencia del mal tratamiento que a mi señor se le hace (DQ I, 47).

El Sancho del final de la primera parte sabe descubrir lo absurdo de las locuras quijotescas tanto como los engaños deliberados, aquellas “burlas dialógicas” que aprovechan el frágil estado mental de su amo; ha aprendido a distinguir las verdades disfrazadas y la realidad detrás de la apariencia; según su misma admisión, “entiende” y respeta su obligación hacia don Quijote, fundada en un sentimiento de sincera amistad. Se muestra legítimamente orgulloso de sus nuevas capacidades de lectura del mundo, hasta el punto de decirse indignado por la tentativa de los burladores de implicarlo en el engaño orquestado: “a mí no se me ha de echar dado falso” (DQ I, 47), afirma con decisión, rechazando las sospechas de los demás que dudan de su salud mental. Por el contrario, lo que Sancho intenta realmente hacer es *curar* a su amo de la locura que lo afecta²¹; no comparte las convicciones de don Quijote ni lo ridiculiza, pero lo entiende y compadece. Por eso tratará de revelarle lo absurdo de su visión ofreciéndole pruebas, fruto de demostraciones lógicas y tan concretas que “tocará con la mano este engaño y verá como no va encantado, sino trastornado el juicio” (DQ I, 48), llegando también a expresar toda su frustración por la resistencia de don Quijote a comprender, sin, por eso, desmoralizarse:

—¡Válame Nuestra Señora! —respondió Sancho dando una gran voz—. ¿Y es posible que sea vuestra merced tan duro de cerebro y tan falto de meollo, que no eche de ver que es pura verdad la que le digo, y que en esta su prisión y desgracia tiene más parte la malicia que el encanto? Pero, pues así es, yo le quiero probar evidentemente como no va encantado (DQ I, 48).

²¹ Ferreras (1982) distinguió la presencia de cuatro niveles, o mundos, en la novela: el “intramundo”, interior, fruto de la voluntad de un personaje, el “mundo transformado por don Quijote”, vale decir, la constitución de su universo caballeresco a partir de su intramundo, el “mundo transformado por los otros” o “mundo fingido” y el mundo real, o “extramundo”, que corresponde a la realidad objetiva exterior. A la tercera categoría pertenece la estructura burlesca, en las dos vertientes que proceden, por una parte, de la intención de reírse de don Quijote, y por otra de la de curarlo, de destruir sus ilusiones por medio de la apariencia, como hacen, según el estudioso, el cura, el barbero y Sansón. En la circunstancia del enjaulamiento que estamos describiendo nos parece que también Sancho puede incluirse en la misma clase de comportamiento.

El resultado será un diálogo que acerca a don Quijote al aspecto más material del mundo y de sí mismo, a su esfera física, llegando a una de las páginas más patentemente escatológicas de la novela, como ya se ha comentado en las pp. 150 y sgs. A pesar de lo absurdo del asunto con el cual Sancho intenta probar a don Quijote que no está realmente encantado, sino que es solo víctima de una burla, esta discusión se caracteriza por ser un “discreto coloquio”, según el mismo epígrafe del capítulo I, 49²².

Más que en la lógica de las pruebas enumeradas, nos queremos detener en otro elemento, a través del cual Sancho se acerca voluntariamente a su amo: el escudero parece tomar responsabilidad de sus acciones, declarando estar dispuesto a compartir el destino de don Quijote en el caso de que no consiga persuadirlo. Al final de la primera parte Sancho se hace real escudero y servidor, aceptando participar en la lógica según la cual vive su amo, aunque solo como castigo: “tiempo nos queda para volvernos a la jaula, en la cual prometo a ley de buen y leal escudero de encerrarme juntamente con vuestra merced, si acaso fuere vuestra merced tan desdichado, o yo tan simple, que no acierte a salir con lo que digo” (DQ I, 49). Esta nueva conciencia afectará el espíritu de don Quijote más que todos los razonamientos anteriores y será el impulso necesario para salir de la jaula.

Se trata de una situación evidentemente diferente de aquellas en que Sancho se acerca al mundo quijotesco solo de manera aparente, empujado por una actitud que podríamos definir utilitarista u oportunista, medio con el cual utiliza el código caballeresco para sacar algún provecho; esto ocurre, por ejemplo, en I, 8, cuando intenta despojar al fraile desarzonado por don Quijote explicando que “aquello le tocaba a él ligitimamente como despojos de la batalla que su señor don Quijote había ganado” (DQ I, 8). Molho (1976: 278-279) interpretó esta circunstancia como prueba de la doble naturaleza de Sancho como tonto/listo y, en particular, de su constante proceso de reversibilidad de una condición a la otra. En I, 17 también, después de su estancia en la venta, cuando don Quijote se escapa sin pagar la cuenta: Sancho, aprovechando la ocasión en la que los extraños usos caballerescos le podrían ser útiles, decide hacer lo mismo, ya que, como escudero, tendría que cumplir con las mismas normas de la

²² En realidad, el coloquio con Sancho se desarrolla entre el capítulo 48 y 49, mientras la mayoría del 49 se dedica a la discusión literaria con el canónigo sobre las novelas caballerescas.

caballería, a la que ya pertenece de derecho, y “porque no había de perder por él la buena y antigua usanza de los caballeros andantes, ni se habían de quejar dél los escuderos de los tales que estaban por venir al mundo, reprochándole el quebrantamiento de tan justo fuero” (DQ I, 17). Estas ocasionales incursiones sanchescas en el código caballeresco no revelan un auténtico propósito de penetrar en el mundo de don Quijote, sino, por el contrario, la voluntad de extraer los principios que fundamentan las ilusiones de su amo para trasladarlos a la vida cotidiana cuando puedan ser útiles. En este caso, la misma norma caballeresca viene decontextualizada y desvalorizada para convertirse en mero instrumento de provecho económico. Esta actitud, por lo tanto, no representa un momento de compenetración por parte de Sancho en la mente de su amo, ya que la lógica caballeresca no apunta a esta búsqueda de utilidad y provecho: la aceptación del código caballeresco es solo aparente y, además, no conlleva una auténtica comprensión por parte del escudero de la locura de don Quijote ni del proceso de transformación de la realidad que ella lleva a cabo. La pluridiscursividad se realiza a nivel conceptual, en el cual Sancho superpone a la norma caballeresca su propia intención pragmática.

Por el contrario, en el caso del enjaulamiento, el razonamiento de Sancho le parece persuasivo también a don Quijote: el escudero no expresa solo su carácter oportunista, sino, más bien, una auténtica comprensión del funcionamiento de la mente de su amo y de sus expectativas. Revelando su comprensión de la burla y tratando de persuadir a don Quijote con argumentos válidos que él pueda entender, Sancho parece actuar como un auténtico sabio, que ya no se limita a interpretar y representar el mundo popular, sino que es capaz de aprender el funcionamiento de la inmaterial fantasía quijotesca.

En la discusión de I, 48-49, de nada valen las argumentaciones del canónigo contra los libros de caballerías tachados de ser la causa de la locura quijotesca: el caballero sabe contestar a ellas de forma tan coherente que su interlocutor se queda “admirado”, obligado a admitir que hay una parte de verdad en la defensa de don Quijote; en cambio Sancho, aunque no alcance su objetivo de restaurar el entendimiento de don Quijote, lo anima a salir de la jaula: el caballero sigue convencido de estar encantado, pero llega a secundar parcialmente lo que afirma el escudero que, aplicando el criterio caballeresco a sus razones, consigue penetrar en la locura de don Quijote

actuando desde el interior. De esta forma Sancho desarrolla una actitud persuasiva que le permite alcanzar resultados realmente eficaces. Es más, a pesar de que sepa contestar lógicamente a las objeciones literarias del canónigo, ante las observaciones de Sancho don Quijote no puede hacer nada más que admitir la validez del argumento, atrincherándose en una obstinada reiteración de su voluntarismo: “Yo sé y tengo para mí que voy encantado, y esto me basta para la seguridad de mi conciencia” (DQ I, 49)²³.

Otra prueba se encontrará en II, 11: después del encuentro con la compañía de comediantes disfrazados para escenificar *Las cortes de la muerte*, don Quijote quiere perseguir a los actores que están a punto de robarle el rucio a Sancho. Esta puede considerarse la primera ocasión en la cual el escudero logra disuadir a su amo, que renuncia a los propósitos de venganza y, sobre todo, a enderezar un tuerto, intención que se halla en el mismo núcleo de su alma caballeresca²⁴. La fórmula más eficaz es la de adoptar el pensamiento quijotesco, aplicando aquellos criterios que el caballero entiende y reconoce como admisibles para someter su voluntad:

—Asaz de locura sería intentar tal empresa: considere vuesa merced, señor mío, que para sopa de arroyo y tente bonete no hay arma defensiva en el mundo, sino es embutirse y encerrarse en una campana de bronce; y también se ha de considerar que es más temeridad que valentía acometer un hombre solo a un ejército donde está la Muerte y pelean en persona emperadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles; y *si esta consideración no le mueve a estarse quedo, muévale saber de cierto que entre todos los que allí están, aunque parecen reyes, príncipes y emperadores, no hay ningún caballero andante.*

—Ahora sí —dijo don Quijote— *has dado, Sancho, en el punto que puede y debe mudarme de mi ya determinado intento.* Yo no puedo ni debo sacar la espada, como otras veces muchas te he dicho, contra quien no fuere armado caballero (DQ II, 11)²⁵.

Sancho propone un argumento que, se da cuenta, no conseguirá persuadir a don Quijote, mientras parece seguro de poder convencerlo recurriendo a una ley que pertenece al código caballeresco, como efectivamente sucede: para entablar un duelo

²³ Torrente Ballester (1984: 141-149) comentó esta afirmación para subrayar la importancia del papel de los encantadores en el mundo quijotesco, instrumento imprescindible con el cual don Quijote defiende la fragilidad de su universo caballeresco. El estudioso identificó la vacilación de don Quijote causada por el razonamiento de Sancho, a la cual el caballero responde con la decisión inapelable de vivir la realidad que él quiere vivir, de transformar el mundo en conformidad con su voluntad.

²⁴ Don Quijote es definido “enderezador de tuertos” por el barbero en I, 52. En I, 19 es del mismo caballero, que afirma: “Y quiero que sepa vuestra reverencia que yo soy un caballero de la Mancha llamado don Quijote, y es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios.”

²⁵ Cursiva nuestra.

don Quijote necesita enfrentarse con otro caballero²⁶. Sin expresar amargura o duda, don Quijote reconoce esta nueva capacidad persuasiva de su escudero con cierta satisfacción: los dos compañeros, por fin, entienden los mismos principios y saben aplicarlos, aunque la de Sancho no pueda considerarse una efectiva adhesión al mundo imaginativo caballeresco, ya que emplea esta nueva actitud empática precisamente para desintegrar algunos de los fundamentos que cimientan la esencia heroica de don Quijote. Se trata evidentemente de una facultad persuasiva diferente de la que hemos constatado anteriormente²⁷, puesto que no implica ya ninguna imposición de una visión disconforme a la quijotesca, sino que, más bien, manipula a don Quijote desde el interior de su locura: en otras palabras, Sancho ha aprendido a hablar la lengua de don Quijote²⁸.

Nos estamos acercando a aquella competencia que el escudero revela en la segunda parte, aquel manejo de la ironía que se asocia no solo a la penetración en el mundo fantástico de don Quijote para destrozarlo desde el interior, sino a la aplicación de este criterio en sentido creativo, con la formulación de un intento burlesco que se realice lingüísticamente a través de un hábil juego conceptual.

4.4. Diálogo irónico: la conciencia del lenguaje como arma.

En la relación entre don Quijote y Sancho tiene un papel fundamental la figura de Dulcinea y cómo el escudero reformula su existencia en su propia perspectiva. Se trata de un ejemplo ideal para destacar el desarrollo de las capacidades imaginativas de Sancho y su paulatina y paralela comprensión del mundo quijotesco. Vamos a analizar los pasos principales donde emerge este asunto, con las diferentes elaboraciones que Sancho realiza de la figura de Dulcinea, a partir de I, 25, cuando don Quijote le encarga la embajada al Toboso para entregar una carta a su amada, hasta I, 31, donde Sancho da

²⁶ Véase el punto 6 del cap. 3 (pp. 232 y sgs.) sobre la evolución de este comportamiento en el castillo ducal.

²⁷ Véase el párrafo 4.2., p. 256.

²⁸ En el sistema paródico de cuatro niveles que hemos resumido en la nota n. 19, Ferreras (1982: 51) atribuyó a Sancho el papel de “actante más receptivo o evolutivo de la obra, puesto que [...] solo él es capaz de recorrer los cuatro universos de la estructura paródica”.

cuenta de este viaje y, finalmente, II, 10, donde tiene lugar la invención de una Dulcinea encantada por parte del mismo escudero.

4.4.1. La relectura sanchesca de la carta de don Quijote (I, 25).

En el marco de la amplia y compleja aventura que se desarrolla en Sierra Morena a partir del capítulo I, 23, el lector tropieza con un episodio que compara directamente la lengua de don Quijote con la de Sancho. Si toda la novela se constituye alrededor de la relación de oposición y complementariedad entre los dos personajes, esta es la primera ocasión en la que el parangón es explícito, ya que los dos se enfrentan con la misma tarea, la composición y consecuente recomposición del mismo texto.

Don Quijote le escribe una carta²⁹ a Dulcinea, y le otorga a su escudero la misión de entregársela. Sancho, a lo largo de su viaje hacia el Toboso, se encuentra al cura y al barbero en una venta y, al contarles los disparates de su amo, menciona también la carta dirigida a Dulcinea. Pero cuando los dos le piden que la lea Sancho se da cuenta de que no ha llevado consigo el libro de memorias – encontrado en una maleta abandonada en la montaña – que la contenía. A pesar del inconveniente, Sancho no se preocupa de la pérdida de la misiva, “porque él la sabía casi de memoria” (DQ I, 26). Este sibilino “casi” ya hace surgir en el lector la sospecha de que el recuerdo de Sancho no será tan esmerado y detallado como a él le parece; esta impresión queda inmediatamente confirmada por la actitud física del escudero, que revela la vacilación de su memoria:

Paróse Sancho Panza a rascar la cabeza para traer a la memoria la carta, y ya se ponía sobre un pie y ya sobre otro, unas veces miraba al suelo, otras al cielo, y al cabo de haberse roído la mitad de la yema de un dedo, teniendo suspensos a los que esperaban que ya la dijese, dijo al cabo de grandísimo rato:

—Por Dios, señor licenciado, que los diablos lleven la cosa que de la carta se me acuerda (DQ I, 26).

²⁹ Para un estudio puntual sobre la presencia del género epistolar en la novela se remite a Pulgarín (1986), que cuenta diez cartas en la primera parte y otras diez en la segunda, algunas presentadas en la entereza de su texto, otras referidas de forma indirecta. Curiosamente, la estudiosa no considera entre ellas la versión oral de Sancho de la carta para Dulcinea.

El lector está ya preparado para lo que va a ocurrir: Sancho propone una nueva versión de la carta compuesta por don Quijote, una verdadera recreación que representa, por una parte, una inversión burlesca del original y, por otra, su parodia; Spitzer (1968: 162) la definió “una muestra magistral del perspectivismo lingüístico”, expresión perfectamente lograda de los diálogos entre escudero y amo que tienen el fin de enfrentar las diferentes perspectivas bajo las que es posible analizar un mismo fenómeno o un mismo objeto, sin que ninguna prevalezca o domine sobre las demás como absolutamente correcta e irrefutable. Esta inversión depende de un proceso típicamente carnalesco que propone el mismo contenido y el mismo texto trasponiéndolo según una clave diametralmente opuesta al espíritu con el cual don Quijote había concebido el original. Podemos hablar también de *parodia*, porque se trata, al fin y al cabo, de una operación que se aplica a un texto escrito, que se podría definir literario al considerar la misma intención quijotesca de recrear una carta de amor típica de las novelas caballerescas.

Vamos a considerar en concreto las dos versiones de la carta observando, en primer lugar, la de don Quijote:

CARTA DE DON QUIJOTE A DULCINEA DEL TOBOSO

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte,

El Caballero de la Triste Figura (DQ, I 25).

La reelaboración de Sancho no constituye un texto acabado, sino una formulación que procede por tentativas a las que contribuyen también las interrupciones y correcciones de sus interlocutores:

—Por Dios, señor licenciado, que los diablos lleven la cosa que de la carta se me acuerda, aunque en el principio decía: «Alta y sobajada señora».

—No diría —dijo el barbero— *sobajada*, sino *sobrehumana* o *soberana señora*.

—Así es —dijo Sancho—. Luego, si mal no me acuerdo, proseguía, si mal no me acuerdo: «el llogo y falto de sueño, y el ferido besa a vuestra merced las manos, ingrata y muy desconocida

hermosa», y no sé qué decía de salud y de enfermedad que le enviaba, y por aquí iba escurriendo, hasta que acababa en «Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura». No poco gustaron los dos de ver la buena memoria de Sancho Panza, y alabáronse mucho y le pidieron que dijese la carta otras dos veces, para que ellos ansimesmo la tomasen de memoria para trasladalla a su tiempo. Tornóla a decir Sancho otras tres veces, y otras tantas volvió a decir otros tres mil disparates (DQ I, 26).

Lo que Sancho resume en una única versión incluye, en realidad, tres repeticiones que corresponden a tres versiones diferentes de las que no se propone, en ninguno de los casos, el resultado completo. A la perspectiva de inversión cómica, se añade la consecuente diferencia que separa un texto escrito de uno oral, fundado, además, en un recuerdo parcial de la versión de partida. Se produce un “enunciado polifónico” (Reyes, 1984: 66), en el cual se percibe la voz originaria de don Quijote y la superposición de Sancho, que, al mismo tiempo, le atribuye las palabras a su amo y se apropia de ellas en un proceso dinámico e inestable, característico de toda citación.

A pesar de los fallos nemotécnicos del escudero, Sancho demuestra haber captado el significado de la carta de don Quijote, ya que se acuerda de los puntos principales e intenta reproducirlos: en primer lugar las referencias caballerescas, aunque acaben mutiladas a causa de su ignorancia de este lenguaje, y, en segundo lugar, la condición de sufrimiento que está padeciendo el caballero por la ausencia de Dulcinea; se trata precisamente de aquellos rasgos que Sancho había alabado con entusiasmo cuando don Quijote le leyó la misiva³⁰.

El léxico empleado por don Quijote se conforma con el de otras novelas caballerescas en la misma situación de las misivas amorosas. Los comentaristas y editores del *Quijote* están sustancialmente de acuerdo en identificar como principal modelo imitativo la carta de Oriana a Amadís³¹, aunque VG (I, 516.418), RM (II, 227.4; 227.5) hayan hecho referencia también a otros ejemplos caballerescos³² en los que se pueden detectar estructuras parecidas, como *Florisel de Niquea*, *Caballero de la Cruz*, *Olivante de Laura* y *Diana del Salmantino*. El mismo Cervantes empleó por primera

³⁰ Frattoni (1963: 79-80) subrayó las exclamaciones de entusiasmo de Sancho ante la carta y su admiración por don Quijote por saber expresar tan elocuentemente sus sentimientos, detectando en sus palabras aquel “respeto del hombre inculto hacia la cultura, hacia las letras”. El estudioso eliminó, quizás demasiado decididamente, la posibilidad de que las alabanzas de Sancho sean irónicas, proponiendo una lectura literal de las palabras del escudero.

³¹ Rico en la nota n. 108 a I 25, VG en I, 516. 418. Se trata de la carta en *Amadís*, II, 44, vol.I, p. 676.

³² CL (II, 345. 95) añadió la referencia a una carta de Diego Hurtado de Mendoza.

vez esta fórmula en *La Galatea*³³. En particular, en la epístola para Dulcinea, abundan los arcaísmos, como *ferido* por “herido”, *fermosura* por “hermosura”, *afincamiento*, *maguer*, *pro*, *acorrerme*³⁴, *asaz*. Se apunta al amor caballeresco como lucha, como otro duelo donde el héroe tiene que afrontar y vencer a su misma amada, fuente de constante dolor a causa de su ausencia y, por eso, enemiga³⁵. El enamorado pone su vida y su destino completamente en las manos de la amada y hace depender de su aceptación o de su rechazo su misma supervivencia. La terminología pertenece a la esfera semántica de la enfermedad y del sufrimiento físico (*ferido*, *llagado*, *salud*, *afincamiento*, *sufrido*, *cuita fuerte* y *duradera*, *acorrerme*), condición miserable y decadente que choca con la lejana hermosura, fría y compuesta, de la dama (*ausencia*, *desprecia*, *desdenes*, *ingrata*, *enemiga*, *crueldad*). Aparecen también imágenes tópicas del lenguaje amoroso: la de la ausencia de la dama, que en este caso se convierte en arma concreta como una lanza que traspasa al amado; *Autoridades* corrobora este valor del término con un refrán – “cuan lejos de ojos, tan lejos de corazón”³⁶ – que identifica la ausencia como “enemiga de amor”, recordando la naturaleza efímera y fugaz de los afectos humanos cuando no exista un contacto prolongado que los mantenga vivos. “Llegar a las telas del corazón” es otra expresión, atestiguada en *Autoridades*, para apuntar a un agudo dolor que penetra en el corazón y que viene causado por algo o alguien a quien se ama.

En la versión sanchesca, *soberana* se convierte en *sobajada*, que Rico, en la edición del *Quijote* que empleamos, interpreta, como “humillada, menospreciada”, o tal vez “sobada, manoseada”³⁷. “Sobajar” se cita en los diccionarios del Siglo de Oro, con su significado general de maltratar una cosa, ajándola; *Rosal* identifica su procedencia

³³ En la epístola de Timbrio a Nísida: “Salud te embía aquel que no la tiene” (*Galatea* III, p. 151). Bataillon (1964: 301) recordó el origen clásico de la expresión, detectándolo en las *Heroídas* de Ovidio, que durante el Renacimiento se eleva a modelo epistolar. El estudioso subrayó el hecho de que la fortuna de la fórmula ovidiana tuvo éxito especial en España gracias a las numerosas acepciones del término *salud*.

³⁴ *Afincamiento maguer, pro, acorrerme* se atestan ya en *Autoridades* como voces anticuadas.

³⁵ El motivo petrarquesco de la ausencia de Dulcinea y del sufrimiento que provoca en el ánimo del enamorado don Quijote es recurrente en Sierra Morena y se reitera en el marco de composiciones literarias, en prosa en el caso de la carta, y en verso, en el poema que en I, 26 don Quijote graba en la corteza de los árboles – “tres coplas reales (o quintillas dobles) de tradición cancioneril del siglo XV, con las rimas distribuidas según el siguiente esquema: *a b a b a - c d c c d*” (Sánchez, 1990: 25) –, terminando con el estribillo: “aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea / del Toboso”.

³⁶ Se trata de un tópico amoroso de origen antiguo; *Autoridades* cita este refrán recordando su procedencia del latín.

³⁷ Nota n.º 33 al capítulo I, 25 de la edición digital.

del latín *sub+agere*, vale decir, “traer abajo”. RM (299.14) interpreta como “sobejana, voz equivalente a sobrada, excesiva, extremada”, aunque VG (I, 533.179) se declare escéptico hacia esta propuesta, subrayando, en cambio, que la acepción de *sobajada*, en su sentido de “sobada”, “manoseada”, añade a la descripción de Dulcinea otro valor irónico que aludiría a su bajo linaje, dando lugar a un juego de palabras en composición con el adjetivo *alta*³⁸. *Covarrubias*, en su definición, remite al verbo “ahajar”, voz bajo la que se encuentra que “ahajada” se referiría a “la mujer que ha sido tratada de muchos y está desflorada y deslustrada”.

Llagado se transforma en *llego*, probablemente por asonancia; Rico admite, de manera análoga a RM (II, 300.4), la posibilidad que “llego” proceda de una errata filológica y que debería de ser en realidad “llago”, interpretando, además, el término como influencia de la oralidad, reproducción de la pronunciación sayaguesa de *lego*³⁹. Sancho parece recordar la general idea de sufrimiento que su amo quería expresar y la traduce añadiendo la imagen cómica de un don Quijote *falto de sueño*: según la perspectiva “corpórea” del escudero, que prioriza la necesidad de satisfacer las exigencias fisiológicas, la falta de sueño es evidentemente causa de malestar.

El escudero reformula la carta incluyendo expresiones que no existían en el original, intentando reproducir una estructura fónica parecida (Zucker, 1973: 520). En su confusión mental, Sancho parece recordar la presencia de formas arcaicas, así que permanece *ferido*, aunque *fermosa* la sustituya por el más común *hermosa*. Vuelve a aparecer el término *salud*, aunque con una evidente variación de significado: si don Quijote hacía referencia a un estado anímico y espiritual de bienestar que le falta por su sufrimiento amoroso, Sancho lo interpreta como condición física, en un extravagante “voto de enfermedad” – “añadidura festiva de Sancho” (VG I, 534.186a) – que el caballero le enviaría a Dulcinea. Para la expresión *envía la salud* VG (I, 515.409), remite a la fórmula equivalente a la encontrada en I, 23, “le volvió las saludes”, es decir, los saludos.

³⁸ Spitzer (1968: 162) indicó este encabezamiento como un perfecto ejemplo de polionomasia, ya que encontramos tres versiones diferentes, la de don Quijote, la de Sancho y la hipotética corrección del barbero.

³⁹ Respectivamente en la nota n.º XL del aparato crítico y la n.º 34 al capítulo I, 26 de la edición.

Esta composición sanchesca se define como un proceso a lo largo del cual el escudero va *escurriendo*, que, además de ser variante vulgar⁴⁰ de “discurriendo”, en su significado propio, apunta a la superposición de una cosa que desliza y corre por encima de otra (*Autoridades*), como se le ocurre a Sancho entre sus desordenados recuerdos, sobre cuya superficie inestable resbala cómicamente. En la operación de Sancho no se detecta solo una reinterpretación burlesca del lenguaje y de la intención caballerescos de don Quijote, sino también una influencia, aparentemente inconsciente, de la imagen que el escudero tiene de Aldonza Lorenzo, y que describe a su amo en I, 25. Si no se puede hablar de una acción paródica voluntaria, ya que procede de una condición natural de falta de memoria, podríamos quizás definirla una “parodia inconsciente”, que compensa sus olvidos con detalles procedentes de su propia cultura y de sus conocimientos e impresiones personales. Hachoun (1980: 365) definió “humor cándido” precisamente el que se manifiesta en “toda expresión humorística del habla del personaje que pueda tenerse por inconsciente por su parte”.

Esta versión oral de la carta ha demostrado ser un paso de gran interés para estudiar no solo el lenguaje del escudero, sino también el procedimiento que fundamenta su propia manera de expresarse, en particular la tendencia a realizar “prevaricaciones idiomáticas”⁴¹, definidas por Zucker (1973: 515) como:

el uso de una palabra popular en lugar de una erudita cuando hay alguna semejanza fonética o de significado entre las dos. Difiere de los juegos de palabras en que estos son deliberados; el que los hace sabe muy bien lo que el otro quiere decir, pero finge no entender para producir un efecto cómico. La prevaricación idiomática, en cambio, es un error debido a la ignorancia del que la comete.

Alonso (1948: 9-12) distinguió dos clases de prevaricaciones operadas por parte de Sancho: una que se aplica al sonido de las palabras, y, en particular, a aquellos términos cultos extraños al léxico del escudero: *friscal* por *fiscal* (DQ II, 19), *litado* por *dictado* (DQ I, 21), *presonaje* por *personaje* (DQ II, 3), *fócil* por *dócil* (DQ II, 7),

⁴⁰ VG (I, 534.186b) considera este rusticismo como una posible acreditación de la lectura de RM al interpretar *llego* al igual que “lego”.

⁴¹ La presencia de este fenómeno lingüístico en la novela fue analizado por parte de Alonso (1948) y, posteriormente, de Zucker (1973) y parece coincidir parcialmente con el concepto de polionomasia propuesto por Spitzer (1968: 141 y sgs.). Alonso (1948: 13) llamó la atención sobre la falta de intencionalidad de estos disparates, que se acompaña a una esencial falta de ironía y malicia general y que es precisa origen del efecto cómico producido por el habla de Sancho.

abernuncio por *abrenuncio* (DQ II, 35). El segundo grupo añade a la variación fonética una variación de sentido procedente de una etimología popular que el mismo Sancho relaciona con una palabra por asonancia, tanto en el caso de los nombres propios (*Martino* por *Mambrino* en I, 21, o *Magallanes* por *Magalona* en II, 41) como en el de los nombres comunes (*patio* por *pacto* en II, 25; *verde* por *verídico* en II, 41; *barberos* por *bárbaros* en II, 68; *reducida* por *relucida*, *gata* por *rata*, *revolcar* por *revocar* en II, 7; *cananeas* por *hacaneas* en II, 10). A estas dos categorías se suma una tercera que representa otro rebajamiento: si de la primera a la segunda clase la equivocación fonética se convierte en equivocación semántica, en esta tercera se llega a una distorsión grotesca que reduce a vulgar y grosero lo que sería, en realidad, elevado y prestigioso: en esta caben ocurrencias como *Feo Blas* por *Fierabrás* (II, 7), *Malandrino* por *Mambrino* (I, 19), *sobajada* por *soberana* (I, 26 y 30), *Berenjena* por *Benengeli* (II 2), etc.

En las dos cartas que encontramos en los capítulos I, 25 y I, 26 se puede apreciar un perfecto ejemplo de aquel diálogo antitético que hemos comentado en el párrafo 4.2. Los dos mundos de Sancho y de don Quijote y los respectivos lenguajes se oponen radicalmente, de forma tanto más clara al referirse al mismo texto. Sancho es incapaz de proponer una relectura coherente del universo caballeresco de don Quijote, así que da de él una versión cómico-grotesca sin otra dirección que la del rebajamiento. No hay ninguna intención específica, ningún manejo conceptual consciente, solo interferencias involuntarias y falta de memoria, que subrayan la simpleza e ignorancia del escudero. Todavía no podemos hablar de un manejo del lenguaje intencionadamente burlesco aunque sí se trata de uno de los fragmentos en los cuales se expresa de manera más lograda el efecto del lenguaje cómico cervantino.

Hatzfeld (1972: 25-26) identificó la antítesis como esqueleto de la misma locura quijotesca, medio estilístico que representa también en el plano lingüístico las relaciones entre los personajes; la antítesis estructura el mismo núcleo de la novela, aunque pueda solucionarse también en la armonía y complementariedad entre contrarios: el eje potencialmente negativo de la configuración antitética puede resolverse, como hemos visto, en un resultado positivo, conciliador⁴². La antítesis es un

⁴² En el ámbito de las formulaciones contrastivas Hatzfeld (1972: 37 y sgs.) se detuvo sobre todo en la identificación de las que ve como “expresión de humor antitético armonizado”, es decir, las antítesis que

recurso que Rosenblat (1971: 95 y sgs.) clasificó bajo la perspectiva lingüística como una estrategia esencialmente burlesca; sin embargo, se trata de una estructura que impregna toda la novela, a partir precisamente de sus protagonistas y también preside la misma realización de las aventuras quijotescas, en las que el resultado final choca con el proyecto y las esperas del caballero. “En el *Quijote* – afirmó Rosenblat (1971: 112) – la constante articulación de pequeños y grandes juegos antitéticos está al servicio de lo que se ha llamado el problematismo, perspectivismo o relativismo de Cervantes, su visión bipolar, ambivalente, de la vida y del mundo”. El contraste es parte integral de una visión problemática y compleja, que permanece tal cual a lo largo de toda la novela: hay ocasiones en las que las antítesis se desatan y encuentran una solución y otras donde el contraste permanece. También en este caso la estructura profunda de la novela encuentra una correspondencia en las estrategias lingüísticas empleadas: la antítesis afecta no solo a la macroestructura, sino también al mismo estilo; las dos versiones de la carta de don Quijote proporcionan un ejemplo perfectamente logrado de esta oposición antitética.

La existencia de Sancho, sin embargo, aunque se funda en un contraste cómico que lo opone al personaje de don Quijote, en sus rasgos físicos como morales y caracteriales, no se agota en esta función, sino que adquiere por completo los atributos necesarios para ser un personaje independiente. No estamos de acuerdo, por lo tanto, con la interpretación de un Sancho que “no mantiene disputa verdadera con su amo” (Hatzfel, 1972: 29) y que se limita a contradecirlo de forma más o menos ingenua. Si es verdad que nace a causa de una exigencia de don Quijote, señalada en I, 3 por parte de su ama, así como ocurre con Dulcinea y Cide Hamete (Riley, 1986: 58), el escudero alcanzará en la novela una presencia, en primer lugar física, y una autonomía que faltan tanto a su amada como a Cide Hamete. Se ha subrayado, como hizo García Calvo (1985: 104), que “al discurso de Sancho se le permite existir únicamente como satélite del de don Quijote”; nos parece una lectura restrictiva de la función del personaje o, por lo menos, una lectura que describe solo una vertiente de la cuestión, la que se centra en

asocian, en la misma imagen y sintagma, un elemento concreto y uno abstracto. El efecto humorístico procedería no tanto del mismo contraste, sino más bien de la percepción de un puente, de un enlace que acerca y relaciona los dos términos, donde se hace evidente la “congruencia de lo incongruente”. La misma expresión del contraste conlleva no solo una oposición sino también una asociación de los dos términos, que se acercan conceptualmente.

el choque inicial entre las perspectivas opuestas de los dos personajes; en cambio, según nuestra visión esencialmente dialógica la relación entre don Quijote y Sancho se hace cada vez más recíproca y abierta, al personaje del escudero le corresponde un papel cada vez más importante, que abarca un rico abanico de reacciones y de comportamientos a lo largo de la novela. Si el mundo de Sancho se define en su vínculo con el quijotesco, lo mismo ocurre para don Quijote, que depende de forma cada vez más significativa de la visión de su escudero.

En este proceso evolutivo, el capítulo I, 25 representa una etapa fundamental bajo diferentes puntos de vista.

En primer lugar, Sancho decide conscientemente rebelarse contra la autoridad de don Quijote que anteriormente le había impuesto el silencio (I, 20) y que estaba limitando sus acciones en I, 21; además, expresa claramente el deseo de volver a su casa y a su familia. Sancho está en un lugar indefinido, en el borde entre su voluntad y la de su amo, a la cual tendría que someterse, aunque todavía no entienda el sentido de sus palabras ni de sus acciones.

En segundo lugar, la necesidad de llenar los huecos de su memoria proporciona la ocasión ideal para ejercitar su propia capacidad creadora. A pesar de tener como punto de partida la palabra escrita de su amo, en su versión de la carta, Sancho expresa perfectamente sus rasgos personales, su elementalidad lingüística, su carácter popular, al mismo tiempo ingenuo y malicioso. De la comparación entre las dos versiones de la carta surge un contraste cómico que, sin embargo, adquiere un valor más profundo: la carta de Sancho adquiere la misma dignidad existencial y, diríamos, también literaria del original. En el mismo espíritu cervantino, de un empleo creativo del lenguaje, donde cada palabra puede someterse a lecturas e interpretaciones diferentes y apuntar a múltiples significados⁴³, enteros episodios o aventuras pueden atravesar el mismo proceso como hemos visto suceder con las aventuras venteriles; y lo mismo ocurre para

⁴³ Eso ocurre a partir de la oscilación de los nombres señalada por Spitzer (1968), que es fundamento de su postulación del perspectivismo como rasgo esencial y distintivo del *Quijote*. La inestabilidad lingüística y, sobre todo, léxica de la novela se refleja en la misma condición de inestabilidad de la realidad externa que compone el mundo narrativo, sometido a una variedad de interpretaciones y lecturas de las que la variación de los nombres que la definen es uno de los síntomas más claros: “el mundo, tal como se ofrece al hombre, es susceptible de varias interpretaciones, exactamente igual que los nombres son susceptibles de varias etimologías. [...] De consiguiente, podemos aceptar que el perspectivismo lingüístico de Cervantes se halla reflejado en su concepción de la trama y de los personajes“ (Spitzer, 1968: 149-150).

cuentos de los que los personajes se hacen autores y, como en este caso, para un texto escrito que se convierte en oral.

En el caso de las cartas que acabamos de leer, la intrínseca naturaleza dialógica del lenguaje se hace particularmente clara, ya que se aplica a un mismo texto, el creado por don Quijote, que se vuelve a escribir con una diferente perspectiva lingüística: la palabra es expresión individual y flexible de la procedencia ideológica y cultural del hablante.

Ogni parola viva non si contrappone nello stesso modo al proprio oggetto: tra la parola e l'oggetto, tra la parola e il parlante c'è il mezzo elastico, spesso difficilmente penetrabile, delle altre parole, delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema. E la parola può stilisticamente individualizzarsi e organizzarsi proprio in un processo di vivente interazione con questo specifico mezzo (Bajtín, 1979a: 84).

En su carta, Sancho conceptualiza de forma personal la misiva de don Quijote, interpretándola, además, bajo el influjo de sus impresiones sobre el mismo autor, que se vuelve “llego y falto de sueño”, y sobre la destinataria, convertida de “soberana” en “sobajada”.

La sustancia dialógica no se manifiesta solo en el aspecto puramente lingüístico, sino también en el existencial, del que la lengua es reflejo y parte integral. Si una misma palabra o un mismo texto o cuento se puede interpretar bajo perspectivas diferentes, lo mismo ocurre con una aventura, un personaje, un elemento concreto de la realidad externa⁴⁴. Es lo que ocurre con Dulcinea, que está descrita, por parte de don Quijote y Sancho, de dos maneras que se contrastan radicalmente, pero encajan de forma perfectamente lógica en el ámbito del mundo de referencia de cada uno. La Dulcinea quijotesca no existe en el mundo concreto y físico de Sancho, así como la Aldonza Lorenzo sanchesca no tiene colocación en el universo literario y caballeresco de don Quijote. El mundo, la realidad externa se configura al igual que un sistema lingüístico, gobernado por el mismo criterio dialógico, sometido a un constante proceso de interpretación y reescritura: al *dialogismo interno de la palabra* postulado por Bajtín

⁴⁴ Johnson (1995) aplicó la lectura formalista a la formación del personaje en la novela cervantina, proporcionando el ejemplo de Cardenio que, al igual que la historia que protagoniza, se construye a través de la composición dialéctica de discursos diferentes, el del narrador que describe la percepción de don Quijote, la narración posterior del cabrero, hasta las palabras del mismo Cardenio.

(1979a: 87) corresponde el *dialogismo interno del mundo*, que se relativiza y pierde el sentido de lo concreto objetivo.

La intención cómico-paródica parece conllevar naturalmente un proceso de reescritura del objeto parodiado, superponiendo al lenguaje de partida nuevas interpretaciones e intenciones, de modo que la pluridiscursividad es premisa necesaria para que se pueda producir un estilo humorístico. La operación que lleva a cabo Sancho, aunque de forma involuntaria, alcanza el mismo resultado de la de don Quijote, es decir, una imitación paródica del lenguaje caballeresco. En los dos casos, paradójicamente, se trataría de un resultado involuntario, independiente de las intenciones del autor: don Quijote quiere imitar el lenguaje caballeresco sin burlarse de él, pero el resultado se revela paródico según la percepción del lector externo; la intención de Sancho, en cambio, es más práctica, procede de un esfuerzo de memoria que acaba en fracaso y da lugar a una reproducción ridícula del mensaje original.

Sancho reelabora ingenuamente un texto preexistente, variando su estructura y su sentido artístico; efectivamente, esta operación no se aparta mucho del proceso según el cual el mismo don Quijote compone su propia misiva. La misma intención de escribir a Dulcinea se desencadena a partir del hallazgo en la maleta de otro escrito, la carta de Cardenio para Luscinda, ejemplo directo de epístola amorosa:

Tu falsa promesa y mi cierta desventura me llevan a parte donde antes volverán a tus oídos las nuevas de mi muerte que las razones de mis quejas. Desechásteme, ¡oh ingrata!, por quien tiene más, no por quien vale más que yo; mas si la virtud fuera riqueza que se estimara, no envidiara yo dichas ajenas ni llorara desdichas propias. Lo que levantó tu hermosura han derribado tus obras: por ella entendí que eras ángel y por ellas conozco que eres mujer. Quédate en paz, causadora de mi guerra, y haga el cielo que los engaños de tu esposo estén siempre encubiertos, porque tú no quedes arrepentida de lo que heciste y yo no tome venganza de lo que no deseo (DQ, I 23).

También en este caso, aparece la referencia a la amada como *ingrata* y al amor como lucha, verdadera *guerra*, que es causa de sufrimientos debidos a la crueldad de la dama. Si, por una parte, Sancho tiene que reproducir la epístola de su amo deslizándose sobre sus recuerdos inestables, don Quijote parece en cierta medida hacer lo mismo,

tomando la ocasión para integrar este modelo “concreto” con el literario de las epístolas amatorias de las novelas caballerescas⁴⁵.

Si la perspectiva quijotesca es estilizar la palabra caballerescas recalcándola en su propio contexto histórico-social sin variaciones sustanciales, aparece diferente el proceso al que Sancho somete la palabra quijotesca, a la cual superpone no solo sus intereses extralingüísticos, sino también su propia conciencia y dominio lingüísticos. La estilización de la carta llevada a cabo por Sancho es, además, paródica frente al lenguaje y las intenciones quijotescas, de modo que el propósito de la palabra representante difiere y contrasta con el de la palabra representada (Bajtín, 1979a: 171-172); en lugar de corroborar la lectura del mundo expresada por la carta de partida, Sancho apunta al mundo exterior siguiendo una línea interpretativa que desmiente y desenmascara la visión quijotesca.

En el cuadro de cartas que ocupa estos capítulos hace falta incluir otra misiva, la que don Quijote le dirige a su sobrina para que le entregue a Sancho unos pollinos con los cuales compensar la lamentable pérdida de su rucio; Sancho aprovechará su misión hacia el Toboso para llevar a cabo también este encargo. El texto recita:

Mandaré vuestra merced, por esta primera de pollinos, señora sobrina, dar a Sancho Panza, mi escudero, tres de los cinco que dejé en casa y están a cargo de vuestra merced. Los cuales tres pollinos se los mando librar y pagar por otros tantos aquí recibidos de contado, que con esta y con su carta de pago serán bien dados. Fecha en las entrañas de Sierra Morena, a veinte y dos de agosto deste presente año (DQ I, 25).

No hay una referencia directa ni alusiones a la carta amorosa, pero la entrega de las dos pertenece a una misma encomienda, una hazaña sanchesca que tendría, en teoría, que responder a las exigencias amoroso-caballerescas de don Quijote y a las materiales del mismo Sancho. La salida de Sancho se acompaña, efectivamente, a una discusión sobre cuestiones prácticas, como la comida y la concertación de un lugar donde los dos se volverán a encontrar, vale decir, cuestiones materiales, “sanchescas”. La inversión cómica de la carta de don Quijote se realiza aun antes de que intervenga la lábil

⁴⁵ Pulgarín (1986: 80) señaló que también la carta de Cardenio se inspira en el modelo de la epístola de Oriana del *Amadís*. La referencia literaria queda mucho más evidente en la misiva compuesta por don Quijote, ya que en la de Cardenio las coincidencias son perfectamente coherentes con el tono de lamentación de la misiva. Según la estudiosa se trataría de un juego cervantino para desdoblarse la parodia en dos resultados diferentes, uno que apunta a la pura imitación fiel, con las necesarias variaciones, y el otro que emplea una técnica de inversión paródica manifiestamente humorística.

memoria de Sancho: con el rebajamiento de tono en el asunto económico de la segunda carta, elaboración en clave picaresca de una cédula de cambio donde los pollinos se intercambian como si fueran maravedís. No es necesaria la intervención de Sancho para que se produzca el contraste cómico, el mismo don Quijote es capaz de referirse a dos polos opuestos – el amoroso y el “pollinesco” – poniéndolos, paradójicamente e inesperadamente, en contacto. El procedimiento paródico se desdobra: la parodia y afectación del lenguaje arcaico caballeresco (CL II, 345. 95)⁴⁶ se suma a la siguiente parodia de la letra de cambio. Después de la composición de una carta de inspiración caballeresca, don Quijote se dedica a un texto comercial, que acaba asociando absurdamente los pollinos con la imagen de Dulcinea: a don Quijote le hace falta Dulcinea de la misma manera en la que Sancho necesita una cabalgadura, razón por la cual el escudero anima su amo para que le pida a su sobrina los pollinos.

Es más, el mismo caballero parece aludir de pasada a la inutilidad de su carta amorosa con una explícita confesión: “a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer” (DQ I, 25). De hecho, la carta no tiene destinatario: don Quijote la escribe para sí mismo, para añadir otra pieza al cuadro de la imitación caballeresca que intenta llevar a cabo en Sierra Morena, a través de la mediación literaria de Amadís y del modelo concreto de Cardenio como “encarnación de lo posible” (Casalduero, 1970: 129); la admisión de su mismo autor no hace sino subrayar la naturaleza ilusoria de Dulcinea. A esto se suma el hecho de que: (1) Sancho nunca llegará al Toboso, (2) aunque el escudero llegara efectivamente a su destino, no tendría consigo la carta, que está dentro de un librito de memoria olvidado y (3) si intentara recitarla de memoria a Dulcinea – o a Aldonza Lorenzo –, su versión no tendría nada que ver con el mensaje que quería transmitir don Quijote. Aun antes de la negligencia de Sancho, la misma comunicación epistolar está destinada a fracasar, ya que todos los que participan en ella no cumplen con su papel: el emisor sabe que el receptor no podrá leer la carta; el mediador no alcanza su propósito, pierde la carta y, además, la olvida; el receptor es ilusorio: no existe un destinatario que pueda recibir el mensaje. Todo se soluciona en el

⁴⁶ Salinas (1967: 121-122) no compartió la lectura de CL y opinó que la carta “va escrita como debe ir, habida cuenta de a quién se encamina, y logra en el acto el efecto buscado: destacar su artificio, su encumbramiento verbal, au apartamiento de toda naturalidad”. Definió el lenguaje empleado “cómico y serio. [...] Cómico para el que se crea, al pie de la letra, que es para Aldonza Lorenzo; pero serio y apropiado para el que, como el que la escribe, don Quijote, vea a la correspondiente especie de extraordinaria criatura”.

plano de lo absurdo: el destinatario de la carta no podrá leerla, factor del cual el autor es perfectamente consciente, y el mensajero que tendría que entregarla, en realidad, no lleva nada.

4.4.2. *La creación sanchesca: de la memoria falaz a la aptitud creadora.*

El capítulo I, 25 y la embajada de Sancho representan un punto fundamental para la evolución del personaje del escudero, en las dos vertientes de su relación con don Quijote y del desarrollo de su función narrativa. La aventura no se agota en estas páginas, sino que se entrelaza inevitablemente con el capítulo I, 31, donde don Quijote le pregunta a Sancho la reacción de Dulcinea al recibir su carta, y se prolonga, en la segunda parte, desde el capítulo II, 8 hasta II, 11.

—Echemos, Panza amigo, pelillos a la mar en esto de nuestras pendencias, y dime ahora, sin tener cuenta con enojo ni rencor alguno: ¿Dónde, cómo y cuándo hallaste a Dulcinea? ¿Qué hacía? ¿Qué le dijiste? ¿Qué te respondió? ¿Qué rostro hizo cuando leía mi carta? ¿Quién te la trasladó? Y todo aquello que vieres que en este caso es digno de saberse, de preguntarse y satisfacerse, sin que añadas o mientas por darme gusto, ni menos te acortes por no quitármele. [...] Pero pasa adelante: cuando le diste mi carta, ¿besóla? ¿Púosela sobre la cabeza? ¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo? (DQ I, 30-31)

Volvemos a la paradoja: don Quijote quiere saber la reacción de Dulcinea al leer su carta, aunque se haya dado cuenta ya antes de que la misma Dulcinea es analfabeta. Es más, como el mismo Sancho confiesa enseguida, don Quijote se había percatado también de que el escudero no había llevado consigo el librito en el cual se hallaba la carta. Astuta y prudentemente⁴⁷, Sancho a lo largo de su relato se mantiene fiel a la realidad en los pormenores que podrían quedar desmentidos por don Quijote, para luego pasar a una versión mentirosa y burlesca de lo sucedido, en la cual habría conseguido recordar exactamente la carta de su amo para hacerla transcribir:

—Señor —respondió Sancho—, si va a decir la verdad, la carta no me la trasladó nadie, porque yo no llevé carta alguna.

⁴⁷ Recordamos que Sancho, al no encontrar el libro de memorias, creía haberlo perdido. Aquí, sin embargo, emerge la posible sospecha de que don Quijote se hubiese quedado con el libro, de manera que, en el marco de las mentiras con las que va a engañar a su amo, Sancho parece no poder afirmar haber llevado a cabo su embajada entregando la carta a Dulcinea.

—Así es como tú dices —dijo don Quijote—, porque el librito de memoria donde yo la escribí le hallé en mi poder a cabo de dos días de tu partida, lo cual me causó grandísima pena, por no saber lo que habías tú de hacer cuando te vieses sin carta, y creí siempre que te volvieras desde el lugar donde la echaras menos.

—Así fuera —respondió Sancho—, si no la hubiera yo tomado en la memoria cuando vuestra merced me la leyó, de manera que se la dije a un sacristán, que me la trasladó del entendimiento tan punto por punto, que dijo que en todos los días de su vida, aunque había leído muchas cartas de descomuniación, no había visto ni leído tan linda carta como aquella.

—Y ¿tiénesla todavía en la memoria, Sancho? —dijo don Quijote.

—No, señor —respondió Sancho—, porque después que la di, como vi que no había de ser de más provecho, di en olvidalla, y si algo se me acuerda, es aquello del «sobajada», digo del «soberana señora», y lo último: «Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura». Y en medio destas dos cosas le puse más de trecientas almas y vidas y ojos míos (DQ I, 30).

Sancho sigue jugando con su memoria, declarando saber manejar estrategias nemotécnicas hasta el punto de poder decidir si recordar u olvidar algo. En realidad su memoria oscila entre su propia versión y las correcciones que el cura y el barbero han aplicado al escucharla, de manera que se vuelve a proponer, en este caso en correlación directa, la dicotomía *soberana/sobajada*. Lo que nunca le falla en sus recuerdos es la firma “Vuestro hasta la muerte, el caballero de la Triste Figura”, que se hallaba también en el proyecto original de la carta de don Quijote, en el mismo momento en que había expresado la intención de escribirle a Dulcinea una epístola en verso⁴⁸. Se trata de la única constante que comparten todas las versiones de la carta, a partir de la hipotética en verso hasta las dos concretamente realizadas. En la tendencia general a la polionomasia, tanto don Quijote como Sancho – que es efectivamente el mismo creador del epíteto – comparten y aceptan este apelativo⁴⁹.

⁴⁸ En el libro de memorias encontrado en la maleta abandonada en Sierra Morena don Quijote había descubierto un soneto dirigido por Cardenio a su amada, acontecimiento que le inspira a don Quijote la idea de componer una epístola amorosa en verso. El posterior hallazgo de la carta de Cardenio parece influir en su proyecto inicial hacia la decisión de escribir en prosa.

⁴⁹ El problema de cómo firmar las cartas no se saca a la luz directamente, sino a través de una alusión que procede de la exhortación de Sancho para que don Quijote firme la cédula de los tres pollinos; el caballero contesta que no hace falta su firma, sino que es suficiente su rúbrica. Torrente Ballester (1984: 121-123) interpretó el rechazo de don Quijote a firmar la misiva como una brecha a través de la cual se puede atisbar la conciencia que tendría el hidalgo de su ambigua condición existencial: efectivamente, para que la cédula tuviera valor, no debía estar sellada con ninguno de los apelativos caballerescos que don Quijote se atribuye, ni siquiera con el mismo “don Quijote de la Mancha”, sino que tenía que llevar su verdadero nombre, Alonso Quijano, única firma con poder de confirmar la propiedad de los pollinos. Martín Morán (1990: 43-44) insertó la discusión sobre la necesidad de las firmas en el marco de un estudio de las posibles revisiones a las que Cervantes sometió su novela a lo largo de la composición. En I, 25, don Quijote declara no querer firmar la carta que va a escribir por conformarse a los usos de los caballeros andantes, desmintiéndose en seguida, al decir que sería inútil firmar ya que Dulcinea es analfabeta. Don Quijote se preocupa también por la transcripción de la carta, dudando entre la posibilidad

A pesar de que Sancho finja haber llevado a cabo su encargo con éxito, la versión de lo sucedido que propone a don Quijote sigue siendo la suya: la imagen “real” de Aldonza Lorenzo tal como él la conoce no se ha amoldado todavía a la idealizada de don Quijote y, en vez de ensartando perlas o bordando, como esperaría don Quijote, la retrata “ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa” (*ibidem*); aparece tan entregada a su trabajo, que le pide a Sancho que deje aparte la carta sin ni siquiera leerla ya que, como al final ella también admite, no sabe leer. Sancho opone a las ilusiones de don Quijote sus “fingidas verdades” (Salinas, 1967: 127), es decir, contrasta la imagen de Dulcinea con la de Aldonza Lorenzo según su conocimiento de ella, pero, de hecho, inventando un encuentro que nunca tuvo lugar.

Con respecto a la reformulación de la carta, ya podemos subrayar un cambio en la disposición del escudero: en I, 26 la actitud creadora de Sancho se manifestaba como consecuencia del fallo de su memoria; efectivamente Egido (1994: 99), al estudiar el papel de la memoria en la novela⁵⁰, notó también la importancia del olvido como fuente de inspiración literaria, sobre todo en el marco del cuento oral⁵¹. La cultura literaria escrita de don Quijote le permite al caballero ser un manantial de cuentos e informaciones, recuerdos que aplica constantemente a su propia vida: lo vemos, en este caso, cuando escenifica su penitencia en la Sierra, imitación del comportamiento de los caballeros literarios, y, al mismo tiempo, cuando compone la carta en la que se vuelven a presentar motivos caballerescos; toda la experiencia creativa de don Quijote se funda en el recuerdo y en su manejo creativo en el presente. La memoria de Sancho, en

de que Sancho se la encargue a un maestro o un sacristán, pero no a un escribano; reflexiones que parecen inútiles si Dulcinea efectivamente no sabe ni escribir ni leer. Martín Morán propuso la hipótesis de que el detalle del supuesto analfabetismo de Dulcinea sería fruto de una interpolación posterior a la composición del relato sanchesco de la embajada, en I, 31.

⁵⁰ Egido (1994) estudió el manejo juguetón de la memoria por parte de Sancho. La estudiosa identificó la capacidad nemotécnica como una de las aptitudes especiales que surgen de la melancolía, la cual influye no solo en el comportamiento del sujeto, sino también en sus calidades creativas y cognoscitivas. La concepción cervantina de la memoria se funda sobre todo en Huarte de San Juan y en Aristóteles. Además, la memoria se configura como un juego de actualización del pasado, que rompe el correr usual del tiempo luchando contra el peligro del olvido.

⁵¹ Egido (1994: 99) subrayó además que “el olvido andaba íntimamente ligado con la locura, como el propio Erasmo había mostrado irónicamente en las últimas líneas de su *Moria*, burlándose de la memoria obligada a los oradores antiguos. Con ello mostraba la libertad del autor para hacer arte de las omisiones y silencios”.

cambio, es selectiva e interesada, ya que parece recordar solo lo que le resulta útil⁵². Lo que no le impide recordar una larga serie de refranes que recita en cuanto se presenta la situación oportuna⁵³; parece que la memoria de Sancho se ejerce con más éxito en lo oral – por ejemplo en los refranes, pero también en recordar las promesas hechas por su amo cuando él las olvide – que en lo escrito, hasta el punto de que Spitzer (1968: 162) la definió una “memoria acústica”.

Por el contrario, la creatividad que Sancho muestra en estas páginas procede de las consecuencias del olvido, que intenta esconder a través de la mentira: mentira e ilusión se contradicen recíprocamente sin que ninguna de las dos consiga vencer a la otra, en un diálogo de malentendidos que Salinas (1967: 128) definió “cómicamente sublime” por el enfrentamiento de “fantasía poética y fantasía pragmática”. La inconciencia que Sancho había manifestado en su tentativa de recordar la carta de don Quijote se convierte en un deliberado acto de mentira.

El capítulo I, 31 se centra efectivamente en la relación entre ilusión y mentira, que, después de haber establecido una relación de contraste, se integran y compenetran como parte del mismo proceso, que seguirá desarrollándose en II, 8-11, con el encantamiento de Dulcinea por parte de Sancho. En este caso, don Quijote querrá ir personalmente a ver a Dulcinea, para recibir la legitimación de sus aventuras y hazañas; se encomienda a la guía de Sancho, suponiendo, según lo que él mismo le contó en I, 31, que conoce el recorrido hasta su morada. Los dos vuelven a hablar de la supuesta embajada de Sancho y de cómo el escudero había declarado en I, 31 haber visto a

⁵² Durante el gobierno de Barataria se dirá de Sancho, irónicamente, lo contrario: “Tenía tan gran memoria, que a no olvidársele todo aquello de que quería acordarse, no hubiera tal memoria en toda la ínsula” (DQ II, 45).

⁵³ Es precisamente en I, 25 cuando nace la tendencia de Sancho a expresarse a través de refranes, a partir de sus palabras: “—Ni yo lo digo ni lo pienso —respondió Sancho—. Allá se lo hayan, con su pan se lo coman: si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas ajenas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano. Mas que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos, y no hay estacas. Mas ¿quién puede poner puertas al campo? Cuanto más, que de Dios dijeron”. La primera manifestación se halla, sin embargo, en I, 19 (“váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza”), todavía lejos de la explosión en I, 25 que amontona más de una decena de refranes en una misma afirmación; según Sánchez (1989: 102), eso significaría que “en este cap. 25 el autor ha descubierto un nuevo recurso cómico para salpimentar su relato”; Pini (1980: 172) la consideró una respuesta liberatoria a la imposición del silencio recientemente impartida por don Quijote. La estudiosa, además, subrayó cómo el empleo de los refranes por parte de Sancho da lugar a una relación antinómica entre este tipo de lenguaje y el imitativo de don Quijote, que se funda también en un opuesto sustrato del que proceden, por una parte la tradición folklórica oral, y por otra la tradición literaria escrita.

Dulcinea, es decir, una pobre y humilde labradora. En I, 31 don Quijote parecía fiarse de las palabras de su escudero, pero no de su interpretación de los acontecimientos: a la descripción realizada por Sancho del encuentro con Dulcinea, don Quijote superpone su versión de lo acaecido, interpretando los detalles que Sancho le relata en clave caballeresca. El escudero retrata a Dulcinea como una mujer de rasgos hombrunos, alta, maloliente, mientras está ahechando trigo, que muestra ser poco o nada interesada en lo que hace y escribe don Quijote: estamos en el marco de la inversión cómica de las expectativas caballerescas del protagonista. Esta imagen padece otra inversión por parte de don Quijote, el cual explica con razones caballerescas cada uno de los detalles referidos por Sancho: Dulcinea estaba transformando el trigo en perlas, su aparente desinterés por la carta solo sería una manera de dedicarle mayor atención cuando tuviese tiempo, su estatura física corresponde a su estatura espiritual y la falta de una joya como prenda de amor se interpreta como consecuencia de su liberalidad. El único pormenor de la descripción realizada por Sancho al cual don Quijote se rebela con indignación es el mal olor que según el escudero habría exhalado Dulcinea: según don Quijote la posible razón podría ser que Sancho estuviere resfriado, o que fuere él mismo aquel que lo emanaba. Las incongruencias que el caballero detecta en el cuento de Sancho con respecto a sus expectativas no parecen ser razón suficiente para dudar de la sinceridad del escudero, antes bien solo necesitan una “traducción”⁵⁴.

Involuntariamente, don Quijote se hace cómplice de la burla de Sancho, le permite, a causa de su locura, llevarla adelante, participando en el engaño no solo como víctima, sino también como parcial urdidor. Rosales (1960 II: 93) detectó el mismo comportamiento también en el marco del encantamiento de Dulcinea, cuando las palabras de Sancho representarán una auténtica tentación para el caballero que encontrará en ellas prueba definitiva y concreta de la existencia de su amada.

Esta relectura quijotesca devuelve la relación entre amo y escudero a su condición originaria, en la cual don Quijote no tomaba al pie de la letra las palabras de Sancho, sino que las interpretaba según su visión caballeresca. La mentira de Sancho crea casi una realidad paralela, que se constituye a partir de la perspectiva bajo la cual el escudero conoce a Aldonza Lorenzo, la de una pobre aldeana labradora; la Aldonza de

⁵⁴ Martín Morán (1990: 38) interpretó la argumentación quijotesca como una retraducción de la traducción de Sancho a su código cortesano.

Sancho, sin embargo, es imaginaria tanto como la Dulcinea de don Quijote, ya que vive en la fantasía de su inventor, como ocurrirá también en el marco de su supuesto encantamiento en la segunda parte. Será el mismo Sancho quien, a la confesión de don Quijote de no haberla visto nunca, contestará: “digo que pues vuestra merced no la ha visto, ni yo tampoco” (DQ II, 9).

En este nivel de la narración Sancho, a pesar de dar prueba de su ingenio y astucia, no se ha independizado todavía de su punto de vista particular para penetrar el de don Quijote; no se manifiesta ningún propósito irónico, aunque haya una intención burlesca que, sin embargo, tiene éxito solo parcial: don Quijote no se fía de la descripción del escudero y la somete a su usual revisión, pero acepta como verdad la realización de la embajada por parte de Sancho, que es el acontecimiento principal del cual Sancho quiere convencerlo. El resultado burlesco se lleva a cabo cuando también don Quijote participe mediante un acto de conversión literaria: víctima parcial del engaño de Sancho, don Quijote cree que el encuentro del escudero con Dulcinea ha tenido lugar, pero no acepta sus condiciones particulares; consecuentemente, interviene para modificarlas según sus expectativas, completando la burla. El escudero empieza a dar prueba de su capacidad inventiva, que da lugar a una circunstancia que es tan irreal y absurda como las propuestas por la locura de don Quijote. La invención de Sancho, sin embargo, permanece coherente con su mundo de referencia, esto es con su imagen de Aldonza Lorenzo, y no de Dulcinea: hará falta la posterior conversión quijotesca para transformarla en aquella dama que puede pertenecer legítimamente al universo caballeresco de don Quijote.

4.4.3. *Sancho burlador irónico.*

En la segunda parte de la novela, don Quijote expresa por primera vez el deseo de encontrar personalmente a Dulcinea: el caballero emprende un viaje hacia el Toboso, seguro de que Sancho lo guiará hacia el palacio de su amada⁵⁵.

⁵⁵ Pérez Botero (1981) identificó este episodio como el más representativo de la tercera salida, a partir del cual don Quijote cambia radicalmente su manera de interpretar la realidad. En la primera salida el mundo real aparece transformado a través del prisma de los libros de caballerías, como si se tratara de un sueño que los demás personajes no comparten; durante la segunda, don Quijote lleva a cabo un constante

A pesar de que este viaje tenga que acercar – físicamente e idealmente – a Sancho y don Quijote a Dulcinea, las premisas parecen apartar aun más la imagen de la amada. En II, 9 don Quijote declara no haberla visto nunca, y quererla solo por su fama y reputación, contrariamente a lo que él mismo había afirmado anteriormente, en I, 25, es decir, que la había visto solo pocas veces. Sancho intenta hacer lo mismo, negando lo que había relatado antes, o, mejor dicho, declarando que su embajada también se había desarrollado “de oídas” (DQ II, 9), aunque don Quijote no lo tome en serio y no lo crea.

Para intentar salir del apuro en el que Sancho se halla a causa de sus mentiras, el escudero propone a su amo que espere en un bosque⁵⁶, mientras él mismo irá buscando a Dulcinea. La segunda embajada de Sancho, que siempre se proyecta hacia Dulcinea, tiene un objetivo más concreto, el de convencer a la dama para que vea a su amado y hable directamente con él; y, como la primera, no tendrá lugar, ya que Sancho solo se detiene un momento a reflexionar sobre qué hacer y en seguida vuelve a buscar a su amo. Aprovechando haber visto “tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas” (DQ II, 10), Sancho persuadirá a don Quijote de que se trata de Dulcinea acompañada por dos doncellas. El hidalgo se muestra perplejo y dudoso frente a la humilde apariencia de las tres mujeres, pero también incierto sobre la imagen que la realidad le propone en contraste con las palabras de Sancho:

—Yo no veo, Sancho —dijo don Quijote—, sino a tres labradoras sobre tres borricos. —¡Agora me libre Dios del diablo! —respondió Sancho—. ¿Y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad!

proceso de inversión del mundo para realizar sus deseos y expectativas, plasmando la realidad exterior según su voluntad; en la última salida, en cambio, don Quijote encuentra el mundo ya transformado en un universo caballeresco literario por la iniciativa de otros personajes: el estudioso lo definió un mundo “como si”, fundado en una apariencia ficticia de la cual Sancho es uno de los creadores principales. La misma distinción fue formulada por Casaldueño (1970: 250), que, sin embargo, marcó la diferencia entre las dos partes de la novela y no entre las tres salidas: “en 1605, la realidad aparecía con una forma nueva en cuanto don Quijote la tocaba con su ideal; en 1615 se trata de hacer pasar una cosa por otra”. Esta propuesta parece corresponder, en otras palabras, a la de Castro (1972: 83), que indicó un cambio en la sustancia de la “realidad oscilante” de la novela, que, en la segunda parte, no brota de manera espontánea del ingenio de don Quijote, sino que se produce forzosamente, por creación de algún personaje.

⁵⁶ Rosales (1960 II: 94-95) señaló con sorpresa esta nueva disposición de don Quijote, la de esperar, detenerse y reprimir su impaciencia e ímpetu, identificándola como rasgo de su “sanchificación”.

—Pues yo te digo, Sancho amigo —dijo don Quijote—, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos, a mí tales me parecen⁵⁷ (DQ II, 10).

Lo subrayado puede ser relacionado con una afirmación, pronunciada por un anónimo cuadrillero que estaba de paso en la venta, formulada a lo largo de la discusión, que ya hemos comentado, sobre el jaez y la albarda, vale decir, siempre en el campo semántico de las cabalgaduras: “—Tan albarda es como mi padre, y el que otra cosa ha dicho o dijere debe de estar hecho uva” (DQ I, 45). Esto pone de manifiesto el parentesco entre la “burla lingüística” sobre Dulcinea organizada por Sancho y la creada por el barbero Nicolás y el resto del grupo venteril. Núcleo de ambas burlas es la sustancia engañadora de la palabra, su poder de crear y dar forma a realidades paralelas: de forma independiente del aspecto concreto de las cosas, una palabra puede atribuirles nueva esencia y nueva realidad, puede efectivamente convertirlas en algo diferente; solo gracias a sus palabras, Sancho “disfraza” a la labradora de Dulcinea, como el barbero había “disfrazado” el jaez de albarda.

Al contrario de lo que ocurre en la venta, donde las víctimas de la burla son personajes extraños al mundo caballeresco inventado por don Quijote y, por lo tanto, reacios a dejarse persuadir de que la realidad es diferente de lo que se ve, aquí, ante la aparente seguridad de Sancho, don Quijote se deja convencer y atribuye, otra vez, a los encantadores el choque entre su visión de la realidad y la apariencia, que, en su imaginario, quedan invertidas:

—Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se estiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora. En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asiesten las flechas de la mala fortuna. Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma (DQ II, 10).

El único encantamiento que ocurre se produce, en realidad, según la voluntad de Sancho⁵⁸ que, en lugar de manipular la realidad externa, como don Quijote supone

⁵⁷ Cursiva nuestra.

hayan hecho los encantadores, va a influir directamente en la mente de su amo, valiéndose de sus ilusiones para esconder sus mentiras. Con respecto al cuento mentiroso de I, 31, Sancho da un paso más: su invención ahora está ya completa y puede adecuarse al universo quijotesco puesto que él mismo convierte a Aldonza Lorenzo en Dulcinea; el escudero ha entendido el proceso de transformación llevado a cabo por don Quijote y lo reproduce con exactitud.

Lo único que le puede desmentir ahora es la “realidad” y la falta de correspondencia con su descripción de la dama. Sin embargo, se trata de un problema marginal: al proporcionarle una ilusión que satisfaga sus deseos, el mismo don Quijote encontrará las justificaciones necesarias para que esta imagen pueda cumplir coherentemente con sus expectativas. Don Quijote *quiere* creer en las palabras de Sancho a pesar de la figura de mujer que tiene delante de sus ojos; para que esta imagen encaje en su lógica caballeresca vuelve a recurrir a la intervención de los encantadores; el caballero actúa precisamente como Sancho había imaginado que haría⁵⁹:

Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere. Quizá con esta porfía acabaré con él que no me envíe otra vez a semejantes mensajerías, viendo cuán mal recado le traigo dellas, o quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura, por hacerle mal y daño (DQ II, 10).

⁵⁸ En el proceso de acercamiento a la realidad, Rodríguez (1982) interpretó el encantamiento por parte de Sancho como un desencantamiento de la imagen caballeresca de Dulcinea, idealizada por don Quijote, hacia su verdadera esencia concreta, la de humilde campesina: si la labradora Aldonza Lorenzo había sido convertida en Dulcinea por don Quijote, a través del encantamiento de Sancho volvería a su condición de labradora, es decir, a sus raíces mundanas, que permanecerán inalteradas también durante la ocasión en la que don Quijote tendrá la posibilidad de volver a encantarla, de llevarla otra vez al plano de la irrealidad caballeresca, en la cueva de Montesinos, donde la encuentra personalmente, pero con el semblante de la Dulcinea encantada por Sancho, decretando un sustancial triunfo de la perspectiva real contra la ilusoria.

⁵⁹ Análogamente, Sancho previene las dudas de don Quijote, que en I, 31 se había mostrado maravillado por cómo Sancho había viajado tan rápidamente, volviendo del Toboso en solo tres días de camino. La explicación a la que don Quijote recurrió fue, otra vez, la intervención, en este caso benévola, de un sabio encantador que le otorgó a Rocinante la capacidad de volar. En II, 10, Sancho, al dejar a don Quijote para fingir ir en busca de Dulcinea, decide detenerse para hacer creíble su embajada al Toboso bajo la perspectiva temporal.

Esencialmente, Sancho está actuando de forma análoga a los personajes que habían enjaulado a don Quijote contando con el hecho de que su amo formularía, gracias a su lúcida locura, una razón para él caballerescamente coherente de la trampa que estaba padeciendo. En aquel caso, Sancho había defendido a su amo contra los burladores, tratando de desenmascarar la realidad de las circunstancias con pruebas concretas, para él comprensibles, es decir, que pudieran tener sentido en su lógica caballeresca⁶⁰; por el contrario, ahora Sancho se convierte en burlador, dispuesto a aprovechar aquella misma fragilidad mental que, anteriormente, quería curar con la fuerza de la persuasión.

Este capítulo representa otro momento en el que se amontona un número significativo de prevaricaciones idiomáticas, como en el marco de la recreación de la carta sanchesca, que ya hemos considerado⁶¹. El desarrollo completo de esta aventura, que se centra en el resultado de la embajada de Sancho y en sus consecuencias, llega a ser un punto focal para el análisis del lenguaje del escudero ya que se trata de uno de los momentos en los que el personaje se acerca más a la lengua caballeresca de don Quijote, intentando imitarla. Las ocurrencias se acumulan sobre todo en el momento en el cual Sancho trata de presentar don Quijote a la fingida Dulcinea:

—Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talento al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho

⁶⁰ Véase el párrafo 4.2., p. 256.

⁶¹ Zucker (1973: 516 y sgs.) contó cuarenta y siete casos de prevaricaciones idiomáticas en el *Quijote*, dieciocho en la primera parte y veintinueve en la segunda, cuyo autor es siempre Sancho, con solo seis excepciones. Conforme con este cálculo es la observación de Lerner (1994: 301), según la cual en la segunda parte de la novela Cervantes desarrolló un meticuloso trabajo de ampliación lingüística, sobre todo en la búsqueda de novedades léxicas, es decir, de entradas nunca empleadas antes en la obra. Hay una concentración particular de las prevaricaciones idiomáticas precisamente entre el capítulo II, 2 y II, 10; además, es interesante notar que, por lo que atañe a las demás ocurrencias, dejan de aparecer cuando Sancho se hace gobernador de Barataria, hasta que amo y escudero se vuelven a encontrar para rescatar a Altisidora de la muerte. Según Zucker (1973: 519), con esta aventura Sancho pierde el aura de dignidad que le había otorgado su experiencia de gobierno y vuelve a su identidad original, así que se manifiestan otra vez las pruebas de su ignorancia. Para una lista de las prevaricaciones encontradas remitimos al artículo en cuestión.

El estudioso, además, señaló que el efecto cómico producido por las prevaricaciones sanchescas es debido a la misma naturaleza del personaje que suscita en el lector, por una parte, un sentimiento de simpatía, a pesar de su ignorancia, y por otra, un sentido de superioridad, precisamente a causa de su ignorancia. Para la importancia del sentido de superioridad en la creación del efecto cómico se remite a Baudelaire (1968b), a Bataille (1973a y b), aunque la teoría más conocida e influyente fue sin duda la de Bergson (1991).

Panza, su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura (DQ II, 10).

Al emplear el estilo caballeresco de su amo, Sancho incurre en un error: el empleo de *altivez* por “alteza”. El resultado es un evidente efecto cómico al realizar una referencia, aparentemente involuntaria e inocente, a la verdad de lo que ocurre, vale decir, la indiferencia, interpretada como soberbia, de la supuesta Dulcinea ante las pruebas de amor de don Quijote. Indiferencia que, lógicamente, no podría evitarse puesto que la Dulcinea con la que los dos están hablando es una tosca labradora que nada sabe ni de don Quijote ni del papel que Sancho le está otorgando en la “comedia de engaños” que organiza a partir de su mentira. Además, *altivez* recuerda fónicamente “altura”, término que sería efectivamente correcto en este contexto: Sancho en sus prevaricaciones procede también por manipulaciones acústicas, insertando un término cuyo sonido es semejante al término apropiado, pero con significado literal antitético⁶².

Zucker (1973: 522) llamó la atención sobre otros factores de ambigüedad que Sancho produce en sus errores caballerescos: los tres títulos de nobleza que atribuye a Dulcinea están presentados en orden invertido, terminando con el título inferior (*reina y princesa y duquesa*); además el adjetivo *magnífica*, por su contexto, parece referirse más al tamaño de la mujer que a su hermosura. Esta descripción ambivalente, junto con la aparente reacción de miedo que el encuentro suscita en don Quijote, “hecho piedra, mármol, todo turbado y sin pulsos”, sugiere que la mujer tiene un aspecto sorprendente, parecido al de un gigante. Hutchinson (1992: 138) interpretó también *asendereado* como un chiste que sugeriría un significado ambivalente: no solo el inmediato y pertinente de “afligido”, sino también el de “perseguido y ahuyentado por caminos y senderos” (*Autoridades*), que propondría una descripción burlesca de la imagen del caballero andante. Según la clasificación realizada por Huchthoun (1980: 366), este discurso de Sancho podría incluirse entre las manifestaciones de “humor ingenioso”, es decir, consciente, que, en este caso, se alcanza a través de un proceso de imitación burlesca de otra forma de habla, la caballeresca.

⁶² *Autoridades* define *altivez* como “un género de elevación u orgullo del ánimo que se acerca mucho a la soberbia”, y *altura* como “elevación, soberanía, superioridad y grandeza digna de toda estimación por su calidad y bondad”. Es evidente que se trata de dos términos que se hallan en los dos polos opuestos, respectivamente negativo y positivo, del mismo concepto. Lerner (1994: 304) señaló este juego lexicológico como parte de un específico uso hiperbólico de las fórmulas de tratamiento, que se encuentra también en II, 32, cuando don Quijote se dirige a los duques con el apelativo de “vuestras magnitudes”.

Sancho se implica directamente en la idealización caballeresca de don Quijote. En primer lugar lingüísticamente, modelando su lenguaje según el léxico de su amo: por lo tanto habla de *doncellas*, se refiere a Dulcinea como a “*nuestra ama*”, emplea con constancia *hacaneas*⁶³, aplicando la corrección de don Quijote, también a través de hipérboles que, con su efecto cómico, parecen calcar las de don Quijote. En segundo lugar, Sancho adopta él mismo las razones quijotescas para justificar su descripción de Dulcinea: compara sus ojos con perlas, mientras que tradicionalmente las perlas se asocian, en la alabanza de la hermosura de la dama, con los dientes; Sancho aduce para esta incongruencia una razón precisamente quijotesca, vale decir, haber sido turbado por la belleza de Dulcinea, reforzando el sentido de participación. Además, admite burlescamente la supuesta intervención de los encantadores, que le impedirían a don Quijote ver el maravilloso semblante de Dulcinea, compartiendo aparentemente la misma frustración de su amo:

—¡Oh canalla! —gritó a esta sazón Sancho—. ¡Oh encantadores aciagos y malintencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha! Mucho sabéis, mucho podéis y mucho más hacéis. Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornequeñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo, y, finalmente, todas sus faciones de buenas en malas, sin que le tocáredes en el olor, que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza (DQ II, 10).

Don Quijote se había mostrado ofendido en I, 31 por la alusión al olor desagradable de Dulcinea; análogamente ahora Sancho se detiene en quejarse precisamente por el hecho de que no haya sido dejado intacto por lo menos el olor de la dama, que es efectivamente, según dice don Quijote, “lo que es tan suyo de las principales señoras” (DQ II, 10). Es el mismo caballero, en cambio, quien se queda sorprendido del tufo emanado por esta Dulcinea encantada: “te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma” (*ibidem*).

Si Sancho había tachado a don Quijote de “diablo” en I, 25 por la cultura que manifestaba y por el estilo exhibido a la hora de escribir su carta – término máximamente apropiado, puesto que la Sierra Morena ya se había comparado con un purgatorio –, a partir de II 8, con el episodio del encantamiento, se puede afirmar que

⁶³ Hacthoun (1980: 365) clasificó como un caso de paronomasia el empleo de “cananeas” por “hacaneas”.

Sancho también se convierte en diablo ya que aprende a manejar los mismos instrumentos retóricos que hasta ese momento habían sido de exclusiva pertenencia de don Quijote, además con un propósito engañoso que don Quijote no comparte.

Lo que nos interesa considerar de manera especial en el desarrollo de esta aventura desde la primera hasta la segunda parte, es el cambio que padece Sancho, sobre todo bajo la perspectiva de su entendimiento del mundo imaginario quijotesco. Lo que aparece como puro contraste al comienzo, con la composición de las dos cartas, evoluciona hacia una relación más compleja, de intercambio y de oscilación entre mundos diferentes. Ya García Calvo (1985) propuso una lectura de este conjunto de capítulos a la luz de las teorías bajtinianas; nosotros seguiremos con el mismo planteamiento para llegar a señalar lo que nos interesa particularmente sobre la evolución de lo cómico a partir de la relación entre los dos personajes principales.

De la comparación de las cartas emerge el aspecto esencialmente antitético que separa don Quijote y Sancho como representantes de visiones opuestas. Es más, se puede deducir también como el vínculo entre los dos a esta altura de la novela es fundamentalmente de dependencia, es decir, que el sistema de referencia principal de la narración es el quijotesco, y el sanchesco se superpone a él en calidad de reinterpretación cómico-burlesca, como inversión y degradación. Solo en virtud de esto los dos universos cognoscitivos se encuentran, el uno como lectura opuesta al otro. Sin embargo, esto no significa que el universo quijotesco tenga dignidad superior al de Sancho: las dos versiones de la carta corresponden a dos lecturas del mundo contrarias, ambas posibles y legítimas: la de Sancho está contaminada por sus fallos – nemotécnicos o debidos a su ignorancia – y la de don Quijote por su constante idealización.

En I, 31 se añade otro rasgo sobresaliente en la interpretación sanchesca de la realidad: la mentira, el manejo engañoso de la palabra para dar lugar a una burla. El escudero inventa un complejo y articulado embuste para convencer a don Quijote del éxito de su embajada, hasta el punto de convertirlo en un verdadero cuento. Y esta capacidad narrativa se advierte también en la creatividad del relato, que se enriquece de un número significativo de detalles, muchos de los cuales perfectamente inútiles para el

objetivo central. Con respecto a la carta sanchesca, se produce una situación contraria: don Quijote está obligado a aplicar su fantasía al relato de Sancho, para corregir su interpretación con la propia. El caballero abraza y acepta todo lo que el escudero afirma haber visto para explicarlo según su propia lógica, vale decir, pasa a través del mundo de referencia del escudero para dar mayor fuerza y fundamento al suyo, sin, por eso, llegar a dudar de las palabras de Sancho. En este caso, la inspiración inicial para la constitución de la imagen quijotesca procede precisamente de Sancho, es más, de la *mentira* de Sancho, de una “realidad fingida” y burlesca que no tiene correspondencia ni con el mundo real ni con la Aldonza Lorenzo “verdadera”. Es don Quijote quien vuelve al revés, palabra por palabra, detalle por detalle, el cuento de Sancho.

En la segunda parte, a partir del capítulo II, 8, se empieza a organizar la situación necesaria para el encantamiento de II, 10. Sancho entiende la lógica que gobierna el mundo quijotesco y aprende a utilizarla, cuando le parezca más oportuno, en su propio mundo, pero sin enloquecer como don Quijote, vale decir, participando en el universo quijotesco sin coincidir con él ideológicamente. Sancho empieza a formar parte del mundo quijotesco, deja de negarlo para adaptarse a su lógica interna, siguiendo el modelo de la burla del enjaulamiento, que antes había rechazado con decisión. Es importante subrayar cómo el mismo Sancho quería en aquella circunstancia que a los burladores les quedara bien clara su comprensión de lo ocurrido, esto es, que la burla había tenido éxito con respecto a don Quijote, pero no en lo concerniente a él. Es precisamente gracias a este entendimiento manifestado como Sancho, ahora, puede aprovechar un modelo con cuya eficacia ya sabe poder contar.

García Calvo (1985: 110), llamó la atención sobre una estructura sintáctica utilizada por Sancho, sobre todo durante las dos discusiones que ocupan II, 8: la que concierne a Dulcinea y aquella en la cual se compara la vida eclesiástica con la vida caballeresca como itinerario terrenal para acceder al paraíso. Se trata de estructuras con las cuales Sancho parece abrazar las afirmaciones de don Quijote, confirmando lo dicho por él, para luego plantear sus dudas o añadir sus observaciones por medio de construcciones adversativas como “yo así lo creo [...], pero”, “todo puede ser [...], pero”, “sí [...], pero”. Esta técnica consiste básicamente en “empezar por la conformidad, y prolongar los razonamientos del rival hasta llegar a ponerlos en ridículo” (García Calvo, 1985: 110). Se trata de un procedimiento retórico que apunta a

la ironía en su sentido más propio y puntual, aquel método de razonamiento y empleo de las palabras del adversario convirtiéndolas en un arma contra él. También Hatzfeld (1972: 29) había identificado esta manera de argumentar como típica de Sancho, a través de las construcciones *no-sino*, que subrayan una explícita y abierta contradicción, y *si-pero*, donde, en cambio, se atenúa la negación para evitar la cólera del interlocutor.

El escudero ya no se limita a contrastar a su amo a través de un procedimiento de rebajamiento: ahora el contraste aplicado es más sutil, de manera que don Quijote no se dé cuenta del mismo. En esta intención engañosa y mentirosa se pierde la inocencia de la inversión carnavalesca, que, como se ha visto en el caso de la carta de I, 25, era involuntaria y no tenía ningún objetivo determinado. Sancho se ha convertido en burlador consciente y, además, creador de burlas dialógicas, que reinterpretan la lectura quijotesca de la realidad para ridiculizarla y emplearla contra el mismo don Quijote. De la inversión cómica a la antítesis irónica, de una forma de humorismo inconsciente a uno consciente – o cándido e ingenioso según la clasificación de Hacthoun (1980) –, Sancho pasa a través de aquella toma de conciencia de su personalidad y de sus capacidades, alcanza un conocimiento más completo de su amo y, sobre todo, de su manera de razonar, tanto que puede identificarse con ella y prevenirla.

Sigamos observando este episodio a la luz de las consideraciones que acabamos de formular y de una definición bajtiniana que nos ayuda a determinar la función y naturaleza de la palabra cervantina y la evolución del discurso de Sancho en lo que concierne a su valor cómico:

La pluridiscorsività introdotta nel romanzo [...] è un discorso altrui che serve all'espressione rifratta delle intenzioni dell'autore. La parola di questo discorso è una particolare parola bivoce. Essa serve insieme a due parlanti ed esprime simultaneamente due diverse intenzioni: l'intenzione diretta del personaggio parlante e quella rifratta, d'autore. In questa parola ci sono due voci, due sensi e due espressioni. E si tratta di due voci dialogicamente correlate, come se sapessero l'una dell'altra (come due repliche di un dialogo fanno l'una dell'altra e si costruiscono in questa reciproca conoscenza) e conversassero tra loro. La parola bivoce⁶⁴ è sempre internamente dialogizzata. Tale è la parola umoristica, ironica, parodica, tale è la parola rifrangente del narratore e dei discorsi del protagonista, tale è infine, la parola dei generi letterari intercalari: sono tutte parole bivoche internamente dialogizzate. In esse si trova un dialogo potenziale, non svolto, un dialogo concentrato di due voci, di due concezioni del mondo, di due lingue (Bajtín, 1979a: 133).

⁶⁴ Bajtín (1968) apuntó al mismo concepto con la expresión de “palabra a dos voces”.

La palabra de Sancho, como superposición y elaboración hacia lo bajo del discurso quijotesco asume la función de una “parodia de parodia”, “imitación de imitación”⁶⁵, puesto que la misma palabra de don Quijote nace de su admiración hacia la expresión literaria caballeresca; es también reelaboración del discurso de partida, esto es discurso referido, “discurso nel discorso, enunciazione nell’enunciazione, ma è al contempo anche discorso sul discorso, enunciazione sull’enunciazione” (Vološinov y Bajtín, 1999: 243).

Dos imitaciones, entonces, pero muy diferentes, casi opuestas, en las intenciones: como acabamos de ver durante la aventura del encantamiento, solo Sancho tiene el específico objetivo burlesco de emplear la palabra de su amo para organizar un engaño contra el mismo don Quijote y para evitar que su amo descubra la red de mentiras que tiene inventadas sobre su primera embajada a Dulcinea en I, 25. Por encima de las intenciones de los personajes destaca otra intención, la del autor⁶⁶ que es, en sí misma, paródica en relación con el lenguaje y el contexto literario caballeresco. En este sentido, la palabra quijotesca se opone a la palabra sanchesca por incluir un contraste interno entre la intención autorial y la intención del personaje que la enuncia. La de don Quijote es una expresión auténticamente “bívoca”, que abraza y expresa dos intenciones imitativas, pero contrastantes: la admirativa de don Quijote y la paródica del autor; la pluma de Cervantes emplea la palabra de don Quijote en sentido irónico, vale decir, escondiendo detrás de su significado inmediato un significado profundo diametralmente contrario, que ya en el prólogo se identifica con el propósito de “derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros”. En la palabra “bívoca”, además, se puede detectar un intento representativo que transforma un acto de habla en una imagen o, lingüísticamente, en una citación (Reyes, 1984: 59). La reescritura de Sancho de la carta se propone como citación defectuosa a causa de la mala memoria del escudero: no hay intención maliciosa o destructiva; el propósito auténticamente paródico procede, sin embargo, del autor externo, que se sirve de la palabra de Sancho

⁶⁵ Se puede interpretar también como interpretación paródica de la doctrina renacentista de la imitación de los modelos, que queda aquí perfectamente expuesta en la misma penitencia de don Quijote, y que sería tendencia natural del ser humano, como ya había afirmado también Pinciano (Ep. III, I, p. 195).

⁶⁶ Nos referimos al proyecto general cervantino y a su mano autorial, en la que se incluye también el manejo de las diferentes voces narrativas de la novela, como veremos en los capítulos 5 y 6. No tenemos aquí la intención de identificar la mano de Cervantes con ninguna de las presencias que intervienen como mediadoras del texto; sin embargo, incluimos este juego sobre el proceso compositivo y de transmisión de la novela como parte integral del proyecto paródico e irónico del autor.

al igual que la de don Quijote, esto es, inserta una intención diferente a la que el personaje quiere transmitir; la estilización paródica de la que hablamos a propósito de la carta de Sancho es resultado de una intención autorial externa, que no coincide con la interna del personaje; la acción involuntaria de Sancho da lugar a una inversión cómica, que se hace parodia solo en las intenciones voluntarias del autor externo.

La relación que don Quijote establece con la palabra caballeresca procedente de sus modelos ideales, a pesar de ser imitativa, sigue siendo dialógica en su propósito de actualización del ideal caballeresco en el mundo concreto; sin embargo no se puede afirmar que el caballero interfiera con su modelo, ya que nunca quiere intervenir para manipularlo o modificarlo, sino solo para imitarlo trasladándolo en la misma forma en la cual nació a un contexto diferente. En cambio, la palabra de Sancho, como manipulación de la quijotesca, expresa un esencial propósito irónico que instrumentaliza la lectura quijotesca del mundo. El procedimiento lingüístico según el cual actúa Sancho Panza parece ser análogo al llevado a cabo por el proyecto artístico y creativo del autor Cervantes: el escudero, al emplear el discurso quijotesco, superponiendo a él su propia intención, de polo opuesto con respecto a la original, se relaciona con el discurso de don Quijote como un autor irónico. La palabra de don Quijote es intrínsecamente “bívoca”, creada por mano del autor externo con espíritu paródico; en cambio, la palabra de Sancho se hace auténticamente “bívoca” solo cuando el escudero adopta la actitud de autor, estableciendo una relación irónica con el discurso de su amo; es más, diríamos que debería tratarse de una intención explícita y voluntaria, ya que la inversión cómica que ocurre en la reescritura de la carta no conlleva ningún designio conscientemente manipulador.

A la palabra caballeresca, que se podría considerar como nivel cero, básico de la construcción cervantina, se aplican dos intenciones: la de don Quijote, que es imitativa en sentido desiderativo, para la cual la reproducción del lenguaje caballeresco es imán que atrae al caballero hacia su modelo literario; y la intención autorial, paródica. El encuentro entre las dos da lugar a la palabra “bívoca” según la noción bajtiniana: podemos considerarlo el nivel uno, es decir, la constitución de una primera estructura paródica sobre el nivel cero. A esta se añade la palabra y la intención irónica de Sancho que, como un segundo autor, vuelve a manipular el discurso de su amo, adquiriendo cada vez más conciencia de la sustancia caballeresca que lo fundamenta, es decir, del

nivel cero. En el pseudoencuentro con Dulcinea relatado en I, 31, Sancho actúa por un lado como narrador y por el otro como un autor que manipula a sus personajes para realizar un cuento del que él mismo es protagonista; de sus palabras emerge el “discurso autorial”, vale decir, la intención burlesca que yace escondida detrás de la apariencia de sus palabras, la verdad del fracaso de su embajada que el lector, que participa de ambas versiones de la historia, conoce muy bien: las palabras del Sancho narrador (invención del encuentro con Dulcinea) chocan con la versión de la historia que el Sancho autor sabe ser la verdad (conciencia de la mentira), de manera que el punto de vista del escudero queda desdoblado entre la verdad de lo que ocurrió y la mentira alrededor de la cual se construye el cuento, el acto creativo⁶⁷. Este desdoblamiento es parte integral de la estructura burlesca, que conlleva no solo una fragmentación de la realidad en dos interpretaciones diferentes en contraste entre ellas, sino también un paralelo desdoblamiento de la conciencia del autor, que oscila entre lo que reconoce como cierto (verdad) y su personal intención de mantenerlo escondido.

Mientras la palabra quijotesca participa simultáneamente en dos discursos distintos⁶⁸, el paródico del autor y el imitativo y desiderativo de don Quijote, la palabra sanchesca, cuando alcanza el nivel de conciencia y de profundidad que hemos visto durante el encantamiento, llega a compendiar tres discursos, ya que suma junto con los dos mencionados el mismo discurso de Sancho, que emerge con todo su manejo engañoso del lenguaje y de la intención quijotesca. Al entrar en el mundo quijotesco, Sancho acepta su lógica y su lengua como si le vinieran impuestas por parte de una autoridad superior pero, al acoger esta imposición, se apodera de ella y de las posibilidades que de ella proceden. Se trata de un momento de fundamental importancia para el desarrollo ideológico de Sancho y para el establecimiento de una comunicación más profunda con don Quijote a partir de la distinción entre la palabra propia y la palabra ajena, entre pensamiento propio y el pensamiento caballeresco de su amo. Esta diferenciación es imprescindible para alcanzar la autonomía necesaria para que Sancho

⁶⁷ Bajtín (1979a: 121-122) describió esta condición como la que se produce cuando el autor convencional y narrador de la novela se introduce en la narración como representante de un punto de vista ideológico y lingüístico, que tiene una connotación específica, diferente con respecto a la que sería la palabra y la narración “normal”, no matizada, del autor externo. En estos casos, detrás del relato del narrador se puede leer otro cuento, que procede de la perspectiva del autor extradiegético sobre la misma materia.

⁶⁸ Manifestación más evidente de esta interferencia es el discurso indirecto libero, estudiado de manera pormenorizada por Vološínov y Bachtin (1999: 272 y sgs.), en la que la palabra apunta al objeto del discurso y a la misma palabra que hace parte del discurso ajeno, haciéndose bidireccional.

pueda elaborar su interpretación irónica del mundo quijotesco. Se realiza una fusión, un diálogo entre la palabra sanchesca y la quijotesca que no podía producirse cuando la palabra – y la visión del mundo – de don Quijote era meramente “autoritaria”, es decir, impuesta pero nunca asimilada ni aceptada. Sancho no entra en contacto “real” con esta palabra; lo único que puede hacer es trabucarla cómicamente para hacerla más familiar, para convertirla en un elemento compatible con su universo. Sin embargo, no estamos de acuerdo con García Calvo (1985: 111) cuando considera la palabra de don Quijote como palabra meramente “autoritaria” (según el sentido bajtiniano), de la que la de Sancho no hace nada más que depender. En cambio, la inclinación irónica de Sancho vuelve el discurso autoritario en “internamente convincente” (Bajtín, 1979a: 150), resultado de una libre elección: se constituye de una palabra no acabada, abierta y disponible para nuevas interpretaciones, posibilitando el mismo sentido pluridireccional. La postura ideológica se reitera en el nivel lingüístico y sintáctico, de modo que la enunciación autorial que incorpora otra enunciación elabora las normas estilísticas, sintácticas y compositivas necesarias para su asimilación, manteniendo, al mismo tiempo, la independencia originaria de la enunciación de partida, sin cuya entereza no podría formarse ninguna reelaboración posterior (Vološinov y Bajtín, 1999: 244). Se trata de una relación activa, además de productiva, que, concibe el discurso ajeno como una unidad flexible y variable, de la cual es posible romper los límites.

Esta habilidad que manifiesta Sancho es síntoma de su crecimiento y desarrollo ideológico y cultural, de su nueva capacidad de empatía hacia el mundo quijotesco, al que antes se había contrapuesto. Según Spitzer (1968: 154 y sgs.) la lengua empleada por los personajes es funcional a su colocación en la jerarquía social y cultural⁶⁹: en este sentido, deberíamos concluir que la evolución del escudero parece trascender la rígida discriminación social gracias a su ingenio ágil y picaresco. Esto se manifiesta aun más cuando los engañados por la astucia del escudero son los duques, protagonistas de la segunda parte, convertidos en “burladores burlados”. En esta ocasión encontramos otro momento en el cual se determina con nuevos matices la capacidad imaginativa de Sancho y la ampliación de sus horizontes.

⁶⁹ Spitzer señaló cómo la duquesa en II, 32 destaca la propia superioridad lingüística y, consecuentemente, social con respecto a Sancho, aunque parezca reconocer su inferioridad expresiva con respecto a don Quijote.

El vuelo sobre Clavileño es un momento determinante para la caracterización del espíritu imaginativo de Sancho, que, después de haber dado prueba de haber ampliado el abanico de sus posibilidades lingüísticas, manifiesta una patente aptitud creadora en el marco de aquel universo fantástico que parecía ser, al comienzo de la obra, de exclusiva pertenencia y dominio de don Quijote. A pesar de que el miedo de Sancho por el viaje sobre el caballo de madera le recuerde a don Quijote el terror experimentado durante la noche de la aventura de los batanes, el resultado es muy diferente, ya que, en aquel caso, el escudero se había servido de un engaño para evitar el eventual peligro, en cambio ahora se deja convencer para emprender una hazaña caballeresca que conlleva, supuestamente, un viaje y un riesgo más significativos.

Después de la conclusión de esta aventura, que es, en realidad, burla urdida por los duques, Sancho relata a la duquesa lo que acaba de ver a lo largo de su viaje. Citamos por extenso el pasaje que vamos a comentar:

—Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos, pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no la consintió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas: porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces.

A esto dijo la duquesa:

—Sancho amigo, mirad lo que decís, que, a lo que parece, vos no vistes la tierra, sino los hombres que andaban sobre ella; y está claro que si la tierra os pareció como un grano de mostaza y cada hombre como una avellana, un hombre solo había de cubrir toda la tierra.

—Así es verdad —respondió Sancho—, pero, con todo eso, la descubrí por un ladito y la vi toda.

—Mirad, Sancho —dijo la duquesa—, que por un ladito no se vee el todo de lo que se mira.

—Yo no sé esas miradas —replicó Sancho—: solo sé que será bien que vuestra señoría entienda que, pues volábamos por encantamento, por encantamento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los mirara; y si esto no se me cree, tampoco creará vuestra merced cómo, descubriéndome por junto a las cejas, me vi tan junto al cielo, que no había de mí a él palmo y medio, y por lo que puedo jurar, señora mía, que es muy grande además. Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas, y en Dios y en mi ánima que como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, me dio una gana de entretenerme con ellas un rato, que si no la cumpliera me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo ¿y qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelies y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar ni pasó adelante (DQ II, 41).

Sancho imagina e inventa un viaje que no ha existido ni siquiera en las intenciones burlescas de los duques. Lo único que corresponde al desarrollo efectivo de la experiencia es la travesía por la región del fuego⁷⁰, hipótesis formulada por don Quijote al percibir el calor de las estopas quemadas alrededor de él. El escudero imagina lo que habría podido ver si su amo le hubiera concedido el permiso de quitarse la venda de los ojos, inventando un viaje cósmico durante el cual asiste, desde la altura, al espectáculo de la tierra vista del espacio cósmico y visita las siete cabrillas, apeándose de la cabalgadura para entretenerse con ellas⁷¹. Se trata, por una parte, de una lectura cómica del viaje celestial, que tiene una larga tradición literaria que va del *Somnium Scipionis* de Cicerón y *De consolatione philosophiae* de Boecio hasta la *Noche serena* de Luis de León y *El Crotalón* de Christóphoro Gnoposo⁷²; por la otra, parece convertirse en un momento casi bucólico, de literatura pastoril trasladada en el marco de una ascensión fantástica, en la cual la constelación de las Pléyades se convierte en un rebaño de cabrillas, con las cuales descansar en un momento de tranquilidad. Lo que queremos subrayar, sin embargo, no es solo el acto creativo de Sancho, sino también su propósito burlesco, que acaba constituyendo una “burla dentro de la burla”, diferenciándose, sin embargo, de la enredada organización ducal por ser orquestada solamente en las palabras de Sancho: dentro de la “burla de acción” más compleja de la novela, que conlleva la construcción de una serie de artificios necesarios, brota una

⁷⁰ Para la conformación de la cosmología a la que apunta la descripción de Sancho véase Brantley (1970).

⁷¹ Forcione (1970: 152) indicó el intercambio de papeles que se produce en este episodio, donde Sancho se hace narrador que defiende las inclinaciones artísticas, mientras que don Quijote forma parte del público escéptico que le opone objeciones empíricas: los duques discuten la comparación de la Tierra con un grano de mostaza y de los hombres con avellanas por el evidente error de proporciones, y don Quijote no cree que Sancho haya podido apearse de Clavileño y detenerse con las cabrillas, que se hallan más allá de la región del fuego, pues esto le habría quemado a Sancho violentamente. El estudioso relacionó el episodio de Clavileño con el de la cueva de Montesinos, siguiendo las huellas determinadas por el mismo don Quijote: el caballero acepta creer en las palabras de Sancho solo a condición de que él también acepte la verdad del cuento de don Quijote sobre su descenso a la cueva de Montesinos. En cambio, Casalduero (1970: 316) encontró un parentesco entre el vuelo sobre Clavileño y la aventura de los batanes basado en la reiteración del motivo de la inmovilidad y de la oscuridad; también en este caso se trata de un parentesco indicado por el mismo Quijote, que llama la atención sobre la reacción de miedo manifestada por Sancho en ambas ocasiones. La misma separación entre el espíritu aventurero de las dos partes fue subrayada por Segre (1974: 215) al caracterizar al don Quijote de la segunda parte como “agito e represso dalla fantasia altrui”, es decir, víctima de la imaginación ajena. Torrente Ballester (1984: 189), en el juego de asociaciones y relecturas internas entre la primera y la segunda parte, vio en Clavileño un “correlato de Rocinante”.

⁷² Para un examen detallado de esta tradición véase Brantley (1970) y Redondo (1997: 445), que buscó antecedentes y fuentes más directas, persiguiendo la presencia de las “siete cabrillas”.

“burla de palabra” que triunfa, con su sencillez, sobre el mecanismo ilusorio y ficticio ideado por los duques. Los duques burladores, efectivamente, caen en su misma trampa puesto que se dan cuenta perfectamente de que el relato de Sancho es fruto de una invención socarrona, pero no pueden revelar la verdad sin desenmascararse también a sí mismos y a la burla urdida. Sancho se muestra tan seguro de sí mismo y de la evidencia de no poder ser desmentido que desafía incluso a sus interlocutores para que le pidan pruebas de lo que dice⁷³.

Nos encontramos en la misma situación, ya comentada, donde Sancho inventa su embajada a Dulcinea. El proceso imaginativo se reitera de manera análoga: el escudero entiende el mundo de referencia de su interlocutor y formula una creación artística que le corresponda y se conforma con él, empleándola, sin embargo, con un objetivo opuesto, irónico, que ridiculiza al interlocutor tanto como el universo al que apunta. Redondo (1997: 443) interpretó este pasaje como prueba de la discreción de Sancho que, al afirmar que se ha apeado de Clavileño por estar sin moverse casi una hora, revelaría también la conciencia de ser víctima de una burla⁷⁴: “es el pobre diablo el que orienta el diálogo como le da la gana y domina la situación”. De acuerdo con esta interpretación Torrente Ballester (1984: 191-194) había notado ya la elevación de Sancho al mismo nivel que don Quijote, y por esto los duques habrían empezado a burlarse de él más que de su amo; según el estudioso, el mismo don Quijote reconocería aquí en el escudero un “farsante” de su misma altura, hasta el punto de que, en el final del capítulo, lo trata de “vos” en lugar de tu, circunstancia rara a lo largo de toda la novela. Sancho superpone su propia intención burlesca a la de los duques, según una modalidad paralela pero de polaridad opuesta, anulando la esencia de la burla de partida en el mismo momento en el cual revela implícitamente haberla desvelado. El relato de Sancho se hace “bívoco” precisamente porque, aunque comparta el espíritu engañador de los duques, emplea su

⁷³ Nuestra lectura burlesca del episodio, que compartimos con Redondo (1997: 439 y sgs.), desmiente parcialmente la de Flores (1970), que identificó como completamente auténtica la creencia del mismo Sancho en su relato; las aportaciones irónicas a la escena procederían solo de los duques y de una supuesta mirada compasiva del autor Cervantes y del lector hacia el mismo Sancho.

⁷⁴ Efectivamente, ya a partir del capítulo II, 44, Sancho sospecha de la burla: se da cuenta de que el que le acompaña a Barataria es el mismo mayordomo que había interpretado a la condesa Trifaldi; a pesar de que don Quijote atribuya esta curiosa coincidencia a la constante condición de encantamiento que lo persigue, Sancho declara que será prudente: “no dejaré de andar advertido de aquí adelante, a ver si descubre otra señal que confirme o desfaga mi sospecha”.

misma maquinación contra ellos, de modo que la “burla de palabra” sanchesca acaba anulando la “burla de acción” ducal.

Este episodio nos ayuda a matizar de forma más definida el carácter de Sancho y la evolución, no tanto de su personalidad, sino de sus capacidades lingüísticas e imaginativas, cuyo nuevo dominio le acerca al nivel de complejidad que siempre ha manifestado don Quijote. En particular, no llegaríamos a afirmar que Sancho acaba compartiendo el mundo fantástico de don Quijote, ya que no se puede subrayar una completa adhesión a él pero sí que ha llegado a entenderlo a través de etapas diferentes pasando de una actitud antitética inicial a una postura conciliadora y a la vez persuasiva valiéndose de un razonamiento lógico que intenta transmitir a su amo. Esto ya conlleva cierta comprensión del mundo quijotesco, de la lógica y de los principios que lo gobiernan. Solo en la segunda parte Sancho aprende a integrarse en este universo, participando en él con sus creaciones personales, con las cuales se eleva a la condición de coautor. Su propósito, sin embargo, será muy diferente, ya que esta actitud se asocia con un intento irónico, vale decir, de empleo instrumental de estos convencimientos para convertirlos en armas, para burlarse de su amo o, en general, de su interlocutor. Sancho, representante de una de las voces de la novela, aprende el significado del dialogismo vigente en ella: la oposición de los puntos de vista no se desarrolla solo a través de un diálogo dinámico, sino en el ámbito de la misma palabra, del mismo discurso, que se hace intrínsecamente “bívoco” o bifocal, portador al mismo tiempo de dos intenciones antitéticas, que se contradicen mutuamente sin negarse ni imposibilitar la recíproca existencia.

A partir de la idea clásica, perteneciente ya a los tratados poéticos y retóricos renacentistas, de que la comicidad que surge de las palabras se funde esencialmente de forma análoga a la procedente de la acción, hemos visto cómo Sancho, en su recorrido de toma de conciencia de sus capacidades, pasa a ser creador de “burlas de palabras”, es decir, de las invenciones alternativas que se estructuran secundando los preceptos quijotescos, empleados de forma puramente aparente y, por tanto, irónica.

Sancho parte de una perspectiva de abierto contraste con el mundo quijotesco, no entiende la falta de correspondencia entre lo que afirma su amo y lo que concretamente le presenta la realidad, de manera que se opone a la visión de don

Quijote de forma tajante, intentando convencerlo del error en el que ha caído. Sus incursiones en el mundo quijotesco, en este sentido, se producen en la dirección del rebajamiento, bien lingüístico-expresivo, como se nota en la reformulación oral que Sancho realiza de la carta para Dulcinea escrita por don Quijote en Sierra Morena, bien utilitario, con el empleo del código caballeresco en el mundo cotidiano a fin de sacar algún provecho concreto de una situación. Sin embargo, el escudero intentará, al final de la primera parte, persuadir a su amo de manera diferente, esto es, adoptando su propio sistema lógico para probarle cómo es incompatible con la realidad de los acontecimientos: se trata de otro intento persuasivo, pero que actúa en el interior de la locura quijotesca, apuntando a la fragilidad de la visión caballeresca de don Quijote y no a la firmeza del mundo exterior, que nunca consigue convencer al hidalgo manchego.

En otras circunstancias, en particular con la creación del término “baciyelmo” Sancho manifiesta una actitud conciliadora, que admite la posibilidad de ambas interpretaciones del mundo, armonizando aquel contraste que, sin embargo, sigue permaneciendo activo en la diferenciación de los dos puntos de vista.

El cambio de perspectiva del escudero se hace particularmente evidente en los dos retratos que Sancho realiza de Dulcinea: en I, 31, a la hora de contarle a don Quijote el resultado de la supuesta embajada al Toboso, el escudero inventa su encuentro con una Dulcinea labradora humilde y casi varonil, *alter ego* de la dama trasladado al mundo de referencia del mismo Sancho, vale decir, reproduce la imagen de la Aldonza Lorenzo que él conoce. En cambio, en II, 10, a la hora de simular el mismo encuentro delante de los ojos de don Quijote, Sancho realiza el proceso contrario: describe y crea a la misma Dulcinea cuando don Quijote no ve nada más que a Aldonza Lorenzo, u otra campesina que tiene el mismo semblante. Los dos personajes intercambian sus papeles creativos: en I, 31 Sancho describe a Aldonza Lorenzo y don Quijote la convierte en Dulcinea; en II, 10 el escudero delinea la imagen de Dulcinea cuando don Quijote divisa una figura análoga a la de Aldonza Lorezo.

Este desarrollo de la capacidad creativa de Sancho se manifiesta también en el diálogo con los duques posterior al vuelo de Sancho sobre Clavileño: al igual que en el caso de II, 10, el escudero vuelve a realizar aquí una burla en el puro manejo del lenguaje, con el cual crea una realidad alternativa a partir de la que los mismos duques han urdido, llegando a ridiculizarlos y volviendo contra ellos su misma maquinación.

En este vaivén en la relación de Sancho con el mundo imaginativo y fantástico de don Quijote se pueden identificar también intenciones diferentes que afectan a su lengua y que acaban apuntando a una actitud irónica: al penetrar el mundo de su amo, Sancho aprende, además de su lógica, su discurso, y acaba aplicándolo contra el mismo don Quijote para burlarse de él en el caso del encantamiento de Dulcinea, o, en el caso de Clavileño, contra los duques, portadores de otro mundo imaginativo, aunque mentiroso. El empleo y dominio por parte de Sancho del discurso de don Quijote varía en las direcciones que hemos visto, pero siempre compendiando aquel núcleo de pluridiscursividad que implica, según señala Bajtín, la superposición de intenciones diferentes en una misma expresión. En este sentido, el Sancho irónico se hace también autor, ya que añade a la palabra de su amo un valor paródico ausente en su formulación original, precisamente como el autor Cervantes instila en la palabra de don Quijote el propósito de parodiar el lenguaje de los libros de caballerías oponiéndose al deseo admirativo de su mismo personaje, que no tiene otro objetivo que el imitativo.

La pluridiscursividad – o plurivocidad – postulada por Bajtín se puede relacionar, entonces, con el relativismo o perspectivismo que Castro y Spitzer indicaron como rasgo esencial de la novela. La expresión lingüística y su desdoblamiento, hasta la formulación de diálogos patentemente irónicos, se configura como un instrumento que revela la multiplicidad de perspectivas existentes, representativas de diferentes relaciones subjetivas con la realidad exterior. La penetración en mundos diferentes implica un entendimiento extraordinario pues supone el manejo simultáneo de varias lógicas y discursos, dando lugar a aquella superposición de perspectivas que posibilita el diálogo irónico. La discusión crítica sobre el relativismo cervantino, por lo tanto, parece encontrar confirmación en la relación que cada personaje establece con el mundo que le rodea. Si existe una multiplicidad de interpretaciones posibles, existe, paralelamente, una realidad que las posibilita y que le otorga sustancia y coherencia a cada una de ellas: Nos preguntamos cómo puede un universo que abre continuamente este proceso de oscilación y reversibilidad considerarse estable. La perspectiva humana no es secundaria con respecto al mundo en el cual se plantea, antes bien es parte integral de él, lo fundamenta y caracteriza de forma distintiva, de modo que la fragmentación en puntos de vista potencialmente infinitos no se recompone en una imposible unidad y univocidad del mundo. De nada sirve una realidad cierta y estable si la percepción

humana de ella es, por el contrario, vacilante e inestable, ya que, en un universo social de compartición e intercambio, es esta misma percepción lo que cimienta la constitución de cada relación humana comunicativa.

Capítulo 5:

El distanciamiento irónico.

La cuestión del distanciamiento parece ser un eje central al trazar los límites y las características de la ironía estructural que impregna la escritura cervantina, elemento imprescindible para definir la complejidad de la novela y las relaciones que se establecen entre personajes, voces narradoras y receptor. La distancia que el autor-Cervantes interpone entre sí mismo y su obra permite la inserción de nuevos niveles narrativos, cada uno dominado por un intermediario propio; al mismo tiempo, permite el desdoblamiento de los personajes que, manejados por autores diferentes, se colocan en numerosas obras que se entrelazan, de modo que aquellos que son personajes de una obra, son lectores de las demás y, posiblemente, autores al intentar imponer sus personales juicios estéticos, corrigiendo las representaciones de las que no están satisfechos. De esta manera se establece un diálogo vivaz y simultáneo entre los varios intermediarios del texto, que tienen que enfrentarse también con los comentarios y las críticas de aquellos personajes que ellos mismos crearon y que, supuestamente, deberían controlar. Jankélévitch (1987) caracterizó la ironía precisamente como un constante proceso de toma de distancia, que no admite nunca una aproximación analítica que pueda llegar hacia la profundidad de las cosas, sino que se mantiene siempre en la superficie, en la que el estudioso define un “arte de rozar”, que se constituye de un tejido de constantes alusiones, sin nunca insistir en ninguna de ellas, derribando sin llegar a volver a construir.

Ya Parr (1993: 54) reconoció que “la paradoja fundamental del *Quijote* ha de encontrarse [...] en una escritura alienada de sus orígenes y de sí misma”; sin embargo, merece la pena subrayar que no se trata solo de una paradoja, sino también de un artificio que le sirve a Cervantes como base de cada manifestación irónica, que surge, la mayoría de las veces, de la posibilidad de enfocar el proceso que fundamenta la acción y, sobre todo, la escritura, creando, por una parte, el artificio y, por otra, desvelándolo delante de los ojos del lector o, más bien, impulsando el lector mismo a desmenuarlo con su espíritu crítico. Castro (1967b: 363) subrayó la tendencia de nuestro autor de

“poner en paréntesis las acciones, pasiones y virtudes, y de, en cambio, iluminar vivamente el proceso de su estarse motivando”.

Cervantes juega con su misma obra, tomando distancia de ella a través de la creación de autores y mediadores que intervienen en el texto y lo manipulan: la voz del autor queda apartada de la misma obra hasta el punto que el lector duda quién es el verdadero autor. En esta estrategia cervantina detectamos el núcleo sustancial de la ironía del autor¹; lo que merece la pena subrayar es que algunos personajes se comportan de una forma que parece ser análoga en diferentes ocasiones, haciendo del procedimiento irónico estructural de la obra un asunto novelesco por el que se interesan y en el que participan directamente. La presencia de la primera parte en la segunda se vuelve eje central que influye en la misma identidad de los personajes y que determina su comportamiento. Además de tratar la composición del libro como enredo paralelo a la historia de don Quijote, Cervantes entrelaza los dos hilos para analizar como el relato de las aventuras del personaje influya sobre su desarrollo; mientras don Quijote intenta realizar una vida que sea una obra de arte, su autor nos indica el camino opuesto pero complementario, procedente de otro punto de vista, es decir, la conversión de un libro, a través de sus etapas compositivas y de la suma de numerosas perspectivas, en la existencia literaria, y luego histórica, del personaje. En este proceso, Cervantes nunca olvida la presencia del lector, con el que se relaciona con espíritu burlesco, como si quisiera engañarlo; los personajes pueden ser, según la ocasión, víctimas de este mismo engaño o cómplices o, incluso, creadores de otras trampas.

Lo que queremos analizar en este capítulo y en los siguientes es el mecanismo irónico que fundamenta el juego narrativo urdido por Cervantes, con la superposición de varias voces que se supone transmitan y medien el texto. Ya hemos visto como la definición clásica de ironía, procedente de los tratados retóricos y poéticos renacentistas y, anteriormente, de las fuentes clásicas, enfoca la cuestión de la ironía bajo el punto de vista de la antífrasis, es decir, de la expresión de lo contrario de lo que se quiere afirmar.

¹ Se trata además de un artificio paródico procedente de los libros de caballerías que se valían de la misma estrategia, la del manuscrito encontrado, para dar a la obra una pátina de autenticidad histórica. En varios casos los autores se proponen como meros traductores de una obra originariamente escrita en otra lengua; se desarrolla esta técnica, por ejemplo, en el *Caballero Cifar*, que se supone traducido del caldeo al latín y sucesivamente al castellano, en el *Caballero de la Cruz*, procedente del árabe, en el *Florisel de Niquea*, en el *Don Cironigilio de Tracia*, traducido del latín, en el *Balianís de Grecia*, del griego al castellano, en *Las sergas de Esplandián*, cuyo idioma original sería el griego, etc.

Sin embargo, es necesario poner de manifiesto que este aspecto puramente retórico y semántico no es el único a través del cual se pueda enfocar la esencia de las figuras de ironía, que se manifiestan también en una vertiente pragmática en la que la antífrasis ni siquiera es necesaria (Mizzau, 1984: 18); la ironía se hace expresión de una conciencia lúdica que evita la aproximación directa para establecer relaciones retorcidas y mediadas, que se constituyen, por una parte, de la antítesis y, por otra, de su superación (Jankélévitch, 1987: 52). Siempre siguiendo la postulación bajtiniana de la palabra a dos voces, internamente dialógica y vehículo de intenciones ajenas, analizaremos cómo el encuentro de múltiples puntos de vista es el eje central en el que se funda el mecanismo ficticio del hallazgo del manuscrito y de su consecuente transmisión. En este capítulo queremos subrayar un rasgo que nos parece fundamental en el planteamiento de la ironía como elemento estructurante de un sistema de distanciamiento del personaje de sí mismo dependiente de la toma de conciencia de su identidad literaria, debida a la publicación de la primera parte de la novela, muy bien conocida a lo largo del desarrollo narrativo de la segunda. Esta configuración estratificada permite la superposición simultánea de intenciones diferentes en el mismo mensaje que permite, a su vez, el diálogo entre planos temporales diferentes. Es precisamente gracias a este incesante juego de superposiciones como la misma identidad y la función de los personajes y de los narradores se desdoblan e intercambian constantemente. Booth (1974: 240 y sgs.) describió una particular forma de ironía definida “inestable”, que apunta precisamente a la falta de un punto de vista firme e indudable en el que el autor manifieste e identifique su propia perspectiva, filtro a través del cual el lector podría interpretar la obra. Este sentido general de inestabilidad no se aplica a una precisa afirmación sino al conjunto estructural en el que se funda la novela, donde todo parece intrínsecamente absurdo y, entonces, posiblemente irónico, en el sentido que nada transmite un mensaje directo que signifique exactamente lo que parece afirmar y nadie es abierta y patentemente responsable de lo que dice; con las recientes palabras de Matzat (2013: 54-55) diríamos que “la ironía actualiza un requisito primordial necesario para que se dé una relación dialógica e interactiva, la capacidad de adoptar el punto de vista de otro”.

En este sentido, como veremos, se hace central el papel del lector, que, precipitado en este contexto general de confusiones y posibilidades inagotables, busca

un punto de claridad que, según la opinión de Jankélévitch (1987: 106), acaba escapándosele al mismo “ironista”, que se convierte en un misterio para sí mismo.

5.1. *El libro en el libro: la presencia de la primera parte en la segunda.*

Al contrario de otros asuntos literarios, que se debaten de forma explícita, la reflexión sobre el juego de distancias y contrastes nunca se saca a la luz, sino que permanece latente a lo largo de toda la obra, emergiendo con particular claridad en la relación entre las dos partes de la novela. Es precisamente en la segunda parte donde surge de forma más definida la conciencia de don Quijote y Sancho de haberse transformado en personajes literarios; se trata de aquellos momentos que Real Ramos (1993: 808) definió sintéticamente “situaciones de ficcionalidad explícita”. Papel esencial tiene también, con respecto a eso, la aparición del *Quijote* escrito por Avellaneda²; Cervantes percibe la necesidad imprescindible de defender su propio trabajo y de diferenciarlo del de su rival, “libro contra libro” (Romero Muñoz, 1993: 100), y le encarga esta tarea a don Quijote y Sancho, que reivindican su pertenencia a la obra original. Don Quijote, además de ser personaje literario que sigue siendo gobernado por su autor, se convierte en personaje histórico, cuya existencia los demás personajes ya conocen en calidad de lectores de sus aventuras. De hecho, “Cervantes convierte en realidad la extraña idea de don Quijote según la cual el mundo novelesco tiene la misma realidad que el mundo histórico, y le hace comportarse, en efecto, no como un personaje histórico, sino como un hombre de carne y hueso” (Rosales, 1959b: 50).

Este desdoblamiento de don Quijote se empieza a formar al comienzo de la segunda parte. En el capítulo II, 2 don Quijote quiere saber qué se dice sobre él y sus hazañas:

² La mención de esta novela a partir de II, 59 planteó un problema a la hora de determinar la cronología de la composición del *Quijote*, dado que es razonable pensar que Cervantes tuvo que volver a escribir unos capítulos de su segunda parte teniendo en cuenta la publicación del *Quijote* apócrifo. Se asumió, en este caso, la existencia de un hipotético *Quijote*, denominado *Ur-Quijote*, versión a la que Cervantes supuestamente estaba trabajando antes de la salida de la obra de Avellaneda y que volvió a manejar a la luz de esta. No entro en la cuestión, que ya estudió por extenso Romero Muñoz (1993). De este asunto se ocupó también Martín Morán (1990; 1994).

Y dime, Sancho amigo, qué es lo que dicen de mí por ese lugar. ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca? (DQ II, 2)

La respuesta del escudero suscita la cólera de don Quijote al enterarse que su imagen es la de un loco, desgraciado e incluso “impertinente”, ya que se atribuyó el título de caballero, anteponiendo el *don* delante de su nombre sin tener el linaje o el nivel social necesario para hacerlo³. Don Quijote se siente inmediatamente víctima de envidia y murmuración, y cita ejemplos de otros personajes ilustres que padecieron críticas injustas y despiadadas, olvidando discernir, según su costumbre, entre personajes históricos (Julio César, Alejandro Magno), mitológicos (Hércules) y literarios (don Galaor, hermano de Amadís). Sin embargo, la novedad más digna de nota es la presencia de un libro que narra las aventuras del mismo don Quijote:

Anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió (DQ II, 2).

De este modo aparece en la segunda, la primera parte de la novela, introducida por Sancho, que conoció su existencia gracias a Sansón Carrasco. El misterio de la composición de este libro y de cómo el autor pudo disponer de las informaciones necesarias para escribirlo lo soluciona don Quijote con la usual intervención de un encantador, “sembrador de confusiones” (Sicroff, 1991: 355), con la que siempre se explican los acontecimientos más inverosímiles. Paz Gago (1989: 40) puso en el mismo nivel la presencia en el texto cervantino de Avellaneda y Cide Hamete y el papel narrativo que los dos desarrollan: Avellaneda “es un «historiador moderno» que cuenta una historia falsa y mentirosa (DQ; II 59), así como el historiador arábigo de

³ La investidura caballeresca de I, 3 se funda en la interpretación paródica que vuelve al revés los elementos y gestos del ritual caballeresco tradicional. La ceremonia de la investidura, que hace legítima la práctica de la caballería andante, en esta clave farsesca pierde su valor y su función, ya que desatiende todas las normas que, reglamentadas por actos oficiales, se tenían que cumplir. Riquer (1967: 87) llamó la atención en la “Ley XII del título XXI de la Segunda de las Partidas del rey don Alfonso XX el Sabio”, donde se subraya de forma explícita que no se considera caballero el que recibió la investidura “por escarnio”. En el mismo texto se listan las demás razones que prohíben la entrada en el orden, vale decir, la locura y la pobreza.

Cervantes”. Don Quijote inicialmente queda trastornado al percatarse que el narrador de su historia es un moro, como su nombre deja entender.

Desconsolole pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas. Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado, menospreciando reinas, emperatrices y doncellas de todas calidades, teniendo a raya los ímpetus de los naturales movimientos (DQ II, 3).

Los moros se conocen por ser mentirosos, según los lugares comunes que en la época rodeaban esta franja de la población⁴. Sin embargo, ya sabemos que el relato que don Quijote quiere que se haga de sus aventuras no tiene que respetar religiosamente la verdad histórica, sino la verosimilitud de “una historia selectiva e idealizada” (Williamson, 1981: 595). Además, otro prejuicio sobre moros concernía a sus apetitos sexuales, que se consideraban excesivos; por eso don Quijote se preocupa por la posibilidad de que un autor moro se haya dejado llevar por la lujuria, enriqueciendo con pormenores escabrosos su historia, y convirtiendo su casto amor por Dulcinea en algo indecente, con el riesgo de poner en peligro la reputación de su amada. Sancho comparte algunas de las preocupaciones de su amo; declara que su representación histórico-literaria le causa cierto desasosiego, ya que le preocupa la posibilidad de no estar descrito como verdadero y buen cristiano, que es la característica de la que más se precia:

—Eso es lo que yo digo también —respondió Sancho—, y pienso que en esa leyenda o historia que nos dijo el bachiller Carrasco que de nosotros había visto debe de andar mi honra a coche acá, cinchado, y, como dicen, al estricote, aquí y allí, barriendo las calles. Pues a fe de bueno que no he dicho yo mal de ningún encantador, ni tengo tantos bienes que pueda ser envidiado; bien es verdad que soy algo malicioso y que tengo mis ciertos asomos de bellaco, pero todo lo cubre y tapa la gran capa de la simpleza mía, siempre natural y nunca artificiosa; y cuando otra cosa no tuviese sino el creer, como siempre creo, firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia Católica Romana, y el ser enemigo mortal,

⁴ A pesar de esto, al autor Cide Hamete se le define también como “sabio”, adjetivo que siempre se atribuía a los narradores de los libros de caballerías en asociación con la magia y la brujería. La misma expectativa de don Quijote de que un “sabio encantador” relate sus hazañas procede de su conocimiento de los libros de caballerías, donde se produce esta misma situación, por ejemplo, con Artemidoro y Ligardeo, sabios del *Espejo de príncipes*, con Alquife, “sabio cristiano” del *Amadís*, al cual se le opone paródicamente el narrador moro que sigue a don Quijote, y con Fristón, narrador del *Don Belianís de Grecia* (Locke, 1969).

como lo soy, de los judíos, debían los historiadores tener misericordia de mí y tratarme bien en sus escritos. Pero digan lo que quisieren, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; aunque por verme puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mí todo lo que quisieren (DQ II, 8).

Sansón Carrasco da prueba de estar informado sobre la historia editorial de la obra: se han impreso más de doce mil ejemplares entre Portugal, Barcelona y Valencia, y estaría a punto de publicarse también en Amberes; a esto se añadirían todas sus traducciones, puesto que “no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga” (DQ II, 3)⁵.

A partir de este momento, don Quijote, además de personaje literario y protagonista de la segunda parte de la novela, llega a ser personaje histórico, cuyas gestas merecen ser contadas en una obra que las celebre: aparentemente se han concretado las expectativas que don Quijote había manifestado a lo largo de la primera parte⁶. Además, don Quijote viene a conocer no solo lo que se dice de él, sino también lo que se escribió sobre sus aventuras, aunque resulte muy insólito que alguien alcance este honor estando con vida. Con esta multiplicidad de perspectivas, don Quijote y Sancho pueden evaluar como testigos directos y fiadores la veracidad de lo que se cuenta en la primera parte de la novela, pueden mirarse desde el exterior, como si fueran espectadores y pueden también juzgarse desde la perspectiva de lectores. El personaje literario consigue emanciparse de su papel tradicional y asumir otra función simultánea,

⁵ Al publicarse la segunda parte, ya habían salido varias ediciones de la primera: se conocen las dos de Madrid por publicadas por Juan de la Cuesta (1605), dos ediciones clandestinas de Lisboa (1605), dos de Valencia (1605), una de Bruselas (1607), otra de Madrid por Juan de la Cuesta (1608), una de Milán (1610). No hay noticia de ninguna impresa en Barcelona, donde no aparecerá antes de 1617, ni en Amberes, donde habrá que esperar 1673. Existían dos traducciones: la inglesa, por Shelton, de 1612 y la francesa, por Oudin, de 1614, que, sin embargo, Sansón Carrasco no parece conocer. Tampoco es posible prestar fe al número de ejemplares mencionado por el bachiller, que parece ser una hipérbole burlesca, conforme a la descripción del personaje, caracterizado por ser “de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas” (DQ II; 3). Lo que sin duda resulta ser verídico es el éxito que tuvo el *Quijote* cuando se publicó, duplicado en ocasión de la salida de la segunda parte original, que, además, volvió a impulsar otra vez la venta de la novela anterior. Canavaggio (2006: 46 y sgs.) trazó las etapas fundamentales de las ediciones de la obra, que determinaron su gran fortuna.

⁶ Es un deseo o, mejor dicho, una convicción que don Quijote manifiesta ya en I, 2: “¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?”. Más referencias quedan esparcidas a lo largo de toda la primera parte, por ejemplo: “el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo como lo tomaban todos los caballeros pasados” (DQ I, 19); “podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey” (DQ I, 21).

la del crítico: don Quijote y Sancho toman distancia de sí mismos para convertirse en observadores externos; de esta manera, quedan obligados a enfrentarse con su existencia anterior y con la representación literaria de ella, a la que quieren hacer justicia. Cervantes, después de haber fragmentado su autoría en varias voces narrantes ficticias, hace que sus personajes sufran el mismo proceso de refracción de la personalidad: entre don Quijote y la percepción que don Quijote tiene de sí mismo se interpone la lectura de un narrador externo, a la que se suman las interpretaciones de todos los que han leído esta obra. Esta distancia crea un espacio que es, como ocurre con el espacio autorial, el lugar en el que se desarrollan los procedimientos irónicos gracias a los cuales el personaje se convierte en crítico de sí mismo y de la obra literaria que protagoniza. Tomando prestadas las palabras de Riley (1971a: 312), podríamos decir que “Cervantes elimina la frontera que separa el mundo interior de la obra artística del mundo viviente exterior”. Es más, este espacio posibilita el desarrollo de un proceso de autocritica y de revisión del *Quijote* de 1605 por parte del autor y, al mismo tiempo, de un proceso de autocelebración: la autoacusación retrospectiva resulta ser una glorificación de la obra actual, con el autor Cervantes que padece un desdoblamiento análogo al de sus personajes, rivalizando consigo mismo para conseguir triunfar sobre la labor autorial llevada a cabo en la primera parte (Dällenbach, 1994: 115).

Un primer ejemplo se halla en el capítulo II, 3: Sansón Carrasco, mientras elogia a don Quijote y sus gestas, menciona también a Dulcinea, llamándola “mi señora doña Dulcinea del Toboso”; interviene Sancho enseguida para precisar que no ha oído nunca aplicar a Dulcinea el apelativo *doña*, así que “ya en esto anda errada la historia”. A pesar de que don Quijote y Sansón ignoren este detalle por ser, según ellos, sin importancia, aquí se halla ya la primera ocasión en la que Sancho se enfrenta críticamente al texto, intentando corregirlo y enmendarlo⁷. Se trata de una intención que comparte con el lector, así que acaban enlazándose intenciones críticas diferentes: la de Sancho, la de los demás lectores, representados por Sansón, y la de don Quijote. Sansón, al recordar las aventuras que se relatan en el libro, afirma también que muchos habrían preferido que Cide Hamete hubiera omitido los momentos más violentos y las palizas recibidas por don Quijote. Sancho rechaza esta posibilidad: “ahí entra la verdad

⁷ En el capítulo siguiente se alude al hecho de que, en la eventualidad de otra impresión futura de la novela, habría que tener en consideración las aclaraciones de Sancho.

de la historia” (DQ II, 3), declara socarrón el escudero, que se hace defensor de la verdad como adherencia absoluta a los hechos reales. Don Quijote, aquí, tiene una perspectiva diferente, más literaria y menos “realista”: sostiene que hay cosas que no es necesario relatar, según un criterio de “equidad”:

Las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia (DQ II, 3).

Sancho defiende la verdad, mientras que don Quijote se preocupa por la verosimilitud, de manera que es recomendable evitar digresiones que distraigan del asunto central de la historia⁸, sobre todo en el caso de que no sean necesarias; el mismo don Quijote le reprocha a su autor el empleo de una materia heterogénea, aunque las solas hazañas quijotescas hubieran sido más que suficientes:

No sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos: sin duda se debió de atener al refrán: «De paja y de heno», etcétera. Pues en verdad que en solo manifestar mis pensamientos, mis suspiros, mis lágrimas, mis buenos deseos y mis acometimientos pudiera hacer un volumen mayor, o tan grande, que el que pueden hacer todas las obras del Tostado (DQ II, 3).

Además, hay que dejar que el protagonista siempre sea figura positiva, celando, cuando sea necesario, aquellos fallos que podrían ofrecer una imagen negativa de él⁹. Sansón Carrasco dirime la cuestión con la distinción entre obra poética y obra histórica, que apuntan a exigencias diferentes en lo que atañe a la verosimilitud. Mientras don Quijote se queja de las aventuras que, a pesar de que se pudieran omitir, se han narrado, Sancho se muestra satisfecho de que su descripción sea real y fidedigna, sobre todo por

⁸ La cuestión se plantea también en los capítulos I, 28 y I, 47 y en este mismo capítulo poco más adelante, al mencionar la novela intercalada del *Curioso impertinente*. Comentaron este asunto la mayoría de los tratadistas de la época, a partir del Pinciano (II, ep. V: p. 16), que distingue “el propio de la fábula” de los “episodios”, precisando que “episodio, digo, es un emplasto que se pega y despega a la fábula sin quedar pegado algo dél” (II, ep. V, p. 20).

Riley (1971a: 187 y sgs.) analizó la relación entre unidad y variedad como uno de los núcleos de las discusiones críticas del siglo XVI. Para la elección de la omisión frente a la posibilidad de la digresión véase Forcione (1970: 163-166). A estos estudiosos se añade Percas de Ponseti (1975 I: 156 y sgs.), que se centró en los comentarios del autor ficticio para deducir el posible orden de composición de algunos episodios. La estudiosa, además, se detuvo en la revisión que llevó a cabo el mismo Cervantes en materia de teoría literaria, con especial atención hacia el empleo de las digresiones y novelas intercaladas.

⁹ Se citan los ejemplos de Ulises y Enea, de los que probablemente los autores omitieron algunos pormenores negativos. Rico (DQ II, 3, n. 26) recuerda que los mismos ejemplos se hallaban ya en el *Orlando furioso* (XXXV, 25-26: p. 1146) y en el *Morgante* (XXIV, 2: p. 878).

lo que concierne su origen cristiano-viejo. El traductor morisco comparte las preocupaciones estéticas sobre la presencia de las digresiones:

Al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones (DQ II, 18).

En II, 44 continúa la reflexión estética sobre el empleo de las digresiones, en este caso expresada por el autor moro; el asunto se discute, en una forma explícita aunque no perfectamente directa, ya que parece tener un doble objetivo: por una parte señalar que, bajo la perspectiva retórica, hay que ser parcós con las digresiones, por otra parte también justificar la presencia de las novelas intercaladas del *Quijote* de 1605, con las que se produce una variedad que permite evitar la monotonía, riesgo de un relato centrado siempre en los mismos personajes:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomfortable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y, así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir (DQ II, 44).

Campana (1997) intentó solucionar esta ambigüedad, precisando que el autor no renuncia a aplicar el principio de la *variatio*, pero decide incluirlo solamente en el marco de las aventuras que atañen a los protagonistas, sin alejarse de la trama

principal¹⁰; Díez Borque (1972: 115) indicó que esta nueva técnica afecta también a los personajes de los enredos secundarios, que traspasan las barreras para incorporarse en la trama principal.

El bachiller critica con cierta fuerza la presencia de la novela corta del *Curioso impertinente* en la primera parte, no por ser mala ni por falta de valor artístico, sino porque su asunto nada tiene que ver con las aventuras de don Quijote, es decir, con la fábula principal. El autor Cervantes, que está reflexionando sobre su propia obra, admite haber cometido un error al insertar un cuento que representa una interrupción que perjudica la coherencia estructural; lo verdaderamente paradójico se halla en el hecho de que este juicio está expresado por un personaje del mismo Cervantes, que es, además, lector de la obra que critica. Es más, se trata de Sansón Carrasco, al que siempre se hace referencia con el título de “bachiller”, para resaltar un nivel cultural que le puede otorgar los conocimientos teóricos necesarios para opinar de manera fundada sobre cuestiones literarias¹¹. La misma competencia se revela en los juicios positivos: Sansón tranquiliza a un don Quijote preocupado por el valor de la obra que trata de él, asegurándole que es una historia

tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella. [...] Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico (DQ II, 3).

¹⁰ La discusión sobre la unidad de la obra y el papel que, en ella, puedan tener eventuales relatos intercalados suscita gran atención en el siglo XVI – Campana (1997: 117-118) recordó la polémica entre Tasso y Ariosto –, aunque tenga sus raíces en la antigüedad clásicas, a partir de Aristóteles. “El problema”, seguía la estudiosa, “era el de identificar qué distinguía las [digresiones] que eran pertinentes y admisibles de las que rompían la unidad de la obra”. La construcción, retórica y estilística, de la obra es un asunto sobre el que Cervantes reflexiona con insistencia, no solo con respecto al *Quijote*, sino también a sus otras obras: merece la pena recordar el prólogo de la *Galatea*. Para más estudios sobre el tema, véase también Forcione (1972).

¹¹ Casaldueiro (1970: 227) opinó que el personaje de Sansón Carrasco sustituya al cura y al barbero de 1605: “la función de los personajes era doble; a ellos le estaba encomendado el tema literario y también fueron ellos los que decidieron que el hidalgo volviera al lugar y la manera de llevarlo a cabo”. La diferencia se halla en el hecho de que la discusión literaria ya no concierne los libros de caballerías sino el mismo *Quijote*, el de la primera parte de Cide Hamete y el de la segunda de Avellaneda. Analizaron la función del bachiller también Romero Muñoz (1991) y Avalor-Arce (1991a; 1991b). Añadimos que, a pesar de esto, Cervantes no se ahorra ciertos comentarios irónicos hacia la categoría de los bachilleres, por ejemplo en II, 47, donde el bachiller, hijo del labrador que le pide consejo a Sancho, en tanto gobernador de Barataria, se describe como un auténtico desgraciado, pobre y “endemoniado”.

Otra enmienda filológica de la que los personajes se encargan es la que concierne el rucio de Sancho, que desapareció por ser hurtado, para luego volver a aparecer misteriosamente. Cervantes confiesa el error, pero subraya también que a veces los lectores, para sacar a la luz faltas e incongruencias, olvidan todo lo bueno que hay en el libro con el riesgo de perder el placer de la fruición artística. De todas formas, Cervantes aprovecha esta ocasión para corregir su disparate y para dar ocasión a Sancho de explicar lo que sucedió a su rucio, episodio al que se dedica en el capítulo II, 4. Sancho se aventura en una descripción jocosa de lo ocurrido, que llega a ser especialmente cómica cuando atribuye la culpa de la incongruencia a un error del historiador o, incluso, a un “descuido del impresor” (DQ II, 4). Las referencias a la impresión del libro están repartidas en diferentes lugares del texto, por ejemplo en II, 27, donde se vuelve a atribuir a una errata la falta de aclaraciones sobre la desaparición del rucio de Sancho en la primera parte¹². Estas intervenciones filológicas nos ayudan a reconstruir el texto tal como el mismo Cervantes, después de una cuidadosa revisión, habría querido volver a editarlo, además de subrayar la capacidad por parte del autor de reflexionar críticamente sobre su labor a través de comentarios autocríticos y, también, autoirónicos¹³: el Cervantes que acusa los impresores por haberse equivocado intenta engañar a un lector ingenuo atribuyendo a otro la responsabilidad de su incorrección; un lector consciente, sin embargo, sabe descifrar este juego y reconocer la admisión del autor, que incorpora en el enredo el proceso de revisión al que sometió su trabajo. La falta de control externo, por ejemplo por parte del impresor, disimula una falta de control interno del autor, que se recupera precisamente a través de la invención, en la segunda parte, de todo lo que rodea la impresión y la circulación – ficticia – de la novela, que crea un sistema útil para compartir la responsabilidad de la escritura y, sobre todo, sus eventuales fallos. No es solo el proceso compositivo y la superposición

¹² La consideración del libro como objeto físico procede de la conciencia cervantina del carácter profesional de la escritura, que, además que labor artística, es actividad comercial y económica que implica toda una clase de oficios, a partir de la tipografía y la impresión, hasta la venta. Sobre el asunto véase Moner (1989: 27-46). Se trata de la misma conciencia aplicada también al teatro, donde el escritor tiene que aprender a convivir con el provecho monetario que se saca de su arte.

¹³ Cara (2010: 63 y sgs.) definió la revisión de la primera parte en la segunda un proceso “autogenerativo”: el escritor percibe el código literario como cada vez más inadecuado con respecto a su proyecto, y adapta consecuentemente su escritura. El estudioso, efectivamente, subrayó la importancia de los diez años que separan la primera parte de la segunda: durante la composición de la segunda parte, de hecho, Cervantes se dedicó también a la escritura del *Persiles*, donde la “verosimilitud poética” se hace criterio dominante ante la verdad histórica, elección que influirá también en la continuación del *Quijote*.

de autores e intermediarios lo que le aparta al lector de una versión fidedigna del texto, sino también el proceso de transmisión: al alejamiento de la novela de su supuesta forma ideal participan los varios autores que interfirieron arbitrariamente en ella al igual que los artesanos que no la trataron con la debida atención. Además, en este proceso de fragmentación en múltiples interpretaciones parece participar también el mismo protagonista de la novela, según lo que notó Riley (1973b) al enumerar tres versiones de la historia que se pueden encontrar en la obra: la que se atribuye a Cide Hamete, la de Avellaneda y la que don Quijote imagina escribirá su encantador, una versión idealizada, que Riley definió poética, y que, sin embargo, parece existir también como marco narrativo, como eje focal del que todas las interpolaciones intermedias se apartan y al que, al mismo tiempo, se refieren.

Las explicaciones de Sancho sobre la desaparición del rucio terminan de repente, como si el escudero estuviese harto de justificarse: cuando no haya posibilidad de encontrar una explicación interna a la narración, Sancho se disculpa acusando al autor o, incluso, al impresor. No es diferente de lo que hace el autor Cervantes: los varios autores y narradores se acusan reciprocamente de no ser fidedignos, de modo que nunca se consigue alcanzar una verdad cierta. Ahora, no solo las voces estructurales (narrador, autor, intermediarios) dudan la una de la otra, sino que también las voces internas (personajes) desconfían de ellas. Los personajes, tomando conciencia de ser tales, afinan su sentido crítico y recelan de la capacidad del autor de manejar la historia, tanto en el contenido como en la forma. Si la aserción de Sancho – “no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor” (DQ II, 4) – nos suena como una expresión cómica de frustración espontánea que sorprende al lector y lo hace reír, el sistema en el que se inscribe es mucho más complejo, y apunta a un juego de ironía más que de comicidad.

La presencia de la primera parte de la novela en el marco de la segunda no limita sus consecuencias a una revisión filológica y a una corrección de algunos descuidos, sino que influye de forma preponderante en el desarrollo del carácter de los personajes, sobre todo de don Quijote, que tiene que relacionarse con su propia imagen procedente de su celebración literaria. Para don Quijote, la publicación de la primera parte de sus aventuras parece ser una fuente de preocupaciones más que una razón de orgullo. El historiador es asimilado varias veces a los encantadores: así como ellos falsean la

realidad con sus hechizos, de la misma forma es posible que el autor de su historia no haya sido fidedigno, al transformar la vida caballeresca de don Quijote en una obra literaria concreta, pero con propósito y género diferente al perseguido por su protagonista. El acto de la escritura se estructura en su esencia no solo como creación de una historia para leer, sino también como una refundación de la realidad: el narrador tiene el inmenso poder de modificar la realidad que es objeto de su narración ya que el mismo hecho de relatarla significa volver a construirla con nuevos fundamentos. Se trata de una facultad casi mágica, misteriosa, parecida a la de que goza el encantador, que manipula de forma arbitraria la realidad, creando mentiras que tienen la apariencia de verdades; de la misma manera el escritor ejerce una gran influencia sobre su lector, que va a confiar en su relato y en la realidad de los hechos contados. Se vean, por ejemplo, las afirmaciones de don Quijote en el capítulo II, 8 sobre Dulcinea:

Mal se te acuerdan a ti, ¡oh Sancho!, aquellos versos de nuestro poeta donde nos pinta las labores que hacían allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas que del Tajo amado sacaron las cabezas y se sentaron a labrar en el prado verde aquellas ricas telas que allí el ingenioso poeta nos describe, que todas eran de oro, sirgo y perlas contestas y tejidas. Y desta manera debía de ser el de mi señora cuando tú la viste, sino que la envidia que algún mal encantador debe de tener a mis cosas, todas las que me han de dar gusto trueca y vuelve en diferentes figuras que ellas tienen; y, así, temo que en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras, divirtiéndose a contar otras acciones fuera de lo que requiere la continuación de una verdadera historia. ¡Oh envidia, raíz de infinitos males y carcoma de las virtudes! Todos los vicios, Sancho, traen un no sé qué de deleite consigo, pero el de la envidia no trae sino disgustos, rancores y rabias (DQ II, 8).

La imagen que Sancho tiene de Dulcinea fue falseada, según don Quijote, por un hechizo de algún encantador, que le impidió a Sancho ver a la dama con su real semblante¹⁴. Un historiador mentiroso, como don Quijote teme que pueda ser el autor de su historia, sería causa del mismo género de malentendidos por parte de sus lectores. La realidad relatada es tan concreta como la realidad factual en la perspectiva quijotesca, donde vida y literatura se unen de forma indisoluble hasta llegar a ser la misma cosa.

¹⁴ Merece la pena notar que se encuentra en II, 10 la situación paralela y contraria: Sancho aprovecha las palabras de su amo para sacar partido de ellas volviéndolas contra don Quijote para burlarse de él: se inventa que don Quijote sería víctima de un hechizo a causa del cual no puede ver el verdadero aspecto de Dulcinea. Los dos diferentes niveles de conciencia se oponen: Sancho no cree en lo que dice don Quijote, mientras que don Quijote confía en el escudero, cuya lectura de lo real encaja perfectamente en las convicciones quijotescas.

Los encantadores son escritores que crean y modifican la realidad de forma arbitraria y, muchas veces, burlesca, y el escritor es un mago, un hechicero que, al adulterar la materia de la narración, falsifica también la realidad de los hechos históricos, ya que influye sobre lo que sus lectores conocerán y creerán, jugando con las perspectivas posibles y engañando tanto al lector como a los personajes.

Como ocurría en la primera parte del *Quijote*, donde la mayoría de los personajes eran lectores de los libros de caballerías, los nuevos personajes de la segunda parte siguen con esta tendencia, y han sido lectores de aquella primera parte que don Quijote protagoniza. Del duque se dice que tiene la costumbre de leer el *Quijote* “de ordinario” (DQ II, 31), hasta el punto de ser reprendido varias veces por un eclesiástico – el mismo que también caballero y escudero encontrarán – que, como el canónigo, censura la lectura de este género, ya que “era disparate leer tales disparates” (DQ II, 31). Todas estas figuras que el hidalgo encuentra a lo largo de su camino lo reconocen, así como don Quijote se reconoce en las palabras y en las descripciones que hacen de él. Más bien, *intenta* reconocerse en esta imagen, se esfuerza por adaptarse a esta representación y responder a las esperas de los lectores: es la ocasión perfecta para conciliar su retrato literario con su existencia real, para conseguir realizar, por fin, la transformación de la vida en obra literaria.

En el capítulo II, 30, por ejemplo, don Quijote y Sancho se topan con una misteriosa “bella cazadora” que le reconoce a Sancho, afirmando ya tener “muchas noticias” sobre los dos, y pretendiendo averiguar si se trate efectivamente de los personajes de los que ella y su marido, el duque, leyeron, y a los que, incluso, “eran muy aficionados”.

—Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama *del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?

—El mismo es, señora —respondió Sancho—, y aquel escudero suyo que anda o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa (DQ II, 30).

Se trata, como vamos a descubrir enseguida, de la duquesa, que llevará la pareja de protagonistas a su palacio para burlarse de ellos. Precisamente porque los reconoce, la dama quiere que se queden con ella en su castillo, con la intención de aprovechar la locura de don Quijote para reírse de él y dar lugar a una verdadera comedia, de la que el

mismo protagonista estará a oscuras¹⁵. Es la realización extrema, incluso cruel, de la necesidad que don Quijote respete su imagen tal como emerge de la primera parte: los duques orquestan un conjunto de burlas que forman una auténtica representación teatral, precisamente con el objetivo de ver actuar a don Quijote como el caballero loco del que han leído: “la trama de la segunda parte del *Quijote* es casi enteramente invención de los duques”¹⁶, afirmó Rosales (1960 II: 16), el cual definió este conjunto de capítulos como “comedia de la felicidad”, en la que los personajes toman también el papel de autores, de titiriteros que mueven los hilos de otros personajes. En ningún momento surge la duda que la personalidad literaria de don Quijote pueda no corresponder con la personalidad del hombre de carne y hueso; los duques se interesan al caballero precisamente por su existencia literaria y por la curiosidad de ver actuar, delante de sus ojos, el que hasta aquel momento solo había sido un ser novelesco. A don Quijote se le exige que sea don Quijote, que se interprete a sí mismo: su infinita gana de libertad y de independencia de las convenciones históricas y sociales, por la que empezó su aventura caballerisca, acaba siendo una comedia en la que se ve obligado a jugar un papel, a cumplir con otra clase de convenciones, en este caso literarias. La existencia de la primera parte hace que toda la segunda sea una comedia, una burla paradójica que se funda en el conocimiento, compartido por parte de todos, de la doble identidad de don Quijote. Se trata, efectivamente, de una pieza teatral, una representación física de actores que se mueven siguiendo un libro que tiene la función de un guión; lo expresó con claridad Rosales (1960 II: 269) al afirmar que “el problema del personaje, en la primera parte, es convertirse en caballero andante; el problema del personaje, en la segunda parte, es seguir siendo don Quijote contra viento y marea. Su proyecto vital se ha convertido en vida realizada”. Don Quijote se hace “personaje” en el sentido apuntado por Castilla del Pino (1989: 32), de persona que tiene una “hiperidentidad” cuya existencia depende en gran medida de los que lo rodean, así que se puede definir también “hipersocial”. Merece la pena citar por extenso a Castilla del Pino (1989: 35):

Por este motivo hablo del carácter hipersocial del personaje. Son sus relaciones con «su» público las que le hacen dependiente. El personaje, en efecto, 1) requiere su público; 2)

¹⁵ Sobre los elementos teatrales y palaciegos que pertenecen a este grupo de episodios véase Grilli (1996).

¹⁶ Merece la pena añadir a esto el análisis de Avalle-Arce y Riley (1973: 63), que destacaron, entre las aventuras de la segunda parte del *Quijote*, la del río Ebro (II, 29) como el único caso en el que el protagonista se deja engañar como en la primera parte y no acepta las apariencias como son.

este público es el que le va a permitir – le concede – que haga lo que los demás no pueden hacer porque no se les toleraría; 3) pero, en contrapartida, este público es el que le exigirá su redundancia como personaje, o sea que no deje de hacer de él, que no se desprenda ni un sólo momento de su función de tal, porque se necesita en ese contexto [...]. En este sentido, el personaje no puede desprenderse un solo momento de su categoría metafórica y prosigue su proceso hacia la rigidificación y estereotipia, como imitación de sí mismo (redundancia), también como víctima de sí mismo, apresado en su propio constructo, en el que los demás colaboran eficazmente.

El don Quijote de la segunda parte ya ha conseguido protagonizar una obra literaria de modo que ahora lo que le hace falta es averiguar la existencia de un público que la lea y del que tendrá que depender; esta dependencia lo obligará a ser mera imitación de su imagen literaria, o, mejor dicho, una “sobreconstrucción” que se superpone al retrato literario que emerge de la primera parte. La misma existencia de don Quijote es una paradoja burlesca; al menos así la perciben los lectores de la primera parte al encontrar físicamente un personaje supuestamente “de papel”. Y lo tratan precisamente de personaje ficticio cuando lo hacen recitar la parte de “don Quijote”, como ocurre en el palacio de los duques, cuyas manipulaciones quitan, de hecho, vitalidad a don Quijote para volver a encerrarlo en el ámbito literario, es decir, a ser personaje que se mueve en un contexto ficticio del que ellos mismos son autores y directores, como lo serían de una pieza teatral. De hecho, el don Quijote de la primera parte, que ha alcanzado el título de Caballero, como el mismo título de la parte de 1615 prueba, es el modelo primario del don Quijote de la segunda parte; afirmó Castro (1967b: 359) que “el don Quijote de la segunda parte se continúa a sí mismo y a la interpretación literaria de Cide Hamete”. Amadís ya está mucho más lejos, baste considerar que de las cuarenta y cuatro ocurrencias en las que está citado en la entera obra, treinta y cuatro se hallan en la primera parte (el 77,27%) y solo diez en la segunda (el restante 22,72%)¹⁷. El modelo de la primera parte, Amadís, que desencadena el deseo imitativo del protagonista según la ya muy consolidada teoría del “deseo triangular”, formulada por Girard (2005)¹⁸, deja espacio para un nuevo modelo – o mediador, según la terminología original de Girard –, vale decir, su imagen literaria

¹⁷ Lo mismo pasa con Belianís, citado en la primera parte cuatro de las seis veces que aparece en la obra, con Orlando, cuyo nombre se repite en cuatro ocasiones en el primer *Quijote* y dos en el segundo, con Tirante, que en el segundo *Quijote* solo se nombra una vez contra las cinco del primero y, finalmente, con Palmerín, que se encuentra en tres casos en la primera parte y en uno en la segunda.

¹⁸ Utilizamos una traducción recientemente editada del ensayo que en su formulación original remonta a 1961.

planteada en la primera parte, que, sin embargo, se le impone desde el exterior y que don Quijote no eligió libremente. Por eso, surge otro conflicto, eje del *Quijote* de 1615:

Il mediatore non può fare la parte di modello senza contemporaneamente fare, o sembrar fare, la parte di ostacolo [...], il modello indica al discepolo la porta del paradiso e con uno stesso e unico gesto gli impedisce di entrare (Girard, 2005: 11-12).

En esta relación entre sujeto y objeto del deseo, es central la distancia del mediador del sujeto, que hace el mismo objeto más o menos alcanzable. Asumiendo como sujeto el don Quijote de la segunda parte y como mediador el don Quijote de la primera, parece constituirse la situación ideal para que el deseo del sujeto – la realización caballerisca – pueda concretizarse, vale decir, la ideal cercanía del sujeto a su propio mediador. Sin embargo esto no ocurre porque esta cercanía es solo aparente: el modelo literario queda apartado del sujeto porque fruto de una imposición externa, así que este mediador no corresponde efectivamente a la imagen caballerisca a la que don Quijote quiere aproximarse. El conseguimiento de una representación literaria deja de ser un éxito en el momento en que el sujeto se percata que esta imagen no corresponde a la que él mismo quiere transmitir, esto es, a la que protagoniza su versión ideal de su historia, aquel relato poético imaginario que mencionó Riley (1973b) como versión de la historia que don Quijote supone escrita por el encantador. Además, hay que recordar que, a pesar de que, como se ha dicho, la mayoría de los personajes de esta segunda parte sean lectores de la primera, el mismo hidalgo no lo es de forma directa y conoce el libro que protagoniza solo a través de otra mediación, la de los demás personajes. Paradójicamente, don Quijote, voraz lector de novelas caballeriscas, no busca la ocasión para leer aquel libro de caballerías que más que cualquier otro se supondría que debería querer leer, siendo el mismo su protagonista. Todo lo que el caballero sabe de la novela que protagoniza llega a su oído a través del relato de otros lectores, que insertan un nuevo nivel de separación que lo aleja ulteriormente. Al final de la novela, don Quijote, al renegar su mediador Amadís, se declara “enemigo” suyo, “y de toda la infinita caterva de su linaje” (DQ II, 74), es decir, enemigo, también, de sí mismo.

Lo que cambia es el universo referencial de don Quijote, el cual se acerca cada vez más a la realidad cuanto más se aleja de la ilusión caballerisca y de sus modelos. Paz Gago (1989: 37) interpretó la primera parte de la novela como “el intertexto esencial a la segunda en la que se va a desmontar el mecanismo de referencia al

universo maravilloso caballeresco que practica”. En la primera parte la interpretación caballeresca de la realidad, transformada por don Quijote según su percepción individual, gozaba de gran fuerza, de una existencia firme y estable hasta el punto de no necesitar confirmaciones externas. En cambio en la segunda parte el mundo viene transformado por los demás, pero en sentido burlesco. Si por un lado la ilusión del protagonista – en las intenciones del autor Cervantes – es la representación paródica de los libros de caballerías, por otro lado el mundo fingido que crean los duques – a cuya creación contribuye también Sansón Carrasco, aunque con objetivos diferentes – será la sucesiva distorsión burlesca del mundo caballeresco de don Quijote, vale decir, una *parodia de parodia*. El primer nivel paródico se realiza a partir de las intenciones del autor Cervantes, contrarias a las expectativas de su protagonista, creando un perfecto ejemplo de la palabra dialógica teorizada por Bajtín; en cambio el segundo nivel paródico se lleva a cabo por parte de los personajes en la continuación de la novela, que multiplican el número de interlocutores dialogantes en el marco de la misma palabra donde se concentran intenciones diferentes. En los dos casos, se trata de una parodia que tiene un indudable carácter literario, puesto que el mundo de don Quijote ya no existe solo en su imaginación, sino que también tiene una realización escrita concreta en la novela que cuenta sus hazañas, bien conocida por los duques. Esta segunda parodia, por lo tanto, tiene origen literario igual que la primera, aun más si se considera que es parodia de una parodia literaria. La capacidad de transformación de la que don Quijote dio muestra en la primera parte parece haberse agotado en el preciso momento en el que encuentra confirmación externa – y literaria – de su existencia.

Se hallan en esta sucesión de aventuras y burlas palaciegas unas afirmaciones que le dejan al lector sorprendido, reveladoras del desarrollo de un cambio en la conciencia que don Quijote tiene de sí mismo y en la naturaleza de sus hazañas. En el capítulo II, 32, al defender sus gestas de las críticas del eclesiástico, don Quijote proclama con decisión de estar enamorado como todos los caballeros andantes lo fueron, “no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean, y, siéndolo, no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes” (DQ II, 32). Nuestro protagonista ofrece una confesión, la de manifestarse enamorado para respetar un canon al que quiere pertenecer, que le exige la existencia de una dama, destinataria de su afición. El concepto se reitera un poco más adelante al decir que “el caballero andante

sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento y la sombra sin cuerpo de quien se cause” (DQ II, 32). Incluso cuando la duquesa revela, a lo largo de un cerrado interrogatorio al que somete don Quijote, lo que el lector ya conoce, esto es, el carácter imaginario de Dulcinea, dama creada por la fantasía de don Quijote, el caballero contesta de forma ambigua, sin defender la existencia efectiva de su amor y de su amada, sino liquidando la consideración de la duquesa como una cuestión que no tiene respuesta cierta, ya que solo Dios la conoce. A don Quijote no le interesa comprobar la existencia física de Dulcinea, sino contemplarla “como conviene” (DQ II, 32); la “conveniencia”¹⁹ apunta a algo necesario, útil en vista de un fin determinado, que se halla en la relación que don Quijote establece con la *idea* de Dulcinea, más que con ella misma.

El mundo que se construye entre los límites del palacio ducal presenta la ambigüedad a la que Cervantes nos ha acostumbrado: por un lado será manantial de frustraciones dolorosas, pero, por otro lado, representa uno de los momentos ideales en los que don Quijote tiene la posibilidad concreta de realizar sus ilusiones, de ser tratado como un auténtico caballero. Es una oportunidad única, que, hasta este momento nunca había tenido, hasta el punto de que Cide Hamete destaca que “aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos” (DQ II, 31).

Si, por una parte, don Quijote tiene que relacionarse con su imagen literaria, que viene forzosamente convertida en un modelo de comportamiento al igual de lo que habían sido antes los ejemplos de caballeros literarios, Amadís *in primis*, por otra parte el lector se halla en una situación parecida, en el marco de la cual Cervantes juega con su perspectiva y sus conocimientos, hasta el punto de suponer – y novelizar – la posibilidad de un contacto directo entre lector (externo) y personaje (interno).

Si volvemos a la discusión entre la duquesa y don Quijote, tendremos que subrayar como se trata de un diálogo paradójico, de una situación en la que se funden el plano histórico y el literario: la duquesa, personaje literario de la segunda parte, se presenta al mismo tiempo en el rol de lector “histórico” de la primera. Todas las sutiles

¹⁹ *Autoridades* define *convenir* “importar, ser útil y conveniente para el fin que se trata o emprende. [...] Vale también pertenecer, ser a propósito y correspondiente a la naturaleza o calidad de alguna cosa”, y *conveniencia* “utilidad, beneficio y aprovechamiento”.

preguntas, aparentemente inocentes de los duques ponen en dificultad a don Quijote porque se basan en el conocimiento que deriva, por parte de ellos, de la lectura de la primera parte de la obra, buscando pruebas de su correspondencia con la realidad. Así, cada objeción se introduce con expresiones como “si, con todo eso, hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo, con general aplauso de las gentes” (DQ II, 32), “hame de dar licencia el señor don Quijote para que diga lo que me fuerza a decir la historia que de sus hazañas he leído” (*ibidem*), “dice la historia referida que” (*ibidem*).

A través de este procedimiento, se ponen en duda diferentes elementos que pertenecen al relato, supuestamente histórico²⁰, de don Quijote, entre los cuales hay, sobre todo, el linaje de Dulcinea y su misma existencia. Don Quijote se resigna a contestar que sus aventuras “van fuera de los términos ordinarios de los que a los otros caballeros andantes acontecen” (*ibidem*), a causa de los encantadores que lo persiguen, de cuya presencia siempre se vale cuando ocurra algo incomprensible. La lógica quijotesca funciona de manera personal, imaginativa, de manera que no puede contestar de forma exhaustiva a las preguntas racionales de los duques: entre lógica fantástica y lógica racional no se puede instaurar un diálogo que tenga sentido; es como si los interlocutores hablaran idiomas diferentes. Don Quijote dedujo la existencia de Dulcinea simplemente del hecho de que era necesaria para su mundo imaginativo, al contrario los duques, que razonan siguiendo la lógica común, quieren pruebas tangibles de esta existencia: en el mundo fantástico de don Quijote, Dulcinea vino a la luz junto con su amor por ella, contrariamente a la perspectiva de los duques, en la que la existencia de la dama precede el – y es condición necesaria del – surgir del amor del caballero.

Las dudas de la duquesa sobre la primera parte de la novela y el consecuente conjunto de preguntas que ella formula representan un momento máximamente paradójico y, a mi manera de ver, irónico. Ya no se trata solo de la perspectiva de don Quijote y Sancho, que tienen que aprender a convivir con su doble personalidad de personajes históricos y literarios, reales y ficticios; a esta necesidad se suma el punto de

²⁰ En esta segunda parte, don Quijote, convertido de personaje ficticio en personaje histórico, tendrá varias ocasiones para enfrentarse con asuntos y temas igualmente históricos, como ocurrirá con el encuentro con Roque Guinart, real personaje histórico, y con el morisco Ricote y su hija Ana Felix, testigos del destierro de la población morisca, empezado en 1609.

vista de la duquesa, que parece ser el de cada lector que se enfrente con espíritu crítico y objetivo a la obra, revelando sus incongruencias y pidiendo una explicación. Aunque su intento sea burlesco, incluso cruel, las dudas que plantea son legítimas y tienen sentido perfectamente. En el palacio de los duques, Sancho y, sobre todo, don Quijote, sufren un momento de máxima confusión: su existencia ya no es libre sino que está en las manos de los duques que tienen un punto de vista variable en el tratamiento de amo y escudero. La duquesa, que hasta este momento solo había conocido a Sancho y a don Quijote como personajes literarios, al verlos en carne y hueso cambia su perspectiva y empieza a tratarlos como personajes históricos, pidiendo razones y aclaraciones respecto a los acontecimientos de la novela como si fueran hechos realmente acaecidos. Sin embargo, la organización de las burlas de las que los dos protagonistas caen víctimas tiene, en su trasfondo, un propósito y un fundamento literario, ya que los duques quieren ver a los dos actuando literariamente, es decir, según ocurre en la novela que protagonizan. Cervantes juega con la tradicional relación entre emisor y receptor de una obra literaria, que Segre (1974: 27-28) describió como un vínculo comunicativo y casi exclusivamente unidireccional, puesto que el receptor no se convierte en emisor y viceversa. El lector que viene incorporado en la obra y convertido en personaje tendría, entonces, la posibilidad de cambiar la comunicación literaria desde un lugar privilegiado, interno al mismo hecho comunicativo, relacionándose con los otros personajes y con los otros lectores externos. La relación unidireccional se hace *bidireccional*, y el lector expresa su opinión y sus perplejidades igual que la duquesa. Parecería una situación ideal, casi utópica, para cualquier lector, si no fuera por otro factor: el lector, en este caso, no habla con el autor, sino con el personaje don Quijote, que sufre un cambio paralelo y contrario al que experimenta la lectora-duquesa: mientras ella se hace emisora, don Quijote se transforma en receptor, sin conseguir proporcionar respuestas satisfactorias y exhaustivas, ya que el nivel en el que está acostumbrado a actuar no es el histórico del que procede la duquesa en calidad de lectora, sino el literario, donde dominan normas y leyes diferentes. La duquesa habla con don Quijote olvidando – o fingiendo olvidar – su naturaleza literaria, como si lo considerara no solo autor de sus hazañas caballerescas, sino también de la novela que protagoniza, exigiendo motivos y justificaciones “históricas” a hechos literarios. En el imaginario de la duquesa, a la transformación de don Quijote en hombre “real”

corresponde la equivalente conversión de sus gestas caballerescas en hazañas históricas, que han de explicarse según las leyes y la lógica de la historia. Se pretende sacar a la luz y hacer explícito lo que en la obra literaria permanece, normalmente, implícito; Segre subrayó (1974: 30) que “il narratore non dice quasi mai che un personaggio compie un’azione per una certa ragione, ma fornisce una serie di indizi che avviano alla scoperta di questa ragione e alla comprensione della sua complessità”. En la base de estas consideraciones, se nos revela que la novela tiene dos lectores, uno externo a la obra, que permanece externo todo el tiempo, y uno interno, que se incluye en ella y se hace personaje; esta segunda clase de lector, en el momento en que se transforma en personaje, se convierte en un “lector malo”, puesto que ya no puede captar su doble papel y las diferentes funciones que ello requiere. Por eso, acaba aplicando la lógica de lector – externa – a la sucesión de eventos de la trama narrativa, intentando hacer actuar el don Quijote/ser histórico – el de la segunda parte – como el don Quijote/ser literario – el de la primera parte. Aproximándose a las cuestiones literarias, la duquesa se comporta con don Quijote como si fuera personaje histórico, mientras que, frente a su naturaleza histórica, que actúa en el presente, pretende que su personalidad corresponda a la de su representación literaria: se realiza aquí por completo una situación en la que literatura y vida se compenetran, aunque la “vida”, siempre resulte ser consecuente y posterior al plano literario. No es diferente de lo que hace el mismo don Quijote, que es, a su vez, lector: cuando lea los libros de caballerías convenciéndose que se trate de realidad histórica, cuando interrumpa la representación del retablo de Maese Pedro para poner a salvo a los títeres Gaifero y Melisendra, don Quijote aplica a la ficción artística la perspectiva histórica (del mundo real, o mejor de *su* mundo real) que se alimenta de elementos literarios. La duquesa, como don Quijote, pierde la capacidad de distinguir el plano literario del histórico, no porque se vuelva loca, como el hidalgo, sino porque existe en dos niveles distintos, el de lector y el de personaje.

El *Quijote* de 1605 no es el único libro que se encaja en la continuación de 1615, ni el único que influya de forma sustancial en el marco de las preocupaciones estéticas de las que la segunda parte está impregnada.

Además de los capítulos que cuentan la estancia del escudero y su amo en el palacio de los duques, las referencias a la conciencia de los dos de ser personajes literarios se hacen más frecuentes a medida que nos acercamos a la conclusión de la

novela. Esto se explica muy sencillamente, con el descubrimiento, por parte de los protagonistas, de que, además de la novela de la que ya conocen la existencia, hay otro libro, escrito por un autor diferente – Avellaneda –, del que también son protagonistas. Más bien, en esta otra novela actúan dos personajes que tienen los mismos nombres y corresponden a la misma tipología general. En el capítulo II, 59 don Quijote y Sancho se percatan de que circula esta obra: en una venta, lugar típico para dedicarse a la lectura, frecuentemente en voz alta, uno de los huéspedes está leyendo la segunda parte de la historia de don Quijote, claramente apócrifa. Durante el mismo desarrollo de la segunda parte, la historia se desdobra y nace otro libro, que pretende narrar esta misma segunda parte. Se hace exigencia primaria la de marcar la diferencia con la obra original, ya que “el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda” (DQ II, 59). La rebeldía de don Quijote es inmediata al oír que su *alter ego*, protagonista de este nuevo libro, se habría supuestamente desenamorado de Dulcinea. Gracias a esta apasionada defensa de su propio amor, los huéspedes reconocen a don Quijote y, sobre todo, tienen prueba de que la segunda parte que acaban de leer es falsa, obra de un embustero. Estos que abrazan al hidalgo con entusiasmo son lectores de la primera parte igual que de la segunda que han sabido apreciar la diferencia entre las dos y decidieron, arbitrariamente, ya que no tenían ninguna prueba cierta para afirmarlo, a parte la cronología de la publicación, que el don Quijote de carne y hueso era el del que se narraba en la primera novela. Don Quijote señala unas faltas que le saltan a la vista²¹ al solo hojear el libro de Avellaneda, volviendo a asumir el papel de lector y crítico – aunque, por desprecio, no quiera leer efectivamente el libro por completo, lo da por

²¹ Don Quijote critica el prólogo, el lenguaje que revela el origen aragonés del autor y el nombre equivocado con el que se llama la mujer de Sancho, Mari Gutierrez en lugar de Teresa Panza. Hay que notar que el mismo Cervantes se refiere a la mujer con este nombre en I, 7, después de haberla llamado también Juana Gutiérrez. En I, 52, en cambio, será Juana Panza. Romero Muñoz (1990: 112-113) sostuvo, quizás de manera demasiado simplificadora que el nombre completo de la mujer sería María Juana Gutiérrez (de) Panza, mientras que Spitzer (1968) fundó la base de su teoría sobre el perspectivismo de Cervantes precisamente en la oscilación de los nombres. El perspectivismo cervantino es uno de los ejes de la discusión sobre la pertenencia de Cervantes a la estética renacentista o barroca: Cioranescu (1957) y Hatzfeld (1972) se opusieron a las consideraciones de Castro (1972), que situaba a Cervantes en el marco del Renacimiento, como su último representante renovador. Posteriormente El Saffar (1980) señaló, siguiendo la pauta de Castro, que la postulación del perspectivismo por parte de Spitzer enmarcaba Cervantes entre los escritores renacentistas, individuando en el artificio del narrador ficticio, que imposibilita la identificación del lector y del autor con los ideales expresados en el texto por los personajes, un fenómeno característico de la poética del Renacimiento.

leído y lo juzga “por todo necio” (DQ II, 59) –, que apunta los fallos de la obra, tal como había hecho la duquesa al mostrar las incongruencias que rodeaban la figura de Dulcinea. Sancho también se ofende por la representación que Avellaneda da de él, considerándola demasiado baja y vulgar, y quiere precisar que “el Sancho y el don Quijote desa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho” (DQ II, 59). Syverson-Stork (1987: 48) comentó que, a partir de los primeros capítulos de la segunda parte, con la conciencia que don Quijote adquiere sobre la existencia de una novela que relata sus aventuras, surge otra percepción o, mejor dicho, la percepción del riesgo de que cada lector pueda convertirse potencialmente no solo en un crítico, sino también en un autor e, incluso, en un imitador, peligro que se concreta en la novela apócrifa de Avellaneda.

En este momento, la relación que don Quijote y Sancho tienen con sus imágenes literarias se complica aun más: ya no se trata de respetar y realizar las esperas de los lectores de la primera parte publicada, sino también de diferenciarse de esta segunda apócrifa, marcando una clara disparidad entre el carácter de los personajes cervantinos y los creados por Avellaneda. Se trata de un paso más en la conciencia literaria, que, sin embargo, los aleja de la construcción de su personalidad “real”, no de ficción ni imitativa, que se desarrolla en la continuación de la novela, ya que don Quijote tomará algunas decisiones solo para demostrar la falsedad de la novela de Avellaneda, como ocurre en este mismo capítulo, al elegir de no ir a Zaragoza, precisamente porque etapa del recorrido que se narra en la obra apócrifa. La relación entre vida y literatura se hace cada vez más complicada: el objetivo quijotesco de convertir la vida en arte tiene, sin embargo, que distinguirse de una literatura mala y falseadora de la realidad. Paralelamente a la revisión filológica y literaria que lleva a cabo Cervantes de la primera parte de la novela, se desarrolla la refundación, por parte de don Quijote, de su acción artística, corrigiendo las mistificaciones y los errores propuestos por otro autor que se ha apoderado indebidamente de la obra y, al mismo tiempo, de su vida. Don Quijote queda ulteriormente distanciado de sí mismo: el cumplimiento de su identidad tiene que enfrentarse no solo a la realización de su personalidad literaria, sino también al desdoblamiento, no autorizado, de tal personalidad. De tal desdoblamiento se enteran la mayoría de los personajes que don Quijote encuentra: ya no se trata solo de lectores

de libros de caballerías, ni de lectores de la primera parte de la novela, sino de concedores de las dos partes, la de Cide Hamete Benengeli y la de Avellaneda. No solo hay un “libro en el libro”, según la forma de la *mise en abîme*, sino dos libros diferentes, así como se enreda la situación de don Quijote, que se contrapone a y rivaliza con dos diferentes representaciones de sí mismo, las dos literarias, pero solo una auténtica, como se encarga de demostrar.

El mismo papel de Cide Hamete Benengeli varía con la nueva, desagradable presencia de Avellaneda, como destacó Romero Muñoz (1990: 96), notando que el autor moro queda “convertido, en 1615, del ‘perro moro embustero’ que era en 1605, en el ‘historiador fiable’, portador de la *vera lectio* de la vida de don Quijote y de Sancho”. Lo mismo notó Parr (1993: 49) al afirmar que “esta insistencia en su presencia [de Cide Hamete] resulta del deseo de refutar a Fernández de Avellaneda, afirmando la autoridad por dudosa que sea – del manuscrito de Cide Hamete frente a la versión de Alisolán, el moro fantástico del aragonés”. Otro ataque contra Avellaneda se halla en II, 62, cuando don Quijote encuentra el apócrifo en una imprenta de Barcelona. En II, 70 Altisidora cuenta a don Quijote su viaje a través del mundo del ultratumba, donde declara haber visto un grupo de diablos jugando a la pelota con el libro de Avellaneda:

Dijo un diablo a otro: «Mirad qué libro es ese». Y el diablo le respondió: «Esta es la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas». «Quitádmelo de ahí —respondió el otro diablo— y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos.» «¿Tan malo es? —respondió el otro.» «Tan malo —replicó el primero—, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara.» (DQ II, 70)

Una obra infernal, aun peor que infernal, ya que ni siquiera los diablos la aguantan, y la tratan con desprecio y violencia, echándola a los abismos más profundos del infierno.

En los capítulos finales de la novela, Cervantes realiza su venganza literaria, poniendo en práctica el mismo procedimiento narrativo que llevó a cabo Avellaneda, manipulando un personaje de su rival, el moro Álvaro Tarfe, para incluirlo en el conjunto de los personajes cervantinos²². Se trata del momento de mayor influencia del

²² Los comentaristas se centraron en esta curiosa ocurrencia sobre todo en relación con el asunto de la verosimilitud y de la lógica narrativa: véase, por el asunto general, Riley (1971a), Allen (1977); por su relación con el personaje de Álvaro Tarfe Wilhelmsen (1990), Lathrop (1985), Fernández Suárez (1953), Avalle-Arce y Riley (1973). En particular, Fernández Suárez (1953: 48-50) notó que la presencia de

Quijote de Avellaneda en la obra cervantina y, sobre todo, de una influencia no negada ni rechazada: hasta ahora Cervantes se ha escapado de todas las ocasiones que podían crear una proximidad entre su texto y el que considera obra embustera, como ya se ha podido deducir de su decisión de modificar el camino de don Quijote para que evitara llegar a Zaragoza. Ya no estamos en el contexto de los personajes originales que reivindican su autenticidad, sino en la paradójica situación opuesta, de un personaje de la obra considerada falsa que se traslada a la del autor primario, adquiriendo el estatuto de personaje auténtico. Don Quijote pide que Álvaro Tarfe, nacido en la pluma de Avellaneda, atestigüe oficialmente, “ante el alcalde” (DQ II, 72), haber encontrado al verdadero don Quijote, que no se parece en nada al creado por Avellaneda:

Entró acaso el alcalde del pueblo en el mesón, con un escribano, ante el cual alcalde pidió don Quijote, por una petición, de que a su derecho convenía de que don Álvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced como no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse, con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras (DQ II, 72).

Hay que subrayar que el origen moro del personaje plantea el problema de su sinceridad, como ocurre para Cide Hamete. No es casual que Cervantes haya elegido precisamente este personaje para formular esta declaración que es, de hecho, una traición hacia el autor que lo creó, una proclamación que nos acuerda la enunciada por Cide Hamete al jurar como católico cristiano al comienzo de II, 27 y que, por lo tanto, se puede poner en duda exactamente de la misma manera; además, hay que considerar el hecho de que Álvaro Tarfe ha conocido personalmente al caballero que procede de la continuación apócrifa, es decir, no solo por ser lector del apócrifo; por lo tanto es sumamente paradójico que pueda jurar sobre la autenticidad del caballero cervantino, ya que nunca lo había visto antes, ni conocido de otra forma. De esta manera, don Quijote declara orgullosamente – y oficialmente – ser “el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos” (DQ

Álvaro Tarfe en la novela confiere al personaje la misma identidad y dignidad literaria que tienen los personajes cervantinos originales.

II, 72): aunque haya otro don Quijote que anda por el mundo, el único que tiene fama, que se merece la gloria de los caballeros andante es el Quijote cervantino del que habla Cide Hamete; con este personaje, el don Quijote de la segunda parte, se intenta identificar diferenciándose de su representación apócrifa. Y la confirmación oficial procede de un personaje que es creación de su rival, parte de la historia fingida, de la mentira de Avellaneda, al que se atribuye sorprendentemente un nivel de autenticidad y verosimilitud superior a la mayoría de los propios personajes cervantinos. Cervantes realiza el mismo plagio del que fue víctima, el de reproducir un personaje creado por otro autor, en este caso con el fin de delegitimar y desvalorar la obra de él. Se trata de un proceso existencial, además de literario: el don Quijote de la segunda parte quiere estar a la altura de la fama que rodea la figura del Quijote de la primera parte y, contemporáneamente, trata de aclarar que, bajo la perspectiva literaria, solo una de las narraciones que él protagoniza es auténtica y, por lo tanto, veraz, mientras que la otra es pura invención mistificadora de la verdad. El don Quijote que en 1605 peleaba y buscaba aventuras para dar prueba de su valor y de su legítima pertenencia a la orden de la caballería andante, para hacer triunfar la justicia, ahora pelea desesperadamente por afirmar la correspondencia de su identidad con la de su representación literaria. Conseguido su gran objetivo, el de hacer de su vida una obra literaria, ahora intenta demostrar que su existencia literaria corresponde a la histórica y que su grandeza es un hecho real y no ficticio. Si en la primera parte encontramos a un don Quijote que combate para afirmar una identidad que ya está completa, en la segunda el objetivo de su lucha es opuesto, vale decir, el de construir su identidad en base a su personalidad literaria creada por Cide Hamete, que le sirve de modelo positivo, frente al negativo que procede del *Quijote* de Avellaneda. Si el don Quijote de I, 5 podía afirmar “yo sé quien soy”, el de la segunda parte, con la multiplicación de sus identidades y de las respectivas representaciones, ya no tiene la misma firmeza.

Ortega y Gasset describió así la diferencia entre tragedia y comedia y el paso de la una a la otra:

De querer ser a creer que se es ya va la distancia de lo trágico a lo cómico. Este es el paso entre la sublimidad y la ridiculez. La transferencia del carácter heroico desde la voluntad a la percepción causa la involución de la tragedia, su desmoronamiento, su comedia (Ortega y Gasset, 1969b: 150).

Que los rasgos cómicos de don Quijote procedan de sus convicciones caballerescas parece eje indiscutible en la primera parte, pero, en la segunda, don Quijote vuelve atrás, duda de su certidumbre y busca pruebas concretas de la existencia del mundo caballeresco que se halla en su imaginación. Busca una correspondencia entre lo imaginario y lo real que no puede encontrar si no a través de las burlas que organizan los demás personajes, sobre todos los duques y Sansón Carrasco. El espíritu de don Quijote sufre un cambio, una debilitación: ya no puede vivir de sus ilusiones, sino que necesita apoyarse en fundamentos concretos. Haciendo referencias a las recién citadas palabras de Ortega y Gasset, sigue “queriendo ser”, pero cesa progresivamente de “creer ser”, hasta el momento de su muerte, cumbre trágica del fracaso de sus ideales. Don Quijote dependerá de los duques para consolidar su mundo caballeresco, así como dependerá de Sancho para atribuir una imagen concreta a la figura de Dulcinea, o para comprobar la autenticidad de su bajada a la cueva de Montesinos. Lo que don Quijote necesita en esta segunda parte, y que antes nunca había buscado, es un apoyo externo a sus convicciones. Lo mismo ocurre con su identidad: ya no es suficiente su convicción de ser un caballero andante, no obstante se haya escrito un libro entero sobre esto. No se trata de demostrar la verdad de este libro, sino la verdad de sí mismo, de su existencia, y corresponder sin duda ni fallo a lo que de él ya se cuenta.

Por el contrario, Sancho adquiere cada vez más seguridad y si anteriormente no estaba interesado a las ambiciones literarias de su señor, ahora empieza a compartirlas, como hace, por ejemplo en II, 71, al prever el éxito que tendrá el relato de la historia suya y de don Quijote:

—Yo apostaré —dijo Sancho— que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas (DQ II, 70).

La fama alcanzada a través de la obra literaria que trata de él no lleva a don Quijote ninguna ventaja, por el contrario, todos aprovechan su bien conocida locura para reírse de él, para convertirle en un hazmerreír, víctima de burlas o, incluso, para explotar sus debilidades e ilusiones obligándolo a volver a su pueblo, como hace Sansón Carrasco, que consigue vencerlo fingiendo ser un caballero (el Caballero de la Blanca

Luna) que lo desafía en II, 64. La acogida de don Quijote al llegar a Barcelona²³ es significativa de este proceso de humillación continua al que el hidalgo está sometido en la segunda parte; solo hace falta recordar las palabras de Antonio Moreno, amigo y servidor de Roque Guinart, al reconocerlo²⁴. La estancia en Barcelona se puede leer como prelude al final de la novela, aun más subrayado por la derrota de don Quijote por parte del caballero de la Blanca Luna; las consecuencias de este fracaso se han considerado tan importantes en el desarrollo de los capítulos finales que Avallé-Arce (1991a: 19) identificó, en la derrota padecida en Barcelona, una etapa fundamental hacia el reintegro de don Quijote a la identidad de Alonso Quijano. En Barcelona, don Quijote no es más que un muñeco del que todos se ríen, es espectador de lo que ocurre más que creador de sus aventuras, como en cambio había sido a lo largo de toda la primera parte. La pasividad de don Quijote acabará por transformarse en la total, irreparable inercia de su muerte. Muerte de la que el lector es testigo en el capítulo final de la novela, donde don Quijote abandona definitivamente el disfraz de caballero andante para volver a adoptar la identidad de Alonso Quijano. El protagonista interviene directamente para disipar las dudas sobre su nombre, llevando a cabo otra enmienda filológica: “Quijana”, que se daba como la conjetura más acreditada entre todas las posibles variantes transmitidas (DQ I, 1), se corrige gracias a la autoridad del mismo protagonista, que se presenta por primera vez con su nombre efectivo, es decir, Alonso Quijano. En los últimos instantes de su vida, recuperada su identidad social después de haber reconocido su previa locura, el caballero, vuelto a ser hidalgo, todavía no olvida la existencia de Avellaneda y de su falso *Quijote*:

Suplico a los dichos señores mis albaceas que si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe, porque parto desta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos (DQ II, 74).

Los que presencian el fallecimiento de don Quijote, parecen compartir las preocupaciones literarias del hidalgo, hasta el punto de que lo primero que el cura hace es pedir al escribano que redacta el testamento que

²³ Ya hemos analizado esta circunstancia en el ámbito de los elementos festivos en las pp. 175 y sgs.

²⁴ Remitimos a p. 176 para el paso de DQ II, 61.

le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente «don Quijote de la Mancha», había pasado desta presente vida y muerto naturalmente; y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas (DQ II, 74).

Las declaraciones finales de Cide Hamete, además de reiterar su autoría, la diferencian, al mismo tiempo, de la de Avellaneda y cierran definitivamente la obra. El eje literario y la importancia de destacar la autenticidad de la obra cervantina contra la continuación de Avellaneda e incluso contra la eventualidad que surjan más imitaciones apócrifas acompaña a don Quijote hasta la muerte e, incluso, después de ella, trascendiendo su existencia histórica y, sobre todo, su locura.

5.2. *Superposición temporal y simultaneidad.*

En el marco del *Quijote* de 1615, como se acaba de ver, confluyen novelas diferentes que participan en la evolución de la trama así como en el desarrollo de los personajes. La primera parte de la obra se encaja en su continuación e interactúa con ella, configurándose como un plano abierto a varias intervenciones. Lo mismo ocurre con el *Quijote* apócrifo, al que Cervantes hace referencia para diferenciarse de Avellaneda hasta el punto de apoderarse de uno de sus personajes. Las consecuencias de este diálogo entre obras diferentes, que convierte las relaciones intertextuales en asuntos intratextuales, afectan también la organización temporal de la novela. La coexistencia de planos temporales diferentes en la palabra irónica, de hecho, quedaba implícita también en la misma caracterización bajtiniana de la palabra “bívoca”, expresión de la simultaneidad de dos intenciones diferentes que se hacen convivir en el mismo tiempo y en el mismo lugar en un diálogo que puede acabar siendo también temporal. Jankélévitch (1987: 121) caracterizó el temperamento irónico como específico del autor que no vive en el presente, sino en la nostalgia del pasado o en la esperanza del futuro. De esta forma, se revela el rasgo intrínseco de la ironía – y del “ironista” – que consiste en manipular el tiempo en un estado de suspensión, que no podemos definir atemporal sino, diríamos, pluritemporal, en el que convergen pasado y futuro, precisamente como ocurre en el utópico proyecto de don Quijote de reproducir en el presente el código caballeresco, creando una relación dialéctica entre realidad e ilusión, y como se vuelve a

proponer en la estructura de la segunda parte, en la que el personaje de don Quijote sigue con sus aventuras manteniendo una relación constante con su proyección literaria, procedente del relato de sus hazañas pasadas.

La consideración de las injerencias por parte de las diferentes voces narradoras y el consecuente examen del (fingido) proceso de composición de la obra no conlleva un desarrollo temporal de la cuestión, vale decir, la conciencia de una sucesión diacrónica de las versiones que adelantaron el establecimiento del supuesto texto final. Por el contrario, todo se despliega contemporáneamente: voces estructurales externas y voces internas conviven, la primera parte se incorpora a la segunda desdoblado la narración y los personajes. Lo mismo ocurre en el marco de la narración: aunque la novelización de las etapas que llevaron a la composición del *Quijote* apunta a un proceso bastante largo, que abarca también sucesos extra-creativos, como el hallazgo del manuscrito, la producción de una traducción y su organización final, las diferentes voces dialogan en el mismo plano como si se confrontaran en el presente sobre una obra *in fieri*. La concretización de la primera parte en una versión escrita terminada no se traduce en un agotamiento de las posibilidades narrativas que, en cambio, se siguen explorando en la segunda parte con nuevas intervenciones, explicativas y correctivas, en un proceso virtualmente infinito en el que cada capa de reelaboración posterior vuelve a abrir la antecedente y a alterarla, precisamente como se supone haya ocurrido en la historia de la transmisión del manuscrito de Cide Hamete.

Con la aparición de la segunda parte en este diálogo participan también los personajes. El bachiller hace referencia a una posible segunda impresión de la obra en la que se podrían corregir los errores identificados; el lector se da cuenta que esta nueva edición sería inútil, puesto que la corrección de los fallos ya se está desempeñando en esta nueva segunda parte; sin embargo, se consolida la impresión de que la primera parte se siga desarrollando, en busca de una conclusión y de una forma acabada, que los mismos personajes, ahora protagonistas de otra novela, tratan de sugerir. Además, don Quijote le pregunta a Sansón Carrasco si se hace mención en su historia de la posibilidad de una continuación; el bachiller contesta afirmativamente, dando lugar a otra paradoja: la continuación a la que se alude como eventualidad futura ya se redactó, la estamos leyendo y el mismo don Quijote es parte de ella. De hecho, el manejo del tiempo es factor central de la comicidad que surge de las burlas, trampas y engaños que

se organizan y que tienen éxito solo si todo encaja perfectamente en los tiempos establecidos. El mismo acto de la escritura de la novela es casi simultáneo a los acontecimientos narrados, como ya Socrate (1974: 42) dedujo del comienzo de la obra con aquel “no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo” (DQ I, 1). El plano temporal de la segunda parte se complica aun más: al doble nivel del desarrollo de los hechos y de la narración de los mismos, se suma la existencia de otro plano de la narración, el de la primera parte, y, además, el de la segunda parte de Avellaneda. Pasado y presente, de hecho, se enlazan con las mismas intenciones del protagonista, que quiere hacer resuscitar las costumbres y los ideales de la caballería en el presente, llevando al presente una época pasada²⁵. Lo que realiza don Quijote en su doble visión del mundo, que superpone a la vil realidad cotidiana la perspectiva literaria caballescica, lo hace Cervantes en el plano narrativo, con la convivencia constante de presente y pasado. La narración, normalmente, lleva los hechos y los personajes del relato al pasado, pero la coexistencia en don Quijote y Sancho de una identidad histórico-literaria y de una histórica, viviente en el tiempo y espacio de la segunda parte, anula esta posibilidad. Ejemplo de este nivel, donde narración y hechos reales se desarrollan contemporáneamente, se halla en I, 19, donde, por primera vez, aparece un nuevo epíteto para don Quijote, el de “caballero de la triste figura”, invención de Sancho. Don Quijote, que se queda sorprendido por esta nueva denotación, explica de esta manera la inesperada inspiración poética del escudero:

el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba el de la Ardiente Espada; cuál, el del Unicornio; aquel, el de las Doncellas; aqueste, el del Ave Fénix; el otro, el caballero del Grifo; estotro, el de la Muerte; y por estos nombres e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y, así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamas el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme desde hoy en adelante; y para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura (DQ I, 19).

En la perspectiva del hidalgo, este epíteto procede de un conjunto de conocimientos literarios que Sancho, campesino inculto, no puede manejar. La única explicación posible sería una influencia directa del historiador Cide Hamete en el

²⁵ Se trata de lo que Socrate, estudiando con extraordinaria profundidad el manejo cervantino del tiempo en la novela, denominó “principio dell’alterazione temporale” (1974: 44).

pensamiento y en las palabras que Sancho acaba de enunciar. Socrate comentó este pasaje como expresión máximamente explicativa de la libertad con la que Cervantes trata el tiempo narrativo, hasta el punto que “l’azione di Sancho e don Quijote e lo scrivere di Cide Hamete *historiador* sarebbero simultanei, mentre il rapporto don Quijote e Cide Hamete si capovolge, e Cide Hamete autore diventa un personaggio della sua stessa storia, e personaggio del suo personaggio don Quijote” (Socrate, 1974: 37). Efectivamente, se asiste a un fenómeno curioso, por el que don Quijote imagina un Cide Hamete presente en el pensamiento de Sancho y capaz de sugerirle palabras e ideas en el mismo momento en que el escudero las expresa. El tiempo del autor ficticio se une e identifica con el de los personajes; lo que El Saffar (1984b: 290) describió como un procedimiento que podría llevar a un general sentido de fragmentación, nos parece, en realidad, conseguir el resultado contrario, es decir, la armonización de todas las *personae* que participan en el conjunto de la novela, bien en la fase creativa, bien en la fase de desarrollo de la trama, en el mismo nivel temporal, en un lugar que se escapa de las leyes del tiempo terrenal para constituir una evolución temporal propia. Puede producirse también la situación opuesta, en la que el personaje intenta penetrar en el pensamiento del autor para darle sugerencias sobre la composición de su obra; ocurre en I, 2, cuando don Quijote formula un hipotético *incipit* del relato de su primera salida: “¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?:[...]”. El Saffar (1984b: 291) siguió analizando el efecto que esto produce en el lector, vale decir

el de sentirse alternativamente arrastrado hacia los personajes por el interés que suscitan, y desligado de ellos, para fijar su atención en la pluma que los controla. Ni al lector ni al autor les está permitido identificarse durante mucho tiempo con la voluntad y acciones de los personajes.

Esta inestabilidad temporal depende en gran medida de la peculiar posición de Cide Hamete, que a veces aparece como narrador externo omnisciente y, en otras ocasiones, comparte el mismo punto de vista de los personajes, sin saber nada más que lo que ellos saben²⁶. El desfase del paso del tiempo de la narración frente al tiempo de la

²⁶ El Saffar (1984b: 291) citó una conferencia de Riley de 1965, en la que el crítico ofrece como ejemplo de esta posición ambigua de Cide Hamete el capítulo II, 19, con el encuentro de los estudiantes de esgrima. Al comienzo el narrador parece compartir el punto de vista de don Quijote y Sancho, que no

historia se plantea también en la relación entre la primera y la segunda parte. En DQ II, puesto que don Quijote se ha convertido efectivamente en el caballero que quería ser, con la celebración literaria de sus hazañas, nuestro protagonista alcanza, según la definición de Murillo (1975: 66), una “mythical fame” que se alimenta del reconocimiento de las expectativas expresadas. Este proceso se funda en las aventuras de la primera parte, volviendo a actualizarlas y haciéndolas eternas; de esta forma, no solo las dos partes se acercan, sino que se hacen sincrónicas, ya que en la segunda parte se mantiene el mismo enfoque de la primera. A la luz de este análisis de Murillo, hay que volver a leer el prólogo al *Quijote* de 1615, sobre todo en sus líneas finales, que aluden a un “don Quijote dilatado”²⁷ (DQ II, Prólogo), un don Quijote que se prolonga en el espacio y también en el tiempo, personificación de su misma fama, con la que se llega a identificar por completo y a “dilatarse” como ella misma hace. La simultaneidad de los planos temporales narrativo y de acción produce otro efecto, vale decir, una impresión de suspensión: la narración literaria sigue sin terminar así como las aventuras objeto de ella, abiertas a la posibilidad de una continuación potencialmente infinita. Maravall (1975: 440) identificó esta estrategia, que define “técnica de lo inacabado”, como característica del arte barroco, que engancha al lector y lo invita a participar en la ficción. Maravall se refería a la habilidad del artista de seducir al público, de provocar su participación emotiva, pero podemos hacer referencia también a una perspectiva más intelectual, de una suspensión que no se limita a retrasar el desenlace final del cuento, sino que aplica la misma técnica a la estructura narrativa, haciéndola indescifrable. Podríamos operar una distinción con respecto al concepto de suspensión que propuso Maravall, desdoblado su significado: la *suspense* actúa en el marco de la historia

conocen los dos estudiantes, para luego añadir a la descripción detalles que don Quijote no puede conocer.

²⁷ Urbina (1991a: 135-136) parece interpretar el término solo en sentido cuantitativo, como pura extensión de la historia, y afirma que el mismo adjetivo se podría atribuir a Sancho, con aun más razón, ya que lo identifica como el personaje que sufre más cambios y que en la segunda parte se hace más protagonista, es decir, se “dilata”. Castro (1967b: 273) entiende “dilatado” como referencia al protagonismo absoluto de don Quijote en la segunda parte, personaje que “se dilata” hacia todos los lugares narrativos creados, ya que se reducen los episodios accidentales que conciernen otros personajes. *Autoridades* define *dilatar* “extender, alargar y hacer mayor una cosa, y que ocupe más lugar. [...] Vale también diferir, suspender, o retardar la ejecución de alguna cosa. [...] Metafóricamente se dice de las cosas no materiales que se extienden y amplifican: como dilatar el nombre, la fama, etc.”. *Dilatado* tiene una acepción más, de valor numeral: “vale tal vez numeroso: y así se dice que uno tiene una dilatada familia”.

relatada y deja el lector *suspendido* por causa de una interrupción transitoria; la *suspensión*, en cambio, se refiere al acto narrativo y deja al lector *suspense*, desconcertado.

La cuestión de la contemporaneidad del desarrollo de escritura y vida se plantea también en I, 22, a lo largo del encuentro de don Quijote y Sancho con Ginés de Pasamonte, prisionero en las galeras y, además, escritor; su obra será una autobiografía según el estilo picaresco, pero todavía no está terminada porque se podrá realmente acabar solo con el relato de la muerte del mismo autor, según un proceso creativo que, en el marco de la autobiografía, está en la base de la misma vida del autor-protagonista y evoluciona en la escritura mientras la vida progresa. El dominio que Ginés manifiesta de su trabajo como autor, narrador y protagonista de la novela, llega a la imposibilidad de la escritura frente a la exigencia, absoluta, de que se desarrolle a medida que la vida se despliega: ya que el autor nunca podrá narrar su misma muerte, necesaria para que la autobiografía sea completa, la obra está condenada a quedar inconclusa, ya que pretende reflejar el proceso de la vida, que es, a su vez, inconcluso. En este caso, la simultaneidad de la escritura y de los hechos narrados es lo que produce la imposibilidad de una conclusión cierta y de una obra completa; en cambio, para conseguir este resultado, el narrador tiene que partir de un punto de vista externo a la narración, es decir, tiene que hallarse en un momento concreto posterior a los hechos, para poderlos manejar y dominar con seguridad. En otras palabras, el narrador tiene que hallarse en un plano temporal diferente al de los acontecimientos de su narración; en el caso contrario se produce aquella confusión temporal que puede perjudicar el control del autor sobre los personajes y la trama. La idea de una narración simultánea al desarrollarse de la vida dificulta la creación de aquella distancia autorial con respecto a los hechos que facilita el manejo de la historia y posibilita la multiplicación de las perspectivas bajo las que se puede conducir el relato. Esto es lo que además explica la incompatibilidad del arte del narrar cervantino con la narración picaresca. El Saffar (1984b) identificó la simultaneidad de los planos de la narración y de la historia como el objetivo central hacia el que siempre tiende el *Quijote* sin nunca alcanzarlo por completo. Este problema se parodia a través de la actividad de Ginés de Pasamonte, cuya obra no podrá acabarse nunca porque su vida sigue adelante a medida que la relata, y se reitera en la intención literaria de don Quijote, que pretende componer una obra

artística con su propia vida mientras la está viviendo, como si su historiador lo estuviera siguiendo de aventura en aventura.

La aparición de Ginés disfrazado de Maese Pedro, en la segunda parte, añade otra pieza al cuadro de la cuestión del manejo del tiempo ficticio, que queda perfectamente explicada por El Saffar (1984b: 291-292):

El titiritero muestra desde cerca como el interés de su público puede centrarse en él o en los títeres, al representar su historia, pero no en una y otro al mismo tiempo.

El receptor de la novela se hace, al mismo tiempo, lector y espectador teatral; sin embargo, las preguntas y observaciones estéticas de don Quijote hacia el muchacho que se encarga de la narración sacan al espectador de la ficción teatral, rompiendo la ilusión escénica y, al mismo tiempo, la acción narrativa, de la que vienen enfocadas las faltas técnicas. La coexistencia de narración y representación se concluye con el decaimiento de ambas, por una parte a causa del afán crítico de don Quijote, por la otra, debido a su locura; la destrucción física del guiñol a través del ataque violento del caballero viene adelantada por la paralela destrucción de la esencia performativa y narrativa a la vez. El Saffar (1984b: 293) identificó en la pérdida de la distancia entre el mundo real y el mundo ficticio una consecuencia de la pérdida de control del personaje; añadiríamos que otro resultado es, de la misma forma, la pérdida de control de la autoría, que pasa de un nivel a otro, intercambiando el punto de vista de externo a interno. Cide Hamete llega a ser personaje en el momento en que aparece como creación de don Quijote, de modo que las funciones se invierten: la aspiración quijotesca es, en primer lugar, la de ser un caballero literario, y, para alcanzarlo, necesita un narrador dispuesto a hacerse cargo del relato de sus hazañas; por eso nace Cide Hamete, que, en esta perspectiva, se convierte en personaje creado por un personaje del que él mismo es autor, es decir, se hace pura paradoja. Don Quijote domina su mundo imaginario inventando todos los elementos que lo completan: es el papel del don Quijote escritor, autor del universo que le rodea, que – nunca se puede olvidar – es un universo literario. Sin embargo, se trata de un universo que nunca consigue dominar y que se rebela a su manera de plasmarlo, manteniendo sus rasgos de realidad, que luchan contra la interpretación literaria del hidalgo. En calidad de caballero andante literario, al protagonista le hace falta el elemento de la narración conmemorativa para alcanzar la gloria a la que anhela, por lo

tanto crea a Cide Hamete como ingrediente imprescindible para rematar su imagen ideal de caballero andante.

Cervantes manipula el actor temporal con gran libertad, no solo en el plano de la narración, sino también en el de la historia²⁸. Murillo (1975: 15 y sgs.), que estudió por extenso este asunto, sacó un ejemplo del capítulo II, 28, donde Sancho dice convencido que don Quijote le prometió el gobierno de una isla ya hace veinte años, mientras que el hidalgo le corrige, afirmando que solo pasaron dos meses desde que estuvo en Sierra Morena:

—¡Oh, cuerpo de mí! —dijo Sancho—, que va vuestra merced muy errado en esta cuenta, porque en lo de la promesa de la ínsula se ha de contar desde el día que vuestra merced me la prometió hasta la presente hora en que estamos.

—Pues ¿qué tanto ha, Sancho, que os la prometí? —dijo don Quijote.

—Si yo mal no me acuerdo —respondió Sancho—, debe de haber más de veinte años, tres días más a menos.

Diose don Quijote una gran palmada en la frente y comenzó a reír muy de gana y dijo:

—Pues no anduve yo en Sierra Morena, ni en todo el discurso de nuestras salidas, sino dos meses apenas, ¿y dices, Sancho, que ha veinte años que te prometí la ínsula? (DQ II, 28)

Nos ha parecido oportuno citar en nuestra conclusión este fragmento como ejemplo de un manejo libre del tiempo de la narración al que participan también los mismos personajes confundiendo al parecer el tiempo narrativo con el tiempo histórico, real, en el que se supone que los acontecimientos se estén desarrollando. El paso del tiempo es un factor subjetivo, que depende de la perspectiva y de la interpretación personal como cualquier elemento de la novela; en este caso, la frustración de Sancho por la promesa incumplida provoca la percepción, por parte del escudero, de una dilatación iperbólica del tiempo que contrasta cómicamente con la realidad y con el punto de vista quijotesco. Además, Sancho espera convencer a su amo que efectivamente han pasado veinte años, ya que esta discusión se halla en un diálogo más amplio sobre el sueldo que Sancho tendría que cobrar por su servicio de escudero: cuanto más tiempo transcurrió, más dinero Sancho espera recibir. La secuencia cronológica de los eventos se entrelaza con la de un orden temporal imaginativo,

²⁸ Hay varios factores que contribuyen a la creación de este sentido del tiempo, el más evidente sería la influencia de los libros de caballerías, que se ambientan en un espacio y tiempo legendarios, subrayados también por las referencias a una Edad de Oro poética. Hay que añadir, además, el gran número de episodios que se desarrollan en un contexto onírico o aparentemente tal, como la aventura de la cueva de Montesinos y del caballo Clavileño.

indefinido, análogo a el que domina en las historias fantásticas de los libros de caballerías; el resultado es que la existencia en el universo quijotesco está sometida a este movimiento binario.

Capítulo 6:

Estratificación del narrador y estratificación del personaje.

El desdoblamiento del personaje de don Quijote en la segunda parte es paralelo, y consecuente, a la multiplicación de las voces autoriales y de los libros que quedan encajados el uno en el otro. En los dos casos, se construye una estructura estratificada que se funda en un constante juego de distancias: toma de distancia del autor de su misma obra y toma de distancia del personaje de sí mismo a medida que se le añaden identidades literarias diferentes. Todo acaba configurándose como diálogo, no solo entre personajes, sino también entre autores y entre personajes y autores; se trata, además, de un diálogo de los protagonistas consigo mismos al descubrir su existencia literaria y del autor consigo mismo, para desentrañar todas las posibilidades narrativas que el artificio del manuscrito encontrado ofrece; el resultado final es que el contexto autorial acaba perdiendo aquella objetividad que es, normalmente, superior a la perspectiva de los personajes para convertirse en otro punto de vista procedente de una fuente interna parcial y, por lo tanto, subjetiva, que se coloca en el mismo nivel de los personajes (Vološinov y Bajtín, 1999: 250).

Una brusca e inesperada interrupción de la aventura del vizcaíno en I, 8, que suspende la acción precisamente en el momento tópico del duelo, le informa al lector que el narrador – o “segundo autor” (DQ I, 8) – está relatando una historia que encontró en un manuscrito aparentemente incompleto¹. De manera completamente fortuita el narrador afirma haber tropezado, en un mercado de Toledo, con la continuación de la obra, escrita con letras árabes, así que tuvo que buscar un morisco que se la leyese y la tradujera: en un plazo de un mes y medio de trabajo se produce la versión castellana de

¹ Hatzfeld (1972: 94-95) hizo referencia a la técnica de la suspensión de la narración como típica de las novelas caballerescas y Haley (1984) señaló la relectura paródica que realiza Cervantes de esta técnica. Riley (1971a: 327) añadió que, con el artificio del autor ficticio, Cervantes responde a “una necesidad de su temperamento: la de criticar su propia invención y al mismo tiempo desviar las posibles críticas haciendo recaer la responsabilidad, humorísticamente, en ese «galgo de su autor», el único que debe ser censurado si la historia carece de algo que debiera tener (I, 9)”. Gilman (1989: 53-57) interpretó la interrupción del capítulo I, 8 como una suspensión burlesca de la acción, de la que Cervantes aprovecha para introducir un cambio narrativo que convierte el autor en lector. En el intento de parodiar el modelo caballeresco se centra también De Toro (1981) al analizar la “deconstrucción” del yo autorial.

la obra. El “verdadero” autor de la historia sería tal Cide Hamete Benengeli, un “historiador árabe” (DQ I, 9) sobre el cual, a partir de este momento, no se van a ahorrar los comentarios, hasta el punto de que se convierte en un verdadero personaje de la historia con el que los demás personajes se relacionan a distancia al enterarse de su existencia y de su actividad. El autor – o lo que se asume como autor – pierde su posición de superioridad y dominio sobre los personajes y acaba por ser juzgado por ellos. Además de los personajes, hay otra presencia que se refiere a Cide Hamete y evalúa su labor, una voz autorial que se ubica por encima de Cide Hamete y del “segundo autor” – del que también revela la existencia –: se trata de la presencia que, apareciendo al final de I, 8, declara atar la primera parte de la historia, que termina precisamente en I, 8, con la encontrada en el manuscrito de Toledo; El Saffar (1975: 30-39) notó que esta nueva entidad narrativa, que parece haber escrito hasta este punto, afirma su autoridad contando la crisis a la que ha llegado la narración, crisis del autor y del libro, y no del héroe. Al final de este capítulo, el lector queda arrancado violentamente por el desarrollo de la historia ficticia para ser precipitado dentro del proceso narrativo – fingido –, esto es dentro la cuestión filológica de cómo el manuscrito en el que se halla el cuento haya podido llegar al lector. La voz autorial emerge y atrae la atención sobre sí misma en el momento de su fracaso, cuando ya no puede seguir con su propósito y quiere, por eso, justificarse con el lector; se trata precisamente de un fracaso porque la condición ideal del autor, en la que manifiesta su dominio de la materia, es su ausencia aparente, mediante la cual gestiona toda la narración sin hacer explícita su presencia: el lector sabe, racionalmente, que existe un autor, que alguien es responsable de la historia y se relaciona con ella como si fuera testigo directo, como si pudiese entrar en las vicisitudes más remotas y en los pensamientos de los personajes. El autor que se muestre accesible al lector, revelando su presencia, confiesa también una falta de control sobre la narración; en este caso, la admisión es burlesca y procede de la supuesta dificultad ecdótica de reconstruir la narración en su entereza, de encontrar todas las partes manuscritas que lo componen. El proceso creativo y la transmisión de la historia se hacen objeto de la narración, hasta el punto de que la novela acaba por tratar el asunto de la misma escritura de la novela.

Los intermediarios de la historia parecen multiplicarse hasta el infinito: la historia está relatada por autores diferentes, en libros diferentes, que, sin embargo, se

refieren el uno al otro. Además del autor árabe, hay un traductor morisco, un narrador o segundo autor que es responsable del hallazgo del manuscrito y una voz arriba, que entrelaza todas las presencias narrativas y las desvela frente a la mirada del lector. Cada nivel de interpolación aparta cada vez más la – supuesta – versión original de la historia y fragmenta no solo la identidad del autor, sino también su función². A este cuadro, hay que añadir el problema de la fiabilidad de los intermediarios, sobre todo de Cide Hamete y del morisco, que se consideraban tradicionalmente mentirosos a causa de prejuicios muy difundidos en la época sobre los musulmanes, y también el de su escrupulosidad, puesto que parece que ninguno de ellos respeta la autoría de los demás, sin frenarse en modificar, quitar o enriquecer con comentarios o aclaraciones.

Haley y El Saffar se dedicaron a la cuestión específica de la identificación de las voces narrantes y de sus funciones, respectivamente en los estudios de 1965, sucesivamente profundizado en 1980, y de 1968³, seguido por otro ensayo más extenso en 1975. Haley (1984) identificó en la novela dos distintos planos narrativos, uno que relata las aventuras del protagonista, y otro que traza el proceso de escritura de la obra, su composición a partir de fuentes y autores diferentes. Al desembrollar la red de narradores el estudioso distinguió cuatro voces: la de los ocho capítulos iniciales, presencia que queda latente y permanece desconocida, el “segundo autor”, que se vale, además, del trabajo de un morisco para descifrar el manuscrito del “primer autor”, Cide Hamete y la voz que aparece al final de I, 8, la más misteriosa pero la más cercana al libro y al lector. El Saffar (1984b), aceptando el esquema de Haley, que no atribuye al traductor morisco función de narrador, enfocó más de cerca la función de los narradores y, sobre todo, de Cide Hamete, en relación con el desarrollo del control autorial a través de las voces de los intermediarios simultáneos; siguió las pautas de esta aportación Gerli (1981) al interpretar la refracción de los narradores como toma de distancia irónica de la materia narrativa y de los personajes. A partir de estos estudios se desencadenó una discusión que produjo varias hipótesis, que subrayaron la dificultad de desembrollar el

² El Saffar (1975: 42-43) afirmó que el segundo autor representa un punto de vista más cercano al de los personajes, que se rebela contra la autoría de un historiador moro no fidedigno, expresando la misma preocupación de don Quijote sobre la autenticidad y sinceridad de la historia. Cide Hamete, al contrario, representa la distancia y el control externo, que es la otra cara del papel del autor.

³ Los estudios de Haley y de El Saffar se publicaron en inglés en la revista *Modern language notes*, respectivamente en los números 80 y 83. Para ambos utilizamos aquí las traducciones españolas de 1984, presentes en el mismo volumen, editado por Haley, *El Quijote de Cervantes*.

mecanismo narrativo creado por Cervantes. Rubens (1972) encontró cinco personalidades narrativas, añadiendo al esquema de Haley también el traductor, como hizo también Fernández Mosquera (1986), que denominó “autor definitivo” al que organiza y ordena la materia y que fue, en cambio, equiparado por Fernando de Toro (1981) al autor de los ocho capítulos iniciales. Nos parece válida la propuesta de Fernández Mosquera (1986), sobre todo porque abandonó la tendencia a la identificación unívoca de la mano autorial de Cervantes en uno de los intermediarios, como hizo, en cambio, Percas de Ponseti (1975 I: 87), la cual atribuyó el rol de editor al segundo autor, el que emerge en I, 9 y comparte los mismos escrúpulos que expone don Quijote en la segunda parte sobre la actividad del historiador árabe. Esta voz se identificaría, precisamente, con la del mismo Cervantes, idea que se reitera en otros trabajos, como el de Allen (1969: 11), el de Forcione (1970: 157-158), y el de Riley (1973b), a los que añadimos Urrutia (1984). Por el contrario, Molho (2005: 432) propuso la hipótesis que la superposición de narradores llegue a la remoción del texto de la voz de Cervantes, ausencia que hay que respetar “sin empeñarse a reintroducirlo en un lugar de donde parece él mismo haberse excluido”.

Otros estudios aumentan el número de los narradores detectados; merece la pena citar Flores (1982: 11), que incluyó, a mi manera de ver erróneamente, los ocho capítulos iniciales en el manuscrito de Cide Hamete, diferenciando el mediador que los tradujo del morisco aljamiado que traduce el resto de los cartapacios de Toledo; además, el estudioso detectó una oscilación, entre las dos partes de la novela, de los términos que definen las distintas voces, identificando el “segundo autor” de la primera parte con el que en la segunda se llama “autor” – en oposición al “primer autor”, Cide Hamete – que corresponderían a la voz del mismo Cervantes.

Montero Reguera (1997: 163-165) señaló otra aproximación a la cuestión, a través de la terminología narratológica derivada de Genette⁴, contando entre los estudiosos que se dedicaron a una relectura del *Quijote* bajo esta perspectiva, a Parr (1988), que llegó a identificar diez voces narradoras diegéticas, a Oriel (1990), que la aplicó para estudiar el episodio de Cardenio y Dorotea, y Paz Gago (1989). Este

⁴ “Gerard Genette diferenciaba (en rápida síntesis) varios niveles en la narración: un nivel básico o primario (diegético o intradiegético), que es el de los hechos relatados; un segundo (extradiegético), esto es, el contexto en el que se narra la historia; y un tercero (metadiegético), que es el de los hechos relatados por un personaje de la propia narración” (Montero Reguera, 1997: 163).

acercamiento dirigió el interés de la crítica también hacia el aparato paratextual de la novela: Parr (1988: 11) define el último nivel del narrador como el de un “supernarrador” que gestiona la estructura y la misma disposición de la novela, manipulando directamente todas las voces subordinadas, decidiendo dónde comienzan y terminan los capítulos, dónde caben las interrupciones, además de añadir las acotaciones introductoras a los capítulos. Socrate (1974: 40) se centró en la función de estas introducciones para interpretarlas como manifestaciones directas del punto de vista de Cervantes, así que, podríamos decir, identificó el supernarrador con el autor Cervantes:

Le rubriche costituiscono [...] un sottopunto di vista. Che abbiano una funzione generale e particolare, di volta in volta, è rilevato dall'intento stilistico che esse sfoggiano, e che le differenzia da ogni altro precedente analogo. Scritte tutte e centoventisei, dalla più semplice alla più elaborata, nel tratto d'un solo periodo, e per la maggior parte con un'aggettivazione divertitamente ridondante e iperbolica, esse fingono di assolvere alle loro mansioni istituzionalmente didascaliche per frapporre nelle intercapedini del testo, fra capitolo e capitolo, fuggevolissimo, il momento d'un'ironia riflessa che tende a prendere le distanze dal comico generale del racconto, differenziandosene in genere per la costante intonazione deprezzativa dell'eroe protagonista, e smorzando ogni pur lieve e involontario moto di partecipazione e immedesimazione che il rapporto autore-personaggio potesse aver suscitato.

Bajtín identificó la estratagema del autor ficticio como una estrategia cómica “che intensifica la generale relativizzazione, oggettivazione e parodizzazione delle forme e dei generi letterari” (Bajtín, 1979a: 121), un juego humorístico de gran complejidad, que se despliega en niveles diferentes.

El nivel más inmediato es la ironía que rodea el nombre del autor árabe, cuyo significado proporcionó un abanico de hipótesis y posibilidades, la mayoría de las cuales apuntan a juegos de palabras lingüísticos que funden etimologías latinas y árabes, mezclando lo religioso con lo bajo de la imagen estereotípica de los moros que comen platos fundamentados en berenjenas, o también con juegos conceptuales irónicos llenos de alusiones. Percas de Ponseti (1975 II: 115-123) reseñó las diferentes hipótesis, más o menos viables, sobre el significado del nombre del historiador, que abarcan referencias religiosas, referencias al mismo Cervantes, incluso como anagrama de su nombre arabizado, alusiones a la alquimia o a figuras de sabios nigromantes árabes, y finalmente menciones indirectas y polémicas a Lope de Vega. Dentro de este complejo cuadro, la estudiosa parece considerar como la más fiable la propuesta de que el nombre del pseudo-autor represente como “desdoblamiento antagónico de su propia

intelectualidad” una alusión al mismo Cervantes que, además, se atribuiría irónicamente un pseudónimo árabe para afirmar su fe católica, ya que Cide Hamete Benegeli podría significar “Hijo del Evangelio, el que más alaba al Señor”; como el mismo historiador se atreve a jurar como cristiano, el verdadero autor, cristiano, se presentaría disfrazado bajo un nombre árabe. Lo que parece no se haya considerado lo suficiente es que, entre las sugerencias que el apelativo evoca, pueda haber también un paralelismo entre la figura de Cide Hamete y la del mismo don Quijote, ya que se definen, respectivamente, como “flor de los historiadores” (DQ II, 7) y “flor de la andante caballería” (DQ, II, 7), o “flor de los andantes caballeros” (DQ II, 56), o “flor de la caballería andante” (DQ I, 46), o simplemente “flor de la caballería” (DQ I, 52). Los dos se proponen como autores de una obra de inspiración caballerescas, uno con su vida y su existencia de carne y hueso, el otro con el relato de esta misma vida; es más, en la complejidad de la relación que se establece entre ellos, llegan a ser el uno autor del otro, en un intercambio de fecunda creatividad y fecundas mentiras. Además, don Quijote es parodia del típico héroe caballeresco exactamente como Cide Hamete es parodia de los narradores ficticios de los libros de caballerías (Forcione, 1970: 156), es decir, es presencia que tiene su raíz en una exigencia literaria, que sirve para completar la connotación caballerescas del universo artístico de don Quijote, ya que el elemento de la narración, de la celabración en la palabra escrita de sus hazañas es indispensable al caballero tanto como, observó Riley (1971a: 321), lo es el elemento amoroso representado por Dulcinea, cuyo nacimiento depende, al igual que el del historiador, de la sola convicción del protagonista de la necesidad de su existencia. En suma, es posible que Cervantes tuviera la intención de jugar conscientemente con etimologías diferentes, que aluden a significados igualmente diferentes que, sin embargo, hacen siempre referencia a un contraste irónico. Merece la pena recordar que la experiencia del cautiverio que el autor sufrió a lo largo de cinco años en Argel le permitió conocer la lengua árabe lo suficiente como para aventurarse en estos juegos de palabras⁵. La procedencia árabe y musulmana

⁵ Fueron cinco los años de cautiverio padecidos por Cervantes en Argel, de 1575 a 1580. El 26 de septiembre, el escritor fue preso por un corsario turco-argelino, durante su viaje para regresar desde Nápoles a España, donde, con las cartas de recomendación de don Juan de Austria y del duque de Sessa, esperaba encontrar en patria el reconocimiento de sus méritos de guerra y las recompensas por su valor militar, en particular, por su participación en la batalla de Lepanto de 1571. En cambio, fueron precisamente estas cartas las que convencieron a los turcos de que Cervantes debía ser una personalidad importante que le podía valer un buen rescate.

del autor ofrece otras posibilidades que entrelazan el asunto de la narración con la cuestión técnica de su composición: nos referimos a las numerosas anotaciones humorísticas que aluden a la supuesta inclinación natural de los musulmanes a la mentira, con las que, consecuentemente, se pone en duda la sinceridad de Cide Hamete:

Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árabigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado faltar en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto (DQ I, 9).

A pesar de que no se dude nunca de la verdad de los acontecimientos, se pone en tela de juicio la perspectiva de Cide Hamete Benengeli por la posibilidad que, siendo don Quijote un caballero cristiano, se haya dejado influenciar por su pertenencia religiosa y lo haya ridiculizado más de lo necesario, o no lo haya alabado como merecía. Esta intervención en I, 9 se puede atribuir al segundo autor, que aclara su punto de vista diferenciándolo del del historiador árabe, subrayando que, si su autoría fuera completa y no dependiese de otros intermediarios, sus elecciones narrativas serían distintas. Es una observación de editor, casi de filólogo, que apunta al hecho de que la existencia del manuscrito – ficticio – no implica su aceptación acrítica, ni una adherencia total a él, sino que al contrario, el autor del hallazgo se toma la licencia de intervenir personalmente en el texto, expresando juicios que parecen legítimos – para el lector de la época – al conocer la procedencia étnico-religiosa del autor. El segundo autor se arroga el derecho de manipular la obra para reequilibrar las mentiras que se supone que Cide Hamete haya contado, dando por descontado una perspectiva hostil por parte del historiador que el narrador quiere compensar con intervenciones más benévolas. El resultado general, es una impresión de arbitrariedad: dos de los intermediarios entran en conflicto y el autor original queda deslegitimado por el autor secundario; y, al mismo tiempo, se duda de este autor secundario, que altera la historia sin tener otra razón que

infundadas sospechas. Es más, las elecciones del narrador son subjetivas y personales, tanto como se supone fueron los prejuicios del autor original.

Los personajes, Sancho y don Quijote, en la segunda parte, demuestran compartir las dudas del narrador sobre la honestidad de Cide Hamete, puesto que “de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (DQ II, 3): don Quijote se acerca al narrador en su papel de editor y crítico, o de la misma manera que si fuera el sujeto vivo de una biografía que se preocupa de que el escritor mantenga la debida adherencia a la realidad histórica de los acontecimientos. Fernández Mosquera (1986: 57), basándose en la común desconfianza hacia el autor moro, separó la “pareja cristiana” formada por el segundo autor y don Quijote, de la “pareja musulmana” compuesta por Cide Hamete y su traductor. En esta distinción, añadiríamos, se halla otro indicio de que don Quijote se coloque en la novela no solo como protagonista de la historia, sino también como uno de los autores de la narración, que se interroga sobre ella y trata de dirigirla. Al notar que narrador y don Quijote analizan la obra bajo la misma perspectiva, nos enteramos de que, como afirmó Parr (1988: 12) el segundo autor no percibe la ironía del relato que procede de las intenciones del primer autor, ni se da cuenta de que don Quijote sea héroe burlesco: el narrador toma la historia y su protagonista en serio, así como el mismo don Quijote se toma en serio a sí mismo.

Al editor-narrador y al editor-personaje se añade la mediación del traductor morisco que, de la misma manera que los demás, donde el texto original no le satisfaga, no se ahorra críticas e intervenciones de crítica textual, como ocurre al comienzo de II, 5:

Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía (DQ II, 5).

En este pasaje, el narrador reproduce una anotación del traductor, que duda de la autenticidad de este capítulo por el estilo del discurso, que le parece poco conforme al personaje de Sancho. El diálogo entre Sancho y su mujer Teresa es sin duda consecuencia de lo que Sancho ha ido aprendiendo a lo largo del viaje con su amo; se enfrentan las nuevas ambiciones del escudero con la mentalidad práctica y simple del

mundo popular, encarnada por Teresa. Pero no parecen razones suficientes para que se pueda efectivamente hablar de un Sancho diferente del que hemos visto hasta ahora. De hecho, la auténtica evolución de Sancho se desarrollará más adelante a lo largo de la obra, después de aventuras más fantasiosas e impactantes que una conversación doméstica; sin embargo, el autor ya ha despertado la curiosidad del lector. Si, por un lado, este pasaje llama la atención hacia la cuestión de la fiabilidad de los intermediarios y su discusión en el marco de la misma novela, por otra parte se plantea un aspecto que el autor quiere que el lector considere en la prosecución de la novela, vale decir, la mutación en la personalidad de Sancho entre la primera y la segunda parte. En este caso, es el traductor quien se percata de una aparente incongruencia, de un Sancho que se ha hecho capaz de reflexiones más complejas, más ambicioso, rechazando volver al mundo campesino que era su ambiente natural antes de partir con don Quijote. En otras ocasiones será don Quijote quien tenga la misma perplejidad, por ejemplo en II, 22, durante el camino hacia la cueva de Montesinos: los dos están acompañados por un guía que se precia de ser un literato, autor de libros útiles y valiosos, revelando luego que se trata de obras eruditas que se limitan a imitar los clásicos, pretendiendo competir con ellos. Sancho ridiculiza con gracia la supuesta cultura de este personaje, por medio de preguntas sobre cuestiones triviales e pueriles, tanto como sus estudios. Don Quijote se sorprende de la capacidad dialéctica del escudero, y afirma:

—Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho: a alguno las has oído decir.

—Calle, señor —replicó Sancho—, que a buena fe que si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana. Sí, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos.

—Más has dicho, Sancho, de lo que sabes —dijo don Quijote—, que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria (DQ II, 22).

Don Quijote se interroga sobre sus palabras y sospecha que sean resultado de un plagio, acercándose, en este caso, al punto de vista del traductor, que había notado la presencia de un “Sancho apócrifo”.

La mediación del traductor llega más allá de lo que su actividad podía suponer, con intervenciones que se convierten en verdaderas elecciones de autor o de editor. Un ejemplo se halla en II, 18, donde se dice que el traductor decidió omitir la descripción de la casa de don Diego de Miranda porque demasiado prolija e inútil en el marco de la

narración principal, que apunta a una verdad exenta de “frías digresiones” (DQ II, 18). Una intromisión considerable, que se acompaña con un juicio sobre lo que pueda ser necesario en la economía de una narración, que, de hecho, no le pertenece. Otro ejemplo se localiza en II, 27:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano...». A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano, cuando jura, jura o debe jurar verdad y decirla en lo que dijere, así él la decía como si jurara como cristiano católico en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas (DQ II, 27).

El verbo “entra” es particularmente incisivo y proporciona un sentido de dinamismo a la acción del autor, que se hace presente de manera casi prepotente, poniendo en primer plano su propia personalidad y su intención de jurar para dar prueba de su honestidad y fiabilidad. El propósito de aportar un sentido de autenticidad al texto, sin embargo, fracasa al considerar que su juramento choca con su religión, que no es la católica, como nota el segundo autor. El juramento no tiene valor y el lector interpreta como gracioso el contraste entre las palabras pronunciadas y el resultado conseguido, que es opuesto a lo imaginado ya que acaba por hacer dudar aun más de la sinceridad de Cide Hamete: un musulmán que jura como cristiano que dice la verdad parece casi estar confesando su falsedad. La interpretación del segundo autor es más benévola ya que considera este pasaje como si fuera una metáfora; por lo tanto Cide Hamete prestaría juramento como lo haría un cristiano⁶.

La presencia de un traductor entre los intermediarios de la novela no es un detalle sin importancia, al contrario promueve la reflexión sobre el sentido del acto del traducir – literariamente – en la época de Cervantes. El hecho de que la novela proceda de una traducción que parece ser el testimonio más cercano a la obra en su resultado final, además de insertar un intermediario nuevo y diferente, aleja cada vez más el lector de la versión original del texto. El mismo Cervantes parece considerar el proceso traductivo no solo como la transposición de un idioma a otro sino como una reinterpretación del texto, y el texto de llegada como una obra efectivamente diferente,

⁶ En II, 44 Cide Hamete interviene con otro comentario donde precisa que, a pesar de ser moro, conoce muy bien los cristianos y los fundamentos de su religión.

una nueva creación en la que participa ampliamente la cultura personal del traductor. A lo largo de los siglos XV y XVI se reflexionó mucho sobre el sentido del traducir y sobre el método más adecuado para desarrollar una traducción⁷; Cervantes participa en la discusión a su manera, incorporando el argumento a la obra literaria, novelizándolo. En II, 62, en una imprenta de Barcelona, don Quijote encuentra un autor – así se le define – que tradujo un libro del italiano al español, cuyo título italiano es *Le bagatele*⁸. Don Quijote elogia a este autor desconocido después de haberlo interrogado sobre sus conocimientos y sus capacidades, llevando el lector a la conclusión contraria, es decir, que se trate de una traducción demasiado literal, fundada en “correspondencias” (DQ II, 62) lingüísticas mecánicas que no consideran el contexto ni la fluidez que se debería alcanzar en la lengua de llegada. Las alabanzas de don Quijote, entonces, adquieren inmediatamente un valor burlesco, sobre todo cuando se dirige al traductor diciendo:

—Osaré yo jurar —dijo don Quijote— que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! (DQ II, 62)

Y luego continúa con la famosa metáfora de los tapices al revés⁹:

⁷ Se considera el problema de la interpretación en relación con las Sagradas Escrituras que, en aquella época, gracias al impulso de la Reforma, se están traduciendo a las lenguas vulgares. Luis de León examina el problema en su traducción del *Cantar de los cantares*, defendiendo la necesidad de ser fiel al texto de partida, aunque evitando comprometer la calidad del de llegada, que tiene que transmitir de forma clara el sentido a un hipotético lector que desconoce la versión original de la obra. El traductor tiene que ser literal, pero ha de reconocer, al mismo tiempo, donde sea necesario enfrentarse al texto con más libertad para restituir su significado de la mejor manera posible. Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* se dedica a la cuestión, afirmando que el problema principal es traducir la riqueza de las lenguas, ya que a veces parece imposible expresar un mismo concepto de manera igualmente eficaz en dos idiomas diferentes.

⁸ Nunca se encontró un libro italiano del mismo título que se pudiera identificar con este, así que se concluyó que debía tratarse, con toda probabilidad, de un libro inventado. Sin embargo, Percas de Ponseti (1991) supuso, a partir de las hipótesis de Hurtado de Mendoza, Clemencín y Rodríguez Marín, que bajo el misterioso autor se escondiese Jerónimo de Urrea, traductor del *Orlando furioso* de Ariosto. Sería una alusión a la mala traducción que Urrea realizó del poema italiano, donde añadió varias intervenciones personales, traicionando el sentido original de la obra; en este sentido sería de interpretar el apelativo de *autor* en lugar de *traductor*.

⁹ Martí Alanís (1985: 44) al señalar que Cervantes aplica la metáfora solo a las malas traducciones, de manera que el mismo *Quijote* no estaría incluido, parece olvidar que, a lo largo de la novela, no faltan observaciones sobre las libertades que el morisco se permitió, realizando una traducción no perfectamente fiel al texto de partida. Percas de Ponseti (1991) indicó los antecedentes de esta imagen en Pellicer y, más próximo a Cervantes, Luis de Zapata, que la empleó en el Prefacio a su traducción del *Arte poética* de

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen (*ibidem*).

Cervantes parece llamar otra vez la atención del lector sobre otra posible falta de su misma obra, que es, según se dice, precisamente resultado de una traducción: el mismo *Quijote* sería un tapiz al revés, así como es fruto de un falso juramento de un autor árabe, producto de mistificaciones que “disfrazan” la historia.

En II, 24, después de la aventura en la cueva de Montesinos, el segundo autor interviene filológicamente en el texto, reproduciendo como cita y entre comillas una anotación que Cide Hamete escribió al margen del manuscrito y que el morisco, en este caso escrupuloso, tradujo:

Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones: «No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetaran. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias» (DQ II, 24).

Aquí Cervantes aprovecha enteramente las posibilidades que le ofrece el mecanismo del desdoblamiento de la autoría, donde cada intermediario declina toda responsabilidad, dejándole a otro las elecciones definitivas y tomando distancia de la versión final del texto por ser resultado de múltiples manipulaciones. Las voces encajan la una en la otra para diferenciarse: el traductor interviene en el texto de Cide Hamete,

Horacio, en 1592. Para más aportaciones sobre Cervantes y la traducción véase también Terracini (1968), Márquez Villanueva (1973: 159-160) y Moner (1990).

mientras que el segundo autor interviene en el del traductor, aclarando la procedencia de esta anotación y atribuyéndola a su autor legítimo, que en este caso es el traductor. Sorprende que el traductor no crea en el episodio de la cueva de Montesinos pero no dude de otras aventuras igualmente fantasiosas; a pesar de esto, no llega a clasificarlo como falso, ya que significaría tacharle a don Quijote de mentiroso, sino que se limita a señalar su rareza, dejándole al lector el juicio final. Interesante es el empleo del término “apócrifa” para definir la aventura: en *Covarrubias* se clasifica como un término de origen griego que se refiere a un libro. Después de describir su uso en relación con el ámbito religioso y las Sagradas Escrituras, amplía su significado añadiendo que “llamamos libros y cuentos apócrifos los que en sí no tienen autoridad para darles crédito, aunque sean de autores nombrados y conocidos”. Se trata de un término cuyo empleo se atestigua solo en contextos literarios, en relación con un libro, una aventura o un episodio procedente de un texto escrito¹⁰. Definir la bajada a la cueva como “apócrifa” significa tener conciencia y revelar al lector la naturaleza literaria del episodio: toda la vida de don Quijote no solo se halla en un libro – en más de uno, en realidad – sino que también *es* un libro, una narración literaria donde unos pasajes son más verídicos que otros, de manera que el asunto no es solo el de discernir lo verdadero de lo falso, sino también lo que es *literariamente* verdadero y falso, en el marco de una experiencia que se presenta como más poética que real. Si se quiere considerar “apócrifa” en el sentido al que apunta *Covarrubias*, deberíamos imaginar la existencia de una tradición antecedente al manuscrito árabe de Cide Hamete, en la que, supuestamente, la aventura de la cueva no se relata. Entonces sí, se podría definir apócrifo el episodio con respecto a esta tradición que el lector desconoce y que no se menciona explícitamente. Puesto que lo traduce, el morisco conoce directamente el texto original de Cide Hamete: se trata de una relación patente y declarada desde el comienzo; por el contrario, la supuesta tradición quijotesca antigua, fuente del manuscrito encontrado en Toledo, permanece latente, fruto de alusiones de las que no es

¹⁰ Menos puntual es la definición que se encuentra en *Autoridades*, donde “apócrifo” tiene valor esencialmente moral y religioso, definiéndose como “lo que es fabuloso y no merece se le dé alguna fe o crédito”. Ciertamente es que se cita como autoridad al mismo Cervantes, aunque con referencia a otro pasaje sacado de DQ I, 48, donde, al hablar de “milagros falsos”, se tachan de “cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro”. Permanece el matiz religioso, pero fuera del contexto de lo escrito, referida a acciones. Considerando el tipo de diccionario, sin embargo, es posible pensar que el empleo del término por parte del mismo Cervantes haya contribuido a la ampliación de sus acepciones.

cierto deducir si el historiador árabe tuvo conocimiento directo. Sin embargo, la impresión general es que Cide Hamete crea su obra a partir de otras fuentes, que, a pesar de ser históricas, no son exentas de dudas, al igual que el traductor, que trabaja a partir de otro texto del que, de vez en cuando, se permite dudar. El autor árabe se acerca a la tradición quijotesca anterior con espíritu de creador más que de historiador, sin aclarar sus fuentes y sin seguirlas al pie de la letra. El traductor no se hace cargo de tomarse la responsabilidad del capítulo II, 5 así como Cide Hamete se distancia de la aventura de la cueva de Montesinos. No es atrevido imaginar la existencia de este testimonio más antiguo, como se puede concluir al detenerse examinando lo que se afirma al principio de II, 44¹¹.

El segundo autor se encarga de señalar las manipulaciones del traductor para que el lector pueda diferenciarlas de las palabras del autor original. En concreto, en el caso citado, describe la actitud “editorial” del traductor, que omite una intervención estética de Cide Hamete, tanto que el segundo autor se siente obligado a explicarle al lector lo que fue arbitrariamente borrado del original, actuando, otra vez, como un filólogo que restituye la forma auténtica del texto. Nos enteramos de que las “novelas intercaladas” de la primera parte, la del *Curioso impertinente* y del *Capitán cautivo*, no formaban parte, tradicionalmente, de la historia de don Quijote¹²; se trata más bien de añadidos del mismo Cide Hamete, que no trabajó solo como historiador, cotejando las versiones y las informaciones de los anales sobre don Quijote a los que se alude en I, 2¹³, sino también como autor, insertando largas porciones de textos novelescos para arreglar una “historia tan seca y tan limitada” (DQ II, 44) que solo se centraba en los dos protagonistas. Como hemos visto, en II, 24 Cide Hamete declara que la aventura de la cueva de Montesinos “parece apócrifa” admitiendo, al mismo tiempo, no saberlo a ciencia cierta: a pesar de presentar implícitamente la hipótesis de una tradición textual anterior, parece confesar también no conocerla directamente, de modo que, respecto a esta fuente, solo puede formular hipótesis. En cambio, con los comentarios que conciernen la inserción de las

¹¹ El paso se ha citado ya en la p. 330.

¹² La referencia es a los anales de la Mancha que se mencionan en I, 2.

¹³ “Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre.” (DQ I, 2)

novelas intercaladas, la conjetura de la existencia de esta fuente antigua implícita adquiere más fuerza¹⁴.

El narrador informa, además, que Cide Hamete declara haber reprimido su impulso creativo en la segunda parte para mantenerse fiel a la narración principal: faltarán novelas intercaladas que suspendan el cuento, aunque habrá algunas intervenciones parecidas, sin decir al lector cuáles sean. Los enredos secundarios, en los que los protagonistas tropiezan accidentalmente, se incorporan a la trama principal, como ocurre con la historia de Cardenio, Fernando y Dorotea. Percas de Ponseti (1975 I: 168) definió esta trama como una unidad estructural concebida verticalmente en la segunda parte, que se opone a la creada horizontalmente en la primera. La distinción de las funciones de los diferentes intermediarios se hace cada vez menos clara y, además, Cervantes se protege de eventuales ataques sobre la falta de unidad causada por las digresiones distanciándose de ellas y atribuyéndolas a otro autor explicando, al mismo tiempo, las razones de esta elección estilística.

Efectivamente, hay otras ocasiones en las que se puede dudar de las capacidades del historiador, que, de vez en cuando, parece meterse – y detenerse – en pormenores insignificantes, en un exceso de ridícula pedantería que crea una imagen que es tanto más confusa cuanto más intenta ser exacta, resultado de una interpretación excesivamente literal del concepto de verosimilitud, que confunde la función del poeta con la del historiador (Forcione, 1970: 160). En otras ocasiones, por el contrario, se le reprocha la falta de detalles a la que el segundo autor intenta remediar. Véase la discusión sobre las cabalgaduras:

Venían tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara, aunque más se puede creer que eran borricas, por ser ordinaria caballería de las aldeanas; pero como no va mucho en esto, no hay para qué detenernos en averiguarlo (DQ II, 10).

¹⁴ Percas de Ponseti (1975 I: 95-96) subrayó la existencia de un hipotético subtexto de partida, fuente de la obra de Cide Hamete pero desconocido por el traductor. A este se haría referencia en el último capítulo, cuando la pluma del autor habla con el mismo autor, expresando su orgullo por ser la primera en gozar del “fruto de sus escritos” (DQ II, 74): Percas de Ponseti afirmó que “sus” se referiría a un autor original y antecedente a Cide Hamete. Martín Moràn (1990: 111), en cambio, consideró los anales como fuente empleada por el segundo autor hasta I, 9, que tendría la misma función del manuscrito de Cide Hamete; la diferencia entre las dos se halla en el hecho de que la fuente histórica necesita una reelaboración que no hace falta desarrollar para el manuscrito, que es ya una obra literaria.

Esta aclaración parece proceder de la pluma del segundo autor, que, donde haya escasez de informaciones precisas en el original, propone su interpretación afirmando al mismo tiempo paradójicamente que es una cuestión sin importancia¹⁵. Riley (1986: 152-153) interpretó este fragmento como otra manera de Cervantes de novelizar un problema de escritura, es decir, la búsqueda de las palabras correctas; además, se puede leer como una crítica a la actitud pedante que pertenece a muchos autores clásicos y humanistas, que se precian de su erudición con abundancia de detalles, buscando, al mismo tiempo, un efecto de historicidad¹⁶. Sancho y don Quijote también participan en la discusión ridícula sobre la correcta calificación de los animales: en el contexto burlesco creado por Sancho, que finge ver en tres labradoras tres hermosas damas, Cervantes vuelve al revés un típico proceso cómico que deriva de la tradición carnavalesca: en lugar de deformar la realidad hacia lo vulgar y grotesco, Sancho hace lo contrario, describiendo una imagen baja y simple como elevada y noble, manteniendo invariado de esta manera el efecto cómico. Así, mientras los intermediarios narrativos discuten de “pollinos”, “pollinas” o “borricas”, Sancho y don Quijote hablan de “hacaneas”, o, según el error de Sancho, “cananeas”, con el resultado que una diatriba lingüística que atañe a los autores se hace cuestión de interés también para los personajes, convirtiéndose en asunto novelesco¹⁷. La cuestión de las cabalgaduras se propone otra vez en II, 12, donde se vuelve a mezclar lo bajo con lo alto, empleando una referencia literaria clásica para describir la amistad entre Rocinante y el rucio de Sancho. Se informa, además, que el autor había escrito muchos capítulos sobre la afectuosa relación de los dos animales, pero decidió omitirlos para salvaguardar el decoro de la historia, censurando su creatividad y su inclinación poética como hizo al suprimir las novelas intercaladas.

Y así lo hizo Sancho, y le dio la misma libertad que al rucio, cuya amistad dél y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della, mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto y escribe que así como las dos bestias se juntaban, acudían a

¹⁵ Francisco Rico, en su edición comentada, interpreta este pasaje como una transposición cómica de las discusiones sobre el sexo de los ángeles.

¹⁶ Cervantes se detiene en la crítica a la pedantería en otros lugares del texto: en II, 23, en la descripción de don Lorenzo, el joven escritor hijo de don Diego, en el prólogo a la primera parte y en los sonetos de los académicos de Argamasilla en I, 52.

¹⁷ Para un análisis específico de este episodio se vea Mancing (1972).

rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio (que le sobraba de la otra parte más de media vara) y, mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días, a lo menos todo el tiempo que les dejaban o no les compelia la hambre a buscar sustento. Digo que *dicen que dejó el autor escrito* que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Pílates y Orestes; y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad destos dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros (DQ II, 12).

En aquel indeterminado “dicen que dejó el autor escrito” vuelve a presentarse una alusión a los testimonios de la historia de don Quijote anteriores al manuscrito de Cide Hamete. Parece que el segundo autor haya realizado un resumen de aquellos fragmentos que describen esta amistad, para relatarla de manera sintética, sin comprometer el decoro de la obra. Merece la pena destacar el empleo de motivos de origen clásico con intento paródico, no solo en la caracterización de los dos animales, sino también, y sobre todo, en el principio del *decorum* oraciano¹⁸; es precisamente para respetarlo que se omite la alusión a un posible emparejamiento entre los dos, que sería consecuencia natural de las comparaciones clásicas propuestas, ya que era tópico frecuente el de lo equívoco de las amistades masculinas, de las cuales la entre Euríalo y Niso era solo uno entre numerosos ejemplos, a los que podemos añadir la relación entre Oreste y Pílate y Aquiles y Patroclo.

Cide Hamete es reprochado por su imprecisión también en II, 60, cuando no se detiene en aclarar si el bosque donde se desarrolla la escena sea de “encinas” o “alcornoques”; el segundo autor se justifica afirmando que “en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele” (DQ II, 60). Lo mismo ocurre en II, 68, con la incertidumbre entre “haya” y, de nuevo, “alcornoque”, ya que “Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era” (DQ II, 68)¹⁹.

Todas estas intervenciones con las que los intermediarios del texto se critican recíprocamente, indicando supuestos descuidos o elecciones filológicas arbitrarias, dan lugar a una estratificación de voces que se multiplican hasta la creación de una estructura de contradicciones en la que cada una de las manos que participó en la transmisión y edición del manuscrito toma distancia de la versión de la historia anterior

¹⁸ Sobre el concepto literario de decoro, véase Riley (1971a: 209-230).

¹⁹ Allen (1969: 17) identificó la estrategia de plantear posibilidades diferentes sin elegir una concreta como una de las formas con la que Cervantes hace que el lector dude de la fiabilidad de los autores ficticios y se mantenga inseguro sobre la verdad.

a la suya. La atención que Cervantes dedica a la creación de la historia de la composición y transmisión de la novela fragmenta la autoría en una serie de autores menores que alejan, hasta el punto de hacerla olvidar, la presencia del autor externo efectivamente responsable de todo el aparato creativo.

El *Quijote* de 1615 permite que la ironía cervantina alcance su forma más desarrollada enredando nuevos niveles de lectura y de manipulación del texto que proceden, como se acaba de ver, de los personajes además que del grupo de intermediarios. Como hemos comentado ya, en la segunda parte se añade la existencia, conocida por la mayoría de los personajes, de dos novelas que cuentan las aventuras de don Quijote, la de Cide Hamete Benengeli, que, después de su publicación, ya tiene amplia difusión tanto que su mismo autor se ha convertido en figura célebre para los personajes, y la de Avellaneda, que plantea otra cuestión literaria, la del plagio. Al multiplicarse los intermediarios, se incrementan los comentarios que cada voz participante en la redacción de la historia formula sobre la aportación de los demás intermediarios. Este proceso acaba por implicarle al mismo lector, que se aleja de la historia de don Quijote como mera narración agradable y divertida para adentrarse en lo que concierne su proceso de escritura, haciéndose testigo no solo de las aventuras del caballero, sino también de la compleja composición del libro.

Merece la pena citar las reflexiones de Percas de Ponseti (1975 I: 101-102), que pusieron de relieve la diferencia entre la estructura estratificada (autor-traductor-segundo autor) en la primera y en la segunda parte de la obra. Mientras que en el *Quijote* de 1605 se traza una dicotomía bastante nítida entre el punto de vista de historiador de Cide Hamete y el de poeta del segundo autor, en la segunda parte se hace más difícil calificar con claridad las intervenciones externas; las dos funciones se acercan hasta el punto de intercambiarse a pesar de la afirmación que se halla al comienzo de la novela:

Uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (DQ II, 3).

En la segunda parte, Cervantes aprovecha enteramente el mecanismo del autor ficticio y las diferentes etapas de transmisión de la obra, entrelazando aun más las varias perspectivas. Ya Flores (1982: 5) subrayó la “conciencia creciente de las

potencialidades” del autor ficticio, que, en la segunda parte adquiere mayor relevancia, como corrobora el cuento puntual de las ocurrencias del nombre de Cide Hamete, que se menciona cinco veces en la primera parte contra las treinta y nueve de la segunda²⁰. A pesar de sus propósitos de cumplir con los preceptos aristotélicos²¹, la sensibilidad artística de Cervantes es demasiado compleja para que pueda aplicar rígidas clasificaciones: el multiplicarse de los puntos de vista, los cambios de perspectivas nos dejan pensar que el autor fuese consciente de que la historia podía ser un concepto relativo, que no se compone solo de hechos concretos, sino que incluye también sus interpretaciones supeditadas siempre a factores variables, ideológicos y sociales. La búsqueda de objetividad, por consiguiente, siempre va chocando con los límites humanos, que impiden conseguir una mirada de conjunto, ya que nunca el ser humano sabe desligarse de los vínculos del particularismo determinado por la procedencia socio-cultural e histórica, e incluso, por la experiencia y la personalidad individuales. La ironía cervantina que se expresa en la creación de una multitud de tonos y puntos de vista, algunos externos al texto, que dependen de las voces narrativas responsables de la arquitectura de la novela, y otros internos, de los personajes, parece apuntar a este sentido de relativismo, que compone el universo de los impulsos con sus correspondientes fuerza contrarias; el resultado puede expresarse en manifestaciones de hostilidad, y también en la paradoja, en una convivencia desconcertante, de la que cada hombre intenta sacar un sentido, que será, inevitablemente, personal y no necesariamente compartido.

La ironía posibilita la expresión de estas perspectivas diferentes y contradictorias, permitiendo la superposición de más significados en una palabra, de más imágenes en una imagen, de más acepciones en un concepto. Es precisamente gracias a la ironía como Cervantes puede permitirse no efectuar una elección definitiva entre las interpretaciones posibles, con el resultado que su perspectiva autorial no puede identificarse unívocamente con la de ningún personaje concreto: Cervantes es la única entidad de la novela que observa desde el exterior, que no juzga los personajes ni los

²⁰ Flores corrigió indirectamente el cálculo realizado por Percas de Ponseti (1975 I: 126), que señaló veintinueve ocurrencias en la segunda parte.

²¹ Sobre la distinción entre poeta e historiador, Aristóteles afirmó que el historiador cuenta “non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili, secondo verosimiglianza e necessità” (*Poetica*, 1451a, 35, p. 19).

autores ficticios, como un demiurgo que plasma la materia sin dejar huellas visibles. La novela abarca varias interrogaciones, de naturaleza filosófica, literaria, social, etc., sin que Cervantes ofrezca nunca al lector una respuesta conclusiva que pueda ir más allá de las numerosas respuestas particulares que proporcionan los personajes. El autor, que crea en el lector este sentido de inseguridad, simpatiza con él y comparte sus dudas, ya que él mismo es consciente de que no puede operar una selección clara y definitiva entre la multitud de posibilidades (Allen, 1969: 21).

La historia en el texto está siempre presente, pero se convierte en literatura, se mezcla con elementos ficticios y se hace reelaboración, pierde su función referencial y se hace “modelo”, reelaboración humana. No se trata de transferir los elementos de la realidad externa al contexto literario, sino, más bien, de trasladarse desde el plano histórico al plano cultural, donde “el contexto o la realidad histórico social [...] se convierte en modelo histórico-social y actúa en el mismo plano y de la misma manera que el modelo narrativo” (Ruffinatto, 2000: 258). Integrada en el texto, la historia acaba por pertenecer al mismo sistema de referencia que la literatura: la historia se transforma en narración y la narración en historia²². El autor representa la historia a través de su individual “selección”²³, enfatizando u omitiendo lo que más o menos le interesa; se trata, otra vez, de la misma actitud que tiene don Quijote al juzgar lo que es oportuno incluir en una obra literaria caballerescas y lo que sería mejor omitir²⁴. Y la misma literatura, en calidad de texto concretamente producido, se hace historia, en el sentido de obra que pertenece a un contexto histórico-cultural determinado, que lo representa y refleja y del que expresa un testimonio que se deja para la posteridad, vale decir, “historia” en su sentido etimológico. El proceso se cumple en las dos direcciones: el escritor selecciona la historia y la historia influencia las exigencias del mismo escritor.

Riley (1971a: 78) se preguntó si sería posible transformar “la verosimilitud en algo tan convincente como lo es la verdad histórica”. Contestaríamos que sí, es posible,

²² Para un examen de la relación entre historia y ficción, entre verdad y mentira se remite el citado estudio de Ruffinatto (2000) sobre la picaresca, rico de reflexiones que se pueden aplicar también fuera del género.

²³ Según Segre (1977: 30), esta “selección” de la realidad se realiza a través de esquemas, que “vengono a istituire la strumentazione semiotica a cui lo scrittore ricorre nell’atto di dar forma alle sue invenzioni. Si tratta di un complesso di possibilità di significazione in cui si rispecchiano tutti gli elementi di una civiltà.”

²⁴ Se recuerda lo dicho por don Quijote en II, 3 sobre el principio de “equidad” que deberían observar los historiadores.

pero solo a través de la ironía, que liga la verdad histórica con la verosimilitud literaria, haciendo lo verosímil histórico y lo maravilloso verosímil. La verosimilitud cervantina no abarca tanto el concepto de hacer las vicisitudes plausibles bajo el punto de vista lógico, sino que apunta a un sentido más profundo, referido a la esencia de las cosas y a su relación con la naturaleza humana. Los acontecimientos, aunque poco creíbles históricamente, se hacen plausibles porque se enlazan a un conjunto de sentimientos humanos reconocibles que permiten superar los elementos de incongruencia. Es lo que Percas de Ponseti (1975 I: 146) definió “verdad esencial”, que “no es lo posible dentro de un marco de convenciones literarias, sino lo posible en el terreno humano, aun representando situaciones y sentimientos extremos” (*ibidem*). Lo verosímil, entonces, se presenta como un concepto muy matizado, que, además de su alcance literario, abarca valores extra-literarios: el desarrollo del cuento tiene que ser técnicamente verosímil, así como los personajes han de referirse a una gama de sentimientos reconocibles gracias a la cual el lector pueda percibir los caracteres como auténticos. El concepto de verosimilitud es objeto de numerosos comentarios en el marco de la novela: como ocurre normalmente en el caso de Cervantes, la cuestión teórico-literaria se hace tema interno a la novela. Además, el asunto se analiza bajo perspectivas diferentes a través del esquema dialógico, de manera que no emerja una definición unívoca e irrefutable de la noción, sino un conjunto de ideas y opiniones diferentes dependiendo del interlocutor. Por lo tanto, el cura interpretará la verosimilitud en su sentido literario, como criterio para evaluar técnicamente una obra a partir de su conformidad con algunos preceptos clásicos, según se deduce de su crítica a los libros de caballerías²⁵; para todo lector culto lo verosímil es condición necesaria para gozar intelectivamente del cuento, yendo más allá de una mera participación emotiva procedente de lo maravilloso, que suele satisfacer un lector más simple o ignorante. Otros personajes, de nivel social más bajo, como el ventero, se refieren solamente a que suscite emoción, sin considerar elementos de teoría literaria que, por supuesto, desconocen y dejándose

²⁵ “Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.” (DQ I, 47)

fascinar por lo maravilloso y la implicación emocional que produce²⁶. Al variar los conceptos de verosímil y maravilloso dependiendo de los personajes, se admite, implícitamente, que puedan variar de la misma forma también dependiendo del lector, el cual está autorizado a formarse su propia opinión sin que se le obligue a abrazar una idea universal, supuestamente correcta. Lo mismo ocurre con la definición de la historia y de lo que es la “verdad de la historia” (DQ II, 3), sobre la que Sancho y don Quijote tienen opiniones muy distintas: la idea de don Quijote se dirige hacia lo literario mientras que Sancho se refiere a la puntualidad en el relato de hechos realmente acaecidos; esta oscilación se produce a pesar de que se afirme, poco después en el mismo capítulo, que “la historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera” (*ibidem*). En otras palabras, Cervantes “da verosimilitud a lo fantástico e imaginario y pone en maravilla lo verdadero e histórico dentro de cada relato” (Percas de Ponseti, 1975 I: 149). Cervantes no se dirige a un único lector hipotético, sino que tiene presentes las diferentes exigencias, literarias, críticas y emocionales, que cada nivel de público pueda tener. El lector ideal se ha sustituido por la multitud de lectores posibles, y la muchedumbre de interpretaciones que conllevan²⁷. En lo verosímil cervantino se funden sentido literario y sentido histórico; en varias circunstancias, por ejemplo en el *Viaje del Parnaso*, Cervantes parece representar lo verosímil como “armoniosa mentira” (Canavaggio, 1958: 31), que puede evocar tanto lo posible como lo imposible, verdad y mentira, mientras que, en otros lugares, rechaza toda falsificación literaria, por ejemplo cuando Cide Hamete tacha de apócrifa la aventura de Montesinos, que se aparta de las demás hazañas quijotescas, “contingibles y verosímiles” (DQ II, 24).

La compenetración entre historia y maravilloso es eje difundido y aceptado en todos los tratados poéticos de la época que hemos consultado; convicción teórica generalizada es, de todas formas, que la historia siempre desempeñe el papel central,

²⁶ “—No sé yo cómo puede ser eso, que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no solo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destes libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas. A lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días.” (DQ I, 32)

²⁷ La escritura de Cervantes apunta también a una variedad significativa de modalidades de lectura y recepción, que afectan a la narración y transmisión: se encuentran, efectivamente, cuentos orales y escritos, leídos en voz alta y cuentos encuadrados según un juego de cajas chinas (Cara, 2010: 32).

incluso en las obras poéticas, y que el elemento maravilloso participe en el enredo para proporcionar un alivio de diversión y un momento de seducción particular para el lector. Cascales, por ejemplo, afirma que:

el poeta no es narrador, sino imitador: y para hacer verdaderamente su oficio, a cada paso se desnuda de su persona y se transfigura en otras muchas, pintando y describiendo los hechos, costumbres, personas, tiempos y lugares (*Cascales*, p. 67).

De la misma forma Carvallo trazó la distinción entre historia y mentira:

Los poetas a las cosas sucedidas añadieron cierto color, no por perjudicar, sino por adornar. Otra cosa sería contra la verdad de lo que ha sucedido, dijese alguna mentira falseando la historia, que esto no se permite, no solo en las historias ciertas mas ni las fábulas recibidas quiere Aristóteles que sean alteradas, ni sería verdadero poeta el que lo hiciese como ya queda dicho, que pervertirían el fin del arte, que como significa nuestro Cisne dar gusto y provechar (*Carvallo*, p. 44).

En la misma línea de reflexión, ya tópica en la poética renacentista, Pinciano resume así la función mediadora de la poesía entre historia y maravilloso:

El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto el verisímil que todo lo abraza (*Pinciano*, Ep. III, I p. 220).

Como ocurre con la cuestión de la variedad del cuento a través de la inserción de novelas sueltas, Cervantes armoniza las contradicciones y las hace convivir en un sistema de enfrentamiento de perspectivas diferentes en el que toda opinión es posible y legítima. Lo que anula la contradicción, que dejaría trastornado el lector y rompería todo sentido de verosimilitud, es el hecho de que estas opiniones diferentes no proceden del autor, aunque se trate de cuestiones literarias, sino de personajes diferentes, de condición cultural y social diferente, que las hacen creíbles permitiendo esta variedad. La posición artística de Cervantes no se delinea como mera composición o suma de las opiniones literarias compartidas en la estructura dialógica de la novela; nos parece persuasiva la afirmación de Percas de Ponseti (1975: 103), según la que “los principios artísticos de Cervantes surgen de la *tensión* entre los distintos puntos de vista de los tres «autores»”²⁸. Lo que Cervantes nunca admite es el dogma y siempre anima el lector a

²⁸ Subrayamos el término “tensión” que nos parece apuntar con eficacia al sistema de contradicciones aparentes que se construye en el texto, en lugar de una mera suma de los puntos de vista literarios

formarse su propia idea, a dar su interpretación; eso procede de la imposibilidad de fiarse ciegamente de los intermediarios, así que la verdad del texto no se le ofrece ya establecida de antemano por uno de los autores, sino tiene que enfrentarse activamente a la novela para buscarla en primera persona. Tomando prestadas, otra vez, las palabras de Percas de Ponseti, podríamos decir que “el verdadero autor resulta ser el lector” (*ibidem*). Y no hay lector que sea más activo que el mismo don Quijote, hasta el punto de que se convierte en autor e intenta hacer de su propia vida una obra de arte, plasmándola como libro de caballerías. El acto creador y artístico al que don Quijote dedica sus esfuerzos se dirige hacia la conciliación de su personal visión del mundo con el mundo real. Don Quijote trata de plasmar el mundo para que corresponda a su deseo, para generar una concordancia entre hombre y naturaleza – en el sentido amplio de ambiente circunstante – donde los dos factores se compenetren y conformen perfectamente el uno con el otro; esto es lo que Bajtín apuntó como el propósito principal de la actividad estética, que, en lugar de crear una nueva realidad, armoniza en la existente la naturaleza y el elemento humano: “crea la concreta unità intuitiva di questi due mondi: colloca l’uomo nella natura intesa come suo ambiente estetico, umanizza la natura e naturalizza l’uomo” (Bajtín, 1997: 25). El resultado estético sana el conflicto entre “ser” y “deber ser”; el artista no crea una realidad nueva, que determina y modela la existente para llegar a reconocerla y a *reconocerse* en ella. Este planteamiento resume perfectamente las intenciones de don Quijote y su refundación de la realidad; lo que le falta es la perspectiva necesaria para realizarla, que no puede ser interior a la realidad misma, sino que tiene que venir del exterior. Volvemos a citar Bajtín (1979a: 28) más por extenso:

Dall’interno della conoscenza e dell’atto questa unificazione e questo compimento sono per principio impossibili: né la realtà della conoscenza può, restando fedele a se stessa, unirsi al dover essere, né il dover essere può, conservando la propria originalità, unirsi alla realtà [...]. La forma estetica, che intuitivamente unifica e compie, si cala dall’esterno sul contenuto, che può essere lacerato e che sempre è in uno stato di postulazione-insoddisfazione (questa lacerazione e questa postulazione sono reali fuori dell’arte, nella vita eticamente vissuta); essa trasferisce il contenuto su un nuovo piano assiologico: quello di un’esistenza distaccata e compiuta, assiologicamente pacificata in sé: la bellezza.

El punto de vista de don Quijote permanece parcial y limitado, de manera que lo único al que puede influenciar es a sí mismo y sus acciones. La imposibilidad de entrar en todos los pliegues del cuento, como solo un autor externo puede hacer, es lo que le

impide manejar la materia que debería formar su obra de arte; a esto se añade también otro factor a causa del que no puede alcanzar una auténtica comprensión de los acontecimientos tal como para poderlos dominar en calidad de autor, es decir, su irreparable incapacidad de distinguir la realidad material y tangible de la abstracta y ficticia.

La compenetración entre historia y ficción maravillosa que realiza Cervantes como autor, la lleva a cabo, o por lo menos intenta hacerlo, también el personaje don Quijote en el marco de la novela. La paradoja quijotesca se constituye alrededor de su intención de atribuir verdad histórica a aquella caballería que era pura categoría literaria. El espacio que separa lógicamente la verdad de la actualidad histórica de la época en la que don Quijote vive y el sueño caballeresco queda colmado por la locura del protagonista, que le permite ver en la realidad concreta lo que quiere ver, subviniendo a la falta de historicidad. El don Quijote autor crea un mundo ilusorio que delante de sus ojos se hace verosímil por causa de – o gracias a – su locura. El autor Cervantes, y aquí detectamos la que nos parece la mayor novedad de su escritura, aplica el mismo contraste entre realidad y apariencia, verdad histórica y mentira también a la composición literaria enfocando a través de una mirada irónica el proceso compositivo y de transmisión del texto, en el que se reconocen una serie potencialmente inagotable de interferencias arbitrarias y, consecuentemente, de mentiras e interpretaciones erróneas, un desfile de personajes disfrazados de autores que parecen carnavalizar la misma escritura literaria, burlándose de todos los excesos de pedantería y de la frecuente pretensión de verdad absoluta.

Capítulo 7:

La ruptura de la ficción: la metateatralidad.

El juego de distanciamientos, que Cervantes desarrolla con tanta destreza en su obra maestra, plantea unas interrogaciones interesantes sobre la influencia del teatro en el *Quijote*, que afecta incluso la estructura profunda de la novela, en la constitución de las múltiples presencias autoriales y, sobre todo, en su manera de contribuir al desarrollo de la personalidad del protagonista. La presencia de estrategias dramáticas se percibe a lo largo de toda la obra, en la que quedan esparcidas alusiones más o menos explícitas a la escena teatral¹. Por lo tanto, no se trata solo de identificar los elementos teatrales novelizados, sino de analizar un influjo más difuso del teatro en la novela, eje fundamental de la concepción cervantina. Nos parece que la cuestión del distanciamiento crítico del personaje de sí mismo y su desdoblamiento entre una entidad novelesca, con existencia ficticia, y una entidad crítica, que goza de existencia “histórica”, pueda también tener origen, o por lo menos inspiración en el teatro, y, más precisamente, en el artificio del “teatro en el teatro”, que tiene sus raíces en aquella interpretación del mundo como teatro que nació antiguamente en la concepción platónica de las ideas, donde todo lo humano es un pálido reflejo de lo divino que lo gobierna y domina².

¹ En el panorama de los estudios que se desarrollaron sobre el tema destacamos Ynduráin (1969), Canavaggio (1972; 1994), Sevilla (1986), Cattaneo (1987), Syverson-Stork (1987), Close (1989), Baras Escolá (1989), Arboleda (1991), Ramos Escobar (1992), Chiappini (2005). Sobre la esencia teatral del episodio del retablo de Maese Pedro véase Díez Borque (1972), Pereira (1989), Moner (1989: 104 y sgs.). Bernadete (1968) y Baras Escolá (1993) estudiaron la investidura caballeresca de I, 3 como escenificación del ritual caballeresco tradicional. Otros episodios en los que se ha destacado una explícita referencia al teatro son la aventura de las Cortes de la Muerte en II, 12, los capítulos de la Sierra Morena, sobre los cuales merece la pena destacar el estudio de Martín Morán (1986), el encantamiento de Dulcinea dirigido por Sancho y las burlas organizadas por los duques, para las cuales merece la pena citar, entre todos, a Canavaggio (1994). El traspaso de los límites entre medios literarios, entre novela y teatro, fue estudiado por Van Doren (1962) y Díaz-Plaja (1963), que se centra en el papel de actor que adquiere don Quijote a partir de su intención de hacerse caballero andante.

² Curtius (1992: 158-164), trazando la historia de este tópico, citó las *Leyes* de Platón (I, 644 d-e; VII, 803 c), donde se le compara al hombre con una marioneta creada por los dioses para su entretenimiento, señalando, luego, que los filósofos cínicos solían equiparar la situación existencial humana con la actuación de un actor. La misma imagen se trasladó a la literatura latina, con Horacio (*Sátiras*, II 7, 82),

7.1. La función metateatral del gracioso.

El concepto de “metateatro”, a través del cual se interpreta y representa esta imagen en el contexto artístico-literario, se remonta a la teorización de Abel, de 1963, que abre las puertas al planteamiento de un problema complejo que sigue siendo objeto de investigación, sobre todo en lo que concierne la identificación de los límites de lo que se considera metateatro. Los estudios del fenómeno exploraron en gran medida la relación del metateatro con el mundo de la tragedia³, sin considerar cómo el proceso de distanciamiento implícito en la construcción metateatral se destaque, a nuestro parecer, como recurso que puede identificarse con una intención irónica, según afirmó en cambio Hernández-Araico, que reconoció el significado irónico que se esconde detrás del mecanismo metateatral, hasta el punto de que identificó el metateatro, en su sentido más propio, solo en la comedia: el procedimiento que se pone en marcha en el marco de la tragedia se configuraría como un medio de reflexión filosófica sobre la vida por parte de los personajes que, “reafirmando los ideales sociales y artísticos que encarnan, no salen de la ficción representada en las tablas sino que se adentran en ella y la complican” (Hernández-Araico, 1986: 64). Por otra parte, el componente irónico fue detectado como intrínsecamente perteneciente al contexto teatral barroco⁴; Wardropper

Séneca (*Epístola*. 80, 7), hasta los primeros autores cristianos, en particular san Pablo (I *Corintios*., 4, 9) y san Agustín (*Enarratio in psalmum*, 127, 15), que calificaron la vida como comedia del género humano. Las dos corrientes, la pagana y la cristiana, confluyeron en la Edad Media, cuando Juan de Salisbury, en el *Policraticus*, volvió a utilizar la metáfora en 1159 añadiendo una acepción crítica a una sociedad donde todos representan un papel que no les corresponde. Según Curtius, la difusión de la metáfora del *theatrum mundi* en los siglos XVI-XVII se debería también a la amplia circulación del *Policraticus*. El estudioso sigue trazando la fortuna de esta imagen en toda la Europa renacentista y barroca, en Alemania, con Lutero, en Francia, en Inglaterra, con Shakespeare, hasta España, donde se hace lugar común con la obra de Cervantes, Baltasar Gracián y, sobre todo, Calderón, que volvió a subrayar el sentido religioso de la imagen, en una interpretación teocéntrica de la existencia humana.

³ En eso probablemente tuvo un papel importante el citado ensayo de Abel (1965), que relaciona la presencia del metateatro con cierta clase de afasia, con la imposibilidad, por parte de los personajes, de seguir hablando y actuando como antes de que tomaran conciencia de su identidad dramática. Es más, a eso hay que añadir una resignada convicción de que los individuos no tienen substancia real, que sus sufrimientos son sin importancia, de manera que todos los sentimientos, las reacciones y acciones humanas se vuelven teatrales. Esto procede, a lo mejor, de una consideración de la comedia como género inferior ahora superada: el planteamiento de una cuestión bajo la perspectiva cómica no conlleva un acercamiento superficial ni necesariamente exento de reflexión existencial, sobre todo cuando se habla de la relación entre apariencia y realidad y de sus consecuencias ontológicas.

⁴ O'Connor (1975: 279 y sgs.) se opuso a esta teoría, ya que según él la imagen barroca de la escena teatral no conlleva un alejamiento de la realidad, al contrario es la realidad en la que se ha convertido el

(1973) y Dunn (1984) señalaron el elemento irónico como una técnica poética estructural y central de toda obra dramática, debida a la conciencia que el mismo autor tiene de su propia pieza como invención intrínsecamente irónica; Dunn (1984: 317), en particular, se fijó en la necesidad de que exista una distancia entre el auditorio y la escena, condición indispensable para que el público pueda participar en la representación: paradójicamente, la participación reside en la distancia tanto como la ironía. Aunque los dos estudiosos no califiquen de manera explícita lo metateatral como una figura de ironía, nos parece natural enlazarlo, como parte de la compleja relación que se establece con el público, un juego de distanciamiento y complicidad en que se funda el equilibrio de la representación y de su misma recepción; “ver es una acción a distancia”, había afirmado Ortega y Gasset (1966: 370) “y cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura”; de este “aparato” se vale el metateatro, enfatizándolo y indicando sus contradicciones y paradoja. En esta mirada del autor teatral hacia el interior de la misma obra y hacia su propio procedimiento de escritura, se halla el fondo irónico que protagoniza una parte significativa del arte barroco, tanto figurativa como literaria:

La inteligencia humana funciona siempre en una doble dirección: hacia los objetos que estudia y hacia sí misma contemplándose mientras labora con los objetos; es decir, se realiza en un momento ejecutivo o creador y en un momento reflexivo. La ironía es el aspecto reflexivo de la inteligencia (Morón Arroyo, 1983: 228).

mundo entero. El hombre fiel a su espíritu cristiano no juega ningún papel y tiene confianza completa en su visión del mundo como ofrecida por Dios mismo. En eso, la mentalidad española, fuertemente católica, se opone drásticamente a la inglesa, que se expresa en el teatro de Shakespeare, donde la vida está representada como algo ilusorio y falto de substancia. El concepto de metateatro tal como lo concibió en su origen Abel no se aplicaría al contexto cultural del Barroco español, sino que tendría que adaptarse a una visión más teocéntrica y moral, donde interpretar un papel equivale a perpetrar una mentira que merece una condena moral y, sobre todo, divina, mientras que se salvarán los que respeten el rol que les fue asignado por Dios, mostrando confianza en la Providencia, hasta llegar a decir que la definición original de metateatro es diametralmente opuesta a la esencia teológico-cultural española. Varios estudiosos se opusieron a la teoría de O'Connor y a su visión estrecha de lo que se pueda considerar como metateatral: entre ellos se cuentan Fischer (1976), Lipmann (1976: 231), que afirmó que la definición de Abel de metateatro puede aplicarse sin contradicciones a la comedia española aurisecular, y Casa (1976), que puso en duda la afirmación de que el personaje pueda traicionar o negar su misma personalidad escénica; lo que, sí, puede hacer es adquirir una nueva conciencia de sí mismo. Ya Curtius (1992: 162), en su ensayo de 1948, recordaba como el Barroco español volviese a fundar la metáfora del mundo como teatro en su sentido original, sobre todo con la obra de Calderón, que subrayó su planteamiento religioso. O'Connor (1975: 279) propuso como ejemplo a don Quijote, que, antes de morir, rechaza el papel ilusorio que estaba interpretando para volver a encarnar lo que le había tocado en suerte, el de Alonso Quijano.

En esta relación ambigua, que fuerza las fronteras e infringe la barrera entre ficción y realidad, persona y personaje, experimentando su permeabilidad y la posibilidad no solo de pasar de un lado a otro sino también de existir contemporáneamente en las dos partes, se construye aquel sentido del humor al que apuntó también Ortega y Gasset (1966: 382) describiendo un arte – el del comienzo del siglo XX, que muchos rasgos comparte con la estética barroca⁵ – que “se hace broma”, que se reconoce patentemente como farsa, que se deforma y rompe, alejándose de lo humano para poner, como eje de su reflexión, el arte mismo y el desvelamiento de sus artilugios. Un arte que “en vez de reírse de alguien o algo determinado, [...] ridiculiza el arte” (*ibidem*) y, al mismo tiempo, ridiculiza el mundo que se erige en la base de los mismos artificios. Ortega y Gasset remitió a un concepto de ironía romántica: “su misión es suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro medio que negar nuestra realidad, colocándonos por este acto encima de ella” (*ibidem*). Esta afirmación se acerca a la de Abel (1965: 84) según la cual, en la perspectiva de la época moderna, para que la vida que se lleva a la escena sea interesante, tiene que haber reconocido previamente su teatralidad. La ironía del mundo teatral se constituye en el engaño y en la conciencia de este engaño, es decir, en la convivencia de afirmación y negación. Fischer (1981: 32) describió el metateatro como constituido en equilibrio entre un polo positivo y uno negativo, revelando la facultad constructiva y, al mismo tiempo, destructiva de la imaginación humana, que crea el engaño para luego desvelarlo.

El gracioso es el emblema de esto: víctima de burla, aparentemente ignorante y bobo, es el personaje que más es consciente del artificio teatral y al que se le encomienda la tarea de desvelarlo. Se trata del personaje de la comedia nueva que se caracteriza de forma más completa y el que más se ha estudiado. Lope de Vega introduce esta figura en la comedia *La francesilla*, de 1596, denominándola “figura del donaire”, que, a partir de esa fecha, acabó por caracterizar el teatro español aurisecular⁶.

⁵ Se trata, en ambos casos, de manifestaciones artísticas que expresan un sentido de crisis de valores, reflejo de las circunstancias históricas: “el teatro de siglo diecisiete escenifica el engaño y la hipocresía de una sociedad rígidamente estratificada” (Hernández-Araico, 1986: 17) y, además, añadiríamos, representa un momento de huida de las normas opresivas. El gracioso, sobre todo, es ejemplo de una figura que se mueve en aquel universo de valores dominantes sin compartirlos, y actúa precisamente para revelar su insensatez, tratando de huir de las normas represivas convencionales a través de la denuncia de su arbitrariedad.

⁶ De hecho, se demostró que ya en obras anteriores aparecen figuras análogas, pero no tan logradas como esta (Arjona, 1939). D’Antuono (1996:86) encontró la razón de esta declaración de Lope en el hecho de

José Prades (1963: 111-122) enumeró las propiedades principales de esta clase de personajes: se trata de un servidor fiel, un criado que se opone y completa la figura del amo⁷, hasta el punto de reproducir paralelamente, en clave cómica y más humilde, las acciones de su señor; se destaca en la escena por su comportamiento burlesco y humorístico en un abanico muy amplio de facetas, desde lo cómico más grosero hasta la jocosidad socarrona, el humorismo más fino o la sátira. Se subraya, además, su simpleza, su interés por las satisfacciones materiales de la vida, por las necesidades más básicas y los placeres más inmediatos; así se explica el hecho de que sea codicioso, dormilón, glotón y perezoso; y también su cobardía – rasgo que le opone, por lo general, a su amo –, ya que no le interesa ninguna búsqueda de gloria o de fama puesto que se queda proyectado por completo en el presente de la vida, que hay que aprovechar y gozar mientras sea posible. Socialmente, el gracioso es un lacayo, un soldado, un estudiante o un escudero. Los comentaristas se centraron en el estudio de los personajes de comedia como figuras que desempeñan una función más que representar una personalidad y una psicología definida. Exploró esta cuestión Lázaro Carreter (1987: 34 y sgs.), considerando los rasgos funcionales del gracioso una novedad técnica del teatro áureo, a pesar de que tenga un antecedente en los personajes sirvientes del teatro clásico y de la *commedia dell'arte*, de los que hay huellas antecedentes a la reforma lopesca, en el teatro celestinesco y de Lope de Rueda⁸.

que, en esta comedia, el autor consigue conscientemente la mejor adaptación del modelo italiano de la máscara procedente de la *commedia dell'arte* producida hasta aquella época.

⁷ Este se identificó como rasgo definidor, es decir que la personalidad del gracioso surge por antítesis con respecto a la de su amo, que es imprescindible para caracterizarlo. Las dos figuras viven en la escena en simbiosis, como dos partes separadas de la misma *persona* dramática (Silverman, 1952: 65). Montesinos (1967: 28 y sgs.) señaló que los rasgos que determinan el gracioso en oposición con el galán constituyen elementos de comicidad involuntaria, procedente sobre todo de su origen humilde, que dirige sus acciones hacia la búsqueda de satisfacciones materiales que nada tienen que ver con las aspiraciones de los nobles que en cambio apuntan a la afirmación del honor tanto en el anhelo de aventuras como en las relaciones amorosas. Montesinos, desatendiendo todos los aspectos del gracioso que remiten al carnaval, teorizó que el papel del gracioso es esencialmente el de actuar como parte contraria a la del galán, y solo accidentalmente asume atributos cómicos. Bigeard (1972: 55) interpretó el gracioso como la imagen negativa, invertida, del galán, su caricatura. Además, el único rasgo positivo de la caracterización del gracioso, esto es, su lealtad, se determina precisamente en la relación con su amo.

⁸ Lázaro Carreter rechazó la hipótesis de un origen social y realista del gracioso, de la que se encuentran huellas también en Montesinos (1967), subrayando la esencia convencional de la comedia en cada aspecto. Estamos esencialmente de acuerdo con Lázaro Carreter (1987: 33) cuando afirma que “los hechos literarios deben hallar su primera justificación en la literatura misma”.

Lo que más nos interesa en este contexto es que el gracioso parece ser, entre los personajes de la comedia nueva, el más consciente de su papel teatral:

Entre los donaires del gracioso hay una constante referencia a la realidad escénica de la que el forma parte [...]. El gracioso se erige en censor de la comedia, y cuando menos lo esperamos, en medio de sus burlas, lanza unas alusiones críticas a la convención teatral en la que el mismo está participando. Es como si, de pronto, se escapase del escenario y corriera a sentarse entre los “mosqueteros” del patio de comedias (José Prades, 1963: 122-123).

Bravo-Villasante (1944: 265) identificó un rasgo realista en las alusiones a la comedia realizadas por el gracioso; en esta perspectiva el personaje, contribuyendo a destruir la ficción teatral, volvería a llevar el espectador a la realidad. Pero, si se consideran su papel convencional y sus características estereotipadas, la definición de Bravo-Villansante del gracioso como personaje “realista por antonomasia”⁹ parece ahora superada.

Díez Borque (1976: 239) asoció el aspecto convencional de la figura del gracioso, que desarrolla una función dramática más que retratar un tipo humano con psicología propia, con el hecho de que esta figura se define por su función literaria más que por sus rasgos sociales. La consideración del personaje como actante, que desempeña una función sin representar rasgos psicológicos individuales, procede del formalismo ruso: se trata, como afirmó Ynduráin (1985: 28), de una abstracción, de “funtores”. Casa (2002: 39-40) estableció con claridad una útil distinción entre “personajes redondos, personajes presentados con un marcado perfil psicológico, y personajes planos, o sea personajes que no se destacan por sus rasgos individuales sino que desempeñan papeles dramáticos establecidos”.

El gracioso es la más arquetípica de las *personae* de la comedia y, sobre todo, la más característica del género; probablemente es por esta razón que se proyecta fuera de

⁹ Bravo-Villasante (1944: 266-267), por ejemplo, comparó las rupturas de la ficción del gracioso con otros momentos en los que el gracioso apunta a la realidad concreta, a elementos reconocibles para el público y que pertenecen a su vida cotidiana, como ocurre en *El castillo de Lindabridis*, donde el gracioso Malandrín, al describir un castillo encantado, menciona las calles de Madrid. A pesar de que se trate de un efecto extrañante y sorprendente, no tiene para que ser metateatral, ya que el precipitar el espectador desde un contexto imaginario a la realidad madrileña no significa quitarlo de la ficción teatral, ya que no excluye de ninguna manera la ambientación urbana.

“intentar quiero un enredo” (v. 2492, p. 283). La imagen del enredo o del diseño creado por el gracioso se reitera en diferentes comedias: en *El desdén, con el desdén* Polilla se presenta como director de la acción, que “traza” el curso de los eventos:

Ello está trazado ya.
Mas ella sale. Hacia allí
te esconde, no te halle aquí,
porque lo sospechará (vv.1161-1164, p. 136).

Lázaro Carreter (1987: 38) caracterizó el gracioso como el representante en la escena del público, “*alter ego* de todos y cada uno de los espectadores”¹³, mediador entre ellos y el autor, es decir, la figura que, además de ser portavoz del autor¹⁴, se encarga de hacer la obra más accesible para el público. En este sentido, el gracioso no es el personaje que está más cerca de la realidad, sino, por el contrario, el que se coloca más lejos de ella porque se pone justo al lado del autor, en un plano en el que se entrelazan la ficción dramática y las exigencias compositivas, pasando a ser la figura a la que se le otorgan los parlamentos más teóricos de la obra.

Hernández-Araico (1986: 65) destacó la importancia de esta tendencia del gracioso a relacionarse con el auditorio, al que se dirige directamente, subrayando que “es precisamente mediante la ruptura de la ilusión dramática como el tipo bufonesco adquiere pues esa ‘gracia’ que su nombre denota”; no se trata, en este caso, de la liberatoria risa carnavalesca, sino de algo más sutil, más irónico, precisamente, que se origina en una capacidad específica, que no pertenece a ningún otro, de ver más allá de la apariencia, de ser consciente de ser un ente ficticio¹⁵. El gracioso se ríe de los demás

¹³ Merece la pena señalar la perspectiva bajo la cual el estudioso enfocó la componente social del personaje del gracioso: después de haber expuesto sus legítimas perplejidades sobre los supuestos rasgos concretos y realistas de la figura del gracioso, indicó, sin embargo, las raíces de su función dramática en la identificación con él de la franja de público socialmente más baja, que se refleja en su pobreza e ignorancia. Según este planteamiento, los elementos sociales no se fundan en una mera representación o imitación, sino en la relación comunicativa con el público, que en el personaje puede encontrar características con las que identificarse y que, por lo tanto, participan en la creación de un sentimiento de empatía.

¹⁴ Lázaro Carreter (1987: 41) destacó que las intervenciones estéticas con las que Lope aclara su pensamiento teórico y técnico sobre el arte escénico y la poesía a menudo son expresadas paradójicamente por un personaje humilde e inculto.

¹⁵ Hernández-Araico (1986: 68-69) hizo remontar esta tradición de la ruptura de la ilusión escénica como estrategia cómica a la comedia de Aristófanes, donde se manifestaba como sátira política y autorreferencias del autor a sí mismo, colocándose principalmente en la parábasis pronunciada por el coro. Forestier (1981: 19) identificó precisamente en el coro un lejano antepasado del espectador presente

que no alcanzan esta noción, pero se ríe también de sí mismo; a pesar de que tenga esta certeza, no se le excluye del juego de ficciones; solo intenta compartir su amarga sabiduría con el público. En este sentido, es precisamente la *persona* que implica el espectador en la representación y le llama a la escena. Ortega y Gasset (1969a) caracterizó el teatro como una estructura que se funda en la dualidad espacial entre sala y escenario, que se corresponde con una dualidad humana entre público y actores¹⁶. A estas, se añade una tercera clase de dualidad, entre ver, que es lo que hace el público en calidad de entidad hiperpasiva¹⁷, y ser visto, que es lo que hacen los actores, entidades hiperactivas. Cuando se trate de identificar el papel del metateatro, este concepto de dualidad entra en crisis, ya que el espectador se convierte en parte activa y el actor en espectador, vale decir, en parte pasiva, rompiendo la frontera constituida por la boca del escenario y transformando el entorno teatral en una unidad que anula la dualidad inicial.

El contacto con el auditorio se establece en los momentos más convencionales, como la conclusión de la comedia, que es el lugar típico que el autor aprovecha para dirigirse al público, para solicitar su aplauso y pedir un trato indulgente¹⁸. A menudo es el gracioso el que pronuncia la *captatio benevolentiae*, en la que se pide perdón por las faltas, consiguiendo del público una sonrisa que lleva al aplauso final. El gracioso

en el marco de la ficción. La técnica fue heredada por el teatro romano y adaptada a los nuevos requisitos de un teatro más “literario”, que ya no contaba con la participación directa del auditorio: desaparece el papel del coro, y las referencias al público se desarrollan en el prólogo como intervención directa del poeta, momento que llegará a ser convención culta del teatro medieval y renacentista, hasta llegar al Siglo de Oro, donde la voz del autor vuelve a emerger en los parlamentos finales de la comedia.

¹⁶ La separación, incluso física, entre el espectador y los actores es el fundamento principal de la representación: en la realidad dramática, que se constituye *en* la escena, actúan los personajes, apartándose de la realidad teatral que se forma *alrededor* de la misma escena y en la cual, en cambio, vive el público a lo largo de la representación. Se trata de un artificio material que simboliza y facilita la división cognitiva, además de imposibilitar pasajes arbitrarios de un plano al otro, según un tácito acuerdo entre las dos partes. Lo metateatral es, por una parte, una transgresión de este convencionalismo, que obliga al actor a percatarse de la presencia del público y, por otra parte, una confirmación del propio marco teatral que consolida su existencia (Elam, 1980: 87-92). Merece la pena mencionar que la separación física a la cual acabamos de aludir no era tan clara en todos los tipos de representación, ya que en ocasiones los espectadores podían sentarse en la escena: esto ocurría, por ejemplo, en el caso de funcionarios de la justicia y alguaciles, que, con el objetivo de evitar incidentes y peleas, se acercaban cuanto más posible al escenario, hasta el punto de entrar en la zona reservada a los actores (Arróniz, 1977: 67 y sgs.).

¹⁷ “Cuando entramos en el teatro y nos convertimos en público no hacemos nada o poco más; dejamos que los actores nos *hagan* – por ejemplo, que nos *hagan* llorar, que nos *hagan* reír” (Ortega y Gasset, 1969a: 455).

¹⁸ Para un estudio con datos estadísticos del desarrollo de los versos conclusivos de las comedias de Calderón y del papel que el gracioso toma en ello, véase Lobato (2005).

¡Y habrá bobos que lo crean!
Mas sea cierto o no sea cierto,
Tal cual fábula es
Esta de Narciso y Eco,
Perdonad las muchas faltas
Del que, a vuestras plantas puesto,
Siempre acuerda la disculpe
De que yerra obedeciendo (*Eco*, vv. 3227-3234, p. 74).

También la afrenta es veneno, de Rojas Zorrilla, incluye un parlamento de cuarenta y siete versos que el gracioso Barreto dirige al público:

Señores, hablamos claro
(esto quisiera saber)
¿hay quien quiera a su mujer?
Que será raro, y muy raro.
Señores, respuesta pido
A todos los pareceres,
Con haber tantas mujeres
¿hay quien quiera a su marido?
El marido a la mujer,
Bien que viven disfrazados,
son dos bandos encontrados (BAE, t. 54, 599b).

Durante los momentos que rompen la ficción escénica se desvela la naturaleza ambigua del gracioso, en calidad de enlace entre ficción y realidad, que vive y actúa en el enredo sin olvidarse nunca de que se trata de mentira, creando, además, un puente directo entre el autor y el espectador; por eso el público tiende a interpretar los comentarios del gracioso como confesiones del mismo autor, a través de las que se vislumbra su presencia, brechas en el cielo de papel, si quisiéramos decirlo a la manera de Pirandello¹⁹. Hernández-Araico (1986: 62) también subrayó que este recurso no tiene

¹⁹ Nos referimos al capítulo XII de *Il fu Mattia Pascal*, donde se describe la posibilidad de que, durante la representación de la tragedia de *Oreste* en un teatrillo de marionetas, en el momento culminante, se abra una brecha en el cielo de papel de la escenografía: “Oreste sentirebbe ancora gl’impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lí, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta” (*Mattia Pascal*, p. 136). La perspectiva es diferente, pero el resultado es el mismo: la ruptura física, aunque, en este caso, no violenta, de la escenografía del retablo. El enfoque, sin embargo, es diferente: si Cervantes deja prevalecer la perspectiva quijotesca, es decir, la de aquel elemento externo que estropea la ficción teatral, en *Il fu Mattia Pascal* se impone el punto de vista interno del personaje de Oreste, que toma conciencia de su condición. Hamlet y Oreste se presentan como personajes-símbolos del paso de la concepción

nada de realista, sino que es un instrumento irónico del autor para dejar percibir su presencia sin hacerla patente, colocando esta estrategia en el marco de los escasos comentarios críticos sobre lo cómico y la risa que se produjeron entre Edad Media y Renacimiento:

En la tradición retórica medieval que tanto influye en teorías renacentistas sobre lo cómico, el estilo jocoso se valoriza en particular por su eficiencia para expresar la verdad. Por otro lado, los tratados renacentistas sobre lo ridículo coinciden en definir la risa como reacción a la torpeza admirable o sorprendente. ¿Qué recurso dramático entonces más risible ejemplifica el personaje cómico que de repente estropear la representación y recordar a los espectadores el artificio del teatro? (Hernández-Araico, 1986: 63)

El gracioso es, típicamente, el personaje al que se otorgan las referencias externas que aluden a la existencia de una realidad alternativa, otra con respecto a la dramática, que se desarrolla en la escena. En muchos casos, además, se trata de comentarios que mencionan elementos teatrales, hasta el punto de citar títulos, no solo el de la comedia en acto, como la convención teatral prescribe que se haga en los versos finales, sino también de otras obras, como ocurre, por ejemplo, en *El escondido y la tapada*:

BEATRIZ Esto ya es hecho, porque es
 paso de la Dama Duende,
 y no he de pasar por él (BAE, t. 7, 470a).

La dama duende, comedia que tuvo un éxito extraordinario a partir de su estreno, se menciona también en *El José de las mujeres*, donde el criado Capricho, al encontrar una dama disfrazada se interroga sobre cuál sea la comedia en la que se halla:

dramática clásico-renacentista a la barroca, pues comparten la misma crisis existencial, aunque el resultado dramático sea totalmente diferente: Oreste, representante coherente de la ideología y cultura de su mundo, realiza lo que Hamlet no logra hacer – la venganza de la muerte del padre, matado por la madre y por el amante de ella –, derrotado por sus dudas e incapacidad de transformar su instinto en acción. Más recientemente Núñez Rivera (2006) ha comentado la locura de Hamlet como rasgo que lo convierte en un loco fingido que no se aparta mucho de los graciosos de la comedia; la diferencia sustancial parece hallarse en las consecuencias de la locura cuando afecte a los grandes en el ejercicio de sus responsabilidades públicas; en este sentido, la locura se convierte también en una expresión de aquella libertad de la cual normalmente no goza el hombre de poder. Pirandello desvela la ocasión que podría convertir el uno en el otro, vale decir, la caída de la ficción teatral y la conciencia que las convicciones de Oreste solo quedan firmes en el estrecho contexto de la escena; fuera de ella, hay un mundo en el que las leyes tradicionales y la lógica no tienen sentido, el mundo donde vive Hamlet, donde la incertidumbre domina la vida humana.

EUGENIA Deo gratias.
 CAPRICHO ¡Deo gratias! ¿Qué lengua es esta?
 ¿Y qué traje?
 EUGENIA ¿Qué pretende,
 hermano, llamando así?
 CAPRICHO Ver si la comedia aquí
 se hace de La dama duende;
 que ese hábito y la casa
 todo lo dan a entender (BAE, t. 12, 367b).

De la misma forma, en *El castillo de Lindabridis* Calderón hace mencionar a Malandrín otra comedia suya: “entre tanto que se arman / *dar tiempo al tiempo*” (BAE, t. 9, 275a).

A esto hay que añadir las ocurrencias en las que se nombran otros autores o diferentes elementos pertenecientes al universo teatral, reveladores de la naturaleza ficticia de este contexto y de la conciencia que el personaje tiene de su situación existencial, de la que nunca permite que el público se olvide. En *El desdén con el desdén*, Agustín Moreto cita, por medio del gracioso Polilla, “Lope, el fénix español, / de los ingenios el sol” (vv.2109-2110, p. 209); el Mosquito de *El escondido y la tapada* alude a elementos concretos que componen el espacio físico del teatro:

ya conozco los golpes,
 que estos son los golpes mismos
 que al empezar las comedias,
 se dan en los aposentos (BAE, t. 7, 466a).

Lo mismo hace Lope en *Las bizarrías de Belisa* a través de las palabras del criado Fernando:

Estaráse componiendo
 de galas y bizarrías,
 con que estos festivos días
 sale de aurora, riendo,
 y en este verde teatro
 hace la madre de Amor (vv. 547-552, pp. 103-104).

En el ámbito de las referencias literarias que aparecen dentro de las comedias, merece la pena mencionar un caso especial, ya que se trata de una de las transposiciones

teatrales del *Quijote*²⁰ en la que los autores – se trata de una comedia compuesta a seis manos por Juan Bautista Diamante, Juan Vélez de Guevara y Juan de Matos Fragoso– se percataron de las potencialidades teatrales que se hallaban en el carácter metaliterario del *Quijote*. Se trata de *El hidalgo de la Mancha*, donde el protagonista don Quijote manifiesta, en la escena teatral, la misma conciencia de ser un personaje famoso que tenía en las páginas cervantinas, como se deduce a partir de las primeras palabras que enuncia:

Los Febos, los Belianises
son otra mucha caterva,
que con trabajo inaudito
buscaron por esta senda
gloria inmortal, y de todos
yo soy la norma y regla,
a pesar de malandrines
que borrar mi fama intentan (I; vv. 379-386).

La comedia hace de esto su eje central, enfocando las consecuencias ridículas de la vanidad que don Quijote exhibe como resultado de su fama. Efectivamente, como ocurre en la novela, los demás personajes que participan en la acción ya conocen a don Quijote antes de encontrarlo:

Para toda Castilla corre
de aqueste hidalgo la fama,
y sus raras cosas son
de todos muy celebradas (I, vv. 273-276).

Lo más interesante de esta obra es cómo los autores aprovechan la popularidad de la novela cervantina para establecer una relación de complicidad con el auditorio, que puede con facilidad captar las alusiones e identificar las variantes que aportaron los autores; esta complicidad representa la principal fuente de entretenimiento y suscita la risa del espectador, que sabe más que los mismos protagonistas, es decir, sabe lo que va a suceder antes que suceda (Jurado Santos, 2012: 65). Un ejemplo se puede encontrar en este aparte pronunciado por Sancho:

²⁰ Se ha ocupado del estudio de estas obras Jurado Santos (2012), enfocando sobre todo la estilización cómica que sufre el personaje en sus transposiciones teatrales, aspecto detectado ya anteriormente por Canavaggio (2006: 64 y sgs.), el cual se detuvo también en el examen de otros personajes, libremente inspirados en la figura de don Quijote a lo largo de los siglos posteriores.

Por Dios que la hicimos buena;
si yo sé quién es me tuesten;
pero aquí llevarle es fuerza
el humor con un engaño (I, vv. 338-441).

Se trata del momento en el que don Quijote pregunta al escudero si le entregó su carta a Dulcinea; Sancho le guiña el ojo al público, avisando que va a desarrollar un engaño que, sin embargo, los espectadores ya conocen, así que pueden prepararse a la risa. Por lo que atañe a la creación de este género de vínculo con el público, un personaje que desempeña un papel particularmente interesante es el Bruto de *Lucrecia y Tarquino*, de Rojas Zorrilla, un “loco cuerdo” que parece estar en escena precisamente para comentar la acción, ya que nunca participa activamente en ella. El resultado es la instauración de una fuerte complicidad con el auditorio, puesto que la mayoría de sus intervenciones son apartes, quince de los ventiocho totales, de modo que dialoga más con el público que con los demás personajes. De esta manera acaba por ser él mismo un espectador, desempeñando la función del coreuta y, al mismo tiempo, representando la voz teatralizada del autor (McCurdy, 1976: 20).

Merece la pena notar que este juego de transgresión de la ilusión escénica y de separación entre público y actores no solo procede del contexto teatral barroco, sino que ocurre también en el teatro de inspiración religiosa prerrenacentista; Surtz (1979) se refirió, a título de ejemplo, a los trabajos de Juan del Encina, cuyo interés por llevar a la escena el asunto religioso conlleva naturalmente la necesidad de que el auditorio trascienda su condición histórica particular para fundirse con el espíritu religioso que guía la representación²¹. Además, las manifestaciones de entretenimiento de la corte del siglo XV, terreno de experimentación para el desarrollo técnico del teatro del corral, se configuraban como festivales abiertos, donde contactos verbales e incluso físicos entre actores y espectadores eran muy frecuentes.

²¹ Orozco Díaz (1975: 101 y sgs.) relevó la presencia de este rasgo en toda la literatura barroca de inspiración religiosa, tanto mística como ascética, que busca una forma de comunicación directa con el lector para suscitar una reacción emocional de participación. El estudioso detectó en esta “llamada al lector” la misma inclinación pictórica de proyectar el sujeto hacia fuera de la composición para conectar directamente con el contemplador.

7.2. La conciencia de la identidad dramática y literaria.

Ahora bien, el influjo del teatro, por lo general, impregna el *Quijote* en particular por la importancia que revisten la palabra oral y el diálogo como manantial de cuentos y tramas, cuyo papel es central en la estructura de la obra. Según Ramos Escobar (1992: 674)

todos los discursos están matizados por elementos retóricos que ordenan y dirigen el tema hacia el público. Y es que para don Quijote el público es indispensable porque el ideal caballeresco lo es de interacción social.

El receptor externo se hace lector de lo que el receptor interno escucha como cuento oral o diálogo; de las palabras enunciadas por los personajes es posible apreciar la diferencia entre las varias perspectivas, que encuentran en el diálogo su momento de enfrentamiento. El resultado es un universo que no tiene nada cierto ni absoluto, que se fundamenta precisamente en esta tensión entre puntos de vista diferentes y personales sin que ninguno de ellos se imponga sobre los demás. La teatralidad del *Quijote* subraya precisamente el proceso de duda que implica los personajes y la general visión del mundo creado por Cervantes (Ramos Escobar, 1992: 675). En la misma palabra se marca la distancia entre representación y realidad, entre sustancia y apariencia que es el asunto principal del teatro barroco aurisecular. La falta de un autor/narrador externo fidedigno y omnisciente obliga al lector a depender de los diálogos entre personajes como único medio para poderlos conocer y para entender su comportamiento; los personajes acaban por presentarse a sí mismos y describirse mutuamente, llevando adelante los acontecimientos como ocurre en la escena teatral. Es más, adoptar un lenguaje ajeno, que no es el natural, es parte central de lo que constituye el disfraz de una personaje que finge ser otro²²: a cada “personaje disfrazado” le corresponde una “palabra disfrazada”, una “burla de palabra” que no solo completa su máscara, sino que también puede inspirar, por imitación, las máscaras de los demás; al escuchar el lenguaje ajeno, el interlocutor intenta conformarse, aunque solo por burla, aceptando “disfrazar” su misma palabra. Eso es lo que se produce durante los diálogos entre don Quijote y el ventero o las prostitutas de la venta en la primera salida, para llegar, en la

²² Díaz-Plaja (1963: 21) señaló que don Quijote es el único personaje de la literatura universal que permanece disfrazado a lo largo de toda la novela que protagoniza.

segunda parte, a la reacción de Sansón Carrasco frente al hidalgo, vale decir, un disfraz completo, no solo lingüístico, que además no está acompañado por ninguna explicación introductoria de sus razones, sino con la presentación directa del personaje, que cumple con todos los requisitos necesarios para hacer parte del mundo caballeresco imaginado por don Quijote; se descubrirá solo al final de la aventura que se trata nada más que de Sansón Carrasco disfrazado de caballero, en un desvelamiento progresivo de la identidad que acaba con un golpe de efecto teatral al darse cuenta que se trata de alguien ya conocido.

Lo que aparta el *Quijote* de toda obra de la época, determinando su modernidad, es la conciencia de los personajes mismos, ante todo del mismo don Quijote, de la importancia de la palabra como fundadora de la realidad que, siendo en su esencia realidad literaria, tiene que alimentarse de palabras necesariamente. Con esto, no entedemos la forma más evidente de la pieza teatral como contenedor de otra piezas menores, sino el mecanismo, más complejo y extenso que describe Hermenegildo (2002: 162):

El mecanismo que, de un modo u otro, desdobra la ficción dramática en dos niveles: uno, el primero, el más aparente, el que está ocupado por la pieza misma, con su diégesis, sus personajes, sus didascalías; el segundo es aquel que articula y organiza una ficción contando con la existencia del primer nivel y trata de desbordarlo o, mejor, de explorarlo para ofrecer más posibilidades de hacer llegar el mensaje hasta el público espectador.

De esta manera, en el marco de la función metateatral se distinguen dos posibilidades diferentes:

Teatro en el teatro (TeT) y teatro sobre el teatro (TsT). El TeT es el teatro invadido por la teatralidad, es el teatro que se desdobra desde el punto de vista estructural, lo que implica, en cierto modo, un contenido que incluye la “representación de una pieza dramática” dentro de otra. El TsT, en cambio, es la reflexión sobre el hecho teatral mismo y su historia, la teatralidad, los mecanismos que rigen la escena, etc. La condición de TeT debe ir más allá de lo que supone la presencia de una obra enmarcada e identificada como pieza teatral. Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra/marco, siempre que alguna de las figuras dramáticas asuma una función de público, de mirante, frente a dichas figuras, los mirados, y siempre que haya dentro de la acción de una pieza la *puesta en escena* de otra acción en cierto modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él (Hermenegildo, 2002: 163).

Se trata de una distinción útil y productiva para discernir las diferentes manifestaciones metateatrales más o menos explícitas; ya Forestier (1981: 21) interpretó

como “teatro en el teatro” solo la situación escénica en la que al menos uno de los actores de la pieza encuadrante se convierte en espectador de la pieza encuadrada, esto es, donde se organice un espectáculo para los mismos actores que de mirados se transforman en mirantes – según la terminología empleada por Hermenegildo – para constituir un nuevo nivel de público interno; de esta manera, sin embargo, se excluyen de lo metateatral muchos recursos autorreferenciales menos directamente representativos, que la distinción de Hermenegildo nos ayuda a colocar en su legítimo lugar crítico, de modo que el conocido “teatro en el teatro” llega a ser una manifestación de la metateatralidad, la más evidente y tajante, pero no la única.

Metateatral se considera, en conclusión, cada afirmación de la que se pueda deducir cierta conciencia por parte del personaje teatral de su propia pertenencia a un contexto de ficción literario-representativa, bien como actor bien como espectador. Consecuencia de esta conciencia son las acciones de tales personajes, que se mueven en la escena para que la comedia siga adelante como verdaderos motores de la trama. En este sentido, este “metapersonaje” desempeña una función más que un papel. La conciencia de su teatralidad por parte del personaje no fue identificada por Abel (1965) como un rasgo típico del metateatro; O’Connor (1975: 276) precisó que es posible que solo el autor domine la doble naturaleza del personaje en cuestión. Sin embargo esta característica nos parece ser una consecuencia posible y, además, lógica de la exploración del carácter del personaje.

Tradicionalmente los estudiosos²³ coinciden en colocar el nacimiento de la forma metateatral en el siglo XVI, como expresión literaria de los cambios filosóficos y de los descubrimientos científicos que colocan al ser humano en una nueva posición en el universo. La identificación del mundo con el teatro, además, se presta como en

²³ Véase a este propósito, otra vez, Abel (1965); Forestier (1981: 19 y sgs.), aunque señalara el origen de esta técnica en el teatro griego y, sucesivamente, en las representaciones religiosas medievales – las dos como manifestaciones teatrales que se fundan en la participación del público – observó también que, en aquellas épocas, faltaban los medios conceptuales para explotar todas sus posibilidades, así como los medios dramáticos para llevarlos a la escena, que, en cambio, fueron desarrollados significativamente en el siglo XVII. Forestier, además, identificó en Lope el inventor de este proceso para la escena española; lo expresaría por primera vez en *Lo fingido verdadero*, comedia de asunto significativamente religioso. Warnke (1972:69-70) ofreció una observación interesante al distinguir el sentido que el tópico tiene en el marco renacentista – donde el mundo se parece al teatro y el mismo contexto teatral forma un mundo a parte – y el sentido barroco de la misma, según el cual el mundo *es* teatro: ya no se trata de una relación de semejanza, sino de identidad, con la que se expresa otra noción clave de la ideología barroca, es decir que el mundo fenoménico es mera ilusión.

ninguna otra época a reflexionar sobre el metateatro, puesto que, si la realidad es una comedia, la misma existencia del teatro es ya un desdoblamiento de la realidad, es decir, una manifestación del “teatro en el teatro”²⁴; a esto, se añade la tendencia renacentista a “objetivar” el mundo (Forestier, 1981: 22), de la que se puede suponer surgiera la necesidad de encajar el abanico de posibilidades infinitas de la vida humana en un espacio limitado y analizable, que se constituya lógica y ordenadamente. Sin embargo, todo teatro de identificación acaba por ser un teatro de ilusión, puesto que no es posible representar efectivamente el universo humano; el metateatro se funda en esta ilusión para multiplicarla, para amplificar la sensación de duda e incertidumbre. Andrés-Suárez (1997: 12) distinguió dos diferentes interpretaciones del *theatrum mundi* renacentista: una religiosa, según la que el mundo es una comedia cuyo papeles fueron repartidos por Dios, que actúa a la vez como autor, director escénico, espectador y juez, y una escéptica, la más difundida en el Siglo de Oro, que considera el mundo como un teatro en el que los hombres se agitan inútilmente, protagonistas de un juego absurdo en el que tratan de dar sentido a su existencia. Forestier (1981: 41) buscó las huellas de este tópico ya en la cultura clásica, sobre todo en el pensamiento de Seneca y de los estoicos, que apuntan a la caducidad de la vida humana, a su calidad irremediabilmente fugaz, que se funde con la perspectiva satírica de Luciano que tanto influyó en la literatura española aurisecular²⁵.

Una de las obras teatrales más identificativas de lo que significa y de cómo se desarrolla el procedimiento metateatral es *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, publicada en 1620, ambientada en la antigüedad romana, donde el actor pagano Ginés, al representar en la escena un martirio, se convierte y se hace realmente mártir. La

²⁴ “Le théâtre est inclus dans le théâtre du monde” (Forestier, 1981: 39). El tópico de la vida como representación teatral remite a la misma concepción de una vida que tiene fronteras lábiles y ambiguas, arbitrarias al depender de autores de los que siempre hay que dudar. Don Quijote expresa a claras letras esta concepción típicamente barroca de la vida en II, 12: la comedia es “espejo” de la realidad en la que todo el mundo se puede reflejar, representación de la vida humana llevada al alcance literario. La imagen de la comedia como “espejo de la vida” tuvo gran éxito y se reitera en el mismo contexto teatral, por ejemplo en la tragedia lopesca de *El castigo sin venganza* (vv. 214-225, pp. 118-119) y en *Lo fingido verdadero* (vv. 363-370, 642-646, pp. 70, 79), pieza que se centra en la representación metateatral como recurso para simbolizar la identidad entre vida y arte, la intrínseca característica ficticia de lo humano.

²⁵ Merecería la pena analizar también antecedentes literarios aún más antiguos, que se remontan a la épica griega y al papel que los dioses del Olimpo desempeñaban en la vida humana, gobernándola y observando desde arriba las consecuencias de sus decisiones, haciendo de los hombres unos muñecos en sus manos, elementos de un juego nacido para entretener las divinidades.

salida quijotesca, en muchas ocasiones las aventuras se centran en la *representación*²⁶, en el contraste entre realidad y apariencia. Por lo general, la crítica cervantina ha detectado un número significativo de influencias teatrales en el *Quijote*, más o menos directas; sobre todo del entremés²⁷, hasta el punto de que unas acciones se han interpretado como transposiciones en prosa de acciones teatrales (Reed, 1994: 201). Efectivamente, Cervantes inventa una manera para introducir en la trama principal historias secundarias que podrían tener vida autónoma como relatos breves y también como breves piezas entremesiles²⁸. Es más, el entremés se relaciona de manera intertextual con la comedia en que está contenido, así como los episodios entremesiles del *Quijote* se entrelazan con la narración principal: es lo que ocurre con la historia de Cardenio y Dorotea, que no se inserta como novela intercalada, sino se incorpora al enredo principal de forma cohesiva²⁹. La aventura en Sierra Morena, como veremos, se

²⁶ MacCurdy y Rodríguez (1980: 124) remitieron a Casaldueiro (1970: 219), que había identificado en el motivo de la representación el enfoque novelesco de la segunda parte. Además que en el retablo de Maese Pedro, la estructura teatral destaca en el episodio de la carreta de la muerte, en los duelos con Sansón Carrasco, en las bodas de Camacho, en la historia de Altisidora, Merlín y Trifaldi, en la experiencia del gobierno de Sancho en Barataria, para citar solo las ocurrencias más evidentes. Sin embargo, hay que precisar que, tampoco en la primera parte faltan influencias teatrales; se pueden detectar, por ejemplo, en la aventura en Sierra Morena, donde Dorotea se disfraza de princesa Micomicona y el barbero se hace director de una auténtica farsa, o en el momento de la investidura caballeresca.

²⁷ Reed (1994) estudió la influencia del teatro breve en el *Quijote*, señalando como los entremeses abundan en elementos novelescos que, con toda probabilidad, dificultaron su representación, aunque sirvieron para subrayar la posibilidad de una doble fruición del texto teatral, para la lectura como texto literario además que para la puesta en escena. El rasgo más evidente que heredan los entremeses cervantinos de la prosa de su autor es la falta de un final absoluto, que refleja el fluir de la realidad, su continua evolución que imposibilita el fijarse en una conclusión que elimine toda suspensión. Syverson-Stork (1986) subrayó, en cambio, el proceso contrario, es decir, la inclusión en la novela, por parte de Cervantes, de algunos elementos procedentes de sus entremeses, que le permitieron al autor tomar conciencia del poder de la palabra como motor de la acción. Molho (1976: 110-111) indicó que la decisión de Cervantes de publicar el volumen *Ocho comedias y ocho entremeses* es prueba de un interés especial del autor por el género chico, que ni Lope de Vega ni Tirso de Molina habían manifestado. Cervantes iguala el número de piezas breves al de las comedias, como si quisiera asignar a cada comedia uno de los entremeses coleccionados. El traspaso de los límites entre géneros literarios, entre novela y teatro, fue estudiado por Díaz-Plaja (1963) y Van Doren (1962), que se centró en el papel de actor que adquiere don Quijote a partir de su intención de hacerse caballero andante.

²⁸ Véase a este propósito lo que se ha afirmado en el párrafo 2.8., p. 153, sobre el episodio de las bodas de Camacho y sus posibles rasgos de pieza teatral breve.

²⁹ Martín Morán (1986) estudió el parentesco teatral estructural de la aventura de Cardenio y Dorotea, con atención especial a su desenlace en el ámbito de la venta, destacando el valor performativo que adquieren la confrontación dialéctica y las funciones de los personajes. Reed (1994: 209) detectó la influencia entremesil también en los capítulos I, 16-17, con el encuentro con Maritornes en la venta, con su atmósfera carnavalesca de violencia y alusiones sexuales, que se restablece en I, 43-45. Luego añadió varios momentos de la segunda parte, como la historia de la condesa Trifaldi. El estudioso afirma que la

configura como fusión de inspiraciones narrativas diferentes, orales y escritas, en las que se integra también el acto representativo, con la constante presencia de un público, oyente o bien mirante. Parece razonable imaginar que Lope, detectando el potencial teatral de este conjunto de capítulos, sacó de su trama una comedia que comparte diferentes elementos con la aventura quijotesca: se trata de *Porfiar hasta morir*, publicada en 1638, donde el galán Macías se identifica, hasta interpretarlo, con el papel amoroso de Orlando.

Yo entré en figura del furioso Orlando:
tela negra sembré de áspides fieras
que estaban corazones enlazando.
En hábito francés, reconocieras
que, la historia de Angélica imitando,
envidiaba, señor, algún Medoro,
dichoso dueño de la luz que adoro (BAE, t. 41, 106b).

Afectado por una fuerte pasión o por una violenta emoción, el personaje se crea otra identidad ficticia centrada en este sentimiento, hasta olvidarse, temporal o permanentemente, de su ser original. Además, Fischer (1976) señaló el desarrollo del mismo proceso en *Los cabellos de Absalón*, donde Amón, amante frustrado, decide personificar otro amante frustrado, con la esperanza de realizar en la ficción lo que no supo concretar en la realidad.

La novela cervantina, por su parte, abunda de referencias al proceso de escritura del texto, con el consecuente diálogo indirecto entre el autor y los personajes, que hacen valer su voluntad y contribuyen a la labor de composición. Algo parecido ocurre en el teatro: aunque en la mayoría de los casos se trate, como se ha dicho ya, de un diálogo que se establece entre los personajes y el público, la misma existencia de estos momentos saca el espectador de la ficción teatral, desvela su artificio desarrollándolo delante de los ojos del lector, en lo que podríamos definir un *engaño a los ojos*³⁰. Lo

influencia de lo teatral en la segunda parte es más difusa, menos individuuable en episodios concretos pero más presente en el fondo general de la historia, por más que resulte claramente visible en el episodio del retablo de Maese Pedro. Ynduráin (1969: 101) subrayó la estructura teatral con la que se construye la acción del *Curioso impertinente*, que se explicita en la afirmación de que “atentísimo había estado Anselmo a escuchar y a ver representar la tragedia de la muerte de su honra, la cual con tan estraños y eficaces afectos la representaron los personajes della, que pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían” (DQ I, 34).

³⁰ Según el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* sería el título de una comedia cervantina; si llegó a ser compuesta, está lamentablemente perdida.

mismo ocurre en aquellos apartes con los que el personaje parece compartir con el público un secreto que las demás *personae* desconocen. Un ilustre antecedente de esta relación dialógica entre autor y personaje se encuentra en una obra que se acerca mucho, a su vez, a las estrategias teatrales, *La Lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado; en esta novela en forma de diálogo el autor se pone en escena a sí mismo para conversar con uno de los personajes que lo visita, formulando recomendaciones que orientan la lectura de la obra, con la consecuente ruptura de la línea cronológica narrativa. Por esta razón Imperiale (1992: 59) pudo definir Delicado como “el primer escritor renacentista consciente (75 años antes de Cervantes) de la pluralidad discursiva de la voz narrativa y de la especularidad del texto – auténtico laboratorio escritural – que se vuelca sobre sí mismo”. Se trata de otro artificio para representar los acontecimientos como verídicos, mientras, en cambio, la obra acaba constituyéndose de mentiras: miente el personaje de la Lozana, mienten el autor y la misma obra (Monti 2008).

El metateatro viola las convenciones teatrales y las normas de las relaciones entre actores y público – los mismos que Ortega y Gasset (1969a: 466) llamó “farsantes” y “farseados” –, apuntando con el dedo lo ilusorio del mecanismo teatral, “signo evidente del carácter denegador inherente a toda experiencia teatral. La escena es el lugar de una ilusión de identificación por parte del espectador, pero al mismo tiempo es un conjunto de signos que denuncia el engaño de tal ilusión y señala su carácter ficticio, no real” (Hermenegildo, 1995a: 264). El proceso de desvelamiento de la ficción es idéntico y opuesto al que se desarrolla en el ámbito existencial, con la metáfora del *theatrum mundi* que hace patente el choque entre realidad y apariencia y hace de la vida humana un conjunto de ficciones y de artificios donde todo está separado por una línea imaginaria, que se puede superar con facilidad al darse cuenta de su existencia, como lo hace el personaje teatral al asumir el rol de “mirante” además del de “mirado”. En una situación tan teatralizada se duda de la autenticidad de todo; ese es el papel específico del personaje metateatral: expresar una duda existencial que se transmite al público³¹, de modo que la estructura metateatral acaba por elevar la comedia-marco a símbolo de la

³¹ Es la función señalada por Ramos Escobar (1992: 675), a la que ya nos referimos en la pag. 12, sobre la teatralidad del *Quijote* que llama la atención sobre “el proceso de duda interna en el protagonista”. Se cita a título de ejemplo más explicativo el encantamiento de Dulcinea, que, según el estudioso, se podría incluso definir “el retablo de Maese Sancho”.

estructura del mundo: el mundo se refleja y se reproduce en el teatro porque la condición natural de la realidad es la de una ficción que se desarrolla en las mismas formas de la ficción teatral. Teatro y realidad se compenetran perfectamente: el ámbito teatral representa los rasgos artificiales de una realidad resbaladiza y engañosa, así como la realidad se constituye según la misma estructura que domina la representación teatral; el mecanismo metateatral, por una parte, atribuye credibilidad al teatro mismo como espejo fidedigno de lo real, pero el reflejo que restituye este espejo es el de un mundo gobernado por la ficción y la inconsistencia de lo aparente. Si el teatro, por exigencias procedentes del tiempo y de la acción dramática, no permite una reflexión profundizada del personaje sobre sí mismo, las referencias metateatrales se dirigen, de todas formas, hacia una reflexión sobre el mismo medio teatral y su contexto, sobre la convivencia de tiempo ficticio y tiempo histórico y sobre la conciencia del personaje mismo de ser, efectivamente, una entidad ficticia. Es más, esto plantea, como ocurre con don Quijote, una consideración que atañe, por un lado, a la conciencia del personaje de tener cierto papel en el desarrollo de la historia narrada – o representada –, por otro lado a la percepción de tener una función precisa en la estructura propiamente técnica del cuento³², de gestionarlo y manipularlo de forma transgresiva “como diablo de comedia” dice el criado Manrique en *A secreto agravio secreta venganza* (v. 2679, p. 207). Para proporcionar unos ejemplos, se puede tener en cuenta el criado Mosquito de *El escondido y la tapada* que pregunta de manera aparentemente inocente “¿Qué papel / me toca en esta comedia / del caballero escondido?” (BAE, t. 7, 460c); particularmente interesante, aunque no muy conocida, resulta ser la comedia *Mujer llora y vencerás* de Calderón, donde Talón y Patín se muestran conscientes de como normalmente se reparta el enredo teatral en las tres jornadas: ya que la dama y el galán protagonistas acaban por casarse al final de la segunda jornada, se preguntan qué va a ocurrir en la última:

TALÓN	Si dama y galán casados Están ya, ¿qué falta a esta Novela de nuestros amos? ¿Por qué no da fin?
PATÍN	Porque Presumo, si no me engaño,

³² Pirandello captará perfectamente este nudo de la cuestión y en *Sei personaggi in cerca d'autore* no nombrará a sus personajes, sino solo los designará según sus funciones, como “Il Padre”, “La Madre”, etc.

Además de proponerse él mismo como autor, el gracioso expresa su aptitud humorística rebelándose contra la autoridad de su creador³³, convirtiéndose en un crítico que propone maneras diferentes de desarrollar el enredo o de tratar los personajes; son intervenciones que, además de romper la ficción teatral, expresan la intención de refundarla a partir de un punto de partida interno a la misma obra. Esto lo hace, por ejemplo, Bato en *Eco y Narciso*:

BATO	¡Oh Bato!
FEBO	¿Tú mismo a ti te nombras, mentecato?
BATO	Pues si no hay quien me nombre, ¿Qué he de hacer? Y el estilo no os asombre; Que el tiempo está tan necio y importuno, Que es menester honrarse cada uno (vv. 43-48, p. 4).

Uno de los pasajes más explícitos en este sentido se localiza en *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrillas, donde el gracioso Tarimón, obligado a quedarse en la escena un buen rato sin hablar, empieza así su discurso:

³³ En el teatro contemporáneo el “personaje autónomo” será uno de los cimientos de la producción teatral de Luigi Pirandello, que explorará la cuestión también en su vertiente más trágica e introspectiva. Newberry (1973) puso en evidencia la tendencia común a Cervantes y Pirandello a dramatizar y novelizar el conflicto entre autor y personaje: los personajes parecen ser más rigurosos que sus creadores y pretenden ser presentados correctamente; por eso, siguen preocupándose de la sinceridad y del respeto de la verdad por parte del autor. Castro (1960) relacionó la obra del escritor italiano con la de Cervantes, no solo por lo que atañe a las afirmaciones explícitas de Pirandello en el tratado *L’umorismo*, donde el *Quijote* se cita como ejemplo de humorismo frente a comicidad, sino también por lo que concierne la producción dramática del escritor italiano, donde emerge el tema de la conciencia por parte del personaje de su naturaleza dramática. Efectivamente, la obra maestra en la que Pirandello emplea el artificio metateatral para dejar emerger la noción del “personaje autónomo” es *Sei personaggi in cerca d’autore*, donde los personajes intentan desatarse de los vínculos de la autoría. La posibilidad de la libertad conlleva un conjunto de problemas y contrastes – “the combination of freedom and responsibility, of the discovery of strength in oneself and the feeling of terrifying abandonment, of loneliness in the universe” (Livingstone, 1967: 96) – que afectan la misma existencia del personaje. Miguel de Unamuno seguirá explorando el “meta-personaje” en su novela *Niebla* (1914), que culmina con un enfrentamiento directo del autor con su personaje, Augusto Pérez. Newberry (1973: 78 y sgs.) comparó esta obra con *Sei personaggi in cerca d’autore*, llegando a la conclusión que “*Niebla* is a novel-in-the-making, and Pirandello’s play deals with a *commedia da fare*”. La estudiosa, además, recordó que Unamuno había declarado en una entrevista su intención de escribir un drama titulado *Maese Pedro*, transposición teatral del célebre episodio cervantino, que, según él mismo lo describe, parece tener todos los rasgos de una comedia de Pirandello, con la participación activa del autor Maese Pedro en la acción y su diálogo directo, en la escena, con los personajes de los que es, al mismo tiempo, creador. Monner Sans (1961: 389) señaló la creación de “personajes autónomos” como una tendencia propia no solo de Unamuno, sino de toda una época y un género, el de “la novela realista de mediados y fines del XIX”, que se constituye de “una narración muy objetiva y despersonalizada”, hasta el punto de que el mismo Flaubert afirmó que el artista tiene que convencer a la posteridad de no haber existido nunca.

Gracias a Dios que ha llegado
mi papel en la comedia,
que me tuvo con cuidado
la tardanza del poeta (vv. 639-642, p. 217).

En otra obra de Rojas Zorrilla, *Los celos de Rodamonte*, se puede apreciar un largo parlamento del moro Barahúnda que describe su costumbre de conformarse a y cambiar su actitud según las clases de personas que encuentra. Solo los poetas no le permiten comportarse de esta manera:

Cuando estoy con Rodamonte,
luego me rodamonteo
y, si a Mandricardo hallo,
a Mandricardo obedezco.
Cuando encuentro a los franceses,
me engabacho de sombrero
y, cuando encuentro a españoles,
soy arrogante y soberbio.
Con sicilianos como
macarrón; con los tudescos
por las plazas y las calles
voy dando palo de ciego.
Si a los ginoveses sirvo,
hago asiento por momentos
y, si a los italianos,
trato de guardar mi asiento.
Soy bufón con los señores;
con los plebeyos, plebeyo;
mentiroso con los sastres;
músico con los barberos;
albeítar con los doctores;
historiador con los ciegos;
tramposo con mercaderes;
con los pleiteantes, gallego;
soldado con mentirosos;
aguador con taberneros;
y solo con los poetas
no puedo ser lo que quiero (vv. 2693-2728, pp. 569-572).

Este parlamento se interpreta inmediatamente como un ataque cómico a las diferentes categorías sociales, que se apoya en lugares comunes muy conocidos por el auditorio. Sin embargo, se puede atisbar que estos versos contengan también una referencia metateatral, es decir, la queja del gracioso contra los límites impuestos por la

presencia del autor. El gracioso, en calidad de personaje ficticio, tiene que someterse a la voluntad del autor-poeta, ser lo que él elige que sea sin ejercer la libertad que otros grupos sociales le conceden. Barahúnda se expresa como un actor que cambia su papel dependiendo de la ocasión y en el que se hallan en potencia todas las formas que un hombre pueda adoptar; solo el autor tiene el poder de intervenir para limitar o dirigir el desarrollo de estas posibilidades. Rojas Zorrilla parece ser el autor que más emplea esta estrategia irónica que sugiere la posible rebeldía del personaje contra el comediógrafo, o, por lo menos, la facultad de criticarlo y de quejarse de sus decisiones. Lo hace también la criada Beatriz en otra comedia, *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*, lamentando el hecho de que el autor no haga de su personaje un empleo más amplio, por ejemplo otorgándole la posibilidad de desahogarse a través de un soliloquio que normalmente no pertenece a la gama expresiva de los criados:

Yo solamente no tengo
a quien le cuente mis males;
pues vaya de soliloquio,
que en cuantas comedias se hacen
no he visto que las criadas
lleguen a soliloquiarse (vv. 2858-2854, pp. 231-232).

El gracioso se distingue de los demás personajes de la comedia por tener una declarada y explícita intención cómica; a esta se puede añadir, a la luz de lo que acabamos de analizar, una aptitud irónica, vale decir voluntaria, que desvela el artificio del cual él mismo hace parte³⁴. Con su origen carnavalesco y sus rasgos desacralizadores, no resulta raro que, en el marco de la comedia, desvele el mecanismo teatral en el que se funda toda ficción. El gracioso altera el orden de la comedia, revoluciona las normas establecidas, revela el artificio escénico y apunta con el dedo hacia lo fingido para burlarse de ello y de todos los que lo interpretan como verdadero. A lo mejor no es casual que en el *Quijote* se le otorgue a un pícaro, Ginés de Pasamonte, que tiene cierto parentesco con la figura del gracioso y del bufón carnavalesco, la tarea de proponer una reflexión literaria sobre la picaresca y su supuesto realismo, sobre todo si se considera que el mismo Ginés es personaje que

³⁴ En este manejo de lo cómico expresado por los personajes de las comedias lopescas, se puede apreciar una evolución de una “comicidad difusa” – como la definió Gómez (2005: 20) haciendo referencia a Vossler (1933: 334) – a una forma de cómico más individualizada, que se atribuye casi por completo al gracioso en las comedias más tardías.

asume varios disfraces y, por lo tanto es, en su esencia, de naturaleza teatral. La metateatralidad llega a ser una forma de antiteatralidad, que hace caer la ficción teatral y, con esa, la ficción que domina todo el mundo barroco por excelencia connotado por lo teatral. El recorrido literario del gracioso parece ser circular: a partir del carnaval, como bufón que simboliza el mundo al revés, hace una caricatura de todo lo arbitrario de las leyes que fundan la realidad; llega luego a la escena teatral para revolucionarla y ridiculizarla de la misma manera, logrando al mismo tiempo burlarse otra vez del mundo y sus apariencias, que son, al fin y al cabo, las mismas ficciones de una comedia. El gracioso, fiel a su nombre y a su papel, “practica el artificio de burlar del teatro con medios teatrales” (Devoto, 1979: 331). A partir de un pormenorizado examen del teatro de Calderón, Claire Pailler (1980: 35) señaló la técnica burlesca de autocrítica o referencias literarias en un alto porcentaje de sus obras, en 71 de las 117 comedias examinadas (65%). En el 69% de todos los casos, es el gracioso el que desempeña este papel que, aunque no se componga solo de explícitas referencias metateatrales, constituye, según Pailler, la finalidad general de “una desmistificación del espectáculo cómico”, apuntando a elementos ajenos a la ilusión escénica³⁵.

Desmitificar el espectáculo cómico – estableciendo la consabida distanciamiento – es, esencialmente, subrayar su aspecto de creación gratuita, de mera ficción, rompiendo todos los encantos de la representación teatral, denunciando los medios de que se valió el autor para remedar la realidad de la vida cotidiana (*ibidem*).

El papel del personaje cómico se hace sumamente literario precisamente por su relación con el aspecto más puramente literario de la comedia en que se halla. Los procedimientos dramaturgicos son los que más se sujetan a la ironía calderoniana: el autor se muestra perfectamente consciente de la convencionalidad del teatro áureo, e introduce comentarios técnicos sobre su propia actividad de autor y sobre la recepción de su teatro en el ámbito de sus mismas obras: “su reflexión teórica interrumpe la espontaneidad de la creación para introducir en la obra literaria la teoría de la literatura” (Morón Arroyo, 1983: 229). Como se decía, el gracioso teatral, al igual que el bufón carnavalesco, se encarga de desenmascarar a través de su misma máscara las ficciones y lo artificioso del mundo. El mismo rol se destaca generalmente en su relación interna

³⁵ Valbuena Prat (1941: 153-162) coincidió con la atribución del propósito irónico a los comentarios críticos y autocríticos, pero sin limitar esta función de forma exclusiva al gracioso.

con los personajes, al revelar las falsedades e hipocresías en las que se fundan los vínculos humanos.

Cervantes da un paso más allá en su novela ya que sus personajes no se limitan a ser conscientes de su existencia literaria, sino que tienen que aprender a simultanear esta identidad con su existencia “histórica”. El mismo don Quijote se halla prisionero de sus contradicciones en la segunda parte de la obra, donde tiene que aprender a conciliar las dos caras de su vida literaria; el don Quijote de la primera parte, que se rebela contra las convenciones sociales y el contexto histórico para afirmar su propia independencia, que se autodetermina y elige su propio destino, parece perderse hasta desaparecer en la segunda parte donde acaba siendo limitado por su misma existencia literaria, que genera en los demás personajes otra clase de expectativas; los duques son el ejemplo más evidente de esta nueva situación existencial en la que queda don Quijote, el cual, en este caso, intenta cumplir con estas expectativas, víctima de una burla por la que los duques lo convencen que sus mismos deseos se realizan precisamente al conformarse con la situación que han creado para él. Don Quijote está constantemente percibido como “actor”, en el sentido de que sus extrañezas atraen inmediatamente la atención de los que lo rodean, que lo observan como protagonista de un espectáculo, esperando que su locura produzca situaciones graciosas. Lo gracioso puede surgir, además, no de forma espontánea, sino de engaños que adquieren rasgos teatrales en la medida en que los demás personajes intentan participar voluntariamente en el universo literario-teatral quijotesco. Esto marca otra diferencia sustancial entre la primera y la segunda parte: mientras en la primera abundan las situaciones en las que es don Quijote quien arrastra a su mundo de ficción los que encuentra en su camino y los convierte forzosamente en personajes de su universo literario, como ocurre con Andrés y con los galeotes, en la segunda parte varios personajes se disfrazan de forma voluntaria, participando conscientemente en su mundo ficticio y entrando en el mismo clima escénico hasta modificarlo. Se trata de los que asumen un papel distinto del que tendrían naturalmente, falsificando el contexto para crear un entorno conforme a la imagen escénica realizada por don Quijote y contando, además, con la presencia de un público de espectadores; los duques son el ejemplo que cumple con estos requisitos de la manera más completa, aunque Sansón Carrasco y el mismo Sancho colaboren también con la locura quijotesca.

Al apuntar los “directores escénicos” de la novela, Díaz-Plaja (1963: 55-67)³⁶ señaló dos personajes que desempeñan esta función en la primera parte, dando lugar a las que definimos “burlas dialógicas”³⁷: uno de ellos es el ventero que, al comienzo de la novela, en I, 3, cuando don Quijote quiere ser armado caballero, organiza una ceremonia paródica del rito oficial para burlarse de él, amoldándose al mundo quijotesco; el segundo es el cura, que con el barbero y la complicidad de Dorotea y Cardenio, inventa un engaño para que don Quijote se convenza a volver a su aldea. Como hemos visto ya, a pesar de la iniciativa del ventero, no se puede atribuirle a este personaje la idea de la investidura, ya que esa procede de la fantasía de don Quijote y de sus exigencias literarias, a las que el ventero se conforma con el solo propósito de reírse de él. El escarnio es el mismo motor de la actuación de los duques, pero ellos se mueven de manera independiente urdiendo su propia trama en lugar de realizar la que sugiere don Quijote. La investidura es una etapa del recorrido caballeresco que don Quijote necesita para completar su imagen de caballero literario y nunca se le habría ocurrido al ventero de forma autónoma; las aventuras que tienen lugar en el palacio de los duques, en cambio, son totalmente fruto de la fantasía de los mismos duques, y se construyen a partir de lo que leyeron de don Quijote, es decir, de su existencia literaria. Tomando en préstamo la definición, elaborada por Díaz-Plaja, de personajes que tienen el papel de “directores escénicos”, hay que precisar que, aunque el ventero escenifique la investidura, el “director artístico” y el autor-creador de la escena sigue siendo don Quijote. Diferente es el objetivo del cura, que se cala en el mundo quijotesco con la intención de sacar de él al mismo don Quijote, esto es, sacarlo de sus ilusiones para devolverlo a los hechos de la cotidianidad, según aquella actitud irónica de aparente adhesión al mundo quijotesco. Es la misma intención con la que Sansón Carrasco organiza su farsa en la segunda parte; lo que se destaca en esta situación es que el mismo Sansón pierde el control, no solo porque acaba siendo derrotado como caballero de los Espejos por parte de don Quijote, sino también porque, después de su fracaso, parece perder el contacto con la realidad para zambullirse en el mundo quijotesco, en sus normas e ideales. Si la primera puesta en escena organizada por el bachiller como

³⁶ Entre los “directores escénicos” Díaz-Plaja (1963) incluyó a Sancho en II, 10, con el encantamiento de Dulcinea, y al mismo Quijote como inventor de la farsa caballeresca que tiene lugar en la cueva de Montesinos (II, 22-23).

³⁷ Remitimos a nuestra definición en las pp. 197-198.

caballero del Bosque/de los Espejos toma origen de una perspectiva externa al mundo caballeresco quijotesco, y precisamente de la intención de ponerle fin, el segundo disfraz, como caballero de la Blanca Luna, tiene razones completamente diferentes, como confiesa el mismo Sansón en II, 15 al decir: “y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza, que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos”. La búsqueda de la venganza supone un involucramiento emocional en el mundo caballeresco, consecuencia de una reacción igualmente emocional a su derrota: Sansón se convierte en víctima de su misma burla, perdiendo el inicial designio irónico de desenmascaramiento. Solo en II, 65, al explicar sus razones y al revelar su identidad, Sansón recupera su lógica externa y su objetivo originario y parece olvidar su propósito de venganza, que permanece bien escondido en la exposición de sus motivos:

Habrá tres meses que le salí al camino como caballero andante, llamándome el Caballero de los Espejos, con intención de pelear con él y vencerle sin hacerle daño, poniendo por condición de nuestra pelea que el vencido quedase a discreción del vencedor; y lo que yo pensaba pedirle, porque ya le juzgaba por vencido, era que se volviese a su lugar y que no saliese dél en todo un año, en el cual tiempo podría ser curado. Pero la suerte lo ordenó de otra manera, porque él me venció a mí y me derribó del caballo, y, así, no tuvo efecto mi pensamiento: él prosiguió su camino, y yo me volví vencido, corrido y molido de la caída, que fue además peligrosa; pero no por esto se me quitó el deseo de volver a buscarle y a vencerle, como hoy se ha visto (DQ I, 65).

La realidad es que efectivamente a Sansón no se le ha quitado este deseo, pero han cambiado radicalmente sus razones. Aunque fuera solo por un momento, Sansón ha perdido su mirada externa y se ha quedado implicado en el juego caballeresco de don Quijote no como elemento externo en el que participa de forma transitoria, sino como parte efectiva de esta realidad de la que ahora acepta y comparte las leyes. Al contrario de lo que ocurre en el caso de Sancho, cuyo acercamiento al mundo de don Quijote permanece siempre afectado por un propósito irónico que esconde un interés personal o, en alternativa, el deseo altruista de curar a su amo, el bachiller pierde el distanciamiento emocional necesario para poder llevar a cabo un auténtico proceso de desvelamiento irónico. Sansón Carrasco se hace emblema del actor que se funde con su personaje, que anula la distancia entre su propia personalidad y la de su papel, incorporando la ficción teatral a la vida real: su teatro es, al final, su mundo y su papel su verdadera misión,

como le ocurre al Ginés protagonista de *Lo fingido verdadero*, con su conversión escénica que se transforma en auténtica.

La extensa influencia teatral en la novela cervantina va más allá de particulares elementos específicos; se trata del mismo espíritu de la obra, de su sentido, que está impregnado de teatralidad, como lo está la época barroca a la que el *Quijote* se asoma. El Barroco no es solo un periodo histórico-cultural en el que el teatro español encuentra su acmé de desarrollo e innovación, sino también una edad en la que el teatro es símbolo mismo de la sociedad y del vivir común que se convierte, en la primera ocasión, en espectacularización. En este sentido, teatro y carnaval representan dos caras de la misma medalla en el Barroco, dos diferentes manifestaciones de la misma exigencia de diversión así como del impulso de alejarse provisionalmente de la vida cotidiana, creando, en su marco, una dimensión diferente, una burbuja de libertad que se organiza con sus propias leyes, en un tiempo y un espacio dentro del tiempo y del espacio históricos tradicionales³⁸.

Bajtín (1968: 139 y sgs.) asoció todos los géneros literarios “serio-cómicos” de la antigüedad con el folklore carnavalesco, con un específico “sentimiento carnavalesco del mundo”, definiendo esta literatura como “carnavalizada” pues apunta a una relación especial con la realidad que se funda en la conciencia de la relatividad y de su intrínseca ambigüedad. En este cuadro, el estudioso atribuyó particular relevancia al diálogo socrático a partir de la idea de la naturaleza dialéctica de la verdad, que nace *entre* los hombres y no *en* los hombres, rechazando toda verdad dogmática. A esta reflexión podríamos vincular la de Hernández Araico (1986:12), que lee en la ironía teatral del Siglo de Oro y en su continuo juego con las distancias un reflejo de la fiesta carnavalesca. Esta compenetración entre vida y arte es una de las características fundamentales de la estética barroca: el acto representativo se integra con la vida cotidiana, así como el espectáculo teatral y carnavalesco acaba poniendo en evidencia la insensatez de la vida humana y social, las contradicciones que engloban “lo grave y lo

³⁸ En el estudio general de este tema como característico del Barroco sigue siendo imprescindible el ensayo general de Maravall (1975), que relaciona el tópico del mundo al revés con el sentido de inestabilidad y desorden que puede percibirse en una sociedad en vía de cambios. Se trataría de una patente expresión de la conciencia de crisis, que se refuerza y reitera en otro tópico clave de la estética y de la ideología del Barroco, el del mundo como teatro, tejido de engaños: efectivamente, si la realidad no es nada más que apariencia, la inversión no representa nada más que otro engaño, otra posibilidad de orden ficticio que tiene la misma dignidad, la misma razón de existir que el mundo tradicional.

humilde, [...] lo trágico y lo cómico [...]. Esa mixtura, esa unión indisoluble es lo que supone la *monstruosidad*³⁹ de la novedad de la obra teatral barroca por querer recuperar la unidad contrastada de la naturaleza y de la vida” (Orozco Díaz, 1969: 34). El espectáculo teatral traspasa las fronteras que lo cierran en un contexto aislado y desborda, creando un *continuum* espacial y temporal con el ambiente que lo rodea, proyectándose hacia el espectador, que viene incorporado en la representación como elemento activo y vital. Se trata de un rasgo que Orozco Díaz (1962: 427) identificó como típico de la estética barroca, no solo perteneciente al teatro, sino como tendencia que “concibe en general la obra de arte no como algo aislado e independiente, sino enlazándose clara y sutilmente con el medio ambiente o paisaje y, sobre todo el contemplador”. En el *Quijote* asistimos a la misma tendencia a la simultaneidad entre el tiempo de la historia y el de la narración y, además, el de las numerosas narraciones, supuestamente realizadas por varios autores⁴⁰. Es más, en la novela se percibe la misma tendencia teatral hacia la construcción de una continuidad fluida entre universo del relato y universo del receptor: el lector, en cualquier momento, puede entrar en la historia y hacerse personaje, como efectivamente sucede, ya que muchos personajes de la segunda parte fueron lectores de la primera. De la misma manera, el personaje puede salir del universo ficticio para entrar en el histórico, haciéndose lector y crítico de sí mismo. El juego de perspectivas entre narradores ficticios y el consecuente juego de intercambios entre las funciones de autor/personaje/lector pone el receptor de la novela en el mismo lugar en el que se halla el espectador teatral, o mejor, el espectador de lo metateatral, que se encuentra en el umbral de realidades diferentes, en esa zona suspendida entre realidad y ficción, vida y literatura, que es, al fin y al cabo, la posición estética y existencial que más corresponde al hombre del Barroco, el cual solo tiene que dar el último paso para entrar dentro de la pintura, para ser sujeto del cuadro en vez de observador⁴¹. El espacio barroco es continuo, no conoce fronteras entre medios y

³⁹ Subrayado original.

⁴⁰ Véase el párrafo 5.2., p. 351.

⁴¹ Orozco Díaz (1969: 39-40) profundizó su estudio sobre este “sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo”, o “expresión desbordante”, subrayando sus consecuencias en el arte figurativo; merece la pena recordar, en primer lugar, las pinturas de Velázquez, que enlazan la obra con el ambiente del espectador, arrastrándolo dentro del cuadro mismo y dejándose condicionar por él: “su aspiración suma será hacer que el cuadro no sea cuadro, sino un ámbito espacial que limita el marco como si fuese una puerta a través de la cual se puede salir y entrar; o, si queremos extremar la relación, como si fuese la embocadura de la escena teatral” (Orozco Díaz, 1969: 43). La obra de Velázquez es expresión,

contextos diferentes, no separa sino que lo reúne todo en el mismo lugar y en el mismo tiempo. Por eso la forma teatral es expresión ideal del Barroco, con su juego con la simultaneidad de tiempos diferentes – “el verdadero protagonista del drama del Barroco es el tiempo” (Orozco Díaz, 1975: 57) –, con la fusión de lugares diferentes en el mismo espacio y, sobre todo, con la constante implicación del espectador en la pieza representada. La vida es objeto de la representación teatral, pero la misma vida es ficción escénica, así que el teatro acaba por alimentarse de teatro, hasta el punto de que Lope teatraliza la misma recepción de la obra teatral en *Quien todo lo quiere*, escenificando un diálogo en el que los personajes comentan la tragedia que acaban de ver, discutiendo sobre la polémica a propósito del gusto del “vulgo” y la influencia que se suponía que tuviese en la composición de las obras teatrales.

DON PEDRO Pero un poeta que escribe
 Comedias, tanto desea
 Agradar a quien les oye,
 Que es lástima, y aun vergüenza
 No perdonalle, si al blanco
 Tal vez no acierta la flecha (I, 343-348).

La “tendencia desbordante de la escena” (Orozco-Díaz, 1962: 428) en el teatro, género símbolo de la época en cuestión, resume perfectamente este sentido artístico. De la misma forma, la estructura y la esencia dramáticas se proyectan en la vida cotidiana, sobre todo la cortesana, que adquiere rasgos de espectáculo; eso se refleja en las fiestas de palacio⁴², aunque se encuentre el mismo fenómeno también en el ámbito

como la definió Díaz-Plaja (1963) en el título de su ensayo, de una “estética fronteriza” hasta el punto de que se pudo sacar de su pintura *Las Meninas* una representación que lleva el mismo título y que se estrenó en la temporada madrileña de 1960-1961. Igualmente “desbordante”, y quizás de manera aun más visible, es la escultura barroca, sobre todo la de tema religioso, que conlleva, con esta estrategia, un nuevo y hondo sentimiento de patetismo. Orozco-Díaz (1962), al acuñar esta expresión, la aplica de manera especial a la literatura religiosa y a su propósito de llamar al lector a participar directamente, no solo como lector, sino como testigo que se halla en el mismo tiempo y lugar del autor. Limentani Virdis (1981: 59), al estudiar los efectos de *mise en abîme* en la pintura de interiores flamenca y holandesa, señaló el carácter narrativo de este artificio, que apunta a la creación de un cuento. La validez de los procedimientos narratológicos literarios en ámbito pictórico fue propuesta también por Segre (1979) y se halla, según Dällenbach (1994: 12) en la misma postulación del concepto de *mise en abîme* creado por André Gide en 1891: la *mise en abîme* sería un instrumento de reflexión sobre la obra, que destaca su misma estructura formal sin ser específica de la sola literatura. La relación entre Cervantes y Velázquez fue analizada también por Hatzfeld (1964).

⁴² Orozco Díaz (1969: 89-107) recordó a este propósito unos ejemplos de fiestas y celebraciones que tuvieron lugar en Europa y que manifestaron los típicos rasgos teatrales pertenecientes al Barroco. El

carnavalesco. La comunicación artística se constituye por lo general como continuidad que autoriza al receptor a entrar en la obra y al sujeto – literario o figurativo – a salir de ella, a adquirir una perspectiva externa que puede llegar a enlazarse con la posición autorial. Vamos a tomar en préstamo otra vez las palabras de Orozco Díaz (1969: 56):

La farsa resulta ser consubstancial a la vida humana; [...] hay necesidad para el hombre de ser farseado y ser farseante. La razón es que necesita de cuando en cuando evadirse del mundo de la realidad, pues necesita la diversión o distracción que es algo consubstancial a la vida humana.

Es este el procedimiento artístico que Cervantes desarrolla rompiendo la barrera entre emisor y receptor y posibilitando el intercambio de papeles entre los participantes en el acto artístico, los internos a la novelas (con los personajes que se hacen por un lado autores/narradores de cuentos, por otro críticos de la historia en la que se hallan) y los externos (con el lector convertido en personaje o llamado a participar activamente en la trama de la novela para desembrollar los nudos interpretativos) y posibilitando en general la transformación del arte que se hace vida y de la vida que se hace arte y se desarrolla al tiempo que se construye el mismo hecho artístico, como ocurre también, merece la pena recordarlo, en la novela picaresca de Ginés de Pasamonte. La estructura laberíntica que se detecta en el *Quijote* caracteriza también el teatro barroco⁴³, de manera que Cervantes emplea, en la forma narrativa, un efectismo que era estrategia típicamente dramática. La presencia del teatro en el teatro supone un cambio de perspectiva y un enfrentamiento de puntos de vista diferentes. El mundo social toma cada vez características teatrales, donde se difunde la impresión constante de estar representando un papel en la enorme comedia general de la vida, así que cada aspecto de la vida real acaba por ser espectacularizado y teatralizado, como enseñan las ostentaciones y los excesos de la vida de palacio del siglo XVII-XVIII.

artificio del “cuadro en el cuadro” o de la “pintura en la pintura” se desarrolla de forma paralela al del “teatro en el teatro”.

⁴³ Se puede considerar “teatro en el teatro” también la introducción de elementos teatrales menores dentro de la representación principal, es decir, loas, bailes, entremeses, etc., que creaban una “gradación de planos de ilusión” (Orozco Díaz, 1969: 63). Vossler (1933: 339) apuntó a un *horror vacui* de los comediantes, que llenaban la comedia lo más posible para evitar momentos de pausas en los que el público pudiera aburrirse. Puesto que unas pausas eran necesarias para los actores para que se cambiaran de indumentaria, se ocupaban estos momentos con otras representaciones teatrales menores, que entretuviesen los espectadores dentro del marco de la representación principal.

La identificación barroca de la vida con el teatro y la comedia lleva a la identificación del hombre con el personaje, a la conciencia del hombre de desempeñar un papel a lo largo de su vida, de ser nada más que un actor que intenta cumplir con el disfraz que le tocó. Esta misma conciencia es la que lleva don Quijote a la rebeldía y a su decisión de autodeterminar su propia vida y consecuentemente el papel que va a jugar dentro de ella. No se trata de una rebeldía contra el mismo concepto del *theatrum mundi*, ya que hemos visto en I, 12 que don Quijote lo reconoce y lo acepta plenamente, sino también de una lucha contra una imposición superior, arbitraria, de la comedia de la que tiene que formar parte. Abrazando la idea de teatralidad de la vida, que se conforma con su intención y con su proyecto de literariedad, quiere, sin embargo, escoger de forma autónoma su personaje, y se hace protagonista de una comedia que es adaptación teatral de un libro de caballerías. Don Quijote funde la conciencia de sí mismo como personaje con el designio activo de elegir qué clase de personaje encarnar, llegando a ser, además de personaje, autor de sí mismo, rivalizando con la autoría oficial de la novela. Es una situación parecida a la del personaje teatral que se disfraza en la escena para llegar a ser otro, que asume una identidad diferente de la que, supuestamente, se le había asignado, es decir, el personaje que se hace personaje voluntariamente, duplicando su identidad: “es el personaje que para conseguir sus propósitos decide fingir; ya disfrazándose como si fuera otro personaje, ya disimulando su ser natural” (Orozco Díaz, 1969: 233). Se trata de una situación compatible con la imagen barroca de la vida como comedia ya que, si todo es ficción teatral, el hombre también no es nada más que un personaje. Esto en el marco teatral permite una significativa variedad de juegos, un trato laberíntico que une realidad y vida a través de la ruptura de la ficción. Un ejemplo se encuentra en *El castillo de Lindabridis*, donde Malandrín, a través de la negación de hallarse dentro de una comedia, revela precisamente lo contrario, vale decir, su naturaleza de personaje teatral, jugando irónicamente con el público:

Después de la salpicada,
mil instrumentos oí;
si fuera comedia, aquí
acabara mi jornada:
mas puesto que no lo es,
y que prosiguiendo va,
la música suplirá

ausencias del entremés.
Por lo menos extrañeza
será de ingenio saber
que hoy todo cuanto hay que ver
es cortado de una pieza (BAE, t. 9, 261a).

En el *Quijote*, la multitud de disfraces con los cuales los personajes eligen voluntariamente desempeñar un papel ya es indicadora de que ellos se perciben a sí mismos como actores (Syverson-Stork, 1987: 21). Es tónica la situación del personaje femenino enmascarado de hombre⁴⁴, que se encuentra en *La vida es sueño* y también en el *Quijote*, con Dorotea, y en la novela ejemplar de *Las dos doncellas*; es tradicional también la razón del disfraz, es decir, la reparación del honor robado por un hombre engañador. La misma locura quijotesca, en el momento en que se exterioriza y expresa a través de un disfraz, se manifiesta dramáticamente, acompañándose con la decisión consciente de hacer patente su nueva identidad. La locura involuntaria se presenta junto a una decisión lúcida de hacer el loco, de dar cuerpo real y concreto a su locura, como un actor que juega su papel y acaba por identificarse en él, fundiendo su persona en el personaje. Arboleda se refiere a esta condición como a “un estado racional consciente dentro del cual Alonso Quijano se comporta como un comediante profesional. Lo que parece ‘locura’ es en el fondo una entrega absoluta a la vida” (Arboleda, 1991: 66).

La complejidad de la posición de don Quijote respecto al texto adquiere unos rasgos que apuntan a la dualidad entre actor y espectador: por un lado se mueve en el contexto histórico de la segunda parte, por otro lado es personaje literario de la segunda y, además, es lector de la primera parte, vale decir, lector de sí mismo, lo cual lo hace perfectamente consciente de las interferencias de los dos planos. En este sentido se coloca, como un espectador de la comedia, dentro y fuera del espectáculo, no solo porque se ve a sí mismo actuando como protagonista, sino también porque conoce la relación entre los acontecimientos y su origen literario, que es también la condición de la existencia de los graciosos, “figuras de mediación” de la comedia (Ruiz Ramón, 2005: 224) que “fuerzan al espectador a oír y ver a la vez dentro y fuera del espacio escénico y del espacio histórico”.

⁴⁴ Véase sobre el tema de la mujer disfrazada de hombre Romera Navarro (1934), Ashcom (1960) y Bravo-Villasante (1976).

Al comienzo de la segunda parte del *Quijote*, los comentarios y las quejas de los protagonistas sobre el trato literario que les fue reservado por parte de Cide Hamete apuntan a la misma postura crítica de los personajes teatrales que intentan rebelarse contra el autor; en los dos casos se trata de una aptitud que se realiza a causa de su conciencia de ser personajes literarios, que le otorga el derecho de interpretar la obra en parte como espectadores/lectores y en parte como verdaderos autores que quieren autodeterminarse frente a la imposición autorial. Después de la creación del artificio, literario o teatral, el autor barroco se detiene en su desvelamiento, en juego irónico que se funda en la alternancia entre *pars construens* (creación por parte del control autorial externo) y *pars destruens* (destrucción que procede del interior y da lugar a una construcción diferente de la de partida) procediendo de esta disposición de rebeldía que “desautoriza el autor”; en otras palabras, la creación barroca engloba ya, en su esencia, su destrucción con el fin de una nueva invención que en ella se origina, aplicando al mundo de las letras el método científico baconiano⁴⁵.

Para corroborar nuestro análisis, que identifica en la ruptura de las barreras convencionales por parte del personaje una aptitud esencialmente irónica, merece la pena considerar brevemente lo que ocurre en el ámbito de la pintura. Como se decía, además que a la simultaneidad, el teatro tiende también a la constitución de un *continuum* espacial, que es eje central también del arte figurativo barroco. En la relación entre dentro y fuera de la obra se detuvo Strappini (2003: 13-24) analizando los ocho retratos de bufones realizados por Velázquez entre 1633 y 1648. En los dos retratos de don Juan Calabazas, el bufón viene representado con los ojos estrábicos, rasgo que apunta a una deformidad típica de las figuras cómico-carnavalescas, compartida también por el pícaro cervantino Ginés de Pasamonte. Los bufones pintados presentan las características convencionales que Cesare Ripa atribuye a la alegoría de la locura en la iconología que establece al comienzo del siglo XVII.

⁴⁵ El fundamento del método científico elaborado por Francis Bacon preveía precisamente la aplicación de una *pars destruens*, para demoler los antiguos convencimientos erróneos que representan puras ilusiones; el filósofo los definió *idola* y abrazaban convicciones diferentes, a partir de la excesiva importancia que el ser humano le otorga a la experiencia sensible, hasta los prejuicios educativos y sociales, para llegar a los errores debidos a la falacia del lenguaje y de las pasadas doctrinas filosóficas. A esta fase del pensamiento seguía la *pars construens*, un método inductivo que permitía la construcción de una nueva forma de saber más firme y verificado. Sobre la importancia de la cuestión metodológica en el Barroco y la necesidad de distinguir entre realidad y apariencia, véase Gambin (2002) y Blanco (2004), que estudiaron la cuestión en su relación con la filosofía de Baltasar Gracián.

Un uomo di età virile, vestito di lungo, e di color nero, starà ridente, et a cavallo sopra una canna, nella destra mano terrà una girella di carta, istromento piacevole e trastullo de fanciulli. [...] Il riso à facilmente indicio di pazzia, secondo il detto di Salomone; però si vede che gli uomini riputati savi, poco ridono, e Cristo N. S., che fu la sola vera saviezza e sapienza, non si legge che ridesse giamai (*Iconologia*, pp. 453-454).

El bufón se representa, por lo tanto, como un loco y se identifica en la risa uno de los síntomas principales de su deformidad mental. Strappini identifica el estrabismo como otra manifestación física de la locura, expresión de una tendencia a la doblez, prueba física de una enfermedad mental⁴⁶. El estrabismo de los sujetos pictóricos, efectivamente, se configura como una inclinación a “mirar hacia fuera”, a salir del marco del cuadro para proyectarse hacia el mundo exterior. El bufón parece observar dos puntos contemporáneamente, según dos perspectivas, con un ángulo visual que le permite ver más allá de los límites tradicionales. Esta característica se conforma perfectamente con la aptitud que hemos visto pertenecerle al gracioso, el cual puede mirar “hacia dentro”, hacia la esencia del engaño teatral para desvelarlo “afuera”, al auditorio de espectadores. La que podríamos llamar “visión doble”⁴⁷ se representa, en los cuadros citados, como característica del personaje cómico por excelencia; su transposición literaria y teatral apunta a un juego de antítesis que, a pesar de ser estrategia irónica más que propiamente cómica, se encomienda, en la mayoría de los casos, al gracioso, figura en la cual, por lo tanto, converge no solo la pura intención cómica que suscita la risa del público, sino también el poder negativo de la ironía, que desvela la fragilidad del mecanismo dramático y, al mismo tiempo, la fragilidad de la vida humana; esta intención produce una risa amarga, de carácter completamente diferente, que no representa una explosión de diversión sino, más bien, una desengañada

⁴⁶ Foucault (2006: 179 y sgs.), al trazar su historia de locura, remontó al siglo XVIII la discusión médico-filosófica sobre la relación entre deformidad física y deformidad mental, enriquecida por el desarrollo de las investigaciones médicas sobre las causas de la locura, en las que seguía influyendo la tradicional teoría de los humores. Sauvages y Voltaire negaron que la locura fuese causada por una turbación de los sentidos: el estrábico no se puede tachar de loco porque, al ver un hombre desdoblado, no cree realmente que existan dos hombres. El desorden de la locura se halla en el alma y no depende de la imagen que se percibe, sino de la interpretación que se le atribuye: el estrábigo, como el borracho, aunque vea dos velas, sabe que solo hay una porque aplica la razón a su interpretación de la imagen. La locura no se halla en la imagen sensible, pero en ella tiene sus raíces, ya que consiste en atribuirle un valor absoluto, sin pasar a través de una relectura intelectual de ella; en otras palabras, el loco nunca sabe superar la imagen que se le presenta.

⁴⁷ Ortega y Gasset (1970: 610-611) describió el sentido de perplejidad que surge de la contemplación de muchos de los retratos de Velázquez: “en algún instante casi llegamos a dudar de si somos nosotros quienes miramos la figura o si no es más bien la figura quien nos está observando a nosotros”.

toma de conciencia de la condición humana. La ambivalencia de la ironía y su valor transgresivo, que alude a una verdad escondida opuesta a la aparente, puede pertenecer coherentemente a la aptitud de un personaje cómico como el gracioso, que encarna aquellos rasgos carnalescos que se refieren a otra tendencia transgresiva de ruptura del orden y, gracias a la cual, puede permitirse en la escena determinadas licencias de violación de las normas sociales.

Capítulo 8:

La distancia del receptor: el retablo de Maese Pedro.

La metaliterariedad es eje central de la poética de Cervantes, tanto en la novela como en el teatro; el autor explora la cuestión analizando varias consecuencias posibles y, en particular, fundiendo el medio teatral en la escritura en prosa.

La superposición de varios autores e intermediarios en el *Quijote* crea una inmediata referencia a la estratagema del manuscrito encontrado, típica de los libros de caballerías, volviendo en parodia la pretensión de historicidad que esta estrategia se suponía conllevar. La estructura de la novela acaba por construirse entre el enredo de los diferentes puntos de vista autoriales, ninguno de ellos fidedignos, así como la fábula emerge del choque de las perspectivas de los personajes, cada uno de los cuales proporciona su propia lectura del mundo y de las aventuras que ocurren. El lector tiene que desenvolverse entre los distintos niveles de autoría para identificar dónde se halla la verdad de la historia, y entre las diversas perspectivas de los personajes, en la tentativa de encontrar un punto firme. Por un lado, el lector acaba siendo incluido en la novela como personaje que busca su propia verdad, su versión de lo ocurrido; por otro lado, en la creación de su interpretación se hace autor que, como sucede a los personajes, plasma la trama según su punto de vista. Como ocurre con los personajes víctimas de burlas, el autor se befa de la supuesta perspectiva externa del lector y lo obliga a adquirir un punto de vista interno, que se acerque al de los mismos personajes e intermediarios de la narración. La relación que Cervantes establece entre la novela y su público juega con los límites que marcan el dentro y el fuera de la obra de arte, precisamente como hace el mismo don Quijote en los numerosos matices de su papel de personaje/autor/lector y, además, como acabamos de ver, análogamente al personaje teatral consciente de su esencia dramática.

El episodio del retablo de Maese Pedro (II, 25-27) parece resumir y simbolizar la compleja relación que el receptor tiene con la obra de arte y la búsqueda de su colocación respecto a las fronteras entre realidad y ficción, que es, al fin y al cabo, el núcleo de la problemática existencial del hombre barroco, atrapado en un mundo que *es*

ficción. En su análisis del episodio, Percas de Ponseti (1975 II: 593) reconoció “tres niveles de lectura superpuestos: el humano, el simbólico, el estético”: el nivel humano se funda en la humanización de los títeres por parte de don Quijote, que los identifica con los seres humanos que representan¹; el nivel simbólico y el estético, en cambio, remiten del paralelismo entre la creación artística y la creación divina. La estudiosa concluyó que “Cervantes, con su afinado sentido poético-alegórico, convierte el episodio del retablo de Maese Pedro en la ficción de la creación artística, traduciendo *verba* en *opera*, a imitación de Dios” (Percas de Ponseti, 1975 II: 602). Nuestra propuesta es que el nivel simbólico y el estético se vinculen también en otro sentido, que sería el de la ficción de la *fruición* artística. El retablo sería, en primer lugar, escena novelizada, símbolo de la relación que don Quijote establece con el objeto artístico, superando, hasta romperlas, las barreras convencionales entre emisor y receptor, colocándose en un área intermedia que une el dentro y el fuera de la obra y permite pasar del uno al otro. Consecuentemente, el retablo se haría símbolo del juego de engaños a los que está sometido el lector de la novela, que tiene que aprender a moverse entre la oscilación de perspectivas y las técnicas que pertenecen a géneros teatrales diferentes, adaptando incesantemente su misma fruición de la obra. No es casual que símbolo de esto sea una representación teatral, en la que se desarrolla típicamente aquel intercambio de funciones que Cervantes reproduce en el episodio en cuestión, extremándolo.

La presencia del teatro en el marco de la novela añade la figura de otro autor, este Maese Pedro que se descubrirá ser nada menos que aquel Ginés de Pasamonte que se hallaba entre los galeotes liberados por don Quijote en la primera parte, escritor de una novela picaresca inacabada e inacabable²; este personaje, entonces, es autor en el

¹ Propp (1988: 64-65) identificó la especificidad de lo cómico de las marionetas a través de la aplicación de la teoría de Bergson, según la cual la asimilación del cuerpo a un objeto mecánico es una de las razones que suscitan la risa. Los títeres, efectivamente, son objetos inanimados que en el teatro se vuelven animados, aunque solo por ficción; convertir los gestos humanos en movimientos automáticos representaría, por lo tanto, ya una parodia.

² Riquer (1988) identificó Ginés de Pasamonte con Gerónimo de Passamonte, autor de una autobiografía titulada *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, y, según el estudioso, verdadera identidad de aquel Avellaneda autor del *Quijote* apócrifo. Riquer recorre la vida de Passamonte y de Cervantes para proporcionar pruebas de sus relaciones, que se remontan a experiencias militares comunes entre 1571 y 1573, *in primis* la participación en la batalla de Lepanto; además, los dos se hallaron, y posiblemente encontraron, en Madrid entre 1594-1595, cuando ambos desempeñaban cargos administrativos; sería precisamente en ocasión de este posible encuentro cuando Cervantes habría podido conocer la obra

doble sentido de autor novelesco y, como se revela ahora, autor teatral, empresario y director de sus marionetas que escenifican la historia de Gaiferos y Melisendra, procedente de otra fuente literaria, el romancero. Al fundirse estas dos funciones en una sola figura, las dos expresiones artísticas se combinan de la misma forma y la representación teatral se hace relato novelesco, “teatro en la novela”. Es más, el espectáculo del retablo no queda aislado en el contexto novelesco sino que el mismo universo de la novela se incorpora en la representación de títeres con la violenta intervención de don Quijote en ella, así como Maese Pedro y el muchacho narrador de la historia del retablo interactúan con don Quijote también fuera del marco teatral. A este ayudante, don Quijote y Maese Pedro le reprochan unas faltas narrativas, por ejemplo el detenerse en detalles sin importancia, de modo que le recomiendan que siga en “línea recta” (DQ II, 26), evitando “curvas o transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobas”(ibidem). Ambos comentan su estilo, explicando que debe expresarse siempre de manera llana, ya que “toda afectación es mala” (ibidem); además, don Quijote interviene para corregir elementos del contenido, por ejemplo el hecho de que los moros no utilizan campanas como cuenta el ayudante, un pormenor tan sutil que Maese Pedro le ruega a don Quijote que no se pierda en estas pequeñeces. Don Quijote no duda nunca de la autenticidad del cuento que se está representando; a pesar de que sea un teatrillo de marionetas está convencido que sea historia verdadera. Pero su postura es escéptica hacia el narrador, con respecto a su estilo y a sus capacidades artísticas que a veces no parecen estar a la altura de su función. Se establece una correspondencia entre la desconfianza de don Quijote y de Maese Pedro hacia el narrador del retablo y la desconfianza del narrador del *Quijote* hacia el autor Cide Hamete y el traductor morisco³; si, en este segundo caso, la razón de

autobiográfica de Passamonte. Cervantes en la primera parte de su novela, entonces, dibujaría un retrato caricatural de su compañero de armas, representándolo como escritor de una autobiografía y, además, convirtiendo la condición real que padeció como cautivo remero en las galeras turcas en la de un galeote forzado en las galeras de España. La venganza, entonces, sería la razón que empujaría a Passamonte a componer una continuación del *Quijote* repleta de críticas y ataques al autor original, respuesta al retrato indigno que el mismo Cervantes había trazado de él. A partir de esta hipótesis, Martín Morán (2007) formuló otra propuesta, según la cual, en cambio, el personaje de Ginés de Pasamonte se constituye de una amalgama de elementos, procedentes del conocimiento del Jerónimo real y de la influencia del *Guzmán de Alfarache* como modelo picaresco.

³ Aplicando, otra vez, los típicos criterios renacentistas, Cervantes vuelve a analizar, a través de esta forma de narración híbrida, que mezcla teatro y cuento oral, los vínculos entre autor/narrador/intermediarios, convirtiendo el proceso y las problemáticas de autoría y autenticidad en el

las dudas se halla en la procedencia árabe de los dos y, precisamente, en el hecho de que los musulmanes eran tachados de mentirosos, en el episodio del retablo el ayudante parece ser incapaz de relatar de forma adecuada proporcionando las informaciones correctas. Don Quijote, con sus comentarios, le imparte una verdadera lección teórica sobre el arte de la narración, a partir del estilo que se debe utilizar – la llaneza – hasta la necesidad de comunicar informaciones correctas: aunque se trate de detalles aparentemente sin importancia, los más mínimos pormenores contribuyen a crear la ilusión literaria de la verosimilitud⁴.

Ya no hay separación de géneros ni distribución definida de los papeles de los personajes ni de las competencias de los autores: el escritor novelesco es autor teatral, el teatro admite la presencia de un narrador, las figuras del retablo se convierten en personajes de la novela así como don Quijote se hace, forzosamente, intérprete teatral; los mundos ficticios penetran el uno en el otro descomponiendo la gerarquía ideal y creando aquel *continuum* espacial en el que se funda el teatro de corral. El teatro, la novela, el arte en general, incluye al receptor en el proceso creativo, le exige que sea activo y participe en la invención. Por eso “le contrat de lecture sur lequel repose la vraisemblance d’une action imaginaire échappe à toute définition strictement normative” (Canavaggio, 1977: 111): no solo en el sentido que el lector tiene que desconfiar de las palabras del autor/narrador – como subraya el mismo Canavaggio –, sino también que, precisamente porque el terreno de la narración es tan resbaladizo, tiene que formarse por sí mismo una interpretación que le satisfaga. Remitiendo al concepto de *mise en abîme*, Dällenbach (1994: 99) identificó, entre sus matices posibles, la *mise en abîme* de la enunciación y, más precisamente, la del receptor y de la

asunto novelesco: “el retablo de Maese Pedro”, afirmó Haley (1984: 285), “es, pues, una analogía de la novela vista en su totalidad”. Maese Pedro controla sus marionetas de la misma manera en que Cide Hamete, supuestamente, controla a don Quijote. La interpretación de Allen (1973), a partir del estudio de Haley, llegó a nuevas conclusiones, comparando el comportamiento de don Quijote con el de los títeres, ambos ejemplos de la rebeldía de los personajes contra la autoría. Don Quijote que evita ir a Zaragoza para distinguirse de lo narrado por Avellaneda en su segunda parte de la obra se refleja en el incidente que ocurre a lo largo de la representación en el retablo, cuando el vestido de Melisendra se atora en el balcón, y la marioneta se queda colgada en la escena. Así como Cervantes incluye la intrusión de Avellaneda en su obra, de la misma forma, Maese Pedro oculta este despiste y lo convierte en parte de la representación, vale decir, en una ocasión para que Gaiferos pueda salvar su dama de una dolorosa caída.

⁴ Forcione (1970: 149) indicó una disparidad en el comportamiento de don Quijote entre este episodio, donde actúa como defensor de la preceptiva aristotélica clásica, y las circunstancias en las que él mismo es narrador, donde, al contrario, exige una mayor libertad, hasta ridiculizar el exceso de rigor, como ocurre en su relato de la aventura en la cueva de Montesinos.

recepción, que reproduce en el marco de la obra su mismo proceso de creación y recepción. El problema de la novela, según lo determinó Castro (1967a: 9), sería no solo el de la composición de un libro de fantasía, sino también la posibilidad de su recreación por parte de un lector “excepcional”. Esta actividad que se le pide al lector se describe en I, 50, al hablar de los libros de caballerías, con la metáfora de un imaginario “caballero del lago” que para descubrir las maravillas de un lago aparentemente oscuro, negro y peligroso, tiene que hundirse en él, hasta llegar a la hermosura escondida bajo la superficie. Castro (1967a: 11-12) tradujo este consejo en una invitación a enfrentarse al género caballeresco como a un “retablo de maravillas”, viendo en esta visión quijotesca un “anticipo esquemático del retablo de Maese Pedro”. El distanciamiento del texto por parte del lector— o, por lo menos, de una versión cierta de él — lo obliga a realizar un esfuerzo mayor para apropiarse de él: el distanciamiento es solo aparente, o, mejor dicho, es solo un medio para llegar a un potencial acercamiento al texto, hasta la inclusión en él y en su estructura.

El entendimiento del texto se desarrolla a lo largo de un proceso circular que, a partir del mismo texto, se aleja para reflexionar sobre él, es decir, para anular esta distancia y llegar a una comprensión más profunda y exhaustiva. La capacidad de tomar cierta distancia de la obra de arte parece ser precisamente lo que le falta a don Quijote durante el espectáculo de títeres de Maese Pedro⁵: el hidalgo está tan absorbido por el

⁵ Resulta interesante el estudio de Varey (1957: 232 y sgs.), que intentó identificar el tipo de títeres descrito por Cervantes: excluyó en seguida que el teatrillo de Maese Pedro se compusiera de títeres de mano, y analizó las posibles pruebas para las que se pueda considerar un teatrillo de marionetas o un mecánico de autómatas. Hay elementos diferentes que apoyan las dos hipótesis: con las figuras mecánicas no serían posibles movimientos tan sueltos — como don Gaiferos que arroja el tablero o Melisendra que se cuelga del balcón y monta a caballo —, ni que Maese Pedro pasara rápidamente de una historia a otra, como se dice que pueda hacer, aunque parezca también que la representación de la historia de Gaiferos y Melisendra sea usual para Maese Pedro, ya que le reconocen como “famoso” precisamente por llevar consigo un “retablo de Melisendra, dada por el famoso don Gaiferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto” (DQ, II 25). “Hay muchos cambios de escenas muy difíciles para un solo titiritero” (Varey, 1957: 235); el muchacho narrador lleva la atención del público hacia el punto exacto en el que se está desarrollando la acción, así que se supone que debía haber sitios diferentes en los que la representación se desplegaba, que un solo manipulador de marionetas no habría podido manejar, “pero resultaba bastante fácil hacerlo en un teatrillo mecánico donde autómatas, movidos por una rueda giratoria, representaban los episodios en distintos compartimientos del teatrillo”. Además, al atacar el retablo, don Quijote destruye los personajes que se hallan en la escena y también otros que, si fueran marionetas, deberían encontrarse colgadas entre bastidores, como la figurilla de Carlo Magno. La conclusión a la que llegó Varey es que la representación que Cervantes describe sea fruto de su imaginación y reúna elementos técnicos diferentes para que el

desarrollo de los sucesos de Gaiferos y Melisendra que no se da cuenta de que se trata de una ficción. Como se le ocurre con su misma vida a causa de su locura, don Quijote cambia la imaginación por la verdad, la ficción literaria por realidad histórica. Por el contrario, según Real Ramos (1993: 804), se trataría de un proceso contrario con respecto a como actúa normalmente el hidalgo: “si don Quijote en la obra manifiesta su locura en confundir la realidad con la ficción, en ver gigantes donde hay molinos, ahora confunde la ficción con la realidad, ve molinos donde hay gigantes”. Eso no nos parece cierto, ya que, en esta ocasión también, la sustancia literaria que se produce como espectáculo de los títeres se convierte, en el imaginario quijotesco, en hecho histórico, hasta el punto que necesita una intervención extra-literaria. Lo que sí se puede añadir es que pasa de una manifestación artística a otra, de la representación teatral del retablo al libro de caballerías que don Quijote quiere protagonizar y componer con sus hazañas. Don Quijote se hace autor, revisor de la historia representada, la interpreta de manera diferente, como parte de su realidad, que, sin embargo, es otro universo literario. El caballero no sabe alejarse suficientemente de la representación de títeres como para poder gozar de ella, así como no lo supo hacer con las novelas caballerescas. Su intención primaria de hacerse autor de su propia vida como obra de arte caballeresca no se puede realizar mientras no consiga distanciarse de la materia literaria para manejarla con libertad, para dominarla sin ser sometido por ella; la creación artística quijotesca se le escapa de las manos y se concretiza en algo totalmente diferente de lo que tenía en sus intenciones: en lugar de una novela caballeresca, produce una parodia de ella. El fracaso del proyecto autorial de don Quijote se realiza en la continuación de la obra, donde se parecerá cada vez más a un títere controlado por los demás, que se aprovechan de su locura para engañarle y burlarse de él, como ocurrirá con los duques y con Sansón Carrasco. El deseo de don Quijote de ser autor choca con el deseo análogo de los demás personajes y su personalidad evoluciona en relación con esta frontera, es decir, con la pérdida de sus capacidades imaginativas, de creador de sus propias aventuras, a medida que los demás personajes adquieren una fuerza creativa mayor que la suya. Su espíritu creativo se fundamenta en su voluntad, según la que quiere moldear el mundo para que se conforme con su visión caballeresca, proponiendo una reescritura de la realidad

resultado final se acercara a una representación verdadera a la que había asistido, por ejemplo *La danza de don Gaiferos y rescate de Melisendra*, estrenada en 1609.

exterior en conformidad con sus deseos interiores, que, sin embargo, en la segunda parte, tienen que enfrentarse con la realidad exterior, en la que el protagonista busca, sin encontrarla, confirmación de su visión del mundo. Consecuentemente, don Quijote, incapaz de imponer su perspectiva, acaba siendo víctima, no solo de los demás personajes que se ríen de él y de su desatino, sino también, y tanto más, víctima de sí mismo y de sus ilusiones. Don Quijote, autor de sí mismo, no consigue llegar a ser autor del mundo literario al que anhela. Tomando en préstamo las palabras de Américo Castro (1972: 83), diríamos que “don Quijote es el mayor portador del tema de la realidad oscilante”⁶, lo que le impide ser un verdadero autor que convierte su propia vida en obra artística, ya que la composición artística, además de fundarse sobre la creación de una realidad otra con respecto a la usual, tiene que constituirse como una realidad coherente, con cimientos estables, mientras que el mundo quijotesco siempre está cuestionado por los personajes menores y, en la segunda parte de la novela cada vez más por el mismo don Quijote.

La aventura del retablo de Maese Pedro (II, 25-26) es precisamente un ejemplo de la actitud de don Quijote frente a la literatura y de su incapacidad de apartarse de los impulsos, instintivos e irracionales, que esa suscita. La historia de Gaiferos y Melisendra, procedente de los romances del ciclo seudocarolingio, es un relato de amor y cautiverio en el que Melisendra, cautiva de los moros, queda rescatada por su esposo Gaiferos, pero los moros descubren la huida de los amantes y tratan de perseguirlos. Mientras en la leyenda original, tal como está contada en el correspondiente romance, la pareja consigue huir hasta que los moros salen derrotados por parte del valiente Gaiferos, la representación de Maese Pedro se interrumpe en la mitad, durante la persecución por parte de los moros. Don Quijote, al asistir a este espectáculo, está convencido de que se trata de una historia real y que los personajes son personas de carne y hueso; por eso reacciona de manera tan violenta, y no puede evitar de intervenir en defensa de los protagonistas, hasta el punto de que acaba por destruir el retablo por

⁶ Castro (1972: 84 y sgs.) recordó las raíces renacentistas de este pensamiento, que opone realidad y apariencia. Entre los humanistas que trataron la cuestión, en forma literaria o filosófica, el estudioso menciona Pietro Bembo (*Gli Asolani*), Luis Vives (*De prima philosophia*), Castiglione (*Il cortegiano*) y, sucesivamente, Erasmo (*Elogio de la locura*), que refiere el asunto al ámbito religioso. Castro (1972: 89) concluyó afirmando que “Cervantes no era un filósofo, pero ha dramatizado en sus obras, sobre todo en el *Quijote*, uno de los problemas centrales que inquietaron el pensamiento moderno, en el alba de la formación de los grandes sistemas”.

completo. La incesante confusión entre historia y ficción, síntoma de su locura y consecuencia de la lectura de novelas caballerescas, hace que don Quijote no sepa gozar del espectáculo y tome al pie de la letra la premisa del ayudante de Maese Pedro, que presenta los acontecimientos como historia real⁷. Don Quijote, perdido en la ficción dramática, la toma por realidad, así como, al leer libros de caballerías, decide hacerse él mismo caballero y poner en práctica el idéntico código sobre el que se fundan aquellos libros, sin preocuparse de que se trata de un código puramente literario. En tanto receptor, don Quijote no se limita a aceptar la verdad de los hechos narrados a lo largo de la representación, sumergiéndose en el relato sin escepticismo, sino que los traslada al plano de la historia y de la vida real, a la que pertenece. El protagonista cervantino invade el mundo de lo ficticio con su misma presencia y rompe la ilusión teatral, revelando el artificio escénico; sin embargo, al dejar de ser espectador, don Quijote vuelve inmediatamente a ser personaje de otro espectáculo que él mismo con su entrada en la escena crea, aunque de manera involuntaria; el resto del público no tiene otra alternativa sino quitarse de la ilusión teatral para zambullirse en la ilusión quijotesca, pasando de una ficción a otra. De hecho sí, como afirmó Gouhier (1954: 46) “la esencia del teatro es la exteriorización de la acción”, la reacción de don Quijote es un hecho dramático que traduce en acción concreta su voluntad; esto se puede aplicar a toda hazaña quijotesca, que siempre realiza en la práctica sus deseos y sus expectativas literarias. El hechizo del que cayó víctima don Quijote, de tomar en serio toda manifestación literaria, le impide, paradójicamente, gozar plenamente de las diferentes expresiones artísticas, sean ellas escritas o representadas en la escena teatral.

Este episodio proporciona la ocasión para una reflexión que abarca motivos diferentes; ya en la primera parte de la obra, el que entonces se llamaba Ginés de Pasamonte, con sus ambiciones de escribir una novela picaresca (I, 22), había ofrecido una imagen paródica del género, jugando con sus características tópicas y con los resultados más absurdos a que ellas puedan llevar. El fracaso de la representación de Maese Pedro reitera el fracaso de las ambiciones literarias de su otra identidad, Ginés de

⁷ Haley (1984: 275) estudió el papel del narrador en el episodio, subrayando el hecho de que la representación de títeres se entrelaza con la forma narrativa oral, desarrollada por el ayudante de Maese Pedro, del que nunca se nos desvela el nombre: “narrar y representar son aquí actos simultáneos, y el retablo es, a la vez, acción narrativa y representación dramática” contenidas en el marco de la narración novelesca.

Pasamonte, orgulloso autor de una novela picaresca que no podrá acabarse nunca porque, para decirse completa, tendría que incluir también el relato de la muerte de su protagonista, que coincide con el mismo autor de la obra: se produce el resultado, canónico de la picaresca, de que el autor-protagonista tendría que contar su misma muerte después de haber fallecido.

Cervantes no se limita al desdoblamiento, sino que crea un juego de cajas chinas compuesto por un número de niveles potencialmente infinito: el hidalgo Alonso Quijano, disfrazado de don Quijote, asiste al espectáculo del pícaro Ginés de Pasamonte, disfrazado de Maese Pedro. El espectáculo consiste en un retablo de títeres, donde las marionetas representan, a su vez, los personajes literarios de una leyenda del romancero. Se trata de un ejemplo de *mise en âbime* donde, en un contexto de ficción y enmascaramiento, se incluye otra ficción, nuevamente basada en máscaras. Don Quijote interviene con la intención de incluirse él mismo en la leyenda – que considera verdadera historia –, fundiendo el mundo concreto al que se supone pertenece el público con el contexto ficcional de la escena teatral; sin embargo, el resultado es un sonoro fracaso, ya que el hidalgo acaba por romper esta ilusión estratificada con la destrucción del retablo.

Señalar la necesidad de asumir una aptitud crítica frente a las manifestaciones artístico-literarias sugiere la existencia, en el universo literario, de un mecanismo engañoso que le urde trampas al receptor: no hay que confiar en lo que dicen autor y narrador, ya que el hecho narrativo es, en sí mismo, un engaño, que don Quijote desvela al público con la destrucción violenta del retablo⁸ y contemporáneamente Cervantes desvela a su lector con la superposición de voces narrantes y de autores mentirosos; todo parece estar afectado por “la expresa voluntad cervantina de descubrir el mecanismo del *truco*” (Rodríguez y García Spracking, 1987-1988: 361), pero solo tras haberlo cuidadosamente organizado, confundiendo al lector, que cae en este mecanismo como en una burla. Efectivamente, don Quijote desvela al público la inconsistencia, también física, del retablo, extremando hasta la agresión violenta la función metateatral que hemos visto pertenecer típicamente al personaje del gracioso. Delante de los ojos

⁸ Miguel de Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho* interpretará este episodio como un ataque contra los que consideran la vida nada más que un espectáculo teatral, es decir, contra el tópico barroco del *theatrum mundi*, que solo acabaría por traducirse en hipocresía y falsedad. Díez Borque (1972: 123) se preguntó si es legítimo sacar del texto cervantino huellas que ya se dirigen hacia esta interpretación.

del lector se desvela de esta manera el mecanismo de ficciones que sostiene el acto artístico y, al mismo tiempo, la fragilidad de esta estructura, que queda destrozada cuando el receptor deje de cumplir con el pacto literario que prevé su completa confianza en las intenciones del autor y en el mundo que él crea.

La atención que Cervantes dedica al examen de los límites que separan el mensaje literario de su receptor se vuelve a proponer en el ámbito de su actividad teatral. Así como en el *Quijote* noveliza el mismo proceso de composición artística a través del que nace la novela, sobrepasando las barreras convencionales entre autor, lector y personaje para ponerlos al mismo nivel, de la misma manera en el teatro se detiene en el análisis de la relación que el espectador establece con la pieza representada y con los actores. En el retablo de Maese Pedro, pieza teatral encuadrada en el marco de la novela, encontramos un ejemplo de como se pueda jugar con las distancias entre las diferentes funciones de recepción y emisión, intercambiando papeles y puntos de vista. En esta ambivalencia, en esta constante variación de las distancias se constituye otra “realidad oscilante”, la artística, que tiene, intrínsecamente, el potencial de manejar libremente las perspectivas del público y de los personajes, y que caracteriza típicamente el teatro.

El teatro crea naturalmente el “engaño a los ojos” que define la estética barroca y Cervantes explora esta posibilidad a través de la introducción de elementos metateatrales, como ocurre en el *Retablo de las maravillas*⁹, donde se pinta el mecanismo de la manipulación autorial explícitamente como burlesco, es decir, como

⁹ El asunto del entremés cervantino procede de un cuento popular. Se centra en una burla de un estudiante de bachillerato salmantino, que tiene un retablo de títeres que, supuestamente, solo las almas puras logran ver y oír. Este motivo remonta al Ejemplo XXXII del *Conde Lucanor*, por don Juan Manuel, “De lo que aconteció á un rey con los burladores que hicieron el paño”: tres hombres simulan ser sastres que quieren confeccionar un traje para el rey con tejidos preciados y rarísimos, que solo quienes sean cristianos viejos e hijos legítimos de su padre podrán ver. El rey, al no conseguir ver estos tejidos, finge verlos para no perder su reino, hasta el punto de desfilarse desnudo durante un festejo. Todo el pueblo simula ver las magníficas prendas que el rey lleva para no ser tachado de bastardo ni judío o morisco. Solo un esclavo negro, que no se plantea el problema de la honra, revela, en voz alta, que el rey va desnudo, hasta que todos los demás se dan cuenta que han sido víctimas de una burla. El asunto se vuelve a dramatizar por Hartzanbusch en el cuadro segundo de su comedia de magia *Las batuecas* (Cotarelo y Valledor, 1915: 571 y sgs.) y por don Ambrosio de Cuenca en el entremés *Los tejedores*, en el que el tema se convierte en un asunto típicamente español, ya que la fiesta en la que se halla el desfile celebra la boda de la infanta María Teresa, y los vestidos que lleva el alcalde protagonista se supone que solo puedan ser vistos por cristianos viejos. Sobre las numerosas versiones de este motivo, véase Molho (1976: 46-105), que hizo remontar el origen del cuento al siglo XIII; según el estudioso, las innovaciones que Cervantes aportó a este motivo folklórico se dirigen precisamente al planteamiento del asunto del teatro en el teatro.

un engaño en el que la realidad sale falsificada por un astuto burlador. Canavaggio (1972: 67) destacó este entremés cervantino como el lugar donde “le théâtre dans le théâtre n’est plus ici un artifice scénique propre à faire surgir un épisode, une péripétie, un dénouement imprévue, il constitue la matière, la substance même de l’intermède”. En la misma línea de análisis, Arboleda (1991: 37) se detuvo en el estudio de la caracterización de los personajes del retablo, que “tienen un alto nivel de conciencia de su propia teatralidad”¹⁰.

El engaño organizado por Chanfalla y Chirinos se funda en una auténtica “burla de palabra”, que convence al público de la existencia de un retablo mágico, cuya visión estaría restringida solo a una determinada parte del auditorio¹¹:

Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo (*Retablo*, p. 136).

Durante la supuesta representación, para dar prueba de ser cristiano viejo, cada espectador finge ver las figuras del retablo. Reaccionando precisamente como los burladores habían previsto, cada miembro del público se hace actor de la farsa orquestada y cumple involuntariamente con el papel que se le encomendó. Durante la representación del retablo de Maese Pedro se produce un movimiento oscilatorio

¹⁰ Arboleda (1991) analizó, a propósito de esto, dos entremeses, *El retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca*, y unos episodios del *Quijote* en los que se pueden apreciar la teoría dramática de Cervantes y sus estrategias meta-dramáticas – cuando se arma caballero, como si tomara el disfraz del actor profesional que se apresta a jugar su papel en la escena (I, 3), la historia de la princesa Micomicona (I, 27), el retablo de Maese Pedro (II, 26). El estudioso identificó en el carácter metateatral de la producción dramática cervantina uno de los rasgos que más lo apartan de las normas aristotélicas, a pesar de su constante referencia a los clásicos y al cumplimiento de sus preceptos. Según los preceptos aristotélicos, en el teatro no se pueden producir rupturas de la ficción, todo debe de ser coherente, realizado y completo en el marco de la representación, sin referencias externas y sin que nada quede sin explicación; no hay elementos que saquen al espectador del contexto de la escena, nada permite darse cuenta explícitamente de que todo es ficción teatral, es decir que la visión aristotélica del teatro no concibe la existencia de lo metateatral. En esta perspectiva, la metateatralidad de Cervantes se configuraría como una “crítica, un cuestionamiento, una parodia contra el género teatral tradicional anterior” (Arboleda, 1991: 87), pero no solo anterior, sino también, y tanto más, contra el teatro contemporáneo del que Lope de Vega es el mayor representante.

¹¹ La situación del *Retablo* sería, según el análisis de Molho (1976: 127), análoga a la del yelmo de Mambrino, ya que en los dos casos se trata de objetos que proceden de un encantador y que tienen una función identificadora dependiente de quienes los vean: el retablo los legítimos y limpios, el yelmo el solo don Quijote.

procedente desde el exterior hacia el interior de la representación, con don Quijote que irrumpe violentamente en la escena, mientras que, en el caso del *Retablo de las maravillas*, el movimiento se orienta en la dirección opuesta: los elementos ficticios que pertenecen al espectáculo se proyectan fuera del marco del retablo – que, hay que recordarlo, no existe en la realidad–, hasta el punto de que los personajes pretenden ser tocados directamente por ellos: los espectadores simulan ver el toro, los osos y los leones que salen del escenario, tener los ratones que se agarran a las rodillas, el agua del río Jordán que los moja, y uno de los personajes fingidos internos al retablo, Herodías, baila con un miembro del auditorio externo. A pesar de que las dos acciones se muevan en direcciones contrarias, en su substancia se equivalen, vale decir que en ambos casos se trata de la ficción literaria – caballerescas por parte de don Quijote, teatral por parte de los autores del retablo – que desborda de sus límites y pretende hacerse concreta. La literatura rompe las barreras y refunda una realidad donde todo sea posible dependiendo de la perspectiva, del deseo, de las intenciones de quien mira. En el caso de don Quijote se trata de su afán de realizar otra hazaña caballerescas, que le lleva a reescribir la historia de Gaíferos y Melisendra incluyéndose como su personaje, en el caso del auditorio del retablo entremesil se trata de la exigencia social de dar confirmación de su limpieza de sangre¹².

Es más, aunque los espectadores sean víctimas de la burla, su participación es voluntaria y motivada por sus propias exigencias sociales, de las que Chanfalla y Chirinos se aprovechan inventando un retablo que, efectivamente, no existe. La burla se constituye del cuento oral que los dos realizan de un retablo imaginario, así que se puede instaurar otro paralelo con el episodio quijotesco, donde la representación teatral se enlazaba con el relato del ayudante de Maese Pedro.

A lo largo del entremés se subraya varias veces la astucia de los dos burladores, que desde el principio declaran tener aquel “entendimiento” (*Retablo*, p. 133) gracias al que podrán engañar a un público más culto que ellos. Este elemento es una de las claves de otra obra teatral cervantina, es decir, *Pedro de Urdemalas* donde se enfoca otra vez

¹² Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1998: XL) subrayaron la “polisemia” del *Retablo de las maravillas*, donde la reflexión sobre el poder del arte y la superación de los límites que se atribuyen arbitrariamente a las varias categorías de participantes se añade a una dura crítica social que ridiculiza la obsesión por la limpieza de sangre, cuya vigencia se iguala a la existencia de las ilusiones del retablo. Para proteger su honra, o su “negra honrilla” (*Retablo*, p. 144), todos actúan voluntariamente de necios, aceptando caer víctimas no solo de los burladores, sino también de sus propios prejuicios.

el artificio del metateatro. El elemento de la astucia del personaje principal se reitera también en este caso, ya que la figura de Pedro se configura como teatralización de la imagen literaria del pícaro, con un largo parlamento que narra su nacimiento oscuro y con su habilidad para vivir de expedientes y organizar burlas. El pícaro es el típico personaje que hace del disimulo un arte, esto es, el arte de vivir. En su inclinación hacia el engaño y la ficción, el pícaro se acerca a la figura del actor, que vive de disfraces y de semblanzas. Ya hemos visto en el *Quijote* como Maese Pedro no sea nada más que una máscara, precisamente la de un pícaro, Ginés de Pasamonte, que se camufla no de actor sino de gestor de un retablo de títeres. La semejanza con el tema de la comedia es patente, así como la analogía subyacente: el personaje picaresco, predispuesto por su naturaleza al engaño y al fingimiento, se traslada a otra clase de burlas, la que funda el contexto teatral y su juego entre realidad y apariencia. Es más, los titiriteros que recorrían España con sus retablos eran figuras “apicaradas”, como revela el personaje de Ginés de Pasamonte en su disfraz: pobres, vagabundos, a menudo extrajeros¹³. Los embustes que pertenecían a su experiencia de vida picaresca se configuran como una preparación, como un antecedente de la conversión final del personaje en comediante. El término “conversión”¹⁴ aparece en las mismas palabras de Pedro, y remite a otra obra maestra de la puesta en escena del metateatro, es decir, *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega. Cervantes parece presentar una situación invertida con respecto a la de su famoso

¹³ Molho (1976: 117 y sgs.) se basó en la definición de Covarrubias al señalar la procedencia extranjera, tradicionalmente italiana de los titiriteros, relevando que, aunque en el *Retablo de las maravillas* no aparezcan personajes de esa nacionalidad, es italiano el supuesto inventor del teatrillo, dotado de un nombre significativo, Tontonelo, figura a su manera de sabio, con rasgos de encantador. Nos parece oportuno subrayar que Tontonelo comparte estas características mágicas y ocultas con Cide Hamete y que, como él, se menciona como autor sin mostrarse nunca. Cotarelo y Valledor (1915: 576) notó que los titiriteros eran, normalmente, “gente vagabunda y apicarada [...] que usaban de esta industria tan solo para disimular sus mañas de vivir sobre el país. Recorrían los lugares del reino, sin otro bagaje que la caja de sus menguados títeres, los que mostraban a embotados lugareños al son de ruidosas campanillas, haciéndoles representar historias o batallas en retablos que figuraban castillos, ciudades, o diversas escenas, divididas en compartimentos”. Merece la pena señalar también la desconfianza de Cervantes hacia esta manifestación de teatro popular; esa se expresa en la novela del *Licenciado Vidriera*, que decía “de los titereros [...] que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retratos, volvían la devoción en risa [...]. En resolución, decía que se maravillaba de como quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino” (*Novelas ejemplares*, p. 292). Algo parecido se repite en el *Coloquio de los perros*, donde esta clase de artistas está calificada de “gente vagamunda, inútil y sin provecho; esponjas del vino y gorgojos del pan” (*Novelas ejemplares*, p. 586).

¹⁴ “Digo que tienes delante / a tu Pedro conocido, / de gitano convertido / en un famoso farsante” (*Pedro*, III vv. 3024-3027, p. 248).

rival: Pedro – pícaro – se convierte en actor; en cambio Ginés – actor – se convierte en mártir. Mientras Lope escenifica el drama de la conversión religiosa a través de un actor que se identifica con su personaje hasta el punto de que se convierte realmente a lo largo de la representación, Cervantes, burlescamente, realiza lo contrario, vale decir, un personaje que en la escena se quita el disfraz y proclama ser actor. Si queremos seguir con la terminología religiosa, nos parece también una “confesión” en la que se revela al público la existencia de un actor bajo el semblante del personaje; una paradójica conversión de actor en actor o, mejor dicho, la toma de conciencia del acto recitativo en la que se refleja el hombre barroco que asimila el mundo al teatro; situación emblemática, entonces, en la que encontramos la esencia de las palabras de Ferroni (1983: 50), según el cual la sabiduría más auténtica se expresa en la locura humana de vivir en el teatro aunque se entienda su ilusión, de aceptar las máscaras a pesar de que se reconozcan como tales. Pedro se rebela contra su existencia anterior y se desenmascara, renuncia a todo disfraz para aceptar su nuda existencia de actor, al igual de un lienzo blanco sobre el que se pueden pintar existencias diferentes según las exigencias¹⁵.

Pedro de Urdemalas hereda del carácter picaresco otro rasgo de su personalidad: la voluntad de autodeterminación. Como el pícaro que intenta elegir su propio destino y escapar del determinismo social, el actor tiene la posibilidad de encarnar papeles diferentes, transformando su personalidad en el marco de la representación.

Ya podré ser patriarca,
pontífice y estudiante,
emperador y monarca:
que el oficio de farsante
todos estados abarca (*Pedro*, III vv.2862-2866, p. 242).

La reivindicación de autonomía por parte de Pedro se señala en el final, en su diálogo con el Autor, donde las funciones de los dos se intercambian directamente en la escena: Pedro manifiesta su deseo de libertad e independencia, de ser autor de sí mismo, precisamente frente a la única entidad que podría ponerle límites, mientras que el Autor sale al escenario y se hace personaje sometido a la voluntad de otro personaje que actúa como autor.

¹⁵ Romo Feito (2008: 124) caracterizó la comedia como centrada en la misma construcción del personaje de Pedro, que se convierte de embustero en actor, arte que le permite desempeñar cualquier oficio él quiera.

En los tres ejemplos analizados encontramos la transposición literaria de una manera peculiar, específicamente irónica, de relacionarse con el arte anulando las distancias entre las funciones tradicionales, en un clímax virtual, aunque no necesariamente secuencial en la sucesión cronológica de las obras¹⁶, que complica cada vez más el artificio literario. En el caso del *Retablo de las maravillas* se encuentra una perfecta representación metateatral; en *Pedro de Urdemalas* el elemento teatral se funde con la caracterización del personaje consciente de su esencia teatral y que, además, intenta reivindicar su autonomía del autor. En el retablo de Maese Pedro se suman estas dos inspiraciones artísticas y se incluyen en el marco de la narración novelesca, donde don Quijote, además de ser consciente de su identidad literaria, se hace voluntariamente personaje de otra manifestación artística, la del retablo, en un panorama de apertura entre géneros y perspectivas diferentes, a partir del posible intercambio entre las funciones de autor, lector y personaje.

Al evaluar la pertenencia de Cervantes al Barroco y la relación entre su poética y la estética figurativa de la época, Hatzfeld¹⁷ (1964: 414) afirmó que:

El gran descubrimiento de Cervantes fue que una novela tiene que ser abierta como un cuadro barroco donde el marco parece más bien recortar un panorama que pudiera sin duda extenderse en todas direcciones.

Este sentido de apertura se percibe en la concepción del espacio y, sobre todo, del tiempo. La búsqueda cervantina de efectos de simultaneidad se realiza en el marco teatral tanto como en la obra novelesca y, aun más, en la relación entre los dos¹⁸. El teatro no es solo inspiración de unas específicas aventuras del *Quijote* o de ciertas estrategias, sino mundo de referencia primario, gracias al cual se plantea la posibilidad de aquella simultaneidad, de la que ya hablamos, entre plano literario y extra-literario,

¹⁶ La composición del *Retablo de las maravillas* se suele fechar con cierta probabilidad entre 1611 y 1615, gracias a la alusión a la crisis de los teatros madrileños durante aquella época; menos cierta es la fecha de *Pedro de Urdemalas*, que, sin embargo, se sitúa después de 1610. Aunque no sea posible determinar con precisión la sucesión cronológica de los tres momentos analizados en este capítulo, todo indica que las dos obras se realizaron en los mismos años en que Cervantes se dedicó también a la escritura de la segunda parte del *Quijote*.

¹⁷ El estudioso no comparte la perspectiva de Castro (1972), que colocó a Cervantes en el epílogo del Renacimiento.

¹⁸ Afirmamos esto a pesar de la teoría de Segre (1984: 6) que identificó la simultaneidad como calidad intrínseca del teatro y rasgo que lo aparta de la prosa diegética.

del arte con la vida o, en otras palabras, la coexistencia entre espectador/lector, actores/personajes y autor en el mismo contexto artístico que abarca el interior y el exterior de la obra. Lo que representa y concretiza la posibilidad de romper esta barrera entre dentro y fuera es el artificio metateatral, que representa en la escena el intercambio entre las tres funciones citadas. Por eso el episodio de Maese Pedro se configura como la cumbre de la síntesis de este problema compositivo, ya que representa en una única imagen esta superposición que se crea entre teatro y novela, entre palabra oral y palabra escrita, permitiendo al espectador don Quijote de entrar en la escena en el mismo momento en el que es protagonista de la novela, haciéndose personaje novelesco y teatral a la vez que intenta ser autor de las dos obras mientras, de la misma forma, el lector se hace también espectador teatral.

La persistencia del tema del sueño en el arte barroco puede ascribirse a esta misma búsqueda de continuidad espacial y temporal, de ruptura de los confines. La misma escena teatral constituye un mundo imaginario, y el sueño es un contexto análogo, al que se atribuye realización física. El contexto teatral tiene ya naturaleza onírica, de manera que el actor consciente de ser actor se halla en la misma situación del soñador consciente de estar soñando. En *El castigo sin venganza* Lope habla de “sueños despiertos” (v. 960, p. 154), citando la famosa tragedia de Calderón:

Bien dicen que nuestra vida
es sueño, y que toda es sueño,
pues que no solo dormidos,
pero aun estando despiertos,
cosas imagina un hombre
que al más abrasado enfermo
con frenesí, no pudieran
llegar a su entendimiento (vv. 929-935, pp. 152-153).

Efectivamente, no es posible no citar *La vida es sueño*, que resume y dramatiza un número significativo de tópicos estéticos barrocos, creando una obra maestra sin igual. El tema de la vida como sueño se manifiesta como profundamente vinculado con el de la vida como teatro y como ficción: en los dos casos hay que pasar a través de la toma de conciencia del aspecto ficticio e ilusorio de la vida humana y aprender a convivir con él. Segismundo representa por excelencia el personaje teatral consciente de sí mismo, que actúa como dramaturgo, renunciando a su papel actorial para conseguir un estado de conocimiento más profundo y auténtico, afirmando su libertad de ser algo

diferente de lo que se suponía que fuese, hacia la construcción, de forma aparentemente autónoma, de un personaje diferente del inicial, sin salir del marco de la ficción dramática.

Pues estamos
En mundo tan singular,
Que el vivir solo es soñar;
Y la experiencia me enseña
Que el hombre que vive, sueña
Lo que es, hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
Con este engaño mandando,
[...]
Y en el mundo en conclusión,
Todos sueñan lo que son,
Aunque ninguno lo entiende
Yo sueño que estoy aquí
Destas prisiones cargado,
Y soñé que en otro estado
Más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños sueño son (vv. 2152-2159; 2175-2187, pp. 164-165).

Segismundo descubre la posibilidad de participar activamente en este sueño ficticio, de no dejarse llevar por él sino de llevarlo personalmente, según sus deseos; en esta manera, la ilusión dramática adquiere un nuevo nivel de verdad y de realidad (Dunn, 1973: 95).

La superposición de estos planos diferentes, en el teatro, en la novela e incluso en la pintura, cabe perfectamente dentro de la búsqueda estética del artificio esencial en el Barroco, de la invención ingeniosa que cause asombro. El teatro, como género que permite una inagotable gama de juegos y efectos sorprendentes, supo responder con presteza a estas expectativas, a partir de los artificios técnicos que condicionaban la puesta en escena. La apertura de múltiples planos representativos, así como narrativos, responde a aquel afán de dinamismo del arte barroco, que no se halla tanto en el objeto reproducido sino que se requiere por parte del ojo que lo contempla, que tiene precisamente que moverse entre planos figurativos y representativos diferentes. Díaz-

Plaja (1940: 128) la definió un “arte del no llegar”, que se centra en el empleo del artificio más que en su propósito. Ejemplo de esto es precisamente don Quijote, que construye su aventura y su identidad a lo largo de un camino que no depende de la llegada, por el contrario, se interrumpe en el momento en el que alcanza una meta definitiva. El arte barroco, al igual que su propia ideología, se funda en la inestabilidad, que se refleja, literariamente y teatralmente, en la permeabilidad de las funciones principales de emisor y receptor. En este sentido, el episodio del retablo de Maese Pedro nos parece emblemático por la reproducción que proporciona de las paradójicas relaciones literarias concebidas por Cervantes. Se reitera la desconfianza del receptor hacia el narrador, que afecta también al lector del *Quijote* a causa de las numerosas y contradictorias voces narrativas estimulando una fruición crítica de la novela. Al mismo tiempo, parece que el autor quiera poner en guardia al lector, avisándolo de las consecuencias que produce una lectura pasiva, que toma acríticamente en serio la palabra o la representación literaria: el *Quijote* es, al fin y al cabo, un libro de caballerías, por lo tanto, es peligroso como todos los libros representativos del género y puede provocar el nacimiento de otros don Quijotes. El lector, para el cual se urde la burla literaria, viene contemporáneamente animado a desembrollarla, tomando distancia de ella a través de una mirada irónica que le permita alcanzar una superior condición de desengaño. La única manera para evitar caer víctima de este engaño parece ser usar el arma de la desilusión y del distanciamiento. En este sentido, la ironía adquiere aquel valor de estímulo intelectual que señaló Jankélévitch (1987: 60) al definirla como un “appello che bisogna intendere; un appello che ci esorta: completate, correggete, giudicate da voi”.

Para concluir, nos parece oportuno citar las palabras con las que Maestro (1995: 116-117) describe con fineza el núcleo de la ironía cervantina:

Cervantes lleva el concepto de ironía hasta regiones completamente inéditas para su época, al introducirlo como forma de lectura de los procedimientos narrativos del *Quijote*, e interpretarlo como exigencia de romper la ilusión de objetividad de la obra literaria.

A manera de conclusión: el juego del/en el Quijote.

El recorrido de este ensayo a lo largo de las manifestaciones burlescas del *Quijote* nos ha conducido desde el interior hasta el exterior del texto, desde el núcleo temático hasta su configuración superficial, para llevarnos de nuevo a reflexionar sobre la esencia profunda de la inspiración cervantina.

Hemos intentado clasificar las burlas según dos criterios fundamentales: el primero distingue las burlas “de acción”, constituidas por una escenificación, de las “de palabra”, que construyen el engaño mediante un uso astuto de la lengua; el segundo criterio atañe al nivel de complejidad conceptual de las mismas burlas: a partir de la noción bajtiniana de dialogismo hemos denominado “dialógicas” a las burlas que repiten una construcción ficticia con el propósito de ridiculizarla, transformándola irónicamente en un arma contra su autor; calificamos en cambio de burlas “de grado cero” las improvisadas, donde no es necesaria una organización compleja porque su mero objetivo es la risa más que el escarnio aniquilador.

El concepto de dialogismo resulta particularmente eficaz por caracterizar no solo muchas de las burlas que forman parte del enredo principal de la novela, sino también por estar en la base de aquella línea narrativa secundaria que sigue – y noveliza – el recorrido de composición y transmisión del propio texto y que se configura, en su conjunto, como estructura burlesca. La superposición de voces que proceden de intermediarios diferentes, que supuestamente manipulan la obra como verdaderos autores, apunta a un artificio clásico del canon de la literatura caballerescas que, sin embargo, Cervantes lleva a nuevas consecuencias: en sus manos el hallazgo del manuscrito se complica con la intervención de un traductor, de un editor y a menudo con la alusión a una tradición literaria aun anterior al primer autor. Cervantes explora paródicamente un mecanismo originariamente sencillo, que debía representar, además de un efecto de exotismo, un elemento de garantía de la autenticidad y, sobre todo, de la historicidad de los acontecimientos narrados; por el contrario, en el *Quijote*, alcanza el resultado opuesto, es decir, crea la impresión de una general incertidumbre dentro de una miríada de intervenciones arbitrarias donde ninguna de las voces narrativas parece fidedigna. Se trata, efectivamente, de otra burla que el autor instala como estructura

maestra de la obra, cimiento que sostiene la misma trama; Cervantes se burla “de toda pretensión de certeza” (Del Río, 1959: 218) tanto en la vacilación de perspectivas que fundamenta el mundo del *Quijote* como en la falta de un punto de vista firme a partir del cual conducir la narración. A pesar de la intención aparente, la declaración de autenticidad del manuscrito corresponde a una admisión de falsedad.

En este sentido, Cervantes parece poder adscribirse a aquella tradición que Colie (1976) identificaba como típica de la poética renacentista, es decir, de la paradoja, creación literaria que juega con las apariencias y con las expectativas del lector para afirmar negando, con el resultado de derribar toda perspectiva cierta para disolverla en el relativismo. La paradoja se vale del espíritu irónico que disfraza las intenciones reales detrás de una afirmación ilusoria; por lo tanto, para ser descifrada, necesita un proceso de desenmascaramiento. Se vale de un juego de apariencias en el que el mismo autor no confía: si Jankélévitch (1987) caracterizó la ironía como “arte de rozar”¹, Colie (1976) vio en la paradoja la misma imposibilidad por parte del autor de identificarse con lo que expresa². Se trata del mismo proceso según el cual los personajes intentan aproximarse a la realidad desvelando su enredo de mentiras y de apariencias: el mismo don Quijote percibe el mundo concreto como “equivoco”, como hechizo de un encantador que esconde una realidad que debería ser caballerescas y literaria, mientras los demás saben que todo lo que afirma don Quijote tiene que ser sometido a un proceso de relectura, de traducción extraliteraria. En este juego de mundos al revés, donde todo depende del punto de vista, participa también el lector que es, a su vez, víctima de la burla, del juego estructural que noveliza la transmisión de la obra y carnaliza la estructura – y la escritura³ – en una superposición de voces que se desmienten recíprocamente, disfraces múltiples e inmatriciales del Cervantes-autor que hace guiños a su lector sin dejarse aproximar y sin desvelarse. Cervantes oculta su autoría detrás de una constelación de voces perfectamente discutibles y dudosas. La paradoja depende precisamente de la conciencia de la relatividad del sistema de valores, así que la estructura formal dialéctica, mezcla de mentira y verdad, se refleja en el plano lógico. Lo mismo se puede aplicar, como hemos visto, a la noción de dialogismo bajtiniano que, a partir del ámbito

¹ Véase en la p. 321.

² “The paradox does not commit itself, nor does the paradoxist” (Colie, 1976: 38).

³ Celati (1986: 136) habló de comedia de la escritura.

lingüístico, se configura como superación de la lógica tradicional al posibilitar la interacción de dos verdades incompatibles en el mismo espacio.

Estamos hundidos en un universo problemático y conflictivo, tramposo en su misma esencia, en el que se mueven tanto los personajes como el lector. Don Quijote y su lector acaban compartiendo el mismo mundo, construido a partir de este sentido de fiabilidad escasa o nula en el cual, sin embargo, instauran un juego burlesco en que participan ambos voluntariamente. La noción de la literatura como juego no es nada nuevo: Huizinga (1973) puso de manifiesto cómo el primer motor literario que fundamenta la literatura es precisamente el lúdico, a partir del valor que los griegos atribuían a la *poiesis*; el significado estético y moral que adquirió el acto artístico como instrumento para indagar la verdad sería una superestructura tardía, que descuida el sentido arcaico de la cultura y su función social y litúrgica; es el carnaval el ritual que precede a la cuaresma, y no viceversa (Picone, 1993: 107). El desarrollo de la poesía según normas de severidad y finura corresponde a la formación de un código esmeradamente definido de reglas del juego, según un sistema rígido que, sin embargo, posibilita una variación infinita (Huizinga, 1973: 140 y sgs.).

Según Huizinga, además, la época del Renacimiento se caracteriza por hacer del juego su misma actitud espiritual, que moldea una cultura intrínsecamente lúdica, oscilante entre solemnidad y jocosidad, cuyo ideal festivo se encuentra expresado en el idilio pastoral y en el género caballeresco. Análogamente, el arte barroco supone una fruición que no tome completamente en serio su forma expresiva. La esencia lúdica del Barroco fue señalada sobre todo por Maravall (1975: 389) en todos los ámbitos del saber y la actividad humana, a partir de la política, con la influencia de Maquiavelo, de la economía, con el nacimiento de las especulaciones bursátiles, para llegar al arte del *trompe-l'œil* y a la proliferación de los juegos de azar, en particular de naipes⁴.

Jugar significa trasladarse a un mundo diferente, que se regula según leyes propias, en un tiempo y espacio determinados y transitorios; para participar en el juego hace falta aceptar las condiciones de las que depende su existencia, que dan lugar a un mundo perfectamente consecuente. La disposición del jugador, entonces, es completamente seria; es más, el único juego valedero es precisamente el que se juega en

⁴ Etiennev (1987) estudió el lenguaje de los juegos de naipes, dedicando especial atención al léxico y a las metáforas producidas en este ámbito en la literatura del Siglo de Oro.

serio (Jankélévitch, 1991: 15); sin embargo, el juego literario manifiesta también la potencialidad de afluir a un resultado cómico, más evidente en el contexto teatral, donde los actores “juegan” físicamente e interactúan con un público (Gallo, 2001: 11). La transgresión de una cualquiera de las normas supone el derrumbamiento de la estructura lúdica: hay que dejarse llevar por el estado de éxtasis que el juego produce, zambullirse en él sin condiciones, pero también lúcidamente. La lectura, así como la fruición literaria en general, supone la misma coexistencia de juego y seriedad: para realizar aquel sentido de participación, el receptor tiene que acoger la obra literaria con seriedad admitiéndola como creíble, acreditando las palabras del autor y suspendiendo, aunque solo de forma temporánea, su duda; en las palabras de Ferroni (1996: 173), la lectura de un texto literario tiene la específica capacidad de estimular una disposición casi “amorosa”, acogedora y abierta, y, simultáneamente, una conciencia crítica siempre vigilante. El mismo concepto de juego se desarrolla según el criterio que fundamenta también la aproximación del lector hacia la palabra escrita, fusión entre confianza y desconfianza. Jankélévitch (1987: 52) subrayó precisamente la ironía como conciencia lúdica, creadora y destructora, que infunde vida a las ilusiones para luego matarlas.

El juego se caracteriza también por ser improductivo, por no tener otro propósito que el entretenimiento; el mismo *Quijote*, como subrayamos en el cap.1, p. 88, se define en el *Viaje del Parnaso* como pasatiempo. El prólogo se dirige a la figura tópica del “desocupado lector”, apuntando a una lectura que se configura precisamente como una actividad a la que es saludable dedicarse con ligereza, para aliviar el ánimo de la angustia. Con respecto a la inclinación emocional que el autor se espera de su público, podemos citar el prólogo al *Pantagruel* de Rabelais:

Et à la mienne volonté que chascun laissast sa propre besoigne, ne se souciast de son mestier et mist ses affaires propres en oubly, pour y vacquer entierement, sans que son esperit feust de ailleurs distraict ny empesché (*Rabelais*, II, Prologue, p. 398).

Solo entregándose a la literatura por completo se alcanzará ese estado de alienación que permite abandonar las preocupaciones cotidianas: se trata, pues, por excelencia, del campo en el que hay que jugar seriamente. Maestro absoluto de esta “narración por pasatiempo” fue Boccaccio, que dedica el *Decameron* al público femenino para ofrecerle distracción y consuelo; el mismo propósito se reproduce en el

marco donde los jóvenes intercambian cuentos divertidos intentando olvidarse de la epidemia de peste que los rodea.

En el prólogo a la primera parte del *Quijote* Cervantes exhibió su espíritu socarrón que no solo cimienta el desarrollo de la novela, sino que también orienta la lectura poniendo en guardia al receptor contra la complejidad de la aventura que va a enfrentar. Se establece en este lugar el pacto literario que determina el consenso por parte del lector sobre lo que irá encontrando a lo largo de las páginas siguientes. El prólogo indica la dirección que el mismo lector tiene que seguir para gozar plenamente de la obra, dejando entrever el perfil del refinado juego que se irá desarrollando; este es el momento en el cual Cervantes le informa sobre las reglas del juego: es una condición imprescindible para poder activar el canal comunicativo con el lector, ya que el principio esencial para que la constitución lúdica funcione es la conciencia de estar jugando (Picone, 1993: 120-121). El autor insta a con su lector una relación que infringe los parámetros tradicionales de la recepción literaria: en lugar de aspirar a una aceptación completa de su palabra, lo que quiere estimular realmente es el espíritu crítico del receptor, para que se convierta en aquel modélico “lector discreto” que se incluye en el interior del mismo libro y se hace concretamente participante en el proceso creativo, como ese amigo que se intromete en el prólogo para ayudarle al autor a superar sus indecisiones. Entre autor y lector se desarrolla ya a partir de las primeras páginas una colaboración activa y fructífera: por misma voluntad del autor se le otorga a este lector una autoridad que lo transforma en el único interlocutor admisible en el juego propuesto (Bognolo, 1998: 27).

Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que «debajo de mi manto, al rey mato», todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della (DQ I, Prólogo).

Cervantes explica claramente lo que se espera de su lector: que sea capaz de superar la noción errónea de verosimilitud, corrigiendo aquellas convicciones engendradas por las lecturas mediocres, en particular por los libros de caballerías; es decir que le exige una capacidad intelectual que supera la mera recepción, ya que el

autor, por una parte, se autodenuncia como mentiroso, y por la otra, pide adhesión a su labor creativa.

En la época renacentista la referencia a la verosimilitud era parámetro esencial heredado de la tradición clásica para el aprecio del valor literario de una obra. Cervantes reflexiona sobre esta cuestión a lo largo de su novela introduciendo una perspectiva moderna que rompe las convenciones y aclara el sentido de la distinción entre “verdad” y “mentira”. El establecimiento del pacto literario conlleva cierta confianza del lector hacia el autor, para que acepte la “verdad” de lo que le viene propuesto. Sin embargo, Cervantes subraya que se trata de una verdad *estética* que, para existir, necesita la suspensión del sentido literal que se aplica a la verdad *histórica*. Esta distinción durante el siglo XVI todavía no quedaba tan clara, motivo por el cual el lector se solía enfrentar a una obra literaria con expectativas de verosimilitud histórica, reduciendo drásticamente las posibilidades de que disponía el artista para la creación. Cervantes, en cambio, no solo es plenamente consciente de esta diferenciación sino que la argumenta a partir de las primeras páginas, ofreciéndole al lector las condiciones para un distanciamiento que posibilite una fruición de amplio espectro de la obra literaria. Asumiendo los preceptos aristotélicos como punto de partida, Cervantes consigue superarlos con una perspectiva más moderna que la que encontramos en los tratados de la época, donde la verosimilitud siempre representa un límite insuperable para la fantasía del poeta. Superando cualquier teoría, nuestro autor ofrece prueba concreta de cómo los preceptos aristotélicos se puedan aplicar en el contexto de una ampliación de horizonte.

La separación conceptual entre verosimilitud estética y verosimilitud histórica contribuye a estimular una actitud mental activa del lector, para que comprenda la ficción sin dejar que ella se apodere automáticamente de su mente (Ife, 1992: 37-38): eso significa interactuar con el texto en lugar de recibirlo pasivamente. La suspensión de la incredulidad del receptor es la regla primaria que permite el funcionamiento correcto del mecanismo del juego literario: el lector tiene que confiar en su autor y olvidar su escepticismo manteniendo al mismo tiempo la conciencia de que la obra de arte es un

artificio, una falsificación, un simulacro. Este mismo propósito se busca en el *Coloquio de los perros*⁵ cuando Cervantes se despide de los lectores con estas palabras:

Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo. [...] Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta. (*Novelas ejemplares*, p. 623)

La conformidad de la novela con los parámetros de verosimilitud estética es lo que afianza su mismo valor, a pesar de que revele explícitamente su naturaleza de artificio. La suspensión de la *incredulidad histórica* activa la *credulidad estética* gracias a la cual el lector se compromete a dejar el mundo real por el imaginario, aceptando creer en una obra declaradamente mentirosa. La cadena de narradores e intermediarios del *Quijote* interviene para evitar esta pasividad y para explicitar la existencia de un artificio literario que gobierna el relato.

Esta respuesta que Cervantes anhela suscitar en su público está ingeniosamente reiterada también en el interior de la novela, novelización de un artificio literario que queda incorporado en el enredo: cuando Sancho les cuenta a los duques lo que ha visto a lo largo de su viaje sobre Clavileño, don Quijote desenmascara en seguida sus mentiras y expresa su desconfianza hacia el relato de su escudero; al final decide creer en lo dicho por Sancho, pero solo con una condición:

—Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más (DQ II, 71).

Los dos “truecan” con espíritu práctico la mutua aceptación de sus cuentos; parece tratarse de la instauración de un auténtico pacto literario: en la doble función de autores de sus propios cuentos maravillosos (don Quijote/cueva de Montesinos y Sancho/vuelo sobre Clavileño) y de receptores de la elaboración artística del otro (don Quijote/vuelo sobre Clavileño y Sancho/cueva de Montesinos) aceptan el criterio de una suspensión del juicio entre verdad y mentira para gozar de la invención literaria que se les propone. Ambos admiten la posibilidad de reconocer plausible el cuento del otro, pero está claro que se trata de una verdad estética: la aventura de la cueva de Montesinos y el viaje ultramundano de Sancho pueden resultar creíbles si se consideran bajo un punto de vista artístico, renunciando a buscar en ellos una plausibilidad

⁵ Vaiopoulos (2008) analizó precisamente el *Coloquio de los perros* y *El casamiento engañoso* como discusión metaliteraria.

“histórica”. De nada vale meterse en cuestiones triviales, como el tiempo transcurrido en la cueva por don Quijote: la verdad del arte no cumple con las normas de la vida común y concreta para construirse en un plano que rebasa el ámbito de lo posible. La adhesión del receptor, entonces, no será un proceso de convencimiento inerte, sino una creencia que procede de una elección voluntaria, de la intención de conformarse a las reglas del juego: para que protagonista y deuteragonista puedan jugar juntos en el mismo mundo literario, don Quijote le exige a Sancho que se convierta en lector, o mejor oidor, que suspenda su lógica racional con respecto a las ilusiones caballerescas para considerarlas palabra literaria. La verdad histórica, de hecho, no supondría este proceso para ser creíble, puesto que es intrínsecamente verosímil sin necesitar demostraciones externas; su autenticidad, sobre todo, no depende de la aceptación general. Con este acuerdo⁶, en cambio, Sancho y don Quijote se transforman, por una parte, en autores que piden al lector adhesión a la narración y, por otra, en “lectores discretos”, según el modelo que Cervantes va buscando.

El prólogo parece configurarse como una invitación al lector para que conciba el libro como mundo abierto a su intromisión. Cervantes rechaza la posición privilegiada que le compete al autor omnisciente para colocarse al mismo nivel de cualquier lector (Ledda, 1974: 15). El libro llega a ser una obra coral, resultado de un conjunto inagotable de voces, donde todos son autores y lectores a la vez. Los personajes, en particular, se acercan al sistema de ilusiones quijotescas al igual que el lector, manifestando el mismo escepticismo y aceptándolo como creación “artística”: se vuelven a producir a ese nivel las circunstancias de un contrato literario que admite la credibilidad temporánea sin conllevar una confianza auténtica. Los personajes acaban interpretando a don Quijote en calidad de figura que emerge de las páginas de un libro, y se acercan a su imaginario como si estuvieran leyendo, admitiendo su existencia como entidad literaria. Prueba de esto es el desarrollo de las capacidades irónicas con las que Sancho se adhiere, precisamente, al mundo maravilloso de su amo realizando la más significativa burla dialógica de la novela, el encantamiento de Dulcinea. El escudero, efectivamente, aprende a descifrar las ilusiones quijotescas, tomando conciencia de la esencia literaria del mundo de su amo y se adapta a vivir en él según las reglas establecidas por su mismo creador. Como todo lector, acepta voluntariamente la

⁶ De hecho, a esas alturas el pacto no se completa, ya que no se sabe cuál sea la respuesta de Sancho.

realidad ilusoria del juego, dejándose convencer como engañado consciente, como hace con respecto a la burla de Clavileño creada por los duques. La actitud final de Sancho, entonces, reproduce la de este lector discreto, que ha aprendido el mecanismo de la ficción y juega dentro de ella, aceptándola con espíritu crítico.

En el mismo final de la novela Sancho expresa de otra forma su nuevo entendimiento del mundo, tratando de animar a un don Quijote moribundo con sus mismas inspiraciones caballerescas, no obstante su amo haya recuperado ya su identidad “histórica” de Alonso Quijano:

Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana. (DQ II, 74)

Sancho parece por fin haberse dado cuenta que don Quijote se mantenía en vida precisamente gracias a la confianza en sus ilusiones, a su misma locura. Es otro momento de realización en el cual Sancho se percató de que los disparates de su amo no eran solo manifestaciones ridículas de las cuales burlarse, sino que constituían ese mundo de referencia, invisible para todos los demás, sin el cual don Quijote no puede vivir. El escudero toma en serio lo que, hasta aquel momento, había subestimado. Al reconocer el mundo literario inventado por don Quijote como la misma savia vital para la existencia de su amo, parece aceptar también a don Quijote como criatura literaria, que no puede sobrevivir fuera de la identidad de su personaje⁷.

Para consagrar ulteriormente el cumplimiento de este proceso, Cide Hamete interviene identificando a su personaje con la misma pluma de la cual ha nacido:

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: «Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y mandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieres:

⁷ Según Cara (2010: 108) aquí se alcanza el ejemplo final de un Sancho quijotizado, que, ante la muerte de su amo, le propone un nuevo pacto literario: emprender una nueva aventura, disfrazados de pastores y, consecuentemente, una nueva novela de un género literario diferente. Sancho es, en el final, el personaje que expresa el deseo de seguir con el cuento y con la vida.

—¡Tate, tate, folloncicos!
De ninguno sea tocada,
porque esta empresa, buen rey,
para mí estaba guardada.

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva. (DQ II, 74)

Don Quijote ha vivido gracias a y en función de la sola escritura, y la pretensión de verosimilitud de la historia se concluye con una celebración triunfal de la mentira literaria, de la pura existencia ficticia de su protagonista.

Si la postura de Sancho se puede interpretar como ejemplo de la educación del lector a una correcta fruición literaria, en don Quijote encontramos otro modelo diametralmente opuesto. Por una parte asistimos a un Sancho Panza que, cabalgando sobre Clavileño, se entera del engaño y decide conformarse con los criterios de quien lo engaña para sacar su propia diversión, burlándose de los burladores y de la “comedia” que han creado; por otra parte, al contrario, nos quedamos sorprendidos frente a un don Quijote que irrumpe en la escena de Maese Pedro por interpretarla como verdad. Sancho parece concebir la burla de los duques como juego literario, acepta sus reglas y decide participar; por el contrario, don Quijote no separa el contexto literario del histórico, es decir, actúa como aguafiestas, como aquel jugador que infringe las reglas del juego, en este caso por no haberlas entendido, ofuscado por su locura. Don Quijote se sustrae al juego espectacular del retablo y destroza la ilusión creada, aquella *inclusio* que corresponde al estar *dentro* del juego.

Hemos subrayado el valor simbólico del episodio del retablo de Maese Pedro al cruzar las fronteras que separan receptor y obra. El episodio escenifica el mismo proceso de fruición literaria, subrayando el riesgo que brota de la falta del necesario distanciamiento crítico: la irrupción de don Quijote en el retablo simboliza un irremediable hundimiento en el hecho artístico. Es una inmersión puramente emocional: don Quijote se identifica en la trama hasta el punto de irrumpir físicamente en el retablo. Aquí parece esconderse la consecuencia última de una catarsis trágica malograda: el

receptor pierde su capacidad crítica al no saber diferenciarse de la ficción y se conmueve hasta necesitar intervenir personalmente en los acontecimientos en ayuda de los personajes. La adhesión que se le requiere al receptor de la obra literaria se supone voluntaria y, sobre todo, lúcida; don Quijote, en cambio, se pierde en el mecanismo ficticio del retablo así como cae en la locura a causa de las novelas caballerescas, engañado por la ficción artística. El aguafiestas no es, en este caso, solo el responsable de la ruptura del juego, es también el que cae víctima de su ilusión, que no sabe distinguirla del plano de la realidad histórica; es, al mismo tiempo, la máscara que traspasa las barreras espacio-temporales del carnaval. Por el contrario, Cervantes quiere que su lector sea consciente del juego en el cual participa, de la “mentira literaria” en la que se ha extraviado don Quijote. Aunque Cervantes aspire a incluir al lector en la estructura lúdica de su obra, siempre apunta a una participación intelectual más que emocional, ejercicio de espíritu crítico que mantiene el distanciamiento que permite entender que la incorporación en la narración es un recurso metafórico. Se trata de una actitud irónica que afecta al autor (“padraastro” y no “padre” de su historia) y que se transmite también al lector; a la paradoja de la alienación del escritor de su propia obra le corresponde al lector la misma alienación de la recepción; irónico es Cervantes a la hora de presentar una historia fingiendo que no sea suya, así como tiene que serlo el lector al acoger la misma historia sin creer en ella. Una de las normas fundamentales que han de cumplirse para formar parte del juego literario consiste en alcanzar esta actitud de lúcido distanciamiento con respecto a la obra, tomando plena conciencia de la ficción narrativa sin renunciar al goce literario.

La concepción cervantina del arte se armoniza perfectamente con la ideología barroca; el mundo barroco en general se sustenta de literatura y se concibe, en particular, como artificio teatral, que rompe los límites escénicos, espaciales y temporales, para rebosar indistintamente. En este contexto el hombre es un actor consciente del medio ficticio en que se halla, un sujeto que entiende ser nada más que un peón de un juego, como aquel personaje teatral que se entera de su papel dramático: puede hacer referencias a la comedia en la cual se halla, puede establecer un diálogo con el público e incluso poner en duda la potestad del autor, pero seguirá viviendo en el marco teatral, obedeciendo a su rol; esta función se le otorga tradicionalmente al gracioso, subrayando el carácter humorístico del artificio metateatral. Por lo general, el

teatro se configura como mundo del juego por la procedencia festiva que hemos destacado en el nuestro primer capítulo. Además, en el entorno teatral se establece una complicidad entre autor y espectador, subrayada precisamente por el artificio metateatral, que desencadena el espíritu lúdico compartido por los actores y el auditorio. Ya a partir de su origen arcaico, según una hipótesis formulada por Aristóteles, la comedia nace en las fiestas dionisiacas y se inserta, como la tragedia, en contextos de auténticos juegos competitivos entre autores, siempre consagrados a Dioniso⁸.

La esencia literaria del mundo barroco se traduce en la misma inspiración lúdica, donde “hay que atenerse a un juego, regido por el saber y la prudencia [...] ese mundo, por aparente que sea, es el que tiene adelante y con el que hay que habérselas” (Maravall, 1975: 401-402). Desvelado el artificio, el hombre barroco aprende a vivir en él a la manera del cortesano de Castiglione o Gracián, según una perspectiva desengañada y calculadora; es decir que aprende a ser irónico, a aprovechar esta ambigüedad, como hombre burlado que restituye el engaño a sus burladores.

En la perspectiva cervantina, precursora de los temas esenciales de la estética barroca, el ser humano no vive solo en el *theatrum mundi*, sino también en un *liber mundi*, al cual hay que enfrentarse como lectores, aprendiendo a vivir en un universo ficticio con disposición crítica; lo que esta noción puede añadir a la del mundo como teatro es un alcance global, que pone en duda el mismo origen de la ficción y su univocidad, interrogándose sobre la falta de un punto de vista firme. Si el espectador teatral tiene ante sus ojos una representación unívoca, el lector del *Quijote* tiene que desenvolverse dentro de un libro que contiene otros libros, cada uno con su propio autor. El contexto se hace engañoso no solo por ser “comedia”, sino también porque toma forma entre una miríada de perspectivas subjetivas, todas admisibles y todas potencialmente mentirosas, que erigen un mundo en constante transformación, irreparablemente inacabado. El diálogo entre las voces narrativas pone de manifiesto este sentido de ambigüedad universal; quienes imponen las reglas son los mismos que las violan, quienes invocan la necesidad de la verosimilitud artística son los que la imposibilitan. Efectivamente, en el marco del juego literario, Picone (1993: 117)

⁸ Aristóteles formuló dos hipótesis sobre el origen de la comedia: la dionisiaca, según la cual procedería de los desfiles festivos de los seguidores ebrios de Dioniso, denominados κῶμος (*kòmos*); la segunda hipótesis, la dórica, remite a la etimología κῶμη (*kòme*), vale decir, “aldea”, para indicar el entorno rural que caracterizaba los primeros espectáculos cómicos itinerantes.

reivindica para los narradores la función de garantizar la aplicación de las reglas del juego, asumiendo el papel de jueces a la vez que crean la acción de los personajes. Eco (1973) en su crítica al ensayo de Huizinga operó una distinción entre *game*, en el sentido de competencia lúdica, y *play*, concreta realización del juego, calcando la clasificación saussuriana entre *langue* y *parole*. Podemos aplicar esta distinción a la estructura del *Quijote*, atribuyendo al marco de la obra la función de *game*, que inspira las condiciones según las cuales se va a desarrollar la narración, y la función de *play* al enredo interno que sigue el juego de los personajes⁹: donde los mismos narradores proponen reglas inestables, el juego que se constituye sobre ellas será inevitablemente ambiguo y “oscilante”. Como la comedia que admite la referencia metateatral y la ruptura de la ficción sin, por eso, dejar de ser ficción, el juego literario cervantino admite la transgresión de las normas artísticas convencionales sin perjudicar su coherencia: el resultado no será un juego “desordenado”, sino, más bien, abierto, sobre todo con respecto a la postura del lector.

Para volver al prólogo cervantino, remitimos al agudo análisis de Bognolo (1998: 24) para señalar la especial relación que el autor quiere establecer con su lector, un vínculo humano entre individuos que se liberan de las formalidades, tanto en la aplicación de las tradicionales normas de composición del prólogo como en la recepción del texto. Cervantes plasma la imagen de un lector maduro, ingenioso en la identificación de los artificios tanto como el autor lo es en la creación de los mismos: la estudiosa subrayó cómo autor y lector se hallan en un plano de igualdad intelectual. Se supone que el lector intervenga para llenar los vacíos y las contradicciones de la narración, añadiendo eso que Eco (1979: 52) definió como “plusvalore di senso” dependiente de la lectura del destinatario. Merece la pena citar por extenso su afirmación:

Via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l’iniziativa interpretativa. [...] Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare. (*ibidem*)

Se trata de un principio imprescindible, puro acto de educación que compendia toda comunicación como intercambio:

⁹ Picone (1993) desarrolló su análisis de la estructura del *Decameron* a partir de esta clasificación.

E come nessuno, che sappia che cosa significhi stare in compagnia di persone per bene, oserebbe dir tutto lui; così un autore che conosca i limiti della decenza e della buona educazione, non si permetterebbe di pensar tutto lui.

Il più sincero omaggio che possiate rendere all'intelligenza del lettore, è di spartire il lavoro in due, amichevolmente, e lasciare ch'egli inventi la sua parte, come voi la vostra¹⁰.

Esta colaboración implícita entre autor y lector se hace especialmente evidente en el caso del *Quijote*, que exalta las capacidades de ese receptor abierto a la complejidad del relato; se educa el lector a “estar absorto en una historia y darse cuenta al mismo tiempo que es ficticia, y [...] esta implicación y distanciamiento simultáneos son esenciales para la percepción madura del arte” (Ife, 1992: 42). Para el funcionamiento de la novela es fundamental la comprensión del lector, que se atribuye solo a un lector “discreto”, y no al mero “vulgo”. Si es verdad que el *Quijote* es una obra estratificada, de la cual se puede gozar aunque no se penetre en todos los niveles posibles de su estructura, es igualmente verdad que el lector ideal al cual Cervantes habla es el que sabe atravesar con agilidad mental todos estos niveles, accediendo tanto al mundo de don Quijote como a el de su “padraastro”.

Se ha puesto de relieve ya cómo el *Quijote* incluye en su marco dos enredos separados, el del relato de las aventuras de su protagonista, y el que recorre el proceso de escritura y de transmisión del libro tal como le llega al lector. La escritura, entonces, es una protagonista más de la novela, a la cual nos parece se pueda añadir, en estrecha correlación, la lectura. Es un universo donde todos son lectores, hasta el punto de llegar a ser lectores de sí mismos, como ocurre en la segunda parte, y donde las dudas del hipotético lector se incorporan en la fábula, como en el diálogo de la duquesa con don Quijote en II, 32. La compleja burla literaria urdida por Cervantes proporciona en su mismo desarrollo los instrumentos necesarios para desentrañarla, para que el lector pase a ser de burlado a burlador, gracias a un proceso educativo que se desencadena a partir del prólogo y parece calcar el proceso vivido por Sancho a lo largo del desarrollo de sus capacidades intelectuales. Es el mismo juego de apariencias al cual están sometidos también los personajes, articulación compositiva que afecta tanto la *inventio* como la *dispositio* de la obra y que está gobernada por el genio lúdico de Cervantes. Es aquel paradigma que, según Eco (1998: 62), sabe penetrar hasta la estructura de la obra,

¹⁰ Cito de Bolzoni (2012: 27) las palabras de Laurence Sterne en traducción italiana.

realizando un sentido de lo cómico *del* texto, más que *en el* texto: una obra que hace reír de sí misma, no solo de su contenido.

El resultado es una novela que plantea problemas sin solucionarlos, que hace de la problematicidad su mismo tema. Vida y arte acaban asociándose en una relación de analogía en el umbral de un mundo barroco que se interpreta precisamente como construcción ficticia. Como la realidad que representa el mundo de referencia de la novela queda fragmentada en distintos puntos de vista, así se multiplican las perspectivas externas, que se manifiestan en concretas adulteraciones arbitrarias procedentes de interpretaciones diferentes: cada autor ficticio, antes de intervenir para manipular la obra, tiene que ser un lector de ella, y las intervenciones de los intermediarios del texto parecen provocar un proceso potencialmente inagotable de añadidos y manipulaciones, un abanico de realizaciones posibles de las que la usurpación de Avellaneda es la consecuencia más desagradable, elaboración de un lector que, además de ser burlador, es también polémico. La lectura integra en el texto también lo que en él no se halla, refractándolo en una serie de textos posibles que dependen del de partida pero llegan a ser ajenos a él: no es solo don Quijote quien se “dilata”, según afirma el prólogo de la segunda parte, sino el mismo *Quijote*, en un juego abierto que parece interminable.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Obras de Cervantes

- (*Baños*), (*Rufián*) CERVANTES, Miguel de, *Los baños de Argel, El rufián dichoso*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza, 1998.
- (*Chisciotte*) CERVANTES, Miguel de, *Don Chisciotte*, trad. di Ferdinando Carlesi, a cura di Cesare Segre e Donatella Pini, Milano: Mondadori, 1991, 2 vols.
- (CL) CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Diego Clemencín, Madrid: Hernando/Perlado Paez, 1894-1917, 8 vols.
- (DQ) CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes, 1998, 2 vols; trasunto electrónico del Centro Virtual Cervantes. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>
- (*Galatea*) CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, eds. Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza, 1996.
- (*Guarda*) CERVANTES, Miguel de, *La guarda cuidadosa*, en *Entremeses*, eds. Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza, 1998, pp. 87-106.
- (*Novelas ejemplares*) CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2005.
- (*Pedro*) CERVANTES, Miguel de, *Pedro de Urdemalas*, en *La entretenida, Pedro de Urdemalas*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza, 1998, pp. 135-253.
- (*Persiles*) CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, eds. Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza, 1999.
- (*Retablo*) CERVANTES, Miguel de, *El retablo de las maravillas*, en *Entremeses*, eds. Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza, 1998, pp. 131-150.

- (RM) CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid: Atlas, 1947-1949, 10 vols.
- (VG) CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Vicente Gaos, Madrid: Gredos, 1987, 3 vols.
- (Viaje) CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Teatro áureo

- (Absalón) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, vol. II, BAE t. 9, Madrid: Atlas, 1945, pp. 421-441.
- (Acero) VEGA, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Stefano Arata, Madrid: Castalia, 2000.
- (Afrenta) ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *También la afrenta es veneno*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, BAE t. 54, Madrid: Atlas, 1952, pp. 585-602.
- (Agravios) ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Donde no hay agravios no hay celos, y amo criado*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid: Castalia, 2005.
- (Bizarrias) VEGA, Lope de, *Las bizzarrias de Belisa*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2004.
- (Brasil) VEGA, Lope de, *El Brasil restituído*, en *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, vol. XXVIII, BAE t. 233, Madrid: Atlas, 1970, pp. 259-296.
- (Carnestolendas) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las Carnestolendas*, en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, eds. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid: Castalia, 1982, pp. 138-155.
- (Castigo) VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2008.

- (*Dama*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid: Cátedra, 2011.
- (*Desdén*) MORETO, Agustín, *El desdén con el desdén. Las galeras de la honra, los oficios*, ed. Francisco Rico, Madrid: Castalia, 1971.
- (*Eco*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Eco y Narciso*, ed. Charles V. Aubrun, Paris: Centre de recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963.
- (*Escondido*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El escondido y la tapada*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, vol. I, BAE t. 7, Madrid: Atlas, 1944, pp. 459-480.
- (*Estrella*) CLARAMONTE, Andrés de, *La estrella de Sevilla*, en *La estrella de Sevilla, El gran rey de los desiertos*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, 2010, pp. 141-315.
- (*Fingido*) VEGA, Lope de, *Lo fingido verdadero*, ed. Maria Teresa Cattaneo, Roma: Bulzoni, 1992.
- (*Gran teatro*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, en *Autos sacramentales*, ed. Angel Valbuena Prat, Madrid: Espasa-Calpe, 1967, pp. 67-124.
- (*Hidalgo*) DIAMANTE, Juan Bautista, VÉLEZ DE GUEVARA, Juan, MATOS FRAGOSO, Juan de, *El hidalgo de la Mancha*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999 [Edición digital a partir del manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional de Viena, Cod. Vindob, 13187; <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-hidalgo-de-la-mancha--0/html/>>]
- (*José*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El José de las mujeres*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, vol. III, BAE t. 12, Madrid: Atlas, 1945, pp. 357-376.
- (*Lindabridis*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El castillo de Lindabridis*, BAE t. 9, pp. 255-279.
- (*Lucrecia*) ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Lucrecia y Tarquino*, ed. Raymond R. McCurdy, Albuquerque: The University of New México Press, 1963.
- (*Mujer*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mujer llora y vencerás*, BAE t. 12, pp. 459-480.

- (*Perfección*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *¿Cuál es mayor perfección?*, BAE t. 7, pp. 69-91.
- (*Porfiar*) VEGA, Lope de, *Porfiar hasta morir*, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. III, BAE t. 41, Madrid: Atlas, 1946, pp. 95-111.
- (*Portuguesa*) VEGA, Lope de, *La portuguesa y dicha del forastero*, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. II, BAE t. 34, Madrid: Atlas, 1946, pp. 155-174.
- (*Quien*) VEGA, Lope de, *Quien todo lo quiere*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2005 [Edición digital a partir de *Ventidos parte perfeta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...*, En Madrid, por la viuda de Juan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges..., 1635, localización: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), autorizada por Miguel Ángel Auladell Pérez; <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/quien-todo-lo-quiere--0/html/>>]
- (*Rodamonte*) ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los celos de Rodamonte*, en *Obras completas*, vol. II, eds. Manuel Delicado Cantero, Ana Isabel Zapata-Calle y Elena Marcello, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castell-La Mancha, 2009, pp. 443-586.
- (*Saber*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Saber del mal y del bien*, BAE t. 7, pp. 20-35.
- (*Secreto*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A secreto agravio secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid: Cátedra, 2011.
- (*Sigismunda*) ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Persiles y Sigismunda*, en *Obras completas*, vol. II, ed. M^a. Ángeles García García-Serrano, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castell-La Mancha, 2009, pp. 165-297.
- (*Sueño*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid: Cátedra, 2006.
- (*Tiempo*) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Dar tiempo al tiempo*, en BAE t. 12, pp. 507-530.

Tratados de poética y retórica

- (*Arte nuevo*): VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Madrid: Castalia, 2011.
- (*Bonciiani*) BONCIANI, Francesco, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, vol. III, Bari: Laterza, pp. 135-173.
- (*Carrillo y Sot.*) CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Libro de la erudición poética*, en *Obras*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid: Castalia, pp. 321-381.
- (*Carvallo*) CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1958, 2 vols.
- (*Cascales*): TABLAS / POETICAS, / DEL LICENCIADO / Francisco Cascales. / *Dirigidas al Excelentissimo Señor Don Francisco / de Castro, Conde de Castro, Duque de Taurisano, / Virrey, y Capitan general del / Reyno de Sicilia.* / CON PRIVILEGIO / En Murcia, Por Luis Beros, Años de / 1617.
- (*Castelvetro*) CASTELVETRO, Lodovico: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Muuchen: Fink, 1968. Rist. anast. dell'ed.: Vienna: Gaspar Stainhofer, 1570, 2 vols.
- (*Cortigiano*) CASTIGLIONE, Baldassarre, *Il Cortigiano*, ed. Amedeo Quondam, Milano: Mondadori, 2 vols. [El segundo volumen, *Guida alla lettura*, se cita como QUONDAM, Amedeo (2002)]
- (*Del Bene*) DEL BENE, Giulio, *Che la favola della comedia vuole esser onesta e non contenere mali costumi*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* ed. Bernard Weinberg, Bari: Laterza, vol. III, pp. 177-190.
- (*Denores.A*) DENORES, Giason, *Breve trattato dell'oratore*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari: Laterza, vol. III, pp. 101-134.
- (*Denores.B*) DENORES, Giason, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle repubbliche; onde si raccoglie la diffinizione e distinzione della poesia nelle predette tre sue parti e la descrizione*

- particolare di ciascheduna*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari: Laterza, vol. III, pp. 375-419.
- (Giraldi C.) GIRALDI CINZIO, Giovanbattista, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, ed. Susanna Villari, Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002.
- (Maggi) MAGGI, Vincenzo, *De ridiculis*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari: Laterza, vol. II, pp. 91-125.
- (Minturno) MINTURNO, Antonio Sebastiano, *L'arte poetica (1564)*, Rist. anast. dell'ed. originale: 1564, Munchen: Fink, 1971.
- (Piccolomini) ANNOTATIONI / DI M. ALESSANDRO / PICCOLOMINI, / NEL LIBRO DELLA / Poetica d'Aristotele; / CON LA TRADVTTIONE DEL / medesimo Libro, in lingua Volgare. / CON PRIVILEGIO / IN VINEGIA, / Presso Giouanni Guarisco, & Compagni (1575)
- (Pinciano) LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carvallo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, 3 vols. (rist. ed. 1953).
- (Pontano) PONTANO, Giovanni, *De sermone*, ed. Alessandra Mantovani, Roma: Carocci, 2002
- (Riccoboni): RICCOBONI, Antonio, *De re comica ex Aristotelis doctrina*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari: Laterza, vol. III, pp. 255-276.
- (Sánchez de Lima) SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *El arte poética en romance castellano*, ed. Rafael de Balbin Lucas, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.
- (Tasso.A) TASSO, Torquato, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, en *Opere*, ed. Bruno Maier, Milano: Rizzoli, 1965, vol. V, pp. 625-720.
- (Tasso.B) TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. Luigi Poma, Bari: Laterza, 1964.
- (Trissino) TRISSINO, Giovan Giorgio, *Quinta e sesta divisione della Poetica*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg, Bari: Laterza, vol. II, pp. 7-90.

(*Viana*) LAS TRANSFORMACIONES de Ovidio: Traduzidas del verso Latino, en tercetos; y octavas / rimas, Por el Licenciado Viana. / En lengua vulgar Castellana. / CON EL COMENTO, Y EXPLICACION de las Fabulas : reduziendolas a Philosophia / natural, y moral, y Astrologia, / e Historia. / DIRIGIDO, LO VNO, Y LO OTRO, / a Hernando de Vegas Cotes y Fonseca, Presidente del Consejo de las Indias. / Impresso en Valladolid, por Diego Fernandez de Cordoua, / Impressor del Rey nuestro señor. Año, / 1589. / CON PRIVILEGIO. /

(*Vives.A*) VIVES, Juan Luis, *De anima et vita*, ed. Mario Sancipriano, Padova: Gregoriana editrice, 1974.

(*Vives.B*) VIVES, Juan Luis, *De anima et vita. La retorica*, trad. Emilio Mattioli, Napoli: La città del sole, 2002.

Varias obras

(*Acutezza*) GRACIÁN, Baltasar, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, traduzione di Giulia Poggi, Palermo: Aesthetica, 1986.

(*Apócrifo*) AVELLANEDA, Alonso Fernández de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en *Don Quijote de la Mancha seguido del Quijote de Avellaneda*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

(*Arcadia*) VEGA, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2012.

(*Baldus*) FOLENGO, Teofilo, *Baldus*, ed. Emilio Faccioli, Torino: Einaudi, 1989.

(*Battaglia*) ANÓNIMO, *La battaglia di Quaresima e Carnevale*, ed. Margherita Lecco, Parma: Pratiche, 1990

(*Buen amor*) RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro del buen amor*, ed. Alberto Blecuá, Madrid: Cátedra, 1998.

(*Buscón*) QUEVEDO, Francisco de, *El buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1989.

(*Cortes*) VEGA, Lope de, *Las cortes de la muerte*, en *Obras de Lope de Vega. Vol. III Autos y coloquios II* ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid: Atlas, 1963, pp. 461-476. [Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

<[\(*Criticón*\) GRACIÁN, Baltasar, *El criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid: Cátedra, 1984.

\(*Cupido*\) MONTERO DE ESPINOSA, Román, *Mojiganga de Cupido y Venus*, en *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, ed. Hannah E. Bergman, Madrid: Castalia, 1970, pp. 385-397.

\(*Diana*\) MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. Asunción Rallo, Madrid: Cátedra, 2008.

\(*Elogio*\) ERASMO DA ROTTERDAM, *L'elogio della follia*, ed. Stefano Cavallotto, Milano: Paoline, 2004.

\(*Etica*\) ARISTOTELE, *Etica nicomachea*, ed. Carlo Natali, Roma-Bari: Laterza.

\(*Etimologías*\) SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1994, 2 vols.

\(*Festiva*\) QUEVEDO, Francisco de, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García-Valdés, Madrid: Cátedra, 2007.

\(*Furioso*\) ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, eds. Emilio Bigi, Cristina Zampese, Piero Floriani, Milano: BUR Rizzoli, 2012.

\(*Guzmán*\) ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Benito Brancaforte, Madrid: Cátedra, 1981, 2 vols.

\(*Iconología*\) RIPA, Cesare: *Iconología*, ed. Sonia Maffei, Torino: Einaudi, 2012.

\(*Ingenios*\) HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios*, ed. Guilleromo Serés, Madrid: Cátedra, 1989.

\(*Lazarillo II*\) ANÓNIMO y JUAN DE LUNA, *Segunda parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero, Madrid: Cátedra, 1999.

\(*Lozana*\) DELICADO, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. Bruno Damiani, Madrid: Castalia, 19

\(*Marcos de Obregón*\) ESPINEL, Vicente, *Vida de Marcos de Obregón*, ed. Samuel Gili Gaya, Madrid: Espasa-Calpe, 1940, 2 vols.

\(*Mattia Pascal*\) PIRANDELLO, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Milano: Mondadori, 2001.

\(*Morgante*\) PULCI, Luigi, *Il Morgante*, ed. Raffaello Ramat, Milano: Rizzoli, 1961.](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cortes-de-la-muerte--0/html/fee84108-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_>]</p></div><div data-bbox=)

- (*Oráculo*) GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 2007.
- (*Pícara*) LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. Luc Torres, Madrid: Castalia, 2010.
- (*Poética*) ARISTOTELE, *Poética*, ed. Guido Paduano, Bari: Laterza, 2004.
- (*Rabelais*) RABELAIS, François, *Gargantua e Pantagruelle*, ed. Lionello Sozzi, Milano: Bompiani, 2012.
- (*Retórica*) ARISTOTELE, *Retórica*, ed. Marco Dorati, Milano: Mondadori, 1996.
- (*Umorismo*) PIRANDELLO, Luigi, *L'umorismo*, Milano: Garzanti, 1995.

Instrumentos

- (*Autoridades*) *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, [1726-32], edición facsimilar, Madrid, Gredos, 1964, 3 vols.
- (*Covarrubias*) Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], edición facsimilar, Madrid, Turner, 1979.
- (*CORDE*) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>>
- (*Correas*) CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid: Visor Libros, 1992.
- (*Dichos*) IRIBARREN, José María (2013), *El porqué de los dichos: sentido, origen y anécdota de dichos, modismos y frases proverbiales*, Barcelona: Ariel.
- (*Rosal*) ROSAL, Francisco del, *Diccionario etimológico: Alfabeto primero de Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana* [1601], edición facsimilar, ed. Enrique Gómez Aguado. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

Bibliografía secundaria

- AA.VV. (2001): *Per ridere. Il comico nei secoli d'oro*, Firenze: Alinea Editrice.

- ABEL, Lionel (1965): *Metateatro: una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, Milano: Rizzoli.
- ABBOTT, Dob (1999): "La retórica y el Renacimiento: una perspectiva de la teoría española", en *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, ed. James J. Murphy, Madrid: Visor Libros, pp. 122-132.
- AGHEANA, Ion T. (1977): "La cueva de Montesinos: don Quijote's humanistic triumph", *Anales Cervantinos*, 16, pp. 85-95.
- ALLEN, John J. (1969): *Don Quixote: hero or fool? A study in narrative technique*, Gainesville: University of Florida Press.
- ALLEN, John J. (1973): "Melisendra's mishap in Maese Pedro's puppet show", *Modern Language Notes*, 88, n° 2, pp. 330-335.
- ALLEN, John J. (1977): Introducción a *Don Quijote de la Mancha II*, ed. John Jay Allen, Madrid: Cátedra, pp. 9-13.
- ALLEN, John J. (1990): "El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, pp. 849-856.
- ALONSO, Amado (1948): "Las prevaricación idiomáticas de Sancho", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2: 1, pp. 1-20.
- ALONSO, Dámaso (1968): "Sancho-Quijote; Sancho-Sancho", en *Del siglo de oro a este siglo de siglas (notas y artículos a través de 350 años de letras españolas)*, Madrid: Gredos, pp. 9-19.
- ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert, LISSORGUES, Yvan (1984): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Editorial Crítica.
- AMORÓS, Andrés (1981): "Los poemas de *El Quijote*", en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, pp. 707-715.
- ANDRÉS, Christian (1993): "Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes", en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 noviembre 1990*, Barcelona: Anthropos, pp. 527-540.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1997): "La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro", en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*,

- Actas del "Grand Séminaire de la Universidad de Neuchâtel*, Madrid: Editorial Verbum, pp. 11-29.
- ANDREU, José María (2003): "La dialéctica del juego en el *Oráculo manual*", en en *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, ed. Juan Francisco García Casanova, Granada: Universidad de Granada, pp. 95-130.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo (1991): *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1951): *La sociedad española en las obras de Cervantes*, Madrid: Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes.
- ARIANI, Marco (1980): "Per una semantica della «pazzia» rinascimentale: i «folli ragionamenti» nel *Libro del Cortegiano*", en *La Corte e il «Cortegiano»*, Roma: Bulzoni, vol. I, pp. 251-270.
- ARJONA, J.H. (1939): "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega", *Hispanic Review*, 7, pp. 1-21.
- ARMAS, Frederick A. de (1992): "Caves of fame and wisdom in the Spanish pastoral novel", *Studies in Philology*, 82:3, pp. 332-358.
- ARRÓNIZ, Othón (1977): *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos.
- ASHCOM, Benjamin B. (1960), "Concerning «La mujer en hábio de hombre en la comedia»", *Hispanic Review*, 28.
- ASENSIO, Eugenio (1965): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid: Gredos.
- ATKINSON, William C. (1948): "Cervantes, El Pinciano and the *Novelas ejemplares*", *Hispanic Review*, 16: 3, pp. 189-208.
- AUBAILLY, Jean-Claude (1990): "Rituels carnavalesques et création dramatique à la fin du Moyen-âge", en *Il carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione del Rinascimento*, XIII convegno di studi, Roma 31 maggio/4 giugno 1989, ed. Maria Chiabó y Federica Doglio, Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 107-119.
- AUERBACH, Erich (1996): *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de cultura económica.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1970): "Don Quijote, o la vida como obra de arte", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242, pp. 247-280.

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista y RILEY, Edward C. (1973): “Don Quijote”, en *Suma cervantina*, London: Tamesis books limited, pp. 47-79.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974): *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1975): *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona: Ariel.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1976): “Don Quijote como forma de vida”, Valencia: Fundación Juan March/Editorial Castalia.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1980): “Cervantes and the Renaissance”, en *Cervantes and the Renaissance*, papers of the Pomona College, Cervantes Symposium, November 16-18 1978, ed. Michael D. McGaha, Easton: Juan de la Cuesta, pp. 1-10.
- AVALLE-ARCE, Juna Bautista (1991a): “El bachiller Sansón Carrasco”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989*, Barcelona: Anthropos, pp. 17-25.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1991b): “El narrador y Sansón Carrasco”, en *On Cervantes: essays for L.A. Murillo*, ed. James A. Parr, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 1-9.
- AVELEYRA, Teresa (1977): “El erotismo de Don Quijote”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, pp. 468-479.
- AYALA, Francisco (1971): “Experiencia viva y creación poética (un problema del Quijote)”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid: Aguilar, pp. 659-684.
- BACHTIN, Michail (1968): *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino: Einaudi.
- BACHTIN, Michail (1979a): *Estetica e romanzo*, Torino: Einaudi.
- BACHTIN, Michail (1979b): *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino: Einaudi.
- BAJTÍN, Mijail: véase BACHTIN, Michail.
- BAMBECK, Manfred (1974): “Apuleyo y la lucha de Don Quijote contra los cueros de vino”, *Prohemio*, 5: 2-3, pp. 241-252.
- BANDERA, Cesáreo (1975): *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid: Gredos.

- BARAS ESCOLÁ, Alfredo, (1989): “Teatralidad del *Quijote*”, *Anthropos*, 98-99, pp. 98-101.
- BARAS ESOLÁ, Alfredo (1993): “El *Entremés de los romances* y la novela corta del *Quijote*” en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 12-16 nov. 1990*, Barcelona: Anthropos, pp. 331-335.
- BATAILLE, George (1973a): “L’expérience intérieure”, en *Œuvres complete*, Parigi: Gallimard, vol. V, pp. 13-189.
- BATAILLE, George (1973b): “Méthode de méditation”, en *Œuvres complete*, Parigi: Gallimard, vol. V, pp. 191-228.
- BATAILLON, Marcel (1964): *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos.
- BATAILLON, Marcel (1966): *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDELAIRE, Charles (1968a): “Morale du joujou”, en *Œuvres completes*, Paris: Éditions de Seuil, pp. 358-60.
- BAUDELAIRE, Charles (1968b): “De l’essence du rire”, en *Œuvres complete*, Paris: Éditions de Seuil, pp. 370-8.
- BERGSON, Henri (1991): *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- BERNADETE, M. J. (1968): “El ventero andaluz en el *Quijote*”, *Revista Hispánica Moderna*, 34, pp. 140-158.
- BERTELLI, Sergio (1985): “L’universo cortigiano”, en *Le corti italiane del Rinascimento*, ed. Sergio Bertelli, Franco Cardini y Elvira Garbero Zorzi, Milano: Mondadori, pp. 7-37.
- BIGEARD, Martine (1972): *La folie et le fous littéraires en Espagne 1500-1650*, Paris: Centre de recherches hispaniques.
- BLANCO, Mercedes (1988): “La oralidad en las justas poéticas”, *Edad de Oro*, 7, pp. 33-47.
- BLANCO, Mercedes (2004): “Gracián y el método”, en *Baltasar Gracián: antropología y estética, Actas del II Coloquio Internacional (Berlín, 4-7 de octubre de 2001)*, ed. Sebastian Neumeister, Berlín: edition tranvía, Verlag Walter Frey, pp. 35-61.

- BOBES, Carmen (2008): “Teoría de la comedia en la *Poética toscana* de Sebastiano Minturno”, *Revista de Literatura*, 70, n.º 140, pp. 371-404.
- BOGNOLO, Anna (1998): “*Desocupado lector*: il contratto di finzione nel prologo del primo *Quijote*”, en *Atti della V giornata cervantina, Venezia, 24-25 novembre 1995*, eds. Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini y Antonella Cancellier, Padova: Unipress, pp. 19-36.
- BOLZONI, Lina (2012): *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli: Guida.
- BOOTH, Wayne C. (1974): *A rhetoric of irony*, Chicago, London: The university of Chicago press.
- BOOTH, Wayne C., (1977): “Distance et point de vue”, en *Poétique du récit*, París: Éditions du Seuil, pp. 85-113.
- BOUGHNER, Daniel (1954): *The braggart in Renaissance comedy. A study in comparative drama from Aristophanes to Shakespeare*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- BOUYER, Louis (1962): *Erasmus tra Umanesimo e riforma*, Brescia: Morcelliana.
- BRANTLEY, Franklin O. (1970): “Sancho’s ascent into the spheres”, *Hispania*, 53: 1, pp. 37-45.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1944): “La realidad de la ficción, negada por el gracioso”, *Revista de Filología Española*, 28: 1, pp. 264-268.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid: Sociedad general española de librería.
- BRONZINI, Giovanni Battista (1990): “L’arcaicità del carnevale un falso antropologico”, en *Il carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione del Rinascimento*, XIII convegno di studi, Roma 31 maggio/4 giugno 1989, ed. Maria Chiabó y Federica Doglio, Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 69-85.
- BROOKES, Kristen G. (1992): “Readers, authors and characters in *Don Quijote*”, *Cervantes*, 12: 1, pp. 73-92.
- BRUGNOLI, Giorgio (1990): “Archetipi e no del carnevale”, en *Il carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione del Rinascimento*, XIII convegno di studi,

- Roma 31 maggio/4 giugno 1989, ed. Maria Chiabó y Federica Doglio, Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 41-67.
- BUEZO, Catalina (1993): *La mojiganga dramática de la fiesta al teatro. I. Estudio*, Kassel: Reichenberg.
- BULGIN, Kathleen (1983): “*Las bodas de Camacho: the case for el Interés*”, *Cervantes*, 3: 1, pp. 51-64.
- BURTON, Robert (1983): *Anatomia della malinconia: introduzione*, ed. Jean Starobinski, Traduzione di Giovanna Franci, Venezia: Marsilio.
- CALASSO, Gian Pietro (1992): *Ipotesi sulla natura del comico*, Firenze: La Nuova Italia.
- CALVI, Giulia y BERTELLI, Sergio (1983): “La bocca del signore. Commensalita e gerarchie sociali fra cinque e seicento”, en *Il linguaggio, il corpo, la festa. Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin*, Milano: Franco Angeli Editore, pp. 197-218.
- CAMPANA, Patrizia (1997): “*Et per tal variar natura è bella: apuntes sobre la variatio en el Quijote*”, *Cervantes*, 17: 1, pp. 109-121.
- CAMPORESI, Piero (1978): *Il paese della fame*, Bologna: Il Mulino.
- CANAVAGGIO, Jean (1958): “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 7, pp. 13-108.
- CANAVAGGIO, Jean (1972): “Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre”, *Revue de Sciences Humaines*, 145, pp. 53-68.
- CANAVAGGIO, Jean (1977): “Critique en création dans le *Don Quichotte*. Le roman dans le roman”, *Travaux de l'Institut d'Études Ibérique et Latino-Américaines (TILAS)*, 16-17, pp. 107-115.
- CANAVAGGIO, Jean (1994): “Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza”, en *Cervantes: estudios en la víspera de su centenario*, Kassel: Edition Reichenberger, vol. I, pp. 237-258.
- CANAVAGGIO, Jean (2006): *Don Chisciotte dal libro al mito. Quattro secoli di erranza*, Roma: Salerno editrice.
- CANONICA, Elvezio (1997): “De la ficción de la verdad a la verdad de la ficción en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega”, en *El teatro dentro del teatro: Cervantes*,

- Lope, Tirso y Calderón, Actas del “Grand Séminaire de la Universidad de Neuchâtel*, Madrid: Editorial Verbum, pp. 99-110.
- CARA, Giovanni (2001): *Il vejamen in Spagna. Juicio y regocijo letterario nella prima metà del XVII secolo*, Roma: Bulzoni.
- CARA, Giovanni (2010): *Studi su Cervantes con una frangia novecentesca*. (Tiempo de silencio *di Luis Martín Santos*), Padova: CLEUP.
- CARO BAROJA, Julio (1989): *Il carnevale*, Genova: Il Melangolo.
- CASA, Frank P. (1976): “Some remarks on professor O’Connor article «Is the Spanish comedia a metatheater?»”, *Bulletin of the Comediantes*, 28: 1, pp. 27-31.
- CASA, Frank P. (2002): “Caracterización”, en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, eds. Frank Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid: Castalia, pp. 39-40.
- CASALDUERO, Joaquín (1966): *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid: Gredos.
- CASALDUERO, Joaquín (1970): *Sentido y forma del Quijote*, Madrid: Ínsula.
- CASALDUERO, Joaquín (1975): *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid: Gredos.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989): “La construcción del *self* y la sobreconstrucción del personaje”, en *Teoría del personaje*, ed. Carlos Castilla del Pino, Madrid: Alianza, pp.21-38.
- CASTRO, Américo (1927): “¿Cervantes, inconsciente?”, *Revista de Occidente*, 51, pp. 285-290.
- CASTRO, Américo (1947): “La palabra escrita y el *Quijote*”, *Miguel de Cervantes Saavedra: homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento (1547-1947)*, Madrid: Ínsula, pp. 9-44.
- CASTRO, Américo (1960): *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus [segunda edición muy renovada, con dos apéndices, *Cervantes y Pirandello y El ‘nihilismo’ creador de Camilo José Cela*]
- CASTRO, Américo (1967a): “El *Quijote*, taller de existencialidad”, *Revista de occidente*, 52, pp. 1-17.
- CASTRO, Américo (1967b): *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus [tercera edición considerablemente renovada]

- CASTRO, Américo (1972): *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona - Madrid: Noguer, [nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas]
- CATTANEO, Maria Teresa (1987), "Don Quijote: le maschere della finzione", *Letteratura e filologia. Studi in memoria di Giorgio Dolfini*, Cisalpino-Goliardica, Milán, pp. 79-87.
- CELATI, Gianni (1986): *Finzioni occidentali*, Torino: Einaudi.
- CHEVALIER, Maxime (1974): "Literatura oral y ficción cervantina", *Prohemio*, 2-3, pp. 161-196.
- CHEVALIER, Maxime (1981): "Huellas del cuento folklórico en el *Quijote*", en *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, Madrid: Edi-6, pp. 881-893.
- CHEVALIER, Maxime (1991): "Sobre crítica del *Quijote*", en *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de cervantistas, Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989*, Barcelona: Anthropos, pp. 99-109.
- CHIAPPINI, Gaetano (2005): "Don Quijote entre la verdad certera de la imaginación y la ficción teatral", en *Por discreto y por amigo: mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 39-46.
- CHIESA, Mario (1988): *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- CIAPPELLI, Giovanni (1997): *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- CIORANESCU, Alejandro (1957): *El Barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna: Universidad de la Laguna.
- CLOSE, Anthony (1973a): "Don Quixote's love for Dulcinea: a study of cervantine irony", *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, pp. 237-255.
- CLOSE, Anthony (1973b): "Sancho Panza: wise fool", *Modern Language Review*, 68: 2, pp. 344-357.
- CLOSE, Anthony (1989): "Comic exemplariness in Cervantes's comedia", en *Essays on hispanic themes in honour of Edward C. Riley*, ed. Jennifer Lowe y Philip Swanson, Edinburgh: Department of Hispanic Studies, pp. 64-103.

- CLOSE, Anthony (1991): “Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989*, Barcelona: Anthropos, pp. 475-484.
- CLOSE, Anthony (1993a): “A poet’s vanity: thoughts on the friendly ethos of cervantine satire”, *Cervantes*, 13: 1, pp. 31-64.
- CLOSE, Anthony (1993b): “Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 noviembre 1990*, Barcelona: Anthropos, pp. 89-103.
- CLOSE, Anthony (1993c): “Seemly pranks: the palace episodes in Don Quixote part II”, en *Art and literature in Spain: 1600-1800- studies in honour of Nigel Glendinning*, eds. Charles Davis y Paul Julian Smith, London&Madrid: Tamesis Books Limited, pp. 69-87.
- CLOSE, Anthony (2005): *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona: Crítica.
- CLOSE, Anthony (2007): *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- COLIE, Rosalie L. (1976): *Paradoxia epidemica: the Renaissance tradition of paradox*, Hamden: Archon Books.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2005): “La Tolosa y la Molinera (*Quijote*, I, 2-3) en el marco de la prostitución de comienzo del siglo XVII”, en AA.VV., *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. Fanny Rubio, Madrid: Editorial complutense, pp. 305-328.
- COMBET, Louis (1980): *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l’œuvre de Cervantès*, Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- COMBET, Louis (1983): “Folklore y estructura en la obra de Cervantes”, en *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad, Actas del Segundo Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen 28, 29 y 30 de Octubre de 1981*, ed. José Alonso Hernández, Salamanca: Universidad de Groningen – Universidad de Salamanca, pp. 149-159.
- COROMINAS, Juan (1947), “Mojiganga”, *Romance Philology*, 1, pp. 94-96.
- COSSUTTA, Fabio (1984): *Gli umanisti e la retorica*, Roma: Edizioni dell’Ateneo.

- COTARELO Y VALLEDOR, Armando (1915): *El teatro de Cervantes*, Madrid: Tip. De la Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- CRO, Stelio (1990): "L'altra faccia della luna: il teatro nel teatro pirandelliano senza ideologia", *Canadian Journal of Italian Studies*, 13, No. 40-41, pp. 89-131.
- CROCE, Benedetto (1958): "L'estetica del simpatico", en *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari: Laterza, pp. 96-102.
- CROCE, Benedetto (1966): "Concetti pseudo estetici", en *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari: Laterza, pp. 279-289.
- CURTIUS, Ernst Robert (1992): *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci (Firenze): La Nuova Italia.
- D'ANGELI, Concetta y PADUANO, Guido (1999): *Il comico*, Bologna: Il Mulino.
- D'ANTUONO, Nancy L. (1996): "El gracioso de Lope de Vega: máscara desenmascarada", en *Studies in honor of Gilberto Paolini*, ed. Mercedes Vidal Tibbitts, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 81-95.
- DÄLLENBACH, Lucien (1994): *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abyme*, Parma: Pratiche Editrice.
- DE LOLLIS, Cesare (1947): *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, ed. Silvio Pellegrini, Firenze: Sansoni.
- DE MICHELE, Fausto (1998): *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*, Firenze: Alma Edizioni.
- DEL NERO, Valerio (1991): *Linguaggio e filosofia in Vives. L'organizzazione del sapere nel De disciplinis (1531)*, Bologna: CLUEB.
- DEL RÍO, Ángel (1959): "El equívoco del *Quijote*", *Hispanic Review*, 27: 2, pp. 200-221.
- DEMERSON, Guy (1994): "Rabelais et la violence", en *Humanisme et facétie. Quinze études sur Rabelais*, Orléans: Paradigme, pp. 291-307.
- DEVOTO, Daniel (1974): *Texto y contexto. Estudios sobre la tradición*, Madrid: Gredos.
- DEVOTO, Daniel (1979): "Teatro y antiteatro en las comedias de Calderón", en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, París: Fondation Singer-Polignac, pp. 313-344.

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1940): *El espíritu del Barroco. Tres interpretaciones*, Barcelona: Editorial Apolo.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1963): *Cuestión de límites. Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas (Cervantes, Velázquez, Goya, el cine)*, Madrid: Revista de Occidente.
- DÍEZ BORQUE, José María (1972): “Teatro dentro del teatro, novela dentro de la novela en Miguel de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XI, pp. 113-128.
- DÍEZ BORQUE, José María (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- DÍEZ BORQUE, José María [et al.] (1983): *Historia del teatro en España, I, Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, Madrid: Taurus.
- DÍEZ BORQUE, José María (1986): “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, ed. José María Díez Borque, Madrid: Ediciones del Serbal.
- DÍEZ BORQUE, José María (2002): *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- DUDLEY, Edward (1972): “Don Quixote as magus: the rhetoric of interpolation”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 49, pp. 355-
- DUNN, Peter N. (1973): “*El príncipe constante*: a theatre of the world”, en *Studies in Spanish literature of the Golden Age*, ed. R.O. Jones, London: Tamesis books limited, pp. 83-101.
- DUNN, Peter N. (1984): “Irony as structure in the drama”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 61: 3, pp. 317-325.
- DURÁN, Manuel (1980): “El *Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura”, en *Cervantes and the Renaissance*, papers of the Pomona College, Cervantes Symposium, November 16-18 1978, ed. Michael D. McGaha, Easton: Juan de la Cuesta, pp. 71-86.
- DZIEHCINSKA, Hanna (1979): “Humanisme et parodie chez Cervantès”, en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles. XIX^e colloque International d'études humanistes*, Tours 5-17 juillet 1976, études réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris: Librairie philosophique J. Vrin, pp. 327-335.
- ECO, Umberto (1973): “*Homo ludens* oggi”, saggio introduttivo in HUIZINGA (1973), pp. vii-xxvii.

- ECO, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto (1998): *Tra menzogna e ironia*, Milano: Bompiani.
- EGIDO, Aurora (1990): “Poesía de justas y academias”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 115-137.
- EGIDO, Aurora (1994): *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias.
- EGIDO, Aurora (2000): *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid: Castalia.
- EISENBERG, Daniel (1982): *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- EISENBERG, Daniel (1991): *Estudios cervantinos*, Barcelona: Sirmio.
- EISENBERG, Daniel (1995): *La interpretación cervantina del Quijote*, Madrid: Compañía literaria [2 ed. revisada y puesta al día por el autor].
- ELAM, Keir (1980): *The semiotics of theatre and drama*, London: Methuen.
- ELIADE, Mircea (1963): *Aspects du mythe*, Gallimard: Paris.
- ELIADE, Mircea (1984): *Il sacro e il profano*, Torino: Bollati Boringhieri.
- EL SAFFAR, Ruth S. (1968): “The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*”, *Modern Language Notes*, 83, pp. 164-177.
- EL SAFFAR, Ruth (1975): *Distance and control in Don Quixote. A study in narrative technique*, Chapel Hill: North Carolina studies in the romance languages and literatures, U.N.C. Department of Romance Languages.
- EL SAFFAR, Ruth (1980): “Cervantes and the games of illusion”, en *Cervantes and the Renaissance*, Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, November 16-18, 1978, ed. Michael D. McGaha, Easton, Pennsylvania: Juan de la Cuesta, pp. 141-156.
- EL SAFFAR, Ruth (1984a): *Beyond fiction: the recovery of the feminine in the novels of Cervantes*, Berkeley: University of California Press.
- EL SAFFAR, Ruth (1984b): “La función del narrador ficticio en *Don Quijote*”, en *El Quijote de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid: Taurus, pp. 288-299.
- ETIENVRE, Jean-Pierre (1987): *Figures de jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVI^e-XIII^e siècle)*, Madrid: Casa de Velázquez.

- FAJARDO, Salvador J. (1984): "The Sierra Morena as labyrinth in *Don Quijote I*", *Modern Language Notes*, 99: 2, pp. 214-234.
- FERNÁNDEZ DE CANO Y MARTÍN, José Ramón (1993): "Carirredonda y chata (Una aproximación –honesta– a las feas del *Quijote*)", en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 noviembre 1990*, Barcelona: Anthropos, pp. 289-298.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1986), "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 24, pp. 47-66.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, Álvaro (1953): *Los mitos del Quijote*, Madrid: Aguilar.
- FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad (1993): "Juegos de lenguaje en la *La dama duende*", *Bulletin of the Comediantes*, 45: 1, pp. 13-28.
- FERRARO, Rose Mary (1971): *Giudizi critici e criteri estetici nei Poeticos libri septem (1571) di Giulio Cesare Scaligero rispetto alla teoria letteraria del Rinascimento*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1982): *La estructura paródica del Quijote*, Madrid: Taurus.
- FERRONI, Giulio (1974): *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma: Bulzoni.
- FERRONI, Giulio (1980a): "La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione", in *Sigma*, XIII, n. 2-3, pp. 69-96.
- FERRONI, Giulio (1980b): "Sprezzatura e simulazione" in *La Corte e il «Cortegiano»*, Roma: Bulzoni, vol. I, pp. 119-147.
- FERRONI, Giulio (1983): "Frammenti di discorsi sul comico", in *Ambiguità del comico*, Palermo: Sellerio Editore Palermo, pp. 17-79.
- FERRONI, Giulio (1996): *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino: Einaudi.
- FIGORILLI, Maria Cristina (2008): *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli: Liguori Editore.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (1948): "Don Quijote y el amor trovadoresco", *Revista de Filología Española*, 32, pp. 493-519.
- FIORATO, Adelin Charles (1990): "Il Carnevale dei letterati: argomento novellistico e occasione del novellare in alcuni autori del Quattro-Cinquecento", en *Il carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione del Rinascimento*, XIII convegno di studi, Roma 31 maggio/4 giugno 1989, ed. Maria Chiabó y Federica

- Doglio, Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 493-514.
- FISCHER, Susan L. (1976a): "Calderón's *Los cabellos de Absalón*: a metatheater of unbridled passion", *Bulletin of the Comediantes*, 28: 1, pp. 103-113.
- FISCHER, Susan L. (1976b): "Lope's *Lo fingido verdadero* and the dramatization of the theatrical experience", *Revista Hispánica Moderna*, 39: 1, pp. 156-166.
- FISCHER, Susan L. (1981): "Lope's *El castigo sin venganza* and the Imagination", *Kentucky Romance Quarterly*, 28, p. 23-36.
- FLORES, Robert M. (1982): "The Role of Cide Hamete in *Don Quijote*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59: 1, pp. 3-14.
- FLORES, Robert M. (1970): "Sancho's fabrications: a mirror of the development of his imagination", *Hispanic Review*, 38: 2, pp. 174-182.
- FORCIONE, Alban K., (1970): *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K., (1972): *Cervantes' christian romance. A study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- FORESTIER, Georges (1981): *Le théâtre dans le théâtre. Sur la scène française de XVII^e siècle*, Genève: Librairie Droz S.A.
- FOUCAULT, Michel (2006): *Storia della follia nell'età classica*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- FRANCASTEL, Pierre (1973): "Figuration et spectacle dans les tapisseries des Valois au musée des Offices à Florence", *Les fêtes de la Renaissance, Journées internationales d'études, Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955*, ed. Jean Jacquot, Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, vol. I, pp. 101-105 [Segunda edición].
- FRATTONI, Oreste (1963): "Idilio y realidad en Sierra Morena (*Quijote*, I, 25)", *Boletín de Literaturas Hispánicas*, 5, pp. 59-82.
- FREUD, Sigmund (1975): *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino: Boringhieri.
- FREUD, Sigmund (1991): "Il poeta e la fantasia", en *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino: Bullati Boringhieri, pp. 49-59.

- FRYE, Gloria M. (1965): "Symbolic action in the episode of the cave of Montesinos from *Don Quijote*", *Hispania*, 48:3, pp. 468-474.
- FRYE, Northrop (1969): *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- FUCILLA, Joseph G. (1952): "The cave of Montesinos", *Italica*, 29:3 (Sept.), pp. 170-174.
- GADAMER, Hans Georg (1983): *Studi platonici*, Casale Monferrato: Marietti, vol. I, pp. 149-157.
- GAIGNEBET, Claude (1979): *Le Carnaval*, Paris: Payot.
- GALLO, Antonella (2001): "Ridere giocando/giocare a ridere: percorsi di lettura nel teatro dei Secoli d'Oro", en *Per ridere: il comico dei Secoli d'Oro*, Firenze: Alinea, pp. 9-48.
- GAMBIN, Felice (2002): "Baltasar Gracián: ingenio caprichoso de la filosofía", *Insula: revistas de letras y ciencias humanas*, 655-656, pp. 23-24.
- GARBERO ZORZI, Elvira (1985): "La scena di corte", en *Le corti italiane del Rinascimento*, ed. Sergio Bertelli, Franco Cardini y Elvira Garbero Zorzi, Milano: Mondadori, pp. 127-187.
- GARCÍA CALVO, Mercedes (1985): "La embajada a Dulcinea: lectura bajtiniana", *Anales Cervantinos*, 23, pp. 97-114.
- GARCÍA CASANOVA, Juan Francisco (2003): "El mundo barroco de Gracián y la actualidad del Neobarroco", en *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, ed. Juan Francisco García Casanova, Granada: Universidad de Granada, pp. 9-52.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1976): "Experiencia vital y creación literaria: Cervantes y *La guarda cuidadosa*", *Anales Cervantinos*, 15, pp. 171-180.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1981): "La tragedia del desengaño: el soldado pretendiente en el teatro español del Siglo de Oro", en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)*, ed. Francisco Ramos Ortega, Valencia: Publicaciones del Instituto español de cultura y de literatura de Roma, pp. 183-193.
- GARCÍA MARTÍ, Victoriano (1947): *Don Quijote y su mejor camino*, Madrid: Editorial Dosset.

- GARCÍA MARTÍN, Manuel (1980): *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARGANO Antonio (1988): “Introduzione all’edizione italiana”, en Riley, Edward C, *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna: Il Mulino, pp. 7-40.
- GARRIDO, Jean-Pierre (1999): “Le thème de la «grande bouffe» dans le Morgant de Luigi Pulci”, en *La table et ses dessous. Culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, eds. Adelin Charles Fiorato y Anna Fontes Baratto, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 73-91.
- GASCÓN VERA, Elena (1981): “La risa en el *Quijote*”, en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid: Edi-6, pp. 681-685.
- GENDREAU-MASSALOUX, Michele (1981a): “La folie d’amour, de Garcilaso à Góngora: épanouissement et métamorphoses d’un thème mythique”, en *Visages de la folie (1500-1650)*, Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980, eds. Augustín Redondo y André Rochon, Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 101-116.
- GENDREAU-MASSALOUX, Michele (1981b): “Los locos de amor en *El Quijote*. Psicopatología y creación cervantina”, en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, pp. 687-691.
- GENETTE, Gérard (1980): *Narrative discourse: an essay in method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GENETTE, Gérard (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra.
- GERLI, E. Michael (1981): “Estilo, perspectiva y realidad: *Don Quijote*, I, 8-9”, *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid: Edi-6, pp. 629-634.
- GIACOMONI, Paola (1995): “Il comico secondo Bergson, tra meccanico e onirico”, en *Sei lezioni sul linguaggio comico*, ed. Emanuele Banfi, Trento: Università degli Studi di Trento (Dipartimento di scienze filologiche e storiche), pp. 103-21.
- GILLET, Joseph E. (1956): “The autonomous character in Spanish and European literature”, *Hispanic Review*, 3 (julio), pp. 179-190.

- GILMAN, Stephen (1989): *The Novel According to Cervantes*, Berkeley: University of California Press.
- GIRARD, René (2005): *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano: Bompiani.
- GOFFIS, Cesare Federico (1950): *La poesia del Baldus*, Genova: F.Ceretti.
- GÓMEZ, Jesús (2005): “Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual”, en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, pp. 11-22.
- GÓMEZ CANSECO, Luis y ZUNINO GARRIDO, Cinta (2006): “Razones para las sinrazones de Apuleyo: Shakespeare y Cervantes frente al *Asno de Oro*”, en *Entre Cervantes y Shakespeare: sendas del Renacimiento*, eds. Zenón Luis-Martínez y Luis Gómez Canseco, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 307-349.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1968): “La evolución del arte cervantino y las ventas del *Quijote*”, *Revista Hispánica Moderna*, 34, pp. 302-312.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1978): *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GOUHIER, Henri (1954): *La esencia del teatro*, Madrid: Artola.
- GREENE, Thomas M. (1987): “Magic festivity at the Renaissance court”, *Renaissance quarterly*, 40: 4, pp. 636-659.
- GREIG, John Y.T. (1891): *The psychology of laughter and comedy*, London: Roberts-University of Toronto.
- GRILLI, Giuseppe (1996): “La corte de los duques: *Quijote*, II, 30-33 (al fondo el *Tirante*, el palacio de Constantinopla y sus fiestas), *Edad de Oro*, 15, pp. 41-61.
- GUILLÉN, Claudio (1979): “Cervantes y la dialéctica: o el diálogo inacabado”, en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, París: Fondation Singer-Polignac, pp. 631-645.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1989): “Una visión antropológica del Carnaval”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Seminario de la Universidad internacional Menéndez Pelayo (Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987), ed. Javier Huerta Calvo, Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 33-59.

- HACTHOUN, Augusto (1980): “Los mecanismos del humor en el habla de Sancho Panza”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, pp. 365-367.
- HALEY, George (1984): “El narrador en *Don Quijote*: el retablo de maese Pedro”, en *El Quijote de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid: Taurus, pp. 269-287.
- HALEY, George (1984): “The narrator in Don Quixote: a discarded voice”, en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 173-83.
- HART, Thomas A. (1992): “¿Cervantes perspectivista?”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40: 1, pp. 293-303.
- HATHAWAY, Robert L. (1993): “Dorotea, or the narrator’s art”, *Cervantes*, 13: 2, pp. 109-126.
- HATZFELD, Helmut (1953): “The baroque of Cervantes and the baroque of Góngora. Exemplified by the motif «las bodas»”, *Anales Cervantinos*, 3, pp. 87-119.
- HATZFELD, Helmut (1964): *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos.
- HATZFEL, Helmut (1972): *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- HEARTZ, Daniel (1973): “Un divertissement de palais pur Charles Quint a Binche”, *Les fêtes de la Renaissance, Journées internationales d’études, Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955*, ed. Jean Jacquot, Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, vol. II, pp. 328-342 [Segunda edición].
- HENDRIX, William S. (1925): “Sancho Panza and the comic types of the Sixteenth century”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid: Hernando, vol. II, pp. 485-494.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1994): *El teatro del siglo XVI*, Madrid: Jucar.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1995): “El gracioso y el control de la dramatización: *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, eds. Heraclia Castellón, Agustín de la Granja, Antonio Serrano, Almería: Instituto de estudios almerienses, pp. 145-163.

- HERMENEGILDO, Alfredo (1995a): “Polilla: *El desdén, con el desdén* , de Agustín Moreto”, en *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca: Olañeta, pp. 245-265.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1996): “El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII”, *Scriptura*, 11, pp. 125-139.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1999): “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo, Actas del Coloquio de Montreal, 1997*, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, pp. 77-92.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2002): “Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre metateatralidad calderoniana”, en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III jornadas de Teatro clásico de la Universidad de la Rioja*, eds. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Universidad de la Rioja: Servicio de Publicaciones, pp. 161-176.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, Susana (1968): *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, Susana (1986): “El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática”, *Imprévue*, 1, pp. 61-73.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (2009): “Boccaccio y Cervantes: posibles fuentes italianas de *La cueva de Salamanca*”, *Quaderns d'Italià*, 14, pp. 77-97.
- HERRERO, Javier (1976-1977): “The beheading of the giant: an obscene metaphor in Don Quijote”, *Revista Hispánica Moderna*, 39: 4, pp. 141-149.
- HERRERO, Javier (1982): “La metáfora del libro en Cervantes”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, ed. Giuseppe Bellini, Roma: Bulzoni Editore, pp. 579-584.
- HERRICK, Marvin T. (1964): *Comic theory in the sixteenth century*, Urbana: University of Illinois Press.
- HIGHET, Gilbert (1961): *The anatomy of satire*, Princeton: Princeton Paperbacks.
- HUERTA CALVO, Javier (1989): “Lo carnavalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mihail Bajtín”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Seminario de la Universidad internacional Menéndez Pelayo (Santa Cruz de

- Tenerife, marzo de 1987), ed. Javier Huerta Calvo, Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 13-31.
- HUERTA CALVO, Javier (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- HUERTA CALVO, Javier (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- HUGHES, Gethin (1977): "The cave of Montesinos: don Quixote's interpretation and Dulcinea's disenchantment", *Bulletin of Hispanic Studies*, 54:2 (Apr.), pp. 107-113.
- HUIZINGA, Johan (1973): *Homo ludens*, Torino: Einaudi.
- HUTCHINSON, Steven (1992): *Cervantine journeys*, London: The University of Wisconsin Press.
- IFE, Barry William (1992): *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona: Editorial Crítica.
- IFFLAND, James (1995): "Mysticism and Carnival in Don Quijote I, 19-20", *Modern Language Notes*, 110: 2, pp. 240-270.
- IFFLAND, James (1999): *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- IFFLAND, James (2012): "Don Quijote ante *Las Cortes de la Muerte*: reflexiones sobre la intertextualidad festiva", *eHumanista/Cervantes*, 1, pp. 605-616. <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/volume%201/index.shtml>>
- IMPERIALE, Louis (1994): "El «auctor» ante sus personajes en *La Lozana andaluza*", en *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos. Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, California, 24-29 de agosto de 1992*, ed. Juan Villegas, Irvine: Asociación Internacional de Hispanistas, vol. V, pp. 59-67.
- ISER, Wolfgang (1980): "Interaction between text and reader", en *The reader in the text: essays on audience and interpretation*, eds. Susan R. Suleiman y Inge Crosman, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 106-119.
- IZQUIERDO, José Antonio (1991): "Haya, encina o alcornoque? Ecos de una polémica virgiliana en el *Quijote*", *Minerva*, V, pp. 293-304.

- JAMMES, Robert (1980): “La risa y su función social”, en *Risa y sociedad en el teatro español de l Siglo de Oro*, Actes de 3^e colloque de Groupe d’études sur le théâtre espagnol. Toulouse 31 janvier – 2 février 1980, Paris: CNRS, pp. 3-11.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1987): *L’ironia*, Genova: Il Melangolo.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1991): *L’avventura, la noia, la serietà*, Genova: Marietti.
- JEANNERET, Michel (1987): *Des mets et des mots. Banquets et propos de table a la Renaissance*, Paris: Librairie José Corti.
- JEAN PAUL, (1994): *Il comico, l’umorismo e l’arguzia: arte e artificio del riso in una propedeutica all’estetica del primo Ottocento*, a cura di Eugenio Spedicato, Padova: Il Poligrafo.
- JOHNSON, Carroll B. (1990): “La sexualidad en el *Quijote*”, *Edad de Oro*, 9, pp. 125-136.
- JOHNSON, Carroll B. (1995): “La construcción del personaje en Cervantes”, *Cervantes*, 15:1, pp. 8-32.
- JOLY, Monique (1978): “Cervantès et le refus des codes: le problème du sayagués”, *Imprévue*, 1-2, pp. 122-145.
- JOLY, Monique (1982): *La bourle et son interpretation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Lille: Atelier national reproduction des thèses, Université Lille III.
- JOLY, Monique (1990): “El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina”, *Edad de Oro*, 9, pp. 137-148.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963): *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- JUAN BOLUFER, Amparo de (1991): “Orden velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1605”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989*, Barcelona: Anthropos, pp, 583-600.
- JURADO SANTOS, Agapita (2012): *La locura de don Quijote en las tablas de XVII. Don Gil de la Mancha*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- KLEIN, Robert (1975): “Il tema del pazzo e l’ironia umanistica”, en *La forma e l’intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l’arte moderna*, Torino: Einaudi, pp. 477-497.

- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY Erwin y SAXL Fritz (1983): *Saturno e la melanconia*, Torino: Einaudi.
- KNOX, Norman (1961): *The word irony and its context. 1500-1755*, Durham (North Carolina): Duke University Press.
- KRAPPE, Alexander H. (1929): “La fuente clásica de Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, Primera parte, Capítulo XVIII”, *Romanic Review*, 20, pp. 42-43.
- KUNDERA, Milan (1986): *L'arte del romanzo*, Milano: Adelphi.
- LANSER, Susan Sniader (1981): *The narrative act. Point of view in prose fiction*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- LARSON, Catherine (1994): “Metatheater and the *Comedia*: past, present, and future”, en *The Golden Age Comedia: text, theory, and performance*, eds. Cahrls Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, pp. 204-221.
- LATHROP, Thomas A. (1985): “Cervantes’s Treatment of the False *Quijote*”, *Kentucky Romance Quarterly*, 32, pp. 213-217.
- LAUSBERG, Heinrich (1966): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Grados, 3 vols.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1987): “Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope”, en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Domenech, Madrid: Cátedra, pp. 31-48.
- LEAVITT, Sturgis E., (1931): “Notes on the *gracioso* as a dramatic critic”, *Studies in Philology*, 27, 315-318.
- LEAVITT, Stugis E. (1955): “The *gracioso* takes the audience into his confidence”, *Bulletin of the Comediantes*, 7: 2, pp. 27-29.
- LEBOIS, André (1949): “La révolte des personnages de Cervantès et Calderón a Raymond Schwab”, *Revue de Littérature Comparée*, 23 (oct.-dic.), pp. 482-506.
- LEDDA, Giuseppina (1974): *Il Quijote e la linea dialogico-carnevalesca*, Cagliari: Università degli studi di Cagliari.
- LEFRANÇOIS, Thierry (1994): *Charles Coypel (1694-1752)*, Paris: Arthena.
- LERNER, Isaiás (1994): “Anotar otra vez en *Quijote*”, en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel: Edition Reichenberger, vol. I, pp. 299-308.

- LEWIS GALANES, Adriana (1990): “El soneto Vuelva mi estrecha y débil esperanza: texto, contextos y entramado intertextual”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38: 2, pp. 675-691.
- LEY, Charles David (1954): *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Revista de Occidente.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1966): “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires), pp. 173-202.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1974): *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, Tamesis Books, Londres.
- LIMENTANI VIRDIS, Caterina (1981): *Il quadro e il suo doppio. Effetti di specularità narrativa nella pittura fiamminga e olandese*, Modena: S.T.E.M.-Mucchi.
- LIPMANN, Stephen (1976): “Metatheater and the criticism of the *comedia*”, *Modern Language Notes*, 91: 1, pp. 231-246.
- LIVERMORE, Harold V. (1950): “El caballero salvaje. Ensayo de identificación de un juglar”, *Revista de Filología Española*, 34, pp. 166-183.
- LIVINGSTONE, Leon (1967): “The novel as self-creation”, en *Unamuno, creator and creation*, eds. José Rubia Barcia y M.A. Zeitlin, Berkley and Los Angeles: University of California Press, pp. 92-115.
- LOBATO, María Luisa (2005): “Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia: las fórmulas del *captatio benevolentiae* en boca del gracioso”, en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, pp.252-276.
- LOCKE, Frederick W. (1969): “El sabio encantador, *the author of Don Quijote*”, *Symposium*, 23: 1, pp. 46-61.
- LONGO, Lucia (1992): “Don Chisciotte a Padova”, en *Don Chisciotte a Padova*, ed. D. Pini Moro, Padova: Programma, pp. 49-64.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1953): “La aventura frustrada. Don Quijote como caballero aventurero”, *Anales Cervantinos*, 3, pp. 161-214.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982): “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (el caso del *Quijote*)”, *Bulletin Hispanique*, 84: 3-4, pp. 291-327.

- LUMSDEN-KOUVEL, Audrey (1980): “Desde la venta del engaño al castillo del desengaño: ensayo de topología estructural en el *Quijote*”, *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, Canada: University of Toronto, pp. 479-481.
- LY, Nadine (1988): “*Don Quichotte: livre d’aventures et aventures de l’écriture*”, *Les langues néo-latines*, 267: 4, pp. 5-92.
- McCURDY, Raymond R. (1976): “More on «The *gracioso* takes the audience into his confidence»: the case of Rojas Zorrilla”, *Bulletin of the Comediantes*, 8: 1, pp.14-16.
- McCURDY, Raymond R. y RODRÍGUEZ Alfred (1980): “El gran teatro del mundo y el *Quijote* del 1615”, *Cuadernos del Sur*, 13, pp. 123-130.
- McGAHA, Micheal D. (1981): “Fuentes y sentido del episodio del yelmo de Mambrino en el *Quijote* de 1605”, en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, pp. 743-747.
- MADARIAGA, Salvador de (1976): *Guía del lector del Quijote*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MAESTRO, Jesús G. (1995): “El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli”, *Cervantes*, 15: 1, pp. 111-141.
- MAGANI, Fabrizio (2000): “Un episodio di committenza settecentesca a Padova: il *Don Chisciotte* dipinto”, en *Atti della VI giornata cervantina, Padova, 17-18 aprile 1998*, eds. Donatella Pini y José Pérez Navarro, Padova: Unipress, pp. 9-18.
- MANCING, Howard (1972): “Dulcinea’s ass: a note on *Don Quijote*, Part II, Chapter 10”, *Hispanic Review*, 40, No. 1, pp. 73-77.
- MANCING, Howard (1981): “Alonso Quijano y sus amigos”, en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid: Edi-6, pp.737-741.
- MANCING, Howard (1982): *The chivalric world of Don Quijote. style, structure and narrative technique*, Columbia, Missouri: University of Missouri Press.
- MANTOVANI, Alessandra (2002): Introducción al *De sermone*, Roma: Carocci, pp. 7-53.

- MARAVALL, José Antonio (1972): *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, Madrid: Revista de Occidente, 2 vols.
- MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel.
- MARAVALL, José Antonio (1990): *Teatro e letteratura nella Spagna barocca*, Bologna: Il Mulino.
- MARGOLIN, Jean-Claude (1983): “Parodie et paradoxe dans l'Éloge de la Folie d'Érasme”, *Nouvelles de la République des Lettres*, 2, pp. 27-57.
- MÁRQUEZ, Hector P. (1990): *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1973): *Fuentes literaras cervantinas*, Madrid: Gredos.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1975): *Personajes y temas del Quijote*, Madrid: Taurus.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1979): “Un aspect de la littérature du «fou» en Espagne”, en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles. XIX^e colloque International d'études humanistes, Tours 5-17 juillet 1976, études réunies et présentées par Augustin Redondo*, Paris: Librairie philosophique J. Vrin, pp. 233-250.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1995): *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MARSDEN, C.A. (1973): “Entrées et fêtes espagnoles au XVI^e siècle”, *Les fêtes de la Renaissance, Journées internationales d'études, Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955*, ed. Jean Jacquot, Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, vol. II, pp. 389-411 [Segunda edición].
- MARTÍ ALANÍS, Antonio (1985): “La función epistemológica del traductor en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 23, pp. 31-46.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1986), “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 24, pp. 27-46.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1990): *El Quijote en ciernes: los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino: Edizioni dell'orso.

- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1994): “Cervantes y Avellaneda. Apuntes para una relectura del *Quijote*”, en *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos, Actas Irvine-92*, Asociación internacional de hispanistas, ed. Juan Villegas, Irvine: University of California Press, V, pp. 137-147.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2007): “La construcción del personaje en el *Quijote* y el *Guzmán*”, *Criticón*, 101, pp. 89-107.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2009): *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix (1995): *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MATZAT, Wolfgang (2013): “Ironía en la novela. Algunas reflexiones a partir del *Quijote*”, en *La modernidad de Cervantes. Nuevos enfoques teóricos sobre su obra*, eds. Sabine Friedrich, Stefan Schreckenber y Ansgar Thiele, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 51-74.
- MAURON, Charles (1970): *Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Terence, Moliere*, Paris: Librairie José Corti, pp. 7-33.
- MENDELOFF, Henry (1975): “The Maritornes episode (DQ: I, 16): a cervantine bedroom farce”, *Romance notes*, 16: 3, pp. 753-759.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1974): *Historia de las ideas estéticas de España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1958): *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963): *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, Madrid: Gredos, 2 vols.
- MIZZAU, Marina (1984): *L'ironia: la contraddizione consentita*, Milano: Feltrinelli.
- MOLHO, Maurice (1976): *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid: Gredos.
- MOLHO, Maurice (2005): *De Cervantes*, Paris: Editions hispaniques.
- MONER, Michel (1989): *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid: Casa de Velázquez.
- MONER, Michel (1990): “Cervantes y la traducción”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, pp. 513-524.

- MONNER SANS, José María (1950): *Panorama del teatro nuevo*, Buenos Aires: Losada.
- MONNER SANS, José María (1961): “Unamuno, Pirandello y el personaje autónomo”, *La torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico*, 35-36, pp. 387-402.
- MONTERO, Lázaro (1961-62): “Dulcinea”, *Anales Cervantinos*, 9, pp. 230-246.
- MONTERO REGUERA, José (1997): *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MONTESINOS, José F. (1967): *Estudios sobre Lope*, Salamanca: Anaya.
- MONTI, Silvia (2008): “Le bugie della Lozana”, en *La menzogna*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze: Alinea, pp. 53-67.
- MOORE, John A. (1958): “The idealism of Sancho Panza”, *Hispania*, 41: 1, pp. 73-76.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1983): “La ironía de la escritura en Calderón”, en *Aureum saeculum hispanum. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, eds. Karl-Hermann Körner, Dietrich Briesemeister, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, pp. 217-230.
- MORREALE, Margherita (1959): “«Cortegiano faceto» y «burlas cortesanas». Expresiones italianas y españolas para el análisis y descripción de la risa”, en *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid: Imprenta de S. Aguirre Torre, t. I, pp. 203-227.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1985): *La parola d'altri*, Palermo: Sellerio Editore.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1998): *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani.
- MUECKE, Douglas Colin (1982): *Irony and the ironic*, London, New York: Methuen.
- MURILLO, Luis Andrés (1975): *The golden dial. Temporal configuration in Don Quijote*, Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.
- MURILLO, Luis A. (1980): “Cervantes as Renaissance epic”, en *Cervantes and the Renaissance*, papers of the Pomona College, Cervantes Symposium, November 16-18 1978, edited by Michael D. McGaha, Easton: Juan de la Cuesta, pp. 51-70.
- MUSACCHIO, Enrico y CORDESCHI, Sandro (1985): *Il riso nelle poetiche rinascimentali*, Bologna: Cappelli editore.
- NEPAULSINGH, Colbert I. (1980): “La aventura de los narradores del Quijote”, en *Actas del sexto congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*,

- Toronto, 22-26 de agosto de 1977, Toronto: Departamento of Spanish and Portuguese, University of Toronto, pp. 515-518.
- NEUMEISTER, Sebastian (2004): "Sustancia y apariencia: el pavo real de Gracián", en *Baltasar Gracián: antropología y estética, Actas del II Coloquio Internacional, Berlín, 4-7 de octubre de 2001*, ed. Sebastian Neumeister, Berlín: edition tranvía, Verlag Walter Frey, pp. 301-314.
- NEWBERRY, Wilma (1973): *The pirandellian mode in Spanish literature from Cervantes to Sastre*, Albany: State University of New York Press.
- NIETO, Ramón (1973): "Cuatro parejas en el *Quijote*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 276, pp. 496-527.
- NOCILLI, Cecilia (2007): "La danza en *Las bodas de Camacho* (*Quijote*, II, 19-21). Reelaboración coréutico-teatral de momos y moriscas", en *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. Begoña Lolo, Madrid: Ministerio de educación y ciencia; Centro de Estudios Cervantinos, pp. 595-607.
- NOREÑA, Carlos N. (1970): *Juan Luis Vives*, Netherlands: Martinus Nijhoff, The Hague.
- NOVELLA SUÁREZ, Jorge (2003): "Baltasar Gracián y el arte de saber vivir (política y filosofía moral en la Barroco español), en *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, ed. Juan Francisco García Casanova, Granada: Universidad de Granada, pp. 189-218.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2006): "Cada loco con su tema: perfiles de la locura en Shakespeare y Cervantes", en *Entre Cervantes y Shakespeare: sendas del Renacimientos*, eds. Zenón Luis-Martínez y Luis Gómez Canseco, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 183-214.
- O'CONNOR Thomas A. (1975): "Is the Spanish *comedia* a metatheater?", *Hispanic Review*, 43: 3, pp. 275-289.
- OELSCHLÄGER, Victor R. B. (1952): "Sancho's zest for the quest", *Hispania*, 35: 1, pp. 18-24.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1977): *Il comico del discorso: Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano: Feltrinelli Editore.

- OLIVA, César (2004): “Norma y ruptura en el personaje del gracioso”, *Arbor*, 178, n. 699-700 (Marzo –Abril), pp. 439-453.
- ORDINE, Nuccio (1996): *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli: Liguori.
- ORIEL, Charles (1990): “Narrative levels and the fictionality of *Don Quijote*, I: Cardenio’s story”, *Cervantes*, 10: 2, pp. 55-72.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1962): “La literatura religiosa y el Barroco (en torno al estilo de nuestros escritores místicos y ascéticos)”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, 12: 42-43, pp. 411-477.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1969): *El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema)*, Barcelona: Planeta.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1975): *Manierismo e Barroco*, Madrid: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966): *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, t. III (1917-1928), Madrid: Revista de Occidente, pp. 353-386.
- ORTEGA Y GASSET, José (1969a): *Idea del teatro. Una abreviatura*, en *Obras completas*, t. VII (1948-1958), Madrid: Revista de Occidente, 1969, pp. 441-501.
- ORTEGA Y GASSET, José (1969b): *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ORTEGA Y GASSET, José (1970): *Velázquez*, en *Obras completas*, t. VIII (1958-1959), Madrid: Revista de Occidente, pp. 451-661.
- OSSOLA, Carlo (1980): “Il libro del Cortegiano: *esemplarità e difformità*”, in *La Corte e il «Cortegiano»*, Roma: Bulzoni, vol. I, pp. 18-82.
- PACCAGNELLA, Ivano (1979): *Le macaronnee padovane: tradizione e lingua*, Padova: Editrice Antenore.
- PAILLER, Claire (1980): “El gracioso y los ‘guiños’ de Calderón: apuntes sobre ‘autoburla’ e ironía crítica”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3^e colloque du Groupe d’études sur le théâtre espagnol. Toulouse 31 janvier – 2 février 1980*, Paris: CNRS, pp. 33-48.
- PALACÍN IGLESIAS, Gregorio B. (1971): “Sobre el acto de armar caballero a don Quijote”, *Hispanófila*, 42, pp. 1-6.

- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1991): “Los cuentos del *Quijote*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989*, Barcelona: Anthropos, pp. 411-416.
- PARKER, Alexander A. (1948): “El concepto de la verdad en el *Quijote*”, *Revista de Filología Española*, 32, pp. 287-305.
- PARR, James A. (1988): *Don Quixote: an anatomy of subversive discourse*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- PARR, James A. (1993): “La paradoja del *Quijote*”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 noviembre 1990*, Barcelona: Anthropos, pp. 43-56.
- PAZ GAGO, José María (1989): “El mecanismo ficcional del *Quijote*: ficción realista y ficción maravillosa”, *Anales Cervantinos*, 27, pp. 21-43.
- PEARCE, Howard D. (1980): “A phenomenological approach to the *theatrum mundi* metaphor”, *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, 95: 1, pp. 42-57.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (1968): “La cueva de Montesinos”, *Revista Hispánica Moderna*, 34:1/2 (enero/abr.), pp. 376-399.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (1975): *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*, Madrid: Gredos, 2 vols.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (1991): “Cervantes y su sentido de la lengua: traducción”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989*, Barcelona: Anthropos, pp. 111-122.
- PEREIRA, Óscar (1989): “*Teatrum mundi*: Cervantes y Calderón”, *Anales Cervantinos*, XXVII, pp. 187-202.
- PERELMAN, Chaïm y OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1966): *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Torino: Einaudi.
- PÉREZ BOTERO, Luis (1981): “La concepción del mundo en las tres salidas de don Quijote”, en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, pp. 515-519.
- PERIÑÁN, Blanca (1979): *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa: Giardini.

- PERNIOLA, Paolo (1986), Presentazione a (*Acutezza*) [véase arriba].
- PICONE, Michelangelo (1993): “Gioco e/o letteratura. Per una lettura ludica del *Decameron*”, en *Passare il tempo: la letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo, Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991*, Roma: Salerno Editrice, vol. I, pp. 105-127.
- PINI, Donatella (1990), ‘El *Quijote* y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina’, in *Actas del I coloquio internacional de la asociación de cervantistas, Alcalá de Henares, 29/30 nov. - 1/2 dic.*, Madrid, Anthropos, 1988, pp. 223-33.
- PINI, Donatella (1996), ‘Don Chisciotte in viaggio’, in *Raccontare nella Spagna dei secoli d'oro*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 53-67.
- PIPER, Anson C. (1980): “A Possible Source of the Clawing-Cat Episode in *Don Quijote* (Part Two)”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, pp. 3-11.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1991): “Cervantes y la teoría poética”, en *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de cervantistas, Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989*, Barcelona: Anthropos, pp. 83-98.
- PREDMORE, Richard L. (1953): “El problema de la realidad en el *Quijote*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 489-498.
- PRESBERG, Charles D. (1994): “Yo sé quién soy: Don Quixote, don Diego de Miranda and the paradox of self-knowledge”, *Cervantes*, 14:2, pp. 41-69.
- PROFETI, Maria Grazia (1988): “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro”, en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Instituto nacional de las artes escénicas y de la música, Ministerio de Cultura, pp. 33-46.
- PROFETI, Maria Grazia (1995): “Il prologo tra testo spettacolo e testo letterario per il teatro: campionature spagnole”, in *Strategie del testo: preliminari, partizioni, pause: atti del 16° e 17° Convegno interuniversitario (Bressanone 1988 e 1989)*, ed. Gianfelice Peron, Padova: Esedra, pp. 193-202.
- PROFETI, Maria Grazia (2000): “Il racconto politestuale e gli *Entremeses* di Cervantes”, en *Atti della VI giornata cervantina, Padova, 17-18 aprile 1998*, eds. Donatella Pini y José Pérez Navarro, Padova: Unipress, pp. 25-37.

- PROFETI, Maria Grazia (2010): “«Me llamen ignorante italia y Francia»”, en *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*, Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca: UCLM, pp. 55-73.
- PROPP, Vladimir (1988): *Comicità e riso: letteratura e vita quotidiana*, Torino: Einaudi Paperbacks.
- PULGARÍN, Amalia (1986): “Función novelística de las cartas en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 24, pp. 77-91.
- QUEROL-GAVALDA, Miguel (1973): “Le Carnaval a Barcelone au début du XVII^e siècle”, *Les fêtes de la Renaissance, Journées internationales d'études, Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955*, ed. Jean Jacquot, Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, vol. I, pp. 371-375 [Segunda edición].
- QUINONES, Ricardo J. (1972): *The Renaissance discovery of time*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- QUONDAM, Amedeo (2002): *Guida alla lettura*, vol. II di *Il cortigiano*, Milano: Mondadori.
- RAMOS ESCOBAR, José Luis (1992): “Que trata de la teatralidad en el *Quijote* así como de otros sucesos de feliz recordación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona: PPU, vol. I, pp. 671-678.
- REAL RAMOS, César (1993): “Melisendra era Melisendra (La ficción en Cervantes), en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca: Universidad de Salamanca, vol. II, pp. 803-809.
- REDONDO, Augustin (1989a): “La tradición carnavalesca en el *Quijote*”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Seminario de la Universidad internacional Menéndez Pelayo (Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987), ed. Javier Huerta Calvo, Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 153-181.
- REDONDO, Augustin (1990a): “Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”, *Edad de Oro*, 9, pp. 251-269.
- REDONDO, Augustin (1990b): “Le Carnaval: des rites sociaux aux jeux théâtraux”, en *Il carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione del Rinascimento*, XIII

- convegno di studi, Roma 31 maggio/4 giugno 1989, ed. Maria Chiabó y Federica Doglio, Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 23-39.
- REDONDO, Augustin (1997): *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid: Editorial Castalia.
- REDONDO, Augustin (2006): “En torno a dos personajes festivos: el shakesperiano Falstaff y el cervantino Sancho Panza”, en *Entre Cervantes y Shakespeare: sendas del Renacimiento*, eds. Zenón Luis-Martínez y Luis Gómez Canseco, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 161-182.
- REED, Cory A. (1993): *The novelist as playwright. Cervantes and the Entremés nuevo*, New York: Peter Lang.
- REED, Cory A. (1994): “Entremés and novel: comic theatricality in *Don Quijote*”, en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel: Edition Reichenberger, vol. I, pp. 197-213.
- RENZI, Lorenzo y PINI, Donatella (2013): “*Mimesis*, il realismo e il *Chisciotte*. osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola”, *Orillas*, 2. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/12RenziPini_anclas.pdf>
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual*, Madrid: Gredos.
- RILEY, Edward C. (1954): “Don Quixote and the imitation of models”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 31: 1, pp. 3-16.
- RILEY, Edward C. (1971a): *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus.
- RILEY, Edward C. (1971b): “The *pensamientos escondidos* and *figuras morales* of Cervantes”, en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid: Castalia, pp. 623-631.
- RILEY, Edward C. (1973a): “Teoría literaria” in *Suma cervantina*, eds. Juan Bautista de Avalle-Arce y Edward C. Riley, Londres: Tamesis Books, pp. 293-322.
- RILEY, Edward C. (1973b): “Three versions of *Don Quijote*”, *Modern language review*, 68:4, pp. 807-819.
- RILEY, Edward C. (1982): “Metamorphosis, myth and dream in the cave of Montesinos”, en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*. Ed. R. Brian Tate. Oxford: Dolphin, pp. 105-119.
- RILEY, Edward C. (1986): *Don Quixote*, London: Allen & Unwin.

- RILEY, Edward C. (1989): "Cervantes lector y creador", *Crítica Hispánica*, 11, pp. 81-93.
- RIQUER, Martín de (1976): *Aproximación al Quijote*, Barcelona: Teide S.A.
- RIQUER, Martín de (1979): "L'actualité historique dans *Don Quichotte*", *Modern Language Review*, 74: 4, pp. xxi-xxxv.
- RIQUER, Martín de (1988): *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona: Sirmio.
- ROCA, María (2001): "La palmada en la frente y otras notas al *Quijote*", en *Per ridere: il comico dei Secoli d'Oro*, Firenze: Alinea, pp. 165-182.
- RODRÍGUEZ, Alfred (1982): "The enchantment of Dulcinea and Cervantes' perception of reality", *Romance notes*, 23: 2, pp. 170-174.
- RODRÍGUEZ, Alfred (1990): "Algo más sobre las 'bodas rústicas' del *Persiles* y el *Quijote*", *Cervantes*, 10: 1, pp. 103-107.
- RODRÍGUEZ, Alfred y GARCÍA SPRACKLING (1987-1988): "Presencia y función del truco en la segunda parte del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, pp. 359-363.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2010), "Introducción" a la *Estrella de Sevilla*, Madrid: Cátedra, pp. 11-87.
- ROMERA NAVARRO, Miguel (1934): "Las disfrazadas de varàon en la comedia", *Hispanic Review*, 2: 4, pp. 269-286.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1990): "Nueva lectura de *El retablo de Maese Pedro*", en *Actas del primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alacalá de Henares 29/30 nov.-1/2 dic. 1988*, Barcelona: Anthropos, pp. 95-130.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1993): "Dos libros en el libro. A propósito de un *tardío* hallazgo cervantino", *Rassegna iberistica* (Omaggio a Franco Meregalli), 46, pp. 99-119.
- ROMO FEITO, Fernando (2008): "Verdad y engaño en el teatro cervantino: Pedro de Urdemalas", en *La menzogna*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze: Alinea, pp. 101-123.
- ROSALES, Luis (1959a): "La comedia de la personalidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 118, pp. 249-284.

- ROSALES, Luis (1959b): “La comedia de la felicidad”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 119, pp. 44-70.
- ROSALES, Luis (1960): *Cervantes y la libertad*, Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones, 2 vols.
- ROSALES, Luis (1997): “La salvación del amor en la mística española”, en *Obras completas*, eds. Félix Grande, Antonio Hernández y Guadalupe Grande, Madrid: Trotta, vol. III (*Estudios sobre el Barroco*), pp. 27-45.
- ROSENBLAT, Ángel (1971): *La lengua del Quijote*, Madrid: Gredos.
- ROSENBLAT, Ángel (1973): “La lengua de Cervantes”, en *Suma cervantina*, London: Tamesis books limited, pp. 323-355.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2005): “Un gracioso en busca de actor: La villana de Getafe, de Lope de Vega”, en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, pp.111-121.
- RUBENS, Erwin Félix (1972): “Cide Hamete Benengeli, autor del *Quijote*”, en *Comunicaciones de Literatura Española*, 1, pp. 8-13.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005): “Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en la *Hija del aire*”, en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, pp.225-249.
- RUFFINATTO, Aldo (2000): *Las dos caras del Lazarillo. Texto y mensaje*, Madrid: Castalia.
- RUFFINATTO, Aldo (2012): “Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular”, *Anales Cervantinos*, 44, pp. 11-36.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2005): “La figura del donaire como figura de la mediación (el bufón calderoniano)”, en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, pp.203-224.
- RUSSELL, Peter E. (1987): “Don Quijote y la risa a carcajadas”, en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona-Caracas-México: Ariel, pp. 409-440.
- RUTA, María Caterina (1995a): “Don Álvaro Tarfe entre Cervantes y Avellaneda”, en *Teoría e interpretación del cuento*, eds. Peter Frölicher y Georges Güntert, Bern, Berlin, Frankfurt: Peter Lang, pp. 177-189.

- RUTA, María Caterina (1995b): “Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*”, *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo, pp. 497-511.
- SAINZ, Fernando (1951): “Don Quijote educador de Sancho”, *Hispania*, 34: 4, pp. 363-365.
- SALAZAR, Adolfo (1948a): “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes I”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 21-56.
- SALAZAR, Adolfo (1948b): “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 118-173.
- SALAZAR RINCÓN, Javier (1986): *El mundo social del Quijote*, Madrid: Gredos.
- SALINAS, Pedro (1967): “Cervantes”, en *Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar de Mio Cid a García Lorca)*, Madrid: Aguilar, pp. 77-148.
- SALSANO, Fernando (1953): *La poesia di Teofilo Folengo: saggio sopra i luoghi comuni della critica folenghiana*, Napoli: Conte.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (1993): “Aspectos fisiológicos de la dueña Dolorida: la metamorfosis de la mujer en hombre”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 12-16 nov. 1990*, Barcelona: Anthropos, pp. 463-472.
- SCHMELING, Manfred (1982): *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris: Lettres modernes.
- SCHOLES, Robert y KELLOGG Robert (1968): *The nature of narrative*, London: Oxford University Press.
- SCHWALB, Carlos (1993): “La cueva de Montesinos: condensación onírica de dos textos disímiles”, *Anales Cervantinos*, 31, pp. 239-246.
- SALOMON, Noël (1965): *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*, Bordeaux: Institut d'études inériques et ibéro-américaines.
- SÁNCHEZ, Alberto (1989): “El pacítulo XXV del primer Quijote (1605) clave sinóptica de toda la obra”, *Crítica Hispánica*, 11, pp. 95-111.
- SÁNCHEZ, Alberto (1990): “Sobre la penitencia de don Quijote (I, 26)”, en *Actas del I coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 29/30 nov. y 1/2 dic. 1988*, Barcelona: Anthropos, pp. 17-33.

- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel (1927a): “Contestación”, *Revista de Occidente*, 51, 291-315.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel (1927b): “Las ventas del *Quijote*”, *Revista de Occidente*, 17, pp. 1-22.
- SANTARCANGELI, Paolo (1989): *Homo ridens*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- SCHRADE, Leo (1973): “Les fêtes du mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello”, *Les fêtes de la Renaissance, Journées internationales d'études, Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955*, ed. Jean Jacquot, Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, vol. I, pp. 107-131 [Segunda edición].
- SEGRE, Cesare (1974): *Le strutture e il tempo*, Torino: Einaudi.
- SEGRE, Cesare (1977): *Semiotica, storia e cultura*, Padova: Liviana.
- SEGRE, Cesare (1979): *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino: Einaudi.
- SEGRE, Cesare (1984): *Teatro e romanzo*, Torino: Einaudi.
- SEGRE, Cesare (1993): “Baldus, la fantasia e l'espressionismo”, en *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991), Atti del convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991*, eds. Giorgio Bernardi Perini y Claudio Marangoni, Firenze: Leo S. Olschki, pp. 21-31.
- SEGRE, Cesare (2006): “I mondi possibili di *Don Chisciotte*”, *Critica del Testo*, 9: 1-2, pp. 17-26.
- SENABRE, Ricardo (1981): “*Píramo y Tisbe*, entremés inédito de Alonso de Olmedo”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, pp. 233-244.
- SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.
- SEVILLA, Florencio (1986): “Del *Quijote* al *Rufián dichoso*: capítulos de teoría dramática cervantina”, *Edad de Oro*, vol. V, pp. 217-245.
- SHEPARD, Sanford (1970): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos.
- SICROFF, Albert A. (1991): “En torno al *Quijote* como «obra cómica»”, in *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989*, Barcelona: Anthropos, pp. 353-366.

- SIEBURTH, Renee (1981): "Metamorphosis: the key to an interpretation of don Quixote's adventure in the cave of Montesinos", *Revista de Estudios Hispánicos*, 15:1 (enero), pp. 3-15.
- SILVERMAN, Joseph H. (1952): "El gracioso de Juan Ruíz de Alarcón y el concepto de figura del donaire tradicional", *Hispania*, 35, pp. 64-68.
- SINNIGEN, John (1969): "Themes and structures in the *Bodas de Camacho*", *Modern Language Notes*, 84: 2, pp. 157-170.
- SITO ALBA, Manuel (1983): "Metateatro en Calderón: *El gran teatro del mundo*", en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: CSIC, vol. II, pp. 789-802.
- SLETSJÖE, Leif (1961): *Sancho Panza hombre de bien*, Madrid: Ínsula.
- SLOANE, Robert (1970): "Action and role in *El príncipe constante*", *Modern Language Notes*, 85: 1, pp. 167-183.
- SOCRATE, Mario (1974): *Prologhi al Don Chisciotte*, Venezia, Padova: Marsilio.
- SORELL, Walter (1994): *Storia della danza*, Bologna: Il Mulino.
- SPITZER, Leo (1968): "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en Id., *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, pp. 135-187.
- STAGG, Geoffrey (1956): "El sabio Cide Hamete Venengeli", *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, pp. 218-225.
- STRAPPINI, Lucia (2003): *La tragedia del buffone. Percorsi del comico e del tragico nel teatro del XVII secolo*, Roma: Bulzoni.
- SURTZ, Ronald E. (1979): *The birth of a theater. Dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid: Castalia.
- SWANSON, Roy A. (1963): "The humor of don Quixote", *Romanic Review*, 54, pp. 161-170.
- SYVERSON-STORK, Jill (1987): *Teatrical aspects of the novel: a study of Don Quijote*, Valencia: Albatros Hispanófila.
- TERRACINI, Lore (1968): "Una frangia agli arazzi di Cervantes", en *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, ed. Cesare Segre, Milano: Il Saggiatore di A. Mondadori, pp. 279-311.

- TETEL, Marcel (1964): *Étude sur le comique de Rabelais*, Firenze Leo S. Olschki Editore.
- THARPE, Dorothy (1961): "The 'education' of Sancho as seen in his personal references", *Modern Language Journal*, 45: 6, pp. 244-248.
- TODOROV, Tzvetan (1980): "Reading as a construction", en *The reader in the text: essays on audience and interpretation*, eds. Susan R. Suleiman y Inge Crosman, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 67-82.
- TOFFANIN, Giuseppe (1920): *La fine dell'umanesimo*, Milano-Torino-Roma: Bocca.
- TOMOV, Tomás S., "Cervantes y Lope de Vega (un caso de enemistad literaria)", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Pouloussen, Nimega: Instituto español de la Universidad de Nimega, pp. 617-626.
- TORO, Fernando de (1981): "Don Quijote como «deconstrucción» de modelos narrativos", en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, pp. 635-651.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1984): *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona: Destino.
- TRUEBLOOD, Alan S. (1964): "Rôle-playing and the sense of illusion in Lope de Vega", *Hispanic Review*, 28: 1, pp. 305-318.
- UNAMUNO, Miguel de (1923): "Pirandello y yo", *La nación*, Buenos Aires, 15 de julio de 1923.
- URBINA, Eduardo (1980): "Sancho Panza y Gandalín, escuderos", en *Cervantes and the Renaissance*, papers of the Pomona College, Cervantes Symposium, November 16-18 1978, ed. Michael D. McGaha, Easton: Juan de la Cuesta, pp. 113-123.
- URBINA, Eduardo (1982a): "El enano artúrico en la génesis literaria de Sancho Panza", en *Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, ed. Giuseppe Bellini, Roma: Bulzoni, vol. II, pp. 1023-1030.
- URBINA, Eduardo (1982b): "Sancho Panza a nueva luz: ¿tipo folklórico o personaje literario?", *Anales Cervantinos*, 20, pp. 93-101.

- URBINA, Eduardo (1991a): *El sin par Sancho Panza: parodía y creación*, Barcelona: Anthropos.
- URBINA, Eduardo (1991b): “Sobre la parodia y el *Quijote*”, en *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de cervantistas*, Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989, Barcelona: Anthropos, pp. 389-395.
- URRUTIA, Jorge (1981): “La técnica de la narración en Cervantes”, en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, pp. 93-101.
- URRUTIA, Jorge (1984): “Narración y bloques narrativos en el Quijote”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional, pp. 501-518.
- VAIOPOULOS, Katerina (2008): “Finzione e scrittura in *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros* de Cervantes”, en *La menzogna*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze: Alinea, pp. 126-138.
- VAIOPOULOS, Katerina (2010), *Las Novelas Ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Alcalá de Henares: Editorial Academia del Hispanismo.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1941): *Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona: Editorial Joventud S.A.
- VAN DOREN, Mark (1962), *La profesión de Don Quijote*, México: Fondo de Cultura económica.
- VAN GENNEP, Arnold (1947): *Manuel de folklore français*, tome premier, III: *Cérémonies périodiques cycliques. 1: Carnaval – Carême – Pâques*, Paris: Éditions A. Et J. Picard et C^{ie}.
- VAREY, John E.(1957): *Historia de los títeres en España*, Madrid: Revista de Occidente.
- VEGA RAMOS, María José (1993): “*De ridiculis*. La teoría de lo ridículo en la poética del siglo XVI”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico, Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990*, eds. José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea, Cádiz: Instituto de Estudios Turolenses, vol. I, pp. 1107-1118.
- VELASCO, María Mercedes de (1989): “Plurivalencia semántica de la cueva de Montesinos”, *Anales Cervantinos*, 27, pp. 233-241.

- VERES D'OCÓN, Ernesto (1951): "Los retratos de Dulcinea y Maritornes", *Anales Cervantinos*, 1, pp. 249-271.
- VIAN HERRERO, Aña (1990): "Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las *Églogas de Antruejo* de Juan del Encina", en *Il carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione del Rinascimento*, XIII convegno di studi, Roma 31 maggio/4 giugno 1989, ed. Maria Chiabó y Federica Doglio, Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 121-148.
- VIGIER, Françoise (1981): "La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol (2^e moitié du XVI^e siècle)", en *Visages de la folie (1500-1650)*, Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980, eds. Augustín Redondo y André Rochon, Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 117-129.
- VILLARI, Susanna (2002): "Premessa" in *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di Susanna Villari, Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, pp. V-CXXIII.
- VILLARINO, Marta (2001): "Lope de Vega, escritura y metateatro en *La portuguesa y dicha del forastero*", en *Actas del V congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp.1341-1349.
- VOLOŠINOV, Valentin N. y BAJTÍN Michail (1999): *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Lecce: Piero Manni.
- VOSSLER, Karl (1933): *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid: Revista de Occidente.
- WARDROPPER, Bruce W. (1973): "The implicit craft of the Spanish «comedia»", en *Studies in Spanish literature of the Golden Age*, ed. R.O. Jones, London: Tamesis books limited, pp. 339-356.
- WARNKE, Frank J. (1972): *Versions of Baroque: European literature in the Seventeenth century*, New Haven & London: Yale University Press.
- WEINBERG, Bernard (1970): "Nota critica generale", in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari: Laterza, 1970, vol. I, pp. 541-562.
- WEIGER, John G. (1978): "Lo nunca visto en Cervantes", *Anales Cervantinos*, 17, pp. 111- 122.

- WILHELMSEN, Elizabeth (1990): “Don Álvaro Tarfe: ¿ente fantasmal o hecho ficticio?”, *Anales Cervantinos*, 28, pp. 73-85.
- WILLIAMSON, Edwin (1981): “«Debajo de mi manto, al rey mato»: inspiración e ironía en el *Quijote*”, en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid: Edi-6, pp. 595-600.
- WILLIAMSON, Edwin (1991): *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid: Taurus.
- WILTROUT, Ann E., (1978): “Ginés de Pasamonte: the ‘pícaro’ and his art”, *Anales Cervantinos*, XVII, pp. 11-17.
- YNDURÁIN, Francisco (1969): “Cervantes y el teatro”, en *Relección de los clásicos*, Madrid: Editorial prensa española, pp. 87-112.
- YNDURÁIN, Francisco (1981): “La ironía dramática en Cervantes”, en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)*, ed. Francisco Ramos Ortega, Valencia: Publicaciones del Instituto español de cultura y de literatura de Roma, pp. 37-54.
- YNDURÁIN, Francisco (1985): “Personaje y abstracción”, en *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII jornada de teatro clásico española (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Taurus, pp. 27-36.
- ZANGRILLI, Franco (1996): *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino: Società editrice internazionale.
- ZIMIC, Stanislav (1972): “El ‘engaño a los ojos’ en Las Bodas de Camacho del *Quijote*”, *Hispania*, 55: 4, pp. 881-886.
- ZIMIC, Stanislav (1976): “Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)”, *Anales Cervantinos*, XV (1976), pp. 19-119.
- ZOPPI, Federica (2013): “Zucche e antri infernali: considerazioni metaletterarie tra Folengo e Cervantes”, *Orillas*, 2. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/14Zoppi_anclas.pdf>.
- ZUCKER, George K. (1973): “La prevaricación idiomática: un recurso cómico en el *Quijote*”, *Thesaurus*, 28: 3, pp. 515-525.