



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

“DON QUIJOTE COMO RESULTADO  
DE LA CULTURA ESCRITA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES-  
LITERATURA

PRESENTA:

**LIC. JORGE PABLO GRAUE MARTÍNEZ**



ASESORA:

DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

LECTORES:

MTRA. ALMA LETICIA MEJÍA GONZÁLEZ

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR



MÉXICO, D.F., DICIEMBRE DE 2011

*Don Quijote como  
resultado de la cultura  
escrita*

Tesis para obtener el grado de maestría  
Jorge Pablo Graue Martínez

*A mi madre*  
*A mis hermanos del Parque*

Quisiera externar mi agradecimiento a la encomiable labor de la Dra. María José Rodilla León por el apoyo, paciencia y dedicación brindados a la presente tesis. No sobra decir que trabajar bajo su dirección ha sido un privilegio.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. LAS CORTES DE LA MUERTE	18
2.1 Elementos carnavalescos en las cortes de la muerte	18
2.2 El cambio de roles	28
2.3 El mundo dialógico: la representación del otro	32
3. EL RETABLO DE MAESE PEDRO	39
3.1 Melisendra liberada: Génesis del romance de Gaiferos y Melisendra	39
3.2 Teatralidad en el retablo de Maese Pedro	54
3.3 El diálogo	70
4. LA ARCADIA FINGIDA	76
4.1 La vida como ficción	76
4.2 Don Quijote como resultado de la cultura escrita	82
4.3 La ficción pastoril	93
5. CONCLUSIONES	99
BIBLIOGRAFÍA	105

# 1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo me propongo analizar tres episodios de la Segunda Parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*:<sup>1</sup> “Las cortes de la muerte”, del capítulo XI; “El retablo del Maese Pedro”, de los capítulos XXV, XXVI y XXVII y “La Arcadia fingida”, del capítulo LVIII de la Segunda Parte. Los capítulos que se analizan a continuación fueron elegidos porque pienso que representan tres momentos cruciales en los que Don Quijote reacciona de una forma tal, que nos remite a un personaje profundamente marcado por la cultura escrita, tomando en cuenta, entre otros aspectos, que el caballero andante ya se sabe personaje literario conocido por la comunidad. Así como el *Quijote* en gran medida es una narración que enmarca otras narraciones más breves, en el desarrollo de esta novela ocurren episodios no necesariamente narrativos sino más cercanos al género dramático, en los que Don Quijote actúa con un comportamiento que obedece más a lo que el lector esperaría de él de acuerdo al escenario que reina en la Segunda Parte, donde encontramos otro plano teatral, que de alguna forma mecaniza al caballero andante en razón de que presume una aceptación por parte de un público lector bastante considerable de sus andanzas acaecidas en la Primera Parte.

---

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha II*, ed. Luis Andrés Murillo, Clásicos Castalia, Madrid, 1978.

Dentro del episodio de “Las cortes de la muerte” encontramos que la mayoría de las posturas coinciden en el hecho de analizar el apartado desde una perspectiva que alude al teatro dentro del teatro, así como pretenden subrayar los elementos carnalescos presentes en el mismo: el uso del disfraz, el cambio de roles y la predisposición a convertirse en “otro” nos conducen a estudiar dicho capítulo desde la óptica bajtiniana.

Se trata, a su vez, de un mundo de representaciones, donde encontramos que tanto Don Quijote como su escudero Sancho Panza se saben personajes, cuestión que definitivamente incide en la forma de actuar ante el mundo y ante los demás caracteres.

Entonces bien, para el análisis de este capítulo he optado por utilizar a Mijail Bajtín con *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Hacia una filosofía del acto ético* y *Problemas de la poética de Dostoievski*, con la finalidad de identificar los aspectos del episodio que bien pudieran acercarlo al mundo del carnaval, o, mejor dicho, a la literatura carnavalizada. He decidido hacer uso de la visión de la otredad de Mijail Bajtín, presente en “La filosofía del acto ético”, con el objeto de exponer que la evolución experimentada por caballero y escudero reside en el cambio de roles, que a su vez descansa en la apropiación del discurso del otro; esto es, Don Quijote por momentos pareciera que jugase a ser Sancho y viceversa, por la llamada sanchificación de Don Quijote y la qui jotización de Sancho Panza de las que habló en su momento Salvador de Madariaga en su *Guía del lector del Quijote*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Maradiaga, Salvador de, *Guía del lector del Quijote*, Sudamericana, Buenos Aires, 1972.

A su vez retomaré la dicotomía engaño-desengaño que permea al episodio, así como a la conducta de Don Quijote y su relación con los actores-personajes, visión rescatada en *Sentido y forma del Quijote* de Joaquín Casaldueiro<sup>3</sup> y de Oscar Pereira en su artículo titulado “*Teatrum mundi: Cervantes y Calderón*”.<sup>4</sup> Este mundo de la ilusión y su encantadora influencia en la ensoñación de los personajes es, a su vez, retomado por Fernando R. de la Flor en su prólogo a la *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*.<sup>5</sup> El crítico en este texto habla también sobre la función simbólica de un carro o, en este caso, lo que representaría la carreta de la muerte, así como de la concepción del mundo como teatro, de ahí la idea de un teatro ambulante que cautiva e inquieta a quien lo ve y que, de alguna forma, lo hace partícipe de su propio devenir. La concepción del mundo como teatro es la que domina en la obra de los críticos citados, pues el episodio posee elementos del auto *sacramental*.

Asimismo María José Rodilla,<sup>6</sup> en uno de sus trabajos, nos recuerda la postura de Cesare Segre, quien no vacila en afirmar que la metáfora teatral domina toda la Segunda Parte de la novela y para probar esto qué mejor que recordar los episodios de “Las cortes de la muerte”, “El retablo de Maese Pedro” y “La Arcadia fingida”. Don Quijote y Sancho terminan por incorporarse a un espectáculo que no sabe de jerarquías, o más bien vive de la abolición de las mismas.

---

<sup>3</sup> Casaldueiro, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote*, Ínsula, Madrid, 1945.

<sup>4</sup> Pereira, Óscar, “*Teatrum mundi: Cervantes y Calderón*”, en *Anales cervantinos*, XXXVI, Madrid, 1989, pp. 197-202.

<sup>5</sup> “Prólogo”, en Fernando R. de la Flor, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, José J. de Olañeta y ediciones UIB, Barcelona, 2007, pp. 197-202.

<sup>6</sup> Rodilla León, María José, “Metáforas teatrales y diálogos intertextuales cervantinos: de Quijotes, alcaldes, soldados, cautivos y vizcaínos”, en *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro 15, 16 y 17 de julio de 2005, España, 2007, pp. 379-390.



Las razones por las que el caballero andante termina por desistir en la cuestión de tomar venganza de sus oponentes, obedece a su vez al fundamento de la teoría que aplicaremos en el capítulo en cuestión: el cambio de roles. Don Quijote se reconoce en Sancho y el escudero hace lo mismo en su amo. Dentro de la obra titulada *Problemas de la poética de Dostoievski* podemos encontrar la base de la aplicación de la teoría bajtiniana, que a su vez nos permite entender este desdoblamiento del que son presas los protagonistas de la novela cervantina: *yo para mí, yo para el otro y el otro para mí*.

El cambio de papeles entre caballero y escudero no obedece precisamente a una apropiación del lenguaje del otro, en el caso de Don Quijote, sino a un sometimiento que se ampara en los códigos de la caballería andantesca. En el caso de Sancho Panza se genera una postura singular, ya que no cree en su amo como caballero andante, pero sí lo hace como héroe literario. Entonces su apropiación del discurso quijotesco obedece más que nada a razones utilitarias, porque la praxis de ese azaroso estilo de vida desemboca desde una postura pragmática en el simple hecho de que ha traído la fama como resultado. Continuando con la cuestión del estilo utilizado en el discurso de Sancho, podemos apreciar que éste termina por negar la identidad propia del escudero, o más bien por brindarle otra connotación, un giro que lo hace presentarse como “otro”. Pero este desdoblamiento obedece a un artificio léxico, puesto que Sancho pretende “ser otro” con la palabra.

Este diálogo representa la confrontación de dos mundos: el de la tradición oral y el de la cultura escrita. Por ejemplo, Sancho se desprende de sí mismo, de lo que los lectores esperaríamos de él en materia de verosimilitud, es decir, de su inconfundible

comicidad, tan inmersa en su lengua, para tornarse serio y sentencioso, lo cual no es otra cosa sino la confirmación del mundo al revés de la que nos habla Mijail Bajtin.

Entonces, de acuerdo a la teoría bajtiniana, pretendemos dejar entrever que a pesar de que los héroes, de pronto se convierten en el “otro”, terminan por regresar a su esencia, que en la Segunda Parte de la novela se ha visto enriquecida por no cubrir las expectativas del público lector, quien esperaría un tipo de comportamiento que corresponda a lo que encontró en el *Quijote* de 1605. Esta cuestión bien podría reforzar lo que pretendemos exponer en el presente trabajo, ya que Don Quijote no solamente presenta una indudable influencia de la ficción caballeresca, sino que en este momento es resultado de la ficción propia, su representación en el público lector, encabezado éste por los personajes con los que interactúa en el devenir de esta tercera y última salida.

Lo que finalmente pretendo plantear es el proceso en que se genera una suerte de autodescubrimiento en el caballero y el escudero, que es precisamente donde encontramos la fusión del “yo” y el “otro”.

El episodio de “El retablo de Maese Pedro” ha sido tratado desde diferentes ópticas, pero, sin lugar a dudas, el criterio de análisis predominante es el de la metateatralidad. Para esto apoyaré mi análisis en *Semiótica teatral* de Anne Ubersfeld,<sup>7</sup> así como en un artículo de Alfredo Hermenegildo, titulado “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”,<sup>8</sup> con el objeto de identificar ciertos indicios en materia de representatividad, que distinguen a los tres episodios que analizaremos, y que revelan parte del artificio presente en la poética cervantina.

---

<sup>7</sup> Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1998.

<sup>8</sup> [www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/62-1991Celestina.pdf](http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/62-1991Celestina.pdf)

A su vez me pareció interesante realizar una breve génesis del romance de la libertad de Melisendra, con el afán de desentrañar algunas de las variantes y de esta forma definir aquella versión en la que Cervantes debió basarse para la recreación del romance de la libertad de Melisendra. Me parece que este hecho podrá enriquecer un nivel interpretativo, que a su vez me permita corroborar que la reacción del caballero andante bien pudo ser causada por la confrontación entre el mundo oral y el escrito, siendo Don Quijote un representante del segundo. Esto es, contamos con un escenario eminentemente oral y popular, pero la razón de la intervención desmedida del caballero podría obedecer a razones de escritura.

De acuerdo a las variantes del romance podemos afirmar que Cervantes, según Victor Millet,<sup>9</sup> conoció la composición por vía escrita, leyó una cantidad considerable de fuentes, la recreó en el episodio del retablo, para posteriormente dirigirla a Don Quijote, lector-espectador ideal en razón del resultado que pretende obtener mediante el uso de distintas dimensiones o planos, que no son sino recursos metateatrales, propios del barroquismo de la Segunda parte del *Quijote*. Las versiones catalanas, portuguesas y sefarditas nos permiten observar en materia de recepción, los distintos puntos de vista presentes en este romance.

Hay que destacar que la versión presentada por Maese Pedro pretende crear un efecto de comicidad en el lector-espectador, no así resulta la intención de Cervantes, que ante todo puede descansar en el hecho de presentar al público lector los resultados de la lectura silenciosa.

---

<sup>9</sup> Millet, Victor, "Los romances de Gaiferos", en *Épica Germánica y tradiciones épicas hispanas: la leyenda de Walter de Aquitania y su relación con el romance de Gaiferos*, Madrid, Gredos, 1998.

Lo que pretendo demostrar es que en un escenario de oralidad, Don Quijote no reacciona como un espectador, sino como un lector que se convierte en protagonista de la representación de dicho romance. Si Don Quijote reaccionara en función de las didascalias presentadas por el intérprete, obedecería a la intención del titiritero y se convertiría en un espectador más, pero como atenta contra el espectáculo por medio del ejercicio de las armas, podemos pensar que su forma de proceder termina por reflejar la cultura de la que es producto.

Como ya mencionamos, trataremos el capítulo dedicado al episodio de Maese Pedro desde la óptica teatral. La crítica ha coincidido en la presencia de tres planos teatrales, el primero se desarrolla en la venta, el segundo se trata de la representación que instrumenta el titiritero y en el tercero nos encontramos los lectores-espectadores.

Críticos como José María Díez Borque<sup>10</sup> y Helena Percas de Ponsetti<sup>11</sup> presentan en sus estudios una notable preocupación por la figura de Maese Pedro. Para empezar se trata de un personaje del que ya tenemos referencia, pues apareció por vez primera en el episodio de los galeotes en la Primera Parte del *Quijote*, pero en esta ocasión lo hace representando su propia creación, un titiritero conocido como Maese Pedro, que ya posee un renombre en la comunidad. El personaje presenta rasgos picarescos, cuestión que analiza Alfonso Martín Jiménez,<sup>12</sup> y una venia de charlatanería que cautiva a la

---

<sup>10</sup> Díez Borque, José María, “Teatro dentro del teatro y novela dentro de la novela”, en *Anales Cervantinos*, XI, 1972, pp. 113-128.

<sup>11</sup> Percas de Ponsetti, Helena, “El retablo de maese Pedro. El creador a imagen de diablo o a imagen de Dios”, en *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 584-603.

<sup>12</sup> Martín Jiménez, Alfonso, “De nuevo Ginés de Pasamonte: la interrupción del *testimonio vengado* y el retablo de Maese Pedro”, en *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte; una imitación recíproca: la vida de Pasamonte y Avellaneda*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001, pp. 297-312.

comunidad de la que forma parte, además de tener el atributo de ser un “personaje doble”, como plantea Stelio Cro.<sup>13</sup> De algún modo le hace un guiño al caballero andante, quien no vacila en manifestar su incredulidad en torno a las habilidades de este curioso personaje. Existe una confrontación directa entre ambos, situación que preocupa a la crítica sobremanera. En fin, Don Quijote y Maese Pedro presentan un claro paralelismo, al compartir un reconocimiento previo que le proporciona una intensidad adicional a la representación, aspecto trabajado por Alfred Rodríguez y Soledad García-Sprackling,<sup>14</sup> pues el protagonismo de Don Quijote, como asegura José Luis Ramos Escobar, se enfrentará al artificio del trujamán. Don Quijote exterioriza su incertidumbre ante las misteriosas habilidades del titiritero, tan es así que Maese Pedro se ve obligado a mostrarle sus habilidades particulares que consisten en una dinámica que instrumenta con un mono adivino de manera previa a la representación estelar. Cuestión que logra hacer que Don Quijote observe la representación con cierta intriga, aunque sin abandonar una postura profundamente crítica y recelosa ante el romance que empieza a ejecutarse. Críticos como Díaz Plaja<sup>15</sup> califican a Don Quijote como un espectador apasionado y autores como George Haley<sup>16</sup> y María Caterina Ruta comparten a su vez el afán por analizar la función del muchacho intérprete en el espectáculo, quien desempeña la tarea del ejecutante, es el que mediante la voz, el lenguaje gestual y corporal narra la

---

<sup>13</sup> Cro, Stelio, “La espiral barroca en el *Quijote*: de Ginés de Pasamonte a Maese Pedro”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Isaías Lerner (ed.), vol. 2, Juan de la Cuesta, Delaware, 2004, pp. 137-148.

<sup>14</sup> Rodríguez, Alfred y Soledad García Sprackling, “Presencia y función del truco en la segunda parte del *Quijote*, en *Anales Cervantinos*, XV-XVI, 1987-8, pp. 359-363.

<sup>15</sup> Díaz Plaja, Guillermo, “El retablo de Maese Pedro”, en *Revista de Letras y Ciencias Humanas*, num. 18, 2004, pp. 1 y 12.

<sup>16</sup> Haley, George, “El narrador en Don Quijote: el retablo de Maese Pedro”, en *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 269-287.

historia de Gaiferos y Melisendra. El ayudante traduce el texto dramático al lenguaje de la representación (texto espectacular).

El muchacho desempeña una función sobresaliente en el proceso que experimenta el caballero ante la ejecución del romance. Primero, tenemos a un espectador crítico que se encuentra muy lejos de involucrarse con la historia, pero muy atento a desentrañar las deficiencias estilísticas y técnicas que brillan en el proceso de representación. Don Quijote no se involucra con la historia sino hasta que el niño se apropia con la voz del momento climático de la narración. Cuando el muchacho se involucra, olvidándose del molesto espectador y llega al momento cúspide, en el que se invoca a las armas, es cuando Don Quijote desvaría y se inmiscuye en la trama, irrumpiendo en ella para crear otra, lo cual además hace que el lector-espectador nuevamente sea presa del engaño y, por lo tanto, que nuevamente forme parte del juego cervantino. Hay que decir que no existe del todo un proceso de involucramiento por parte del caballero, o más bien pareciera ser muy sutil por lo abrupto del cambio, que no es sino un factor que ilustra la verosimilitud, ya que el suceso termina por ceñirse al comportamiento quijotesco de la Primera Parte, como lo plantea Carlos Arturo Arboleda.<sup>17</sup>

Con todo esto opto por inclinarme a que el compromiso de Don Quijote es con el texto dramático y no tanto con la representación que se hace del mismo.

En cuanto al episodio de “La Arcadia fingida”, encontramos que la visión de algunos de los críticos que lo han tratado coincide en relacionar a los personajes que han

---

<sup>17</sup> Arboleda, Carlos Arturo, “Metateatro e improvisación en el retablo de Maese Pedro”, en *Teorías y formas del metateatro en Cervantes*, Universidad de Salamanca, 1991, pp. 60-67.

creado una Arcadia contrahecha con el fin de representar una égloga de Garcilaso y otra de Camoens con Don Quijote y su escudero, en el hecho de que comparten la vida como ficción, aunque los primeros conviven con ella con un cierto distanciamiento, mientras que Don Quijote es para ellos un caso desconcertante y modelo de admiración, pues ha llevado la ficción a sus últimas consecuencias y de algún modo ha logrado llevar a cabo el sueño convencional de todo aficionado a la época: convertirse en un personaje de las obras que le apasionan.

Las costumbres literarias de la época, y de qué forma incidía la literatura en la vida de los lectores, es una de las cuestiones que aborda Francisco Ayala,<sup>18</sup> en cuyos estudios encontramos el problema de la vida como ficción, elemento recurrente en el *Quijote* y razón por la cual pretendo analizar el episodio desde esta óptica, además de referirme a algunas de las particularidades que distinguen a la ficción pastoril con el afán de desentrañar el porqué don Quijote una vez más reacciona de acuerdo a la cultura escrita y al microcosmos caballeresco. El enfrentamiento entre el mundo pastoril y el caballeresco es otro de los aspectos que particulariza este episodio y que incide directamente en la forma de proceder de nuestro héroe.

Otro elemento que pretendo tratar es la idea que Don Quijote manifiesta sobre la libertad, que es de hecho aquello que busca con fruición y se trata del factor esencial que lo orilló a abandonar el palacio ducal en pos de nuevas aventuras y, de alguna manera, de una reivindicación del espíritu que lo había caracterizado en el *Quijote* de 1605.

---

<sup>18</sup> Ayala, Francisco, *Ensayos. Teoría y crítica literaria*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 601-602.

Existen críticos como Américo Castro, Avalle-Arce, Joaquín Casaldueiro y Helena Percas de Ponseti que interpretan el escenario pastoril como un espacio idóneo para que Don Quijote dé rienda suelta a su tan anhelada libertad. También trataremos el hecho de que el caballero andante, como observa Pilar García Carcedo en su estudio titulado *La arcadia en el Quijote*,<sup>19</sup> empieza a gestar otro proyecto: abandonar las armas para mudar los trajes y convertirse en pastor.

A su vez nos enfocaremos en el cambio de representaciones, Don Quijote accede a un escenario pastoril sobrepuesto e interrumpe la representación para dar comienzo a otra. Los actores interrumpen su ensayo para ingresar al microcosmos de Don Quijote, quien, de alguna suerte, también termina por interrumpir sus disquisiciones cotidianas de actor y caballero andante para experimentar con el juego pastoril, como infiere Juan Antonio Tamayo en su artículo “Los pastores de Cervantes”.<sup>20</sup> A fin de cuentas se trata de un universo conocido para él, pues es un producto de sus lecturas caballerescas y de las lecturas que se han hecho de él, como plantea Francisco López Estrada en “Pastores en el *Quijote*”.<sup>21</sup> El caballero actúa para los demás, se enfoca en lo que los lectores, piensa, esperarían de él. Don Quijote posee una interpretación de Don Quijote, así como del universo caballeresco y la propuesta pastoril a la que accede con gran naturalidad. Además es huésped de personajes que también viven para la ficción, aunque bajo condiciones temporales más efímeras que don Quijote, como nos plantea T. R. Hart en

---

<sup>19</sup> García Carcedo, Pilar, *La arcadia en el Quijote. Originalidad en el tratamiento de seis episodios pastoriles*, Beitia, Bilbao, 1996.

<sup>20</sup> Tamayo, Juan Antonio, “Los pastores en el Quijote”, en *Revista de Filología Española*, XXXII, 1948, España, pp. 383-406.

<sup>21</sup> López Estrada, Francisco, “Pastores en el *Quijote*”, en *Anales cervantinos*, Vol. XXXVII, Madrid, 2005, pp. 15-32.



“Pastoral interludes”.<sup>22</sup> Don Quijote encuentra una vez más una invitación al sedentarismo del que tan afanosamente orgulloso manifestó haberse librado. Las comodidades son despreciadas por el caballero andante, quien cada vez distingue más los placeres mundanos como incentivos de insatisfacción. Destacaremos, a su vez, los factores que marcan la ambivalencia en materia de comportamiento y emisión de juicios que exterioriza el personaje, quien no deja de oscilar entre la locura y la cordura. Dentro del episodio aparece un discurso en el que el caballero reflexiona en torno a la soberbia, cuestión que expondremos como un impedimento para que Don Quijote se embarque en una redención. En ocasiones, pareciera incluso que cuando Don Quijote se acerca a Dios, o mejor dicho, reconoce que sus virtudes no son sino un reflejo de las inconmensurables dádivas divinas, está más próximo a la cordura y el desvarío proviene de la inmersión de una idea fija, que parte de esa necesidad de protagonismo y que destruye toda posibilidad de salvación, es decir, aparecen los deseos individuales, que nublan todo rasgo de sano juicio en el caballero. En tanto Don Quijote se aferra a la lógica caballeresca, pareciera que pierde el dominio de sí mismo y es cuando lo consume la ira.

Don Quijote desvaría cuando retorna a su postura de modificar el mundo, mediante su representación, desea a su vez aplicar el ejercicio de su profesión y pareciera invadir un mundo que no ha puesto en entredicho sus hazañas y alcances, ideas planteadas por Edward Riley en “El regreso de los héroes”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Hart, T. R., “Pastoral interludes”, en *Cervantes and Ariosto. Renewing fiction*, Princeton University Press, Princeton, 1989, pp. 88-95.

<sup>23</sup> Riley, Edward C, *Introducción al Quijote*, Crítica, Barcelona, 1990.

Pero es Sancho, quien, sin buscarlo, logra mermar el orgullo del caballero andante. Don Quijote rompe con la ilusión de la Arcadia pastoril. Sigue manifestando la idea de que el discurso proveniente de la ficción caballerescas puede modificar cualquier tipo de entorno, por más adverso que éste sea.

Finalmente, hablaremos acerca de cómo el deseo es el que enmarca al mundo pastoril. Este elemento es el que seduce y termina por reducir a cualquiera a un grado de sumisión absoluta. Para esto nos basaremos en una obra de Cesáreo Bandera, titulada *Monda y desnuda la humilde historia de don Quijote*.<sup>24</sup> Lo que tenemos en este episodio se trata de una Arcadia *quijotizada*. Pareciera que a fin de cuentas tanto la torada como don Quijote son dominados por sus propios deseos, aunque por otro lado, el suceso de los toros bien podría ser una representación de la inconformidad divina, reprobando tajantemente la actitud tan escandalosamente soberbia de Don Quijote de la Mancha. Esta cuestión de la inserción de don Quijote en el universo pastoril la podemos encontrar en “Don Quixote: The Quest for Modern Fiction” de Carroll B. Johnson.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Bandera, Cesáreo, “El precedente pastoril” y “El deseo del obstáculo”, en *Monda y desnuda la humilde historia de don Quijote. Reflexiones sobre el origen de la novela moderna*, Iberoamericana, Universidad de Navarra, 2005, pp. 269-291 y 293-334.

<sup>25</sup> Johnson, Carroll B., “A book about books”, en *Don Quixote. The Quest of Modern Fiction*, Twayne, Boston, 1990, pp. 71-88.

## 2. LAS CORTES DE LA MUERTE

### 2.1 ELEMENTOS CARNAVALESCOS EN “LAS CORTES DE LA MUERTE”

La Segunda parte del *Quijote* se encuentra marcada por el hecho de que Don Quijote y Sancho son conscientes de su condición de personajes de ficción. Es por ello que su comportamiento resulta un tanto distinto al de la Primera. El caballero andante oscila entre la discreción y la locura, sólo que esta última, a diferencia de la locura de la Primera Parte, se encuentra dirigida invariablemente a un comportamiento verosímil del caballero andante con respecto a la novela que anda circulando; cabe mencionar que ni el objetivo particular de este capítulo, ni el general de la presente tesis residen en exponer las diferencias entre la Primera y la Segunda Parte del *Quijote*, aunque merece nuestra atención hacer alguna referencia que sobre todo en el marco de la metateatralidad nos proporcione elementos que enriquezcan la aplicación de dicho marco teórico, que, como se dijo en el apartado anterior, será el eje de nuestro análisis.

Por ello en relación a esto merece nuestra atención recalcar que Don Quijote se queda perplejo antes de reaccionar, analiza previamente el acontecimiento y lo evalúa, actúa de acuerdo a los códigos caballerescos y a lo que ha escuchado de la caracterización que se le ha otorgado como ente de ficción.

Otra cuestión que resalta en el *Quijote* de 1615 con respecto al de 1605 es la oposición engaño-desengaño, de la que habla Joaquín Casalduero, en su *Sentido y forma del Quijote*, oposición que retomaremos en el capítulo dedicado al retablo de Maese

Pedro, puesto que el narrador continúa ridiculizando al caballero andante, pero, en cuanto se avecina el desengaño, Don Quijote termina por reconocer su error de percepción, aunque siempre se lo atribuye a los encantadores, empeñados en perjudicarlo.

El episodio que nos ocupa presenta algunas peculiaridades que nos remiten a lo planteado con anterioridad, pues Don Quijote pretende transformar un suceso cualquiera en una aventura caballeresca. Es curioso cómo esta vez Don Quijote hace referencia de manera involuntaria al tiempo en que era Alonso Quijano, lo que quiero decir es que el caballero andante evoca su pasado inmediato. Para esto hay que recordar que el único pasado con el que cuenta Don Quijote es el de las aventuras impresas que circulan con gran velocidad y entusiasmo, y el hecho de referirnos a su pasado inmediato se trata necesariamente de una invocación a Alonso Quijano, aquel personaje que permanece dormido hasta el último capítulo de la obra. Resulta inquietante el respeto que le provoca a Don Quijote cualquier manifestación “ficticia”, al igual que cualquier escenario que se le presente dotado de artificio; se diría que es un mundo que le produce cierto temor, pues la creación pareciera asemejarse a un artificio demoníaco:

[...] estamos en el tema del teatro en el teatro; somos espectadores de actores que hacen de espectadores de actores que hacen de actores. Hemos de atender a los dos escenarios: el escenario del teatro y el escenario del escenario. Es claro, el escenario secundario es el escenario del escenario, como el actor secundario es el actor que hace de actor, no el que hace de espectador; pero esta escena y este

actor secundario ilumina la escena principal y a veces se adueñan de toda la atención.<sup>26</sup>

Esto parece más enredado que las razones que hicieron que Alonso Quijano perdiera el juicio, pero tiene sentido, puesto que el hecho de que los actores vayan en la carreta disfrazados posee una connotación singular. Al encontrarse con Don Quijote entran en un escenario de ficción dentro de la ficción o, como prefiere llamarlo Casaldüero, de teatro dentro del teatro: “la metáfora teatral domina toda la segunda parte de la novela. En sus aventuras, don Quijote y Sancho topan con actores en el carro de las Cortes de la muerte y con los títeres de maese Pedro”.<sup>27</sup> El carro con actores se detiene y observa a un hombre vestido de caballero andante, que habla de forma teatral, aunque los lectores ya conocemos los discursos quijotescos, los actores apenas entran en contacto por primera vez con la forma de desempeñarse en el mundo de Don Quijote. El encuentro de Don Quijote con estos actores-personajes se lleva a cabo de la siguiente forma: “Responder quería Don Quijote a Sancho Panza; pero estorbóselo una carreta que salió a través del camino, cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio”.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Joaquín Casaldüero, *op.cit.*, p. 230.

<sup>27</sup> Citado por María José Rodilla, en “Metáforas teatrales y diálogos intertextuales cervantinos”, en *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, edición preparada por Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, 2007, p. 381.

<sup>28</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha II*, edición de Luis Andrés Murillo Madrid, Clásicos Castalia, 1978, p. 115 (en las citas subsecuentes, se colocará entre paréntesis las iniciales DQ, en cursivas, la parte II, y el número de página.)

Lo primero que destaca es la figura del demonio, hay que considerar que tal “figura” implica varios aspectos, como la representación de alguna abstracción. Don Quijote percibe y aprecia, al igual que en un principio el narrador, una “representación” del demonio; por el momento no se encuentra observando a un actor, ni mucho menos a una persona disfrazada. Es decir lo único que miran, tanto el caballero como su escudero, es a un demonio manejando una carreta, aunque vale la pena resaltar el hecho de que el lector, al encontrar el término “figura” dentro de la narración, experimenta cierto desconcierto y perplejidad, pero no debe dejar de estar atento, debido a que se trata de un engaño que debe desentrañar. Este es el tipo de trucos que instrumenta el narrador a lo largo del segundo *Quijote*, donde tanto el protagonista como el lector están de alguna forma advertidos a no caer de inmediato en este cúmulo de seducciones. El narrador presenta al resto de la comitiva:

La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; a un lado estaba el emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con un arco, carcaj y saetas. Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no tenía morrión, ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores; con éstas venían otras personas de diferentes trajes y rostros. (*DQ*, II, pp. 115-116)

Podemos apreciar cómo el narrador insiste en describir a los personajes como “figuras” y ahora se hace énfasis en que ésa es la forma en que se le presentan al caballero andante. No se trata propiamente de personajes, pues así se estaría en igualdad de

circunstancias, ya que, como dijimos anteriormente, Don Quijote ya no es un caballero andante, sino un personaje, y no sólo eso, sino que es perfectamente consciente de ello. Don Quijote aprecia imágenes y él se ve reflejado en ellas, porque Don Quijote representa a Don Quijote, así como la muerte es la muerte y Cupido personifica al personaje mitológico, aunque no cuente con una venda en los ojos.

Todo lo cual visto de improviso, en alguna manera alborotó a don Quijote y puso miedo en el corazón de Sancho; mas luego se alegró don Quijote, creyendo que se le ofrecía alguna nueva y peligrosa aventura, y con este pensamiento, y con ánimo dispuesto a acometer cualquier peligro, se puso delante de la carreta, y con voz alta y amenazadora, dijo:

–Carretero, cochero, o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quién eres, a dó vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche [...]. (*DQ*, II, p. 116)

Al tratarse de un acontecimiento imprevisto, sorprende a Don Quijote, quien se encontraba ensimismado en el encantamiento de Dulcinea. El caballero se enfrenta de pronto con estas imágenes que lo sacan de su posición reflexiva y meditabunda. Se encontraba en el intento de luchar mentalmente con los encantadores y de pronto se le aparecen estas figuras que representan referentes culturales muy concretos. Al respecto, Leonard Mades advierte: “Si Cervantes no aludió a estas personas por su nombre abstracto sería porque, al describir el carro y a sus pasajeros, tenía presente lo plástico de los triunfos, género que en él, como en tantos otros autores de su época, ejercía un fuerte

atractivo”<sup>29</sup> y yo agregaría que eran para los lectores de la época fácilmente identificables.

A su vez, el hecho de que tales figuras sean grotescas hace que contraste aún más con el ánimo severo y meditabundo con el que Don Quijote se encontraba juzgando el encantamiento de Dulcinea, que, cabe destacar, fue creado por Sancho. Es como si la melancolía y la jocosidad se enfrentaran en una misma situación creando una paradoja. Por ello también podríamos decir que estamos ante un rasgo de representatividad, que nos puede hacer pensar en la presencia de una didascalia motriz, puesto que Don Quijote interrumpe su actitud meditabunda para dirigirse a un receptor.<sup>30</sup>

El caballero andante abandona sus reflexiones y vuelve a ser el Don Quijote que cuenta el libro que anda circulando, un caballero andante en pos de nuevas y peligrosas aventuras. Por fin decide detener al carro con toda la autoridad que su investidura representa y demanda saber de inmediato tres cosas: la identidad de aquel que maneja el vehículo, hacia dónde se dirige y de quién se trata la singular comitiva. Don Quijote muestra con sus preguntas un entero escepticismo hacia la posibilidad de que el conductor de la carreta sea el mismísimo diablo; lo interesante es que el hecho de que haya sido una aparición fugaz no da tiempo al caballero a realizar conjeturas previas ni a imaginarse posibilidades inenarrables, solamente ve un coche, decide detenerlo y hacer una serie de preguntas sin perder de vista la oportunidad de protagonizar una aventura, que no sobra decir, es lo que lo ha convertido en un “personaje”.

---

<sup>29</sup> Leonard Mades, *op.cit.*, p. 341.

<sup>30</sup> Vid: [www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/62-1991Celestina.pdf](http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/62-1991Celestina.pdf)



Don Quijote manifiesta miedo hacia ciertas cosas que le son ajenas, aunque conocidas. Aun cuando aquellos que van en la carreta son cómicos de la legua que se dirigen a representar una obra, el hecho de que se encuentren ataviados como el diablo, la muerte, etc., provoca en Don Quijote desconfianza y ordena de forma tajante que se detengan, pero cuando se le informa con cierto desparpajo que son actores, personajes que de alguna forma modifican la “realidad”, le dan un giro a lo convencional y dotan de artificio a la cotidianidad, causan al caballero cierta simpatía, como puede constatarse en la siguiente cita:

–Por la fe de caballero andante -respondió don Quijote-, que así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño.

Andad con Dios, buena gente, y haced vuestra fiesta, y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho; que lo haré con buen ánimo y buen talante, porque desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula. (*DQ*, II, p. 117)

El fragmento nos habla, a su vez, del momento de ilusión del que fue presa el Caballero de la Triste Figura, quien prefiere comprobar que quienes van en la carreta son seres humanos, y de la importancia del desengaño: Desengañarse es conocer más allá de las apariencias, no una realidad trascendente, sin embargo, sino cómo se manipula ésta de acá.<sup>31</sup>

No contamos con la acotación que nos permita saber si Don Quijote tocó con la mano al diablo para así consumir el desengaño, pero sí entendemos que Don Quijote

---

<sup>31</sup> Oscar Pereira, *op.cit.*, p. 195.

tenía que hablar con el conductor para que lo sacara del engaño del que él mismo acepta haber sido objeto. El paso grávido de tal teatro ambulante, en todo caso inquieta la escena del mundo, mientras pinta a los ojos de cualquier posible espectador el emblema sobrecogedor del *desengaño*.<sup>32</sup>

Después confiesa su afición por la carátula y recuerda sus años mozos, cuestión que habíamos resaltado más arriba, pues se trata de una referencia a Alonso Quijano y no a Don Quijote, cuyo único pasado, como dijimos más arriba, son únicamente las aventuras que circulan impresas. Entonces, Alonso Quijano despierta por un momento en la memoria de Don Quijote. Asimismo, resulta curioso que Don Quijote no ofrezca sus servicios a los actores como caballero, sino como aficionado al teatro. Por esta misma afición, al igual que en el episodio de Maese Pedro, Don Quijote se torna en espectador y luego en partícipe de una representación:

Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía 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 [...]. (*DQ*, II, p. 117)

En la cita anterior podemos detectar una variante de didascalia motriz que determina, según Alfredo Hermenegildo, que, a su vez, se basa en la *Semiótica teatral* de Anne Ubersfeld, los gestos de los personajes. Parte de los gestos que distinguen a las figuras y que por supuesto forman parte de las marcas de teatralidad, es el hecho de que éstas se distinguen por el estruendo ocasionado por los estrepitosos sonidos del espectáculo

---

<sup>32</sup> Fernando R. De la Flor, *op.cit.*, p. 21.

improvisado por los actores ambulantes y por los sonidos que emiten los cascabeles. Como bien sabemos, la risa es parte del carnaval, y como veremos más adelante, según plantea Mijail Bajtín, tiene una connotación regenerativa. La risa estruendosa y festiva determina el episodio y contrasta con la seriedad que ahondaba previamente al caballero andante, quien se encontraba inmerso en meditaciones por demás serias para el caballero: el hecho de que los encantadores hayan tornado en aldeana a su amada Dulcinea. Cabe mencionar que la comicidad en este sentido reside en que lo que para el lector es ciertamente cómico, para el caballero resulta angustiante y es motivo de una persistente preocupación.

Es aquí en donde podemos presenciar un cambio abrupto, tanto para los lectores-espectadores como para los espectadores-personajes, pues Don Quijote y Sancho hasta antes de este momento desempeñaron esta última función y ahora comienzan a formar parte del “espectáculo”. La aparición inesperada del actor vestido de bojiganga, quien se convierte precisamente en bojiganga de verdad, perturba a los personajes-espectadores y los saca de su postura parsimoniosa. Veamos cómo instrumenta el narrador las figuras y la función que desempeñan en el episodio:

Cervantes no menciona por nombre al Pecado pero sí menciona a una “Reina”, que es la forma que toma este vicio en el auto atribuido a Lope. Tampoco nombra al tiempo, pero sí menciona a un “caballero armado de punta en blanco”, que es como figura esta abstracción en el auto aludido. A la Locura no la nombra tampoco, pero sí describe a un “moharracho”, que es la forma en que aparece este personaje.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Leonard Mades, *op.cit*, p. 341.

Comienza una especie de juego donde todo vuelve a ser truco y embeleco. Don Quijote sin pretenderlo, forma parte de un aparatoso y grotesco espectáculo. La seriedad con la que Don Quijote se dirigió al hasta entonces actor disfrazado de diablo se esfuma por completo y así el caballero andante se convierte en motivo de divertimento. De pronto, todo se convierte en fiesta y ruidos del moharracho, que, según Mades, representa a la locura, todo lo cual provoca que Don Quijote y Rocinante terminen en el suelo, Sancho abandona a su rucio para ir en auxilio de su amo y el bojiganga hace un alboroto tal que el rucio huye por un momento. El orden y la seriedad se pierden para darle otra óptica al universo, la jerarquía caballeresca de Don Quijote se desvanece.

He aquí el cambio de situación que experimentan Sancho y Don Quijote, ahora personajes-actores con respecto a la posición de espectadores-personajes, que expusimos líneas arriba:

–Señor, el Diablo se ha llevado al rucio.

–¿Qué diablo?– preguntó don Quijote.

–El de las vejigas –respondió Sancho.

–Pues yo le cobraré –replicó don Quijote–, si bien se encerrase con él en los más hondos y oscuros calabozos del infierno. (*DQ*, II, p. 118)

Aquí tenemos otro ejemplo de didascalía motriz, que implica un desplazamiento, pues el Diablo, que ya no es representación a los ojos de Don Quijote y Sancho, por lo menos por cómo lo enuncian, ha hecho un desplazamiento considerable, ya que según el escudero se ha llevado al rucio. Se ha movido de la escena, Sancho nos dice que no podemos verlo. Casi de inmediato, en cuanto don Quijote expresa su ira, vuelve a los ojos de Sancho.

Otro aspecto que llama poderosamente la atención es el hecho de que Don Quijote no solamente modifica el tono de su discurso y el lugar que ocupa dentro de la representación, sino también la forma de concebir a los, otrora para él, actores ambulantes. Los actores han dejado de representar figuras para convertirse en las figuras mismas. Curiosamente ahora, según Sancho Panza, el diablo es bojiganga. Es por ello que Don Quijote pregunta por qué diablo, pues el carretero también se encuentra disfrazado de diablo. Esto bien puede significar que el de la carreta para Sancho es el que representa al diablo, mientras que el bojiganga es el mismo demonio, aunque, según hemos planteado, representaría a la locura. Ahora, Don Quijote ha dejado el pequeño lapso en que fue Alonso Quijano o bien el representante de una obra de ficción conocida por los alrededores, para desenvolverse nuevamente de manera inconsciente, es decir, vuelve a ser el Don Quijote que todos conocemos, dispuesto a llegar a los mismísimos calabozos del infierno con tal de recuperar al rucio.

## **2.2 EL CAMBIO DE ROLES**

Como hemos visto, el episodio pierde la seriedad que contenía, dicha actitud llegó a un grado tal que Don Quijote, con su autoridad de caballero andante, se tomó la libertad de parar la carreta, realizar una serie de cuestionamientos, para después darse el lujo de ofrecer sus servicios no como caballero andante, sino como fiel aficionado del teatro. Aquí la autoridad de Don Quijote sufre lo que llamaría Bajtín el “destronamiento”, el caballero andante pierde su posición, desaparecen los códigos que pronuncia y termina por tomar el control un personaje grotesco, el mundo no oficial se manifiesta y dirige los

sucesos a su antojo. La historia sufre una interrupción y esta vez no es protagonizada por el caballero andante, sino por bojiganga.

Después viene el desengaño, Sancho le pide a su amo que apele a la cordura, puesto que se están enfrentando a una serie de actores que forman parte de las compañías reales y por ello no existe castigo del que puedan salir bien librados.

Finalmente, Don Quijote persiste en su deseo de venganza, pues no deja de sentirse agraviado, a pesar de que el rucio volvió a la posesión de su escudero. El resultado fue que los actores terminaron por arrojarles piedras al caballero y al escudero. Don Quijote, furibundo, deseaba enfrentarse a ellos y Sancho no pudo sacarlo de su malogrado deseo, sino hasta que hizo referencia a los códigos caballerescos que prohíben que un caballero se enfrente con cualquiera que no se encuentre en igualdad de circunstancias, circunstancias en las que obviamente no se encuentran los cómicos.

Al concluir el episodio, cuando el carro ha desaparecido, Don Quijote los denomina fantasmas y Sancho le reitera al caballero su condición de cristianos: “–No hay para qué, señor –respondió Sancho–, tomar venganza de nadie; pues no es de buenos cristianos tomarla de los agravios; cuanto más que yo acabaré con mi asno que ponga su ofensa en las manos de mi voluntad; la cual es de vivir pacíficamente los días que los cielos me dieran la vida” (*DQ*, II, p. 120).

La postura del escudero resulta implacable y deja a Don Quijote inmerso en una retahíla de halagos dirigidos hacia Sancho y los valores que implica la sentencia que acaba de construir. El escudero muestra una evolución, que es producto de la interpretación que ha hecho de las enseñanzas de su amo, además de mesura y donaire

en su construcción, que ante todo implica una manera de abordar el mundo. Convertir teoría en práctica recalca la mesura al pensar para no contradecirse en el actuar. Cuando Don Quijote habla teóricamente acerca de los códigos y todo lo que implica el universo caballeresco muestra cabalidad, pero existen momentos como éste en el que es presa del desenfreno absoluto y olvida lo que él asegura representar. Don Quijote es un caballero andante y por tanto es cristiano, es emisario de Dios en la tierra, es quien humildemente lo representa. Don Quijote entra en un mundo obnubilado, donde sufre el destronamiento, y en el que no sería el caballero ejemplar, sino un anti caballero, al ingresar a un mundo que le es ajeno, cambia sus modos de comportamiento, y digo ajeno a Don Quijote, pero cercano a Alonso Quijano. Se trata de un universo donde la autoridad no es venerada, entonces, al ser agredido el caballero piensa en venganza, porque han mermado su orgullo, mas no su orgullo como caballero, sino como una persona cualquiera, en este caso, como Alonso Quijano. Por ello reacciona así, y Sancho en este mundo al revés es el sensato, el que adoctrina al caballero y le hace ver lo profundamente equivocado que se encuentra. Don Quijote deja de ser humilde, dentro de la perspectiva de ser siervo de Dios en la tierra y se torna en un ser humano agresivo y con afán de venganza hacia quien ha herido su orgullo, y el escudero es aquél que observa los acontecimientos con gran señorío, porque se olvida de sí mismo y se asume como un resultado de la voluntad.

En este mundo al revés, Don Quijote actúa como el escudero y Sancho como el amo. Debemos decir que en este sentido el actuar implica representar mediante reacciones y palabras a otro sujeto. El léxico de Don Quijote no imita el estilo con el que

habla Sancho, pero su sometimiento ante la lógica del singular escudero sí conlleva un cambio de papeles, mientras que el léxico de Sancho parece mimetizar la forma de hablar de su amo, además de que penetra en todo el universo que representa su amo: los códigos caballerescos.

Don Quijote se desvive en cumplidos para su escudero, se detecta de inmediato a un caballero orgulloso de su escudero, aunque la relación parece más cercana a la de maestro-discípulo: “–Pues ésa es tu determinación –replicó don Quijote–, Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero, dejemos estas fantasmas y volvamos a buscar mejores y más calificadas aventuras; que yo veo esta tierra de talle, que no han de faltar en ella muchas y muy milagrosas” (*DQ*, II, p. 120). Ahora bien debemos preguntarnos si en verdad Sancho cree en estos valores o únicamente los utiliza para detener a Don Quijote. Esta vez Sancho presenta un argumento para su amo pero creyéndolo, proyecta una actitud empática, pues aunque desea detenerlo a como dé lugar, parece que adopta el lenguaje de su amo de una manera natural, genuina, no habla necesariamente mimetizando un estilo, sino apropiándose y es eso lo que sorprende y fascina al caballero andante. Sancho deja de vacilar para utilizar el lenguaje a modo de quien se encuentra familiarizado con él mismo y lo que es más importante como quien se siente parte de ese estilo. Sancho se apropia del universo de Don Quijote y es por eso que recibe encomiables cumplidos. El escudero posee ahora la distinción de su amo y lo afirma en su mundo. Hay que recordar que el escudero se sabe personaje literario, aunque, según mi opinión, eso no explica la forma de hablar de Sancho, pues habla como la negación del mismo Sancho, es decir, el personaje conocido por el universo



lector, que incluye a los personajes de la novela, a los lectores ficticios y a nosotros mismos; el escudero solía ser quien intentaba regresar a la “realidad” al caballero y ahora, la forma de expresarse que adopta parece acercarse a una representación dentro de la representación misma. Lo que significa que Sancho, tratándose de un personaje literario y siendo consciente de ello, finge con la palabra ser un personaje que definitivamente se aleja del “modelo sanchista”, sin olvidar que previamente existen indicios de evolución intelectual del personaje, aunque son fugaces y desconcertantes para el lector, acostumbrado a un Sancho refranero y no a un Sancho sentencioso.

### **2.3 EL MUNDO DIALÓGICO: LA REPRESENTACIÓN DEL *OTRO***

Puede notarse dentro del diálogo entre caballero y escudero una apropiación del mundo del otro: “En la autoconciencia del personaje penetra la opinión ajena acerca de su persona, en el enunciado del personaje germina la palabra ajena sobre él [...]”.<sup>34</sup>

Esta afirmación revela aquello que implica la adopción del discurso ajeno, el que no le pertenece al propio personaje que lo enuncia, pero que sí es un reflejo de lo que se piensa de él. Sancho se apropia del estilo de Don Quijote, adentrándose en la consciencia del mismo, desempeñando la voz interior del caballero, cuando Don Quijote abandona su interior, es decir, aquello que no proviene de su propia conciencia caballeresca, es cuando piensa y actúa brutalmente; en cambio, cuando escucha una voz interior que es ajena a él, opera con prudencia.

---

<sup>34</sup> “La palabra en Dostoievski”, en Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, p. 306.

El diálogo entre amo y escudero presenta la confrontación de dos mundos, puesto que la representación implica el contexto oral-escrito. Cabe destacar que en esta ocasión la voz de Sancho proviene directamente de la segunda, ya que sus palabras se derivan de la religión católica, fijada, por supuesto, en la cultura escrita e impresa en la mente de Sancho bajo la óptica de los ideales de la caballería andantesca, representante, sin lugar a dudas, de los valores cristianos.

No debemos olvidar que puede tratarse éste de un cambio, producto de un episodio compuesto bajo los esquemas de una estructura carnavalizada, donde el diálogo forma parte determinante de la misma. El objetivo primordial de nuestro trabajo consiste en plantear la posibilidad de que la reacción de Don Quijote ante ciertos escenarios se deba a que éste se trata de un sujeto de la cultura escrita. Detengámonos un poco en esto. Hablando de los episodios que nos compete analizar, resulta pertinente sugerir que Don Quijote presenta reacciones viscerales y disparatadas y con esto quiero decir aquello que oscila entre lanzarse irracionalmente a la batalla (episodio de Maese Pedro) o detenerse sorpresivamente y permanecer en una postura ecuánime cuando existe referencia a la cultura escrita. Está claro que en este sentido identificamos dos variantes del caballero, el que reacciona de manera consciente como personaje literario (retablo de Maese Pedro), y el que lo hace de acuerdo a los cánones del caballero ideal, y con “ideal” pretendo que se entienda al caballero andante que forma parte de la tradición de los libros de caballerías y que se encuentra en el imaginario de la colectividad. Don Quijote opta por desistir en su intento por resarcir la burla por parte de la compañía de actores ambulantes por el simple hecho de que su escudero hace referencia al mundo

caballeresco, apéndice y práctica de los valores cristianos y más tarde, se torna ecuánime y abandona su determinación a batirse en una lucha absurda, gracias a que prácticamente Sancho lee en voz alta una sentencia proveniente de la cultura escrita. Don Quijote nunca toma en serio a su escudero cuando recita refranes que siempre termina por trocar de un modo cómico, pero en el momento en que Sancho pronuncia sentencias fijadas ya en una cultura escrita, el caballero recapacita y presenta una reacción que obedece a los lineamientos del buen cristiano en la teoría y buen caballero en la práctica. Aunque, como ya mencionamos, Sancho regresa pronto a la forma de comportamiento a la que estamos habituados los lectores. Sancho se desprende de sí mismo, abandona la comicidad léxica a la que nos tiene acostumbrados, para tornarse serio en este mundo al revés que nos presenta el episodio en cuestión. Lo que dice forma parte de un mundo al que pertenece, el cristiano y de otro del que se ha ido apropiando por decisión propia, pero que también le resulta distante, pues éste representa a la cultura popular. Pero hay que afirmar que Sancho también se convierte en actor dentro de un plano que de por sí ya es propio de la representación y es el que legitima sus acciones. Tiene la capacidad de salirse de sí mismo, porque conoce perfectamente a su amo y eso dota de verosimilitud al cambio tan aparentemente repentino y drástico, además de que el hecho de haber pretendido desde la Primera parte una identificación con el mundo que le presenta su amo, explica esa evolución, que a su vez le permite apropiarse del lenguaje de un mundo particular, originalmente ajeno a su condición, de una forma tan genuina.

Ahora bien, la afirmación de Sancho en la que tanto hemos hecho hincapié resulta también contrastante en el sentido que se contrapone tan violentamente a lo que

se está viviendo desde una óptica realista: un carro de actores ambulantes que actúa y responde de acuerdo a una problemática cotidiana, de la que además Don Quijote forma parte por un momento; en esa situación, Don Quijote, en una reacción que nos parece disparatada, desdobra su personalidad para desempeñarse fuera del ámbito caballeresco, y por otro lado aparece el escudero actuando con ecuanimidad y utilizando un tono aleccionador y sentencioso.

Finalmente, Don Quijote y Sancho Panza no abandonan su esencia, en el sentido de que son conscientes de lo que el público lector espera. De pronto se olvidan, pero como en el caso que se presenta, terminan por volver a apropiarse de sus personalidades e investiduras. Ninguno, si dejan de actuar de acuerdo a lo que se espera de ellos (como en este episodio), deja de asumir nuevamente su esencia. Por lo tanto, viven desde sí y no para sí y si Sancho por un momento pareció abandonar su esencia, debemos tomar en consideración que lo hizo para recordarle a su amo al “otro” y que eso se traduce en vivir para sí, porque en estos momento Don Quijote es un caballero andante que debe actuar no solamente de acuerdo a los cánones de la caballería andantesca, sino que también debe desempeñarse en consonancia con lo que los lectores de la Primera Parte esperan de éste. De acuerdo a esta afirmación de Bajtín, podemos apreciar la forma única en la que se observa Sancho a sí mismo al hablar como si se tratase de su amo, pero también debemos preguntarnos si en este instante tenemos al verdadero Sancho, pues es un momento en que se desprende de sí mismo para jugar a ser otro, que quizá paradójicamente es cuando es más él mismo, lo que quiero decir es que estamos ante un desdoblamiento.

Al hablar de lugar debemos hacer resaltar el espacio que se ocupa en el mundo. Sancho quizá haya accedido por un momento a un desdoblamiento, se abandona para observarse desde la perspectiva del “otro” y es cuando más se acerca a su esencia. Entonces podemos pensar que el Sancho más completo y cabal es éste y no tanto el que se representa como agente de la cultura popular.

“Yo no miro al mundo con mis propios ojos y desde mi interior, sino que yo me miro a mí mismo con los ojos del mundo, estoy poseído por el otro.”<sup>35</sup> Sancho ha pasado por un proceso que se catapulta en materia de crecimiento espiritual e intelectual, gracias a que se ha descubierto a partir de lo que expresa su amo. Ha logrado identificarse y consolidar un estilo propio de ser y sobre todo de acontecer en el mundo. No podemos decir que Sancho sea un apéndice de Don Quijote, puesto que dentro de su evolución existe una originalidad, que fue encontrada a partir de una intromisión absoluta al mundo del “otro”. En este episodio parece ser que Sancho de tanto pretender creer en su amo ha terminado por asumirse como parte de él.

“Yo carezco de un punto de vista extrínseco sobre mí mismo, no tengo enfoque para con mi propia imagen intrínseca. Desde mis ojos están mirando los ojos ajenos”.<sup>36</sup> Estas líneas nos hablan de la fusión entre “yo” y el “otro”. Las formas de abordar el mundo de Don Quijote y Sancho Panza se confunden y representan una unidad. La perspectiva de Sancho es también la óptica del “otro”. No solamente se encuentran actuando, sino que también se leen y todo ello lo realizan con el fin de agradar, de

---

<sup>35</sup> “De los Borradores”, en Mijail M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, España, Antrophos, 1997, p. 147.

<sup>36</sup> *Idem.*

cumplir las expectativas de los lectores. Por ello entran en tantos juegos, ahora bien, de manera paradójica encontramos que al ser “artificiales” en ocasiones actúan de una forma muy genuina y es ahí donde se catapultan, en el caso de Sancho, el autodescubrimiento, porque no se está buscando, lo que realiza el escudero es una actuación supeditada a las demandas de las acciones, a lo que se esperaría de él, pues estamos acostumbrados a sus intentos por enmendar el daño causado por su amo o a prevenir a don Quijote antes de causar estropicios y es ahí precisamente donde se funden el “yo” y el “otro”. Es en ese instante donde aparecen las revelaciones y la capacidad de asombro de los personajes, y pareciera ser que es cuando existe una comunión a tal grado entre ambos que se olvidan tanto de su condición de actores, como de su intento por cubrir las expectativas de agentes externos.

“La dialogía implica el intercambio de roles (como en el juego erótico), que cada cual sea el otro de sí mismo, el distinto de sí mismo.”<sup>37</sup> Este planteamiento que confronta y funde al “yo” con el “otro” desde mi punto de vista trasciende la relación Don Quijote-Sancho.

Resultan innumerables las ocasiones en que Don Quijote opta por ayudar a los que él considera menesterosos, necesitados y débiles, pues son para él sujetos de abuso y receptáculos de enormes injusticias. De hecho, él mismo justifica sus estropicios (como en el caso del retablo de Maese Pedro) asegurando que son producto de los engaños instrumentados por los encantadores. Pero bien, en el episodio de “Las cortes de la muerte”, no duda en compadecerse de su propia condición, al ser atacado y ultrajado de

---

<sup>37</sup> Iris M. Zavala, “Bajtín y el acto ético: una lectura al reverso”, en Mijail M. Bajtín *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Anthropos, Barcelona, 1997, p. 203.

una manera absolutamente vil, de acuerdo a su percepción inmediata y acalorada de las circunstancias. Además, hay que tomar en cuenta que específicamente esta reacción sobrepasa el hecho de que olvida quién es, o mejor aún, por un instante pasa por alto a quién representa: un caballero andante, sometido a los estatutos de la caballería andantesca, que además es consciente de ser el personaje de una obra literaria conocida por un público considerable de lectores.

Al finalizar este capítulo encontramos no solamente la voz del caballero andante en boca de su escudero, sino también una voz que invoca a una fuerza superior, una divinidad que rige y encamina el devenir de Don Quijote y Sancho Panza.

### 3. EL RETABLO DE MAESE PEDRO

#### 3.1 MELISENDRA LIBERADA: GÉNESIS DEL ROMANCE DE GAIFEROS Y MELISENDRA

Para aventurarme a realizar la génesis de este romance me he basado en Diego Catalán,<sup>38</sup> quien afirma que originalmente el romance de la libertad de Melisendra es una composición juglaresca del ciclo carolingio. Catalán, a su vez, nos remite a la génesis de ambos personajes, asegurando que no existe la menor duda de que Gaiferos es el héroe pangermánico “Walter de España” o de “Aquitania”, cantado por Ekehard en su *Waltharius* y respecto a Melisendra se trata ni más ni menos que de “Belissend”, el verdadero nombre de la histórica hija del emperador Carlo Magno, inspirado en una escena de la *chanson de geste* francesa de *Amis et Amil*, donde, según Diego Catalán, también lleva ese nombre. Es pertinente enfatizar que, habiendo sido rescatado este romance de la tradición oral,<sup>39</sup> ha terminado por formar parte de una cultura y tradición escritas.

Millet realiza un resumen acerca de las acciones del romance, cuya reproducción veremos más adelante, lo que en cambio me interesa es detectar cuáles pudieron haber sido las variantes que se dieron a lo largo de la génesis del romance que orillaron a Cervantes a crear una representación del mismo, con características muy particulares. A

---

<sup>38</sup> “Gaiferos libera a Melisendra”, en *Romancero de la Cuesta del Zarzal*, en: <http://cuestadelzarzal.blogia.com/temas/xvii.-gaiferos-libera-a-melisandra.php>, 1º de junio de 2008.

<sup>39</sup> “Los romances de Gaiferos”, en: Millet, Víctor, *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas Waltharius y Gaiferos: la leyenda de Walter de Aquitania y su relación con el romance de Gaiferos*, Gredos, Madrid, 1998, pp. 97-131.



partir de ello resultaría relevante cuestionarse si el hecho de que don Quijote hubiera perdido los estribos obedece a la perspectiva desde la cual fue contada la historia, esto es, la perspectiva teatral. El romance de la libertad de Melisendra es representado por títeres, cuestión que le otorga una atmósfera dramática, aunada a un tono narrativo desde los cuales pretendo desentrañar los elementos que pudieron conducir a “El Caballero de la Triste Figura” a traspasar el escenario eminentemente oral y popular de la representación del romance a una reacción desmedida, que desde mi punto de vista obedece a razones de escritura.

Pues bien, regresando a la génesis del romance y al resumen de las acciones que propone Millet, debemos decir que el cautiverio de Melisendra se agrava por la desatención del marido, que se encuentra muy tranquilo jugando a las tablas, mientras su esposa permanece encerrada en Sansueña. El suegro de Gaiferos le echa en cara su cobardía. Gaiferos reacciona, pidiéndole a su tío Roldán el caballo y las armas. Primero Roldán pone a prueba a su sobrino negándole su ayuda, Gaiferos se enfurece y Roldán, quien sólo estaba probando a su sobrino, le ofrece incluso su compañía. Gaiferos lo rechaza y cabalga hacia Sansueña, donde descubre en una de las ventanas a Melisendra. Ésta, sin reconocerlo, le pide que vaya a Francia y lleve un mensaje a su amado Gaiferos, pero éste se da a conocer, Melisendra baja corriendo y escapan. Después viene la persecución, en la que se encuentran a punto de ser alcanzados y Gaiferos decide dejar a Melisendra en un bosque y combatir en solitario a los moros, a los que vence. Regresa por Melisendra y prosiguen su huida triunfal hasta Francia. Más adelante, se encuentran a un caballero armado que resulta ser Montesinos, amigo de Gaiferos, a quien le había

prestado sus armas y caballo. Todos son finalmente recibidos con honores por el emperador.

Según Víctor Millet: “Todos los impresos conocidos contienen básicamente el mismo texto; las diferencias entre unos y otros se deben a correcciones hechas por los editores y no pueden, por tanto, llamarse variantes en el sentido en que este término se utiliza para la narrativa de tradición oral.”<sup>40</sup>

Más adelante proporciona un dato muy interesante para el asunto que nos compete:

Los textos del siglo XVI no son, pues, versiones distintas en el sentido de una tradición oral. Los impresos utilizaron como fuente otros textos ya impresos, con lo que de hecho se reproducía siempre la misma versión. Mediante sus correcciones lingüísticas y sustitución de palabras arcaicas procuraron no sólo facilitar la comprensión del texto por parte del público, sino sobre todo dejar atrás el nivel de oralidad.<sup>41</sup>

Esto comienza a confirmarnos que el romance fue conocido por Cervantes por la vía escrita. Conforme avance en el desarrollo de esta parte, me enfocaré en las fuentes que utilizó el autor del *Quijote* para construir el episodio del retablo de Maese Pedro. Pero debemos adelantar que resulta inquietante, tanto la posibilidad de que lo haya conocido por vía escrita, como que haya decidido plasmarlo de manera oral y aun dramática, con ello experimenta con el proceso creativo y con la peculiar recepción de un lector-espectador ideal que es el Caballero de la Triste Figura.

---

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 103.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 104.

Víctor Millet asegura que la historia narrada en las versiones de tradición oral es muy parecida a las que aparecen en los pliegos sueltos. El esquema de la acción es básicamente el mismo, esto es, el que narramos un poco más arriba, pero hay que subrayar que existen algunas variantes en las versiones catalanas, portuguesas y sefarditas del romance en las que no nos detendremos demasiado a especificar en esta ocasión, pues no terminan por modificar sustancialmente el curso de las acciones.

Sin embargo, cabe mencionar que dentro de las versiones portuguesas existen algunas que terminan con la huida de los amantes a París, igual que la representación del retablo de Maese Pedro, que en ese momento fue interrumpida por el furioso brazo del caballero andante, aunque existen unas versiones de la historia de la libertad de Melisendra que se contaminaron con el romance del Conde Olinos. Las variantes de dichas versiones se encuentran más encaminadas a provocar una mayor tensión dramática en las acciones previas a que Gaiferos rescate a Melisendra. Según Millet, existen algunas variantes en torno a la entrada de Gaiferos a la ciudad, donde el caballero amenaza airadamente a un moro si se niega a revelar el paradero de Melisendra, al igual que existen otras versiones donde se narra el plan que tuvieron que idear los amantes para despistar al moro y así poder escapar de su palacio.

Por su parte, las variantes de las versiones catalanas se resumen a grandes rasgos en el tipo y lugar de encuentro que tuvo Gaiferos con su amigo en el bosque; las demás variantes previas al encuentro de Gaiferos con su amada no poseen mayor incidencia en el asunto que nos compete, pues, como ya dije, no modifican el curso de las acciones.

Las versiones sefarditas le otorgan mayor relevancia al rapto de Melisendra y hacen énfasis en la forma en que Gaiferos se entera de la afrenta mora, es decir se subraya en el hecho de que el rescate es una respuesta a un desafío moro y no tanto una consecuencia del regaño que el emperador propina a Gaiferos. Muchas versiones sefarditas ni siquiera hablan de la huída de los amantes ni mucho menos del combate entre Gaiferos y la tropa mora, es decir, en palabras de Millet: “La tradición sefardí redujo las tres principales escenas de las que se compone la leyenda de Gaiferos (partida, encuentro y combate) a dos, eliminando la huida y la lucha contra los perseguidores, y desligó esos dos episodios para narrarlos por separado, quedando cada una de las partes abierta a la contaminación con otras leyendas.”<sup>42</sup>

De acuerdo a los datos proporcionados por Víctor Millet, el romance instrumentado por Maese Pedro e interpretado por el muchacho pudo provenir de la versión sefardí y, según Diego Catalán, Cervantes pudo haberlo leído en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez.<sup>43</sup> A continuación, transcribiré los primeros versos de la *Glosa sobre el romance* que dice, “Cauallero si a Francia ydes”.

*Estando en prisi3n captiua  
la esposa de don Gayferos  
buscando con quien escriiua  
vio que entre los pasajeros  
vno hazia Paris yua.  
Y dixole en poridad,  
así gozeys libertad*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>43</sup> Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), edición, introducción y notas por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

*y alcanceys victoria en lides,  
Cauallero si a Francia ydes  
por Gayferos preguntad<sup>44</sup>*

Este es el inicio de un coloquio entre Melisendra y un desconocido, que es rescatado en la representación del retablo y utilizado para subrayar la soledad en el cautiverio que sufría Melisendra, quien se encontraba marcada por el abandono de su marido. El diálogo pudo provenir de alguna versión sefardí, pues únicamente se retrata el sufrimiento de Melisendra en el cautiverio y lo triste que se encuentra por el olvido del que es objeto, se ignora la parte de la huida y el combate final con el ejército moro. El romance concluye con una atmósfera de melancolía por parte de la dama y un tono suplicante, aunque Melisendra señala que, a pesar de sufrir enormemente el cautiverio, no ha perdido la fe, que es precisamente la que le brinda fuerzas. En la representación del retablo existe una variante fácilmente identificable con respecto al *Romancero historiado*, pues en el primero, el “forastero” con el que habla Melisendra resulta ser Gaiferos, quien se descubre y revela ante su amada y en el segundo, el personaje con el que conversa Melisendra se trata de un perfecto desconocido que promete transmitir sus súplicas a Gaiferos con toda prontitud.

El muchacho intérprete del retablo de Maese Pedro narra de la siguiente manera el encuentro de los amantes: “[...] basta ver cómo don Gaiferos se descubre, y que por los ademanes alegres que Melisendra hace se nos da a entender que ella le ha conocido,

---

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 166.

y más ahora que vemos se descuelga del balcón, para ponerse en las ancas del caballo de su esposo” (*DQ*, II, p. 243).

Como podemos ver en la interpretación del muchacho, instrumentada por Maese Pedro, se privilegia la acción, mientras que en el *Romancero* de Lucas Rodríguez existe una mayor preocupación por las razones que pasa Melisendra con el forastero desconocido, que terminan por ahondar en la pena que invade a la cautiva. Dicho romance termina por reducir el conflicto de la dama en lo difícil que le resulta experimentar el abandono estando en cautiverio, como lo podemos observar en los siguientes versos:

*Y aunque es la prisión tan dura  
es lo que más me atormenta  
la ausencia y poca ventura  
y en esta cárcel oscura  
sola la fe me sustenta*<sup>45</sup>

En este romance se le da voz a Melisendra y a partir de ésta, los oyentes-lectores conocemos lo que se encuentra experimentando en su celda, mientras que en el retablo de Maese Pedro no se subraya el diálogo que sostuvo Melisendra con el pasajero previo al reconocimiento y nos percatamos de la forma en que la dama identifica a su marido, gracias a la voz del trujamán, quien, mediante el relato de las acciones, nos indica los gestos de satisfacción de la figura de Melisendra, los cuales, sin duda, reflejan que la dama ha visto a Gaiferos, fragmento que volvemos a citar

---

<sup>45</sup> Lucas Rodríguez, *op.cit.*, p. 166.

para darle otro tipo de tratamiento: “por los ademanes alegres que Melisendra hace se nos da a entender que ella le ha conocido” (*DQ*, II, p. 243).

Hay que destacar que quien desempeña la función de titiritero es Maese Pedro, el muchacho se limita a interpretar lo que ve por medio de los gestos y señas que le otorga su amo por vía de las figuras de pasta. También es preciso puntualizar que los gestos son otorgados por Maese Pedro para el muchacho y a su vez éstos son trasladados al lector-espectador idóneo que representa Don Quijote y quien, mediante aquellos ademanes que le indica el muchacho que debe observar, comienza a desvariar hasta hacer añicos el retablo.

Los ademanes son transmitidos a Don Quijote por medio del oído y este sirve para incentivar la vista, ya que no he encontrado un indicio que muestre los gestos que pudieran hacer las figuras para expresar emociones determinadas, así que pienso que los ademanes son otorgados por la voz del intérprete y los movimientos en el escenario, instrumentados por el titiritero. Ahora bien, la disyuntiva que surge irremediablemente es la de determinar qué afecta más a la mente de Don Quijote: las acciones transmitidas por medio de la voz y todo lo que esto implica, lo que observa en el escenario o la mezcla de ambos, porque hay que considerar que el Caballero de la Triste Figura ataca con vehemencia a las figurillas, pero nunca busca lastimar a sus creadores. Todo esto puede obedecer a la cuestión de que Don Quijote termina por convertir a las figuras que representan personajes de una leyenda en “seres vivos”.

Continuando con las fuentes que leyó Cervantes para la construcción del romance, Herald Falconi afirma lo siguiente: “[...] algunas palabras del pasaje donde Marsilio de Sansueña castiga la insolencia del enamorado moro que roba un beso a Melisendra ordenándole recibir doscientos azotes, para luego ser paseado con “chilladores delante y envaramientos detrás” son tomados de Escarramán a la Méndez de Quevedo.”<sup>46</sup> Para esto, el crítico se basa en Helena Percas de Ponseti, que dice: “El rey Marsilio ha visto la insolencia del moro, privado suyo. Le manda prender y llevar por la ciudad con “chilladores delante y envaramientos detrás”, según dice un romance de Quevedo.”<sup>47</sup> Este romance de Quevedo<sup>48</sup> se trata de una jácara, “derivada de jaque: malhechor: en su origen se trata de una composición baladística (es decir, que cuenta una historia) de estructura estrófica. Versaba habitualmente sobre las hazañas de algún malhechor famoso, su detención y su castigo.”<sup>49</sup>

El episodio del retablo de Maese Pedro aparece en el siguiente contexto:

Miren también un nuevo caso que ahora sucede, quizá no visto jamás. ¿No veen aquel moro que callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llega por las espaldas de Melisendra? Pues miren cómo le da un beso en mitad de los labios, y la priesa que ella se da a escupir, y a limpiárselos con la blanca manga de su camisa, y cómo se lamenta, y se arranca de pesar sus hermosos cabellos, como si ellos tuvieran la culpa del maleficio. Miren también cómo aquel grave moro que está en aquellos corredores es el rey Marsilio de Sansueña; el cual, por

<sup>46</sup> Herald Falconi, “El retablo de la libertad de Melisendra entre hedonismo y ascetismo”, en: *Hispanic Culture Review*, George Mason University, 1996, p. 5.

<sup>47</sup> “El retablo de maese Pedro. El creador a imagen del diablo o a imagen de Dios”, en: Helena de Percas Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, p. 588.

<sup>48</sup> “Escarramán a la Méndez”, en: Francisco de Quevedo, *Obra poética*, vol. III, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1999, pp. 262-266.

<sup>49</sup> Recuperado en: <http://www.iesgaherrera.com/villancico/jacara.html> 24 de agosto de 2008.



haber visto la insolencia del moro, puesto que era un pariente y gran privado suyo, le mandó luego prender, y que le den docientos azotes, llevándole por las calles acostumbradas de la ciudad, con chilladores delante y envaramientos detrás. (*DQ*, II, pp. 241-242)

Dentro del tono que adopta el muchacho intérprete para relatarnos esta parte del romance, encontramos una caracterización que emparenta al moro directamente con el malhechor de la jácara. La temática de este fragmento también proviene de este tipo de composición, además la inserción de esta anécdota responde a la estructura de dicha manifestación poética, pues nos narra la fechoría, la detención y, finalmente, concluye con el castigo del rufián a manera de ejemplaridad, de acuerdo a la forma en que el muchacho nos acerca a los lectores-espectadores a la anécdota. Dentro de esta parte de la narración cabe destacar que se nos introduce a la fechoría del moro como un acto gracioso, pues el tono que adopta el intérprete y el castigo ejemplar que instrumenta el rey terminan por brindarle al espectador una sensación de hilaridad, ya que el malhechor es castigado por su fechoría, puesto que la figura de Melisendra nos es presentada como una mujer envuelta en un aura de pureza y majestad, por ello el hecho de que se limpie con la manga de su camisa, que era blanca antes de que el moro atentara contra su pureza, resulta un acto gracioso.

Las indicaciones que realiza el intérprete le sugieren al espectador hacia dónde debe dirigir su atención. Estos señalamientos podrían denominarse didascalias implícitas, ya que, como señalamos más arriba, nos remarcen el tono y la naturaleza de la representación, que, por supuesto, son de índole cómica. Esta marca de teatralidad

también parece desempeñar la función de los llamados cuasi-aptos, pues se crea una relación de complicidad y entabla un diálogo con el espectador.

Ahora pasemos al principio del romance, donde Gayferos se encuentra jugando a las tablas. Aquí Heraldo Falconi identifica como fuente el *Cancionero de Amberes*,<sup>50</sup> pero dentro del romance no se encuentran textualmente los versos que indican el olvido de la dama por parte de Gaiferos. Por otro lado, Diego Catalán identifica unas octavas reales publicadas en el *Cancionero de amadores* de Melchor de la Horta como la fuente que utilizó Cervantes para la construcción del inicio de la interpretación del muchacho:

*Jugando está a las tablas don Gaiferos  
que ya de Melisendra se ha olvidado. (DQ, II, p. 240)*

Debemos recordar que desde sus orígenes, el romance nos relata en un principio cómo don Gaiferos se ha olvidado de su amada y no es sino hasta que su suegro le señala que de no rescatar a Melisendra su honra quedará mancillada, cuando el caballero se enfurece y pide con toda premura a su tío Roldán que le proporcione sus armas y su caballo para realizar la embestida a la fortaleza mora. En el caso del episodio del *Quijote*, encontramos que el muchacho cuenta de una manera cómica e hiperbólica la forma en que el emperador reprende a su yerno:

Y aquel personaje que allí asoma con corona en la cabeza y ceptro en las manos es el emperador Carlomagno, padre putativo de la tal Melisendra, el cual, mohíno de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir; y adviertan con la

---

<sup>50</sup> *Cancionero de Romances impreso en Amberes* sin año/ edición facsímil con una introducción de Ramón Menéndez Pidal. Nueva. ed, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, pp. 55-65.

vehemencia y ahínco que le riñe, que no parece que le quiere dar con el ceptro media docena de coscorrones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados; y después de haberle dicho muchas cosas acerca del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: “*Harto os he dicho: miradlo*”. (*DQ*, II, p. 241)

Según Diego Catalán y Luis Andrés Murillo, este verso proviene de un romance atribuido a Miguel Sánchez<sup>51</sup> y es utilizado por el intérprete con el afán de subrayar la desesperación del emperador ante el desinterés e indiferencia que manifiesta Gaiferos. Hay que puntualizar en el hecho de que la intención de Maese Pedro es la de presentar una versión burlesca del romance que todos conocen, de ahí que se ponga un énfasis particular en la riña que precede al momento en que don Gaiferos decide ir en busca de su amada. La versión presentada por el titiritero y narrada por el muchacho tiene la intención de hacer reír a los espectadores, pero a pesar de que Don Quijote sería el lector-espectador ideal para Cervantes, en el sentido de que bien pudo haber pretendido demostrar las consecuencias de la aparición del fenómeno de la lectura silenciosa, no lo es para Maese Pedro, quien tiene como objetivo dejar satisfecho a su público y obtener una ganancia económica que le permita mantener un estilo de vida itinerante, como podemos comprobar en la siguiente cita: “Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol”. (*DQ*, II, p. 244)

---

<sup>51</sup> Ángel González Palencia, *Romancero General 1600, 1604, 1605*, V.I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947, p. 104.

En un escenario de oralidad, Don Quijote no reacciona ante las didascalias presentadas como un espectador, sino que lo hace como un lector para después desempeñarse como el protagonista de la representación del romance. Don Quijote no mira las acotaciones del intérprete, es decir, no dirige su mirada hacia las expresiones, movimientos y gestos que el intérprete establece que deben observar los espectadores en las figuras manejadas por Maese Pedro, sino que actúa como si las estuviera leyendo, esto es, reacciona conforme a su imaginación, responde a los estímulos que provoca la voz del muchacho, lo que significa que si Don Quijote observara a las figuras mientras el muchacho habla, hubiera sido el tipo de espectador que el titiritero buscaba, pero como parece no enfocar su mirada hacia donde señala el dedo del muchacho, sino hacia donde lo conduce la cultura escrita de la que es producto, termina por enloquecer. Pareciera que el Caballero de la Triste Figura trasladara todo escenario de oralidad al ámbito de la escritura y no sólo eso, sino que también lo conduce a su interiorización en el proceso del acto de leer que termina por encapsularlo y es únicamente posible de exteriorizar mediante acciones desmedidas y disparatadas. El momento de la narración en la que Don Quijote se convierte de espectador-crítico a protagonista es el siguiente: “- Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes; cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan y cuántos atabales que retumban. Téme que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo.” (*DQ*, II, p. 244)

Este resulta un presagio por parte del muchacho que nada tiene que ver con el desarrollo del romance, que, como bien sabemos, en las versiones catalanas continúan

con el combate entre el caballero don Gaiferos y el ejército moro y el regreso glorioso a París. Me parece poco probable que Cervantes ignorara estas versiones y que únicamente conociera la tradición sefardí, cuyas versiones, como expliqué anteriormente, tienen la particularidad de terminar con la huida de los amantes. Aunque, bien puede ser que Cervantes las conociera, pero tuvo que haber tenido una razón para utilizar la fuente sefardí en este episodio. Ahora, Don Quijote, dentro de sus múltiples lecturas caballerescas realizadas, pudo haber conocido las versiones de dicho romance; pareciera improbable que únicamente conociera la tradición sefardí e ignorara el resto de las versiones, pero lo cierto es que el que se encuentra actuando se trata del Don Quijote consciente de su protagonismo literario y no del Don Quijote experimental de la Primera parte ni mucho menos de Alonso Quijano. En fin, es en el momento de mayor tensión dramática cuando el Caballero de la Triste Figura entra en escena: “Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie en voz alta dijo”. (*DQ*, II, p. 244)

Resulta interesante lo dicho por el narrador, pues hace uso en gerundio de los verbos “ver” y “oír” cuando lo que he sostenido durante este trabajo es que Don Quijote adopta ante el mundo que se le representa una actitud interiorizada, que obedece al hecho de ser un producto de la cultura escrita. Para esto citaré a Margit Frenk, pues resulta necesario puntualizar sobre algunas ambivalencias léxicas de estos verbos: “Así, oír no sólo se aplicaba a la audición de textos, ya leídos en voz alta, ya recitados; lo encontramos en textos que apuntan a una lectura no oral, así como, referido a la percepción sensorial, el verbo en muchas ocasiones no se refiere a lo percibido

específicamente por el oído”. Y algunas páginas más adelante, la crítica afirma: “Los verbos *ver* y *mirar* se usaban mucho con el sentido de leer”.<sup>52</sup>

Como sabemos, el contexto de Cervantes donde se desarrollaban diferentes tipos de lectura, tanto en silencio, como en voz alta para una comunidad específica, nos indica que los verbos *leer*, *oír* y *mirar*, podían representar cualquiera de estas acciones. Por lo tanto, el narrador, al referirnos que Don Quijote de tanto mirar y oír terminó por abrumarse, no puede reducir nuestra interpretación al hecho de que lo que terminó por impacientarlo fuera estar viendo directamente lo que ofrecía la interpretación del romance, porque aquí entra lo que Don Quijote percibe, que se basa en la interpretación de las lecturas que realizó: “En la segunda parte de la novela, Don Quijote encuentra personajes que habían leído la primera parte del texto y que lo reconocen a él, el hombre real, como héroe del libro”.<sup>53</sup>

Aquí debemos resaltar que tanto Don Quijote como Maese Pedro son personajes de dos novelas, desde la Primera parte del *Quijote*, durante la cual ambos se conocen, porque Maese Pedro se presentó con Don Quijote como héroe de su propia novela picaresca que ya estaba siendo escrita, mientras que Don Quijote todavía no cobraba conciencia de su protagonismo literario, patente en la Segunda Parte.

Él, que a fuerza de leer libros, se había convertido en un signo errante en un mundo que no lo reconoce, se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad, recoge exactamente todo lo que él ha

---

<sup>52</sup> “Ver, oír, leer...”, en Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en los tiempos de Cervantes*, México, FCE, 2005, pp. 110 y 112.

<sup>53</sup> “Representar”, en Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, p. 55.

hecho, dicho, visto y pensado y permite, en última instancia, que se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos estos signos que ha dejado tras sí en un surco imborrable.<sup>54</sup>

El comportamiento de Don Quijote deja de ser genuino y experimental, para convertirse en una forma de proceder que resulte verosímil al desenvolvimiento que debe tener un personaje literario, quien además de todo tiene un público lector considerable. Don Quijote es un producto de la cultura escrita para la cultura escrita. Don Quijote se involucra en la representación para ser leído y no para ser observado, de la misma forma que leyó el romance representado, lo interiorizó y después decidió exteriorizarlo por vía de un protagonismo escrito, y no escénico. Don Quijote reacciona de acuerdo a lo que sus lectores esperarían, sin importarle lo que llegaran a pensar los demás espectadores que se encuentran en la venta, quienes, por cierto, se desvanecen durante la representación del romance.

### **3.2 TEATRALIDAD EN EL RETABLO DE MAESE PEDRO**

Este apartado tiene la finalidad de rescatar todos aquellos aspectos teatrales, tanto en el marco de la representación, como en el ámbito del teatro como texto dramático, con el afán de desentrañar aquellos indicios que nos hacen pensar que la reacción de Don Quijote ante la representación de la historia del romance de la libertad de Melisendra obedece, en gran medida, a las huellas de escritura que presenta dicho romance y no a aquellos indicios de oralidad, que indiscutiblemente permean la representación.

---

<sup>54</sup> *Idem.*

Dice Lapesa en su libro *Introducción a los estudios literarios*: “Poesía dramática es aquella que en vez de relatar una acción, como la épica y la novela, la representa, hace que aparezca desarrollándose ante los ojos del público mediante un simulacro realizado por actores”.<sup>55</sup> Esta definición, por muy obvia que parezca, resulta significativa, pues nos brinda la pauta para acercarnos al episodio del romance de la libertad de Melisendra, desde la perspectiva de la presencia y recepción de los espectadores, entre los que destaca don Quijote.

Recordemos que el portador del retablo es Ginés de Pasamonte, aquel personaje que apareciera en el *Quijote* de 1605 y con el que Don Quijote ya había tenido un encuentro peculiar y desventurado. Éste, desde la Primera Parte, se había pronunciado con cierta proclividad a la invención y al engaño. Se trataba de un personaje que se encontraba escribiendo su autobiografía con una clara connotación picaresca y ya desde ese momento exteriorizaba dicha postura ante el mundo. No sobra decir que el episodio de los galeotes se encuentra indudablemente dotado de elementos teatrales, sobre todo, por la indumentaria que poseen los prisioneros, así como por el diálogo entre Ginés de Pasamonte y Don Quijote, aunque no es pertinente tratar dicho episodio en esta ocasión, ya que lo utilizaremos como una mera referencia para introducir la complejidad del personaje.

Dentro del episodio del Retablo se pueden identificar varios escenarios o marcos teatrales y esto comienza a notarse desde el momento de la llegada de Maese Pedro a la venta. Cabe resaltar que éste es un episodio absolutamente popular, se dice que Maese

---

<sup>55</sup> Díez Borque, José María, “Teatro dentro del teatro, novela de la novela”, en *Anales Cervantinos*, XI, 1972, p. 6.



Pedro ya es famoso, y su historia de la libertad de Melisendra es conocida en distintas tierras aledañas. Veamos cómo se da la entrada de Maese Pedro al escenario teatral de la venta:

–Señor huésped, ¿hay posada? Que viene aquí el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra.

–¡Cuerpo de tal –dijo el ventero–, que aquí está el señor mase Pedro! Buena noche se nos apareja.

Olvidábaseme de decir como el tal mase Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía estar enfermo... (*DQ*, II, pp. 233-4)

Con esto inmediatamente podemos darnos cuenta que Maese Pedro utiliza el recurso del disfraz, además el narrador nos brinda una atmósfera de suspenso al presentarnos a este controvertido personaje. Desde su primera aparición, posee, sin duda, dotes de actor, pero, en este caso, ya consumado, pues, como veremos más adelante, ya domina una técnica que fue previamente planeada y experimentada. El personaje de Pasamonte que se nos presentó en la Primera parte ha quedado atrás, con todo y su capacidad de improvisación; ésa era simplemente una fase preparatoria, un preámbulo con algunas insinuaciones, sobre todo, en cuanto a su proclividad al engaño, además de que ya se había manifestado como un personaje renuente a seguir las reglas establecidas. Se trata, pues, de un personaje que ha adquirido un prestigio, tanto por las habilidades de su mono como por las propias. Es un ser respetado y reconocido por el dominio de una habilidad que sorprende y entretiene. Sólo hay que prestar atención a la forma en cómo el ventero le introduce a Don Quijote la envergadura de la figura de maese Pedro: “–Éste

es un famoso titerero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de Melisendra, libertada 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, p. 234).

Con esta presentación que hace el ventero podemos percatarnos de que Maese Pedro ha logrado consumir lo que Pasamonte había advertido, es decir la adquisición de una fama y reconocimiento, justo como lo había manifestado en la Primera parte del *Quijote*, cuando hizo hincapié en sus pretensiones literarias. Su objetivo era cobrar reconocimiento a partir de sus acciones que se verían reflejadas a la postre en una obra literaria consumada, que no tendría fin sino con su muerte. Y ya en vida se decía de él que declaraba lo que su mono le dictaba al oído, que decía más de las cosas pasadas que de las por venir, que hablaba más que seis y bebía más que doce.

Además, gracias a esta peculiar forma de abordar el mundo, como buen pícaro, ha encontrado la manera de sortear las dificultades y obtener una retribución económica que le permita vivir y mantener un estilo de vida itinerante. Pues bien, entonces con la llegada de Maese Pedro a la venta, que por cierto fue previamente anunciada, encontramos un primer plano de teatralidad, puesto que recordemos que nuestro personaje no cesa de actuar, lo realiza desde el momento que se acerca su llegada a un lugar determinado.

Hay que señalar el innegable vínculo que existe entre Don Quijote y Maese Pedro, puesto que podemos afirmar que en este momento de la novela ambos son reconocidos, aunque en distintos grados. Los dos se encuentran representando el

desarrollo de sus vidas a la par del desenvolvimiento de su existencia literaria. Tanto Maese Pedro como Don Quijote gozan de cierto reconocimiento, aunque Don Quijote se encuentra en una posición más vulnerable y por lo tanto es susceptible de ser engañado con esta serie de artificios de carácter teatral. Los dos tienen referencias previas, sólo que Don Quijote, aunque desconfía claramente de la credibilidad del trujamán, desconoce la verdadera identidad de Maese Pedro y por lo tanto a este último no le resulta complicado engañar al caballero andante con las misteriosas habilidades del mono adivino y así conseguir dejarlo perplejo.

Las acciones previas a la representación del retablo se encuentran dotadas de una marcada tensión dramática. Maese Pedro muestra las habilidades de su mono y más adelante procede a armar y colocar su retablo en un lugar específico. Por su condición, no le fue difícil captar de inmediato la atención de los espectadores, sólo fue Don Quijote quien se manifestó ciertamente escéptico en torno a las habilidades del mono y al grado de confiabilidad del dueño del retablo, y no es sino hasta que comprueba estas habilidades cuando el Caballero de la Triste Figura termina por manifestar cierta intriga y abandona su posición recelosa, aunque emparenta sus singulares habilidades con un artificio demoníaco:

“—Mira, Sancho, yo he considerado bien la estraña habilidad deste mono, y hallo por mi cuenta que sin duda este Maese Pedro, su amo, debe de tener hecho pacto, tácito o expreso con el demonio” (*DQ*, II, p. 237).

Don Quijote, como ya lo señalamos, se mantiene distante con respecto a encontrar en las habilidades de Maese Pedro algún indicio que le permita entregar su

confianza a este controvertido personaje y persiste en atribuirles a una condición demoníaca, pero lo cierto es que el trujamán ha logrado provocar en Don Quijote cierta intriga que lo llevará sin duda a observar con inquietud la representación del romance de la libertad de Melisendra.

Antes de la representación cada quien toma su lugar, Maese Pedro funge como el encargado de manejar las figuras, mientras que un muchacho desempeña el rol de intérprete: es la voz narrativa, la que mediante una interpretación teatral, que incluye una serie de gestos, modulaciones de voz y movimientos corporales, transmite el romance con el afán de provocar una tensión dramática en los espectadores (es decir, el intérprete es el encargado de traducir el texto dramático en texto performativo) y sobre todo dejarlos satisfechos para que retribuyan económicamente a su amo, como podremos constatar en la siguiente cita, en la que se compara el episodio de las bodas de Camacho con nuestro pasaje en estudio:

El engaño perpetrado sobre su auditorio por Basilio va encaminado a una resolución romántica del conflicto amor/ interés que plantea la situación. Su engaño es susceptible de efectuarse una sola vez, tiene el amor por justificación y forma parte de una decepción más amplia. Por otra parte, dos de los casos (el de Maese Pedro y el del viejo que juzga Sancho) tienen una motivación patentemente lucrativa, son muy susceptibles de repetición y no forman parte de una intriga más extensa.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Rodríguez, Alfred y García Sprackling, Soledad, "Presencia y función del truco en la segunda parte del *Quijote*, en: *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-8, pp. 359-360.

Para esto basta con recordar que Maese Pedro ya era por demás conocido por la representación de este romance y en él había encontrado una forma idónea para enfrentarse al mundo y persistir en su condición de pícaro, pues mediante el ingenio encuentra la manera de sobrevivir.

Continuando con la forma en que se da la representación del romance, debemos advertir que el intérprete durante su narración utiliza una serie de deícticos e insiste en hacer énfasis en que esta historia anda en boca de todos, se trata pues de una trama que se encuentra aceptada dentro del dominio popular. Se comienza también por hacer hincapié en lugares conocidos con el afán de crear un grado de verosimilitud que mantenga el interés de los espectadores. Asimismo se da un número importante de señalamientos que indican en dónde deben enfocar los espectadores su atención, cuestión que con seguridad incluye una serie de cambios en cuanto a la *pronunciatio*. Esto es en todo lo que atañe a la modulación y al manejo de la voz, así como en lo relativo al efecto que se genera en los espectadores-oyentes.

Entonces podemos decir que después del preámbulo ya citado, donde a su vez se hizo uso de recursos externos, como el sonido de trompetas, con el fin de conseguir un interés inmediato, se pasó a introducir a los espectadores a la trama y, mediante el apoyo de los títeres, se enfatizó en la presentación de los personajes implicados y se hizo uso de deícticos conocidos por todos, que no sobra decir, representan a su vez una medida que le facilita al intérprete generar memoria.

Pareciera que aunque la acción se lleva a cabo en un lugar específico, bien pudiera haberse dado en cualquier sitio, además la intriga, encaminada hacia el rescate

de una princesa por su marido, posee connotaciones de orden medieval, pues se encuentra muy cercano al amor cortés, conocido por cualquiera de los miembros de la comunidad a los que se dirige el intérprete.

Las críticas de Don Quijote hacia la forma en cómo el intérprete ha decidido narrar la historia están encaminadas en dos vertientes, una de ellas estriba en el hecho de que el romance debe ser relatado de forma lineal, sin caer en digresión alguna, y la segunda está en la óptica de la verosimilitud, pues Don Quijote identifica ciertos detalles que no corresponden a la cultura mora: “–Niño, niño –dijo con voz alta a esta sazón don Quijote–, seguid vuestra historia en línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son pruebas y repruebas”. (*DQ*, II, p. 242)

Esta intervención se da inmediatamente después de que el muchacho saca a colación la sentencia que se le rendirá al moro por sus acciones, que según la afirmación de Don Quijote no tiene relación alguna con la acción principal y no es necesario describirla, pues desvía la atención en un momento de innegable tensión dramática, ya que nos encontramos en el instante en que Don Gaiferos ha logrado rescatar a su esposa para huir de la fortaleza mora: “–¡Esto no!– dijo a esta sazón don Quijote–. En esto de las campanas anda muy impropio Maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate” (*DQ*, II, p. 244).

Cervantes critica e ironiza la descripción del teatrero. Esta intervención del protagonista con respecto a los usos y costumbres de las comunidades moras tiene un

doble significado, el primero de los cuales es la coherencia que Cervantes mantiene ante el juego metanarrativo de la autoría del *Quijote* por parte de un árabe, Cide Hamete Benengeli; la segunda significación va en la línea de la personalidad de Don Quijote, quien, en ocasiones, muestra simpatía y solidaridad con los árabes.

En esta ocasión, Maese Pedro se impacienta y hace una probable referencia al teatro de Lope de Vega: “—No mire vuesa merced en niñerías, señor Don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo?” (*DQ*, II, p. 244).

Don Quijote persiste en observar la representación del romance de una forma propiamente objetiva:

Vuelvan vuestras mercedes los ojos a aquella torre que allí parece, que se presupone que es una de las torres del alcázar de Zaragoza, que ahora llaman Aljafería; y aquella dama que en aquel balcón parece, vestida a lo moro, es la sin par Melisendra, que desde allí muchas veces se ponía a mirar el camino de Francia, y puesta la imaginación en París y en su esposo, se consolaba en su cautiverio. (*DQ*, II, p. 241)

Todo pareciera indicar que Don Quijote conocía el romance en cuestión, al transitar de la expectación a la acotación.

En este momento sería imposible que se presentara un involucramiento por parte de un espectador como Don Quijote. El muchacho hace ver en todo momento que se trata de una representación, además habla de “presuponer”, término que alude a que lo que se está llevando a cabo es una representación, pues la torre pareciera entrar dentro

del espectro de lo conocido en todos los personajes-espectadores. Es decir, el muchacho no está actuando de una forma natural, pues está cuidando que su relato ingrese a las esferas de la verosimilitud. Así también, le indica a los espectadores hacia dónde deben dirigir su atención, al igual que manipula las emociones de los mismos, en razón de influir en cómo deben abordar emotivamente la escena, por quién deben sentir compasión y por quién aversión. El intérprete, desde la óptica de las marcas de teatralidad trabajadas por Alfredo Hermenegildo en el artículo citado más arriba, es el que dirige, pero también el que traduce, mediante didascalias implícitas, la voluntad estética del creador del romance y que, por fuerza, buscan encontrar un eco en los espectadores, y finalmente, logran un efecto particular en un espectador letrado, cercano a la cultura popular, pero también identificado con la alta cultura: Don Quijote.

Los espectadores continúan atendiendo el discurso del intérprete, que es aquel quien traduce lo que el titiritero pretende que expresen sus figuras. El muchacho presume que se trata de un caso insólito con el afán de que los espectadores se asombren de lo que están apreciando y que lo miren con la sorpresa de quien observa algo por primera vez. Este recurso no logra que Don Quijote se involucre, pues continúa observando la representación con ojo crítico, siendo la técnica y los recursos utilizados los que terminan por distanciarlo de la historia. Asimismo, el primero en demostrar sorpresa es el muchacho quien pretende involucrarse con lo que está contando, pero debemos decir que aún se encuentra muy lejos de apropiarse del romance. Su voz es únicamente un instrumento más y bastante deficiente para los ojos y los oídos de un espectador como Don Quijote:



Miren también cómo aquel grave moro que está en aquellos corredores es el rey Marsilio de Sansueña; el cual, por haber visto la insolencia del moro, puesto que era un pariente y gran privado suyo, le mandó luego prender, y que le den docientos azotes, llevándole por las calles acostumbradas de la ciudad,

con chilladores delante

y envaramiento detrás

y veis aquí donde salen a ejecutar la sentencia, aun bien apenas no habiendo sido puesta en ejecución la culpa; porque entre moros no hay “traslado a la parte”, ni “a prueba y estése”, como entre nosotros. (*DQ*, II, p: 242)

Se trata de la parte previa a la intervención de Don Quijote en el discurso y es donde se inicia un diálogo, aunque aquí podemos afirmar que el que tiene el dominio es Don Quijote, la intervención del caballero resulta impertinente en el sentido de que interrumpe el curso de la narración, lo que también sirve para que el lector-espectador termine por involucrarse más con las reacciones de Don Quijote que con el romance en sí. El comentario que realiza el manchego no deja de resultar irónico, pues alude a la agilidad del relato, mediante la interrupción del mismo.

Don Quijote le dice airadamente al muchacho que no se desvíe de la línea de su narración, cuestión que ampara al titiritero, quien, con cierto hartazgo, legitima el comentario del caballero:

También dijo Maese Pedro desde dentro:

–Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que este señor te manda, que será lo más acertado; sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.

–Yo lo haré así –respondió el muchacho, y prosiguió, diciendo– (*DQ*, II, p. 242).

Aquí se consolida el diálogo entre tres interlocutores, pues los otros espectadores son pasivos, únicamente el caballero interviene, primero manifestando una postura ante el texto que se está representando, y luego como actor. El tono de Don Quijote es aleccionador y se dirige exclusivamente al muchacho, pero es Maese Pedro el que interviene, no respondiendo de forma directa al caballero, sino legitimando el comentario del mismo, pero dirigiéndose hacia el muchacho. El comentario del trujamán adquiere un tono que denota cierta inconformidad, hasta podríamos decir que hartazgo, pero como la representación del romance tiene como finalidad obtener una retribución económica, opta por ser condescendiente y amparar la voz del exigente espectador. Y lo digo así porque hasta este momento tenemos a un espectador que no se ha involucrado con la historia, sino con la forma en la que es representada, puesto que sus comentarios se ciñen a meros juicios sobre la forma del relato y a cuestiones de verosimilitud. Don Quijote se manifiesta como el espectador culto de una representación absolutamente popular, aunque ésta se encuentra construida para atraer a un público heterogéneo, al igual que las comedias de Lope de Vega, que también sufrieron fuertes críticas por parte del sector académico de la época. Maese Pedro se manifiesta como partidario de esta línea de representación, es decir, busca el aplauso y el reconocimiento popular, sin atenerse a ningún tipo de estatuto.

El momento en que Don Quijote se involucra con la trama es el siguiente:

–Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes; cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan y cuántos atabales y atambores que retumban. Téme que los

han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo. (*DQ*, II, pp. 241-2)

Esta es la primera vez que el intérprete realiza durante la ejecución del romance de la libertad de Melisendra una alusión directa a la caballería andante y es cuando Don Quijote abandona su postura crítica y distante y termina por involucrarse con Don Gaiferos y con el espectáculo en general; pasa de ser espectador a participar de la escena, cuestión nada convencional en los terrenos dramáticos, como nos explica Diez Borque:

Aquí sí que se juega el procedimiento en todas sus posibilidades. Vamos a asistir a una multiplicación de planos con el consiguiente ilusionismo, que nos llevará a la creencia de pasar al terreno de la vida desde el mundo de la ficción del teatro. Desde su cómodo puesto, el espectador va a ser llevado más allá del teatro. Según escribe Gouhier: La transformación del espectador en participante crea una forma muy particular de teatro que no puede considerarse como un teatro tipo; tiende a llevarnos más allá del teatro.<sup>57</sup>

También éste es el momento en que el muchacho realiza una insinuación hacia el hecho de que los amantes puedan ser alcanzados por el pelotón moro. Don Quijote pasa de espectador crítico a partícipe de la escena y opta por destruir el retablo y sus figurillas de pasta. Como dice Martín Morán:

Hay en la II parte un episodio que puede ser situado en una zona de transición entre los dos recursos; en él el narrador apela a la introducción de la representación en la representación, pero a la vez le consiente a don

---

<sup>57</sup> Diez Borque, José María, *op.cit.*, p. 122.

Quijote la exposición contundente, una vez más, de su particular interpretación de la clave representativa. El espectáculo fracasa y don Quijote tiene la oportunidad de demostrar la fuerza de su brazo en descomunal batalla contra los moros.<sup>58</sup>

No existen indicios de un proceso de involucramiento, puesto que el cambio de posición de Don Quijote resulta de lo más abrupto, entonces debemos atenernos a la referencia que se hace a la caballería. Para el mundo caballeresco de Don Quijote es absolutamente inconcebible el hecho de no auxiliar a un caballero con intenciones encomiables. Don Quijote posee una ideología proveniente de los libros de caballerías que, por supuesto, concibe a la ética de este mundo como un elemento fundamental. En este mundo tan “maniqueo” no puede haber cabida para injusticias, sobre todo hacia quienes ejercen este oficio y pronuncian sus ideales por medio de acciones virtuosas: “- No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!” (*DQ*, II, p. 244).

Aquí encontramos un par de vertientes que tienen que ver con el pronunciamiento y aplicación del ideal caballeresco. El primero de ellos es la fama que indica la cuestión del reconocimiento, y para que éste se logre es necesario que exista un conjunto de acciones previas que le otorguen a un caballero determinado dicha distinción y el segundo consiste en el amor, estandarte con el que todo caballero debe desenvolverse ante el mundo y que enriquecerá el valor de sus acciones.

---

<sup>58</sup> Martín Morán, José Manuel, “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, en *Anales Cervantinos*, XXIV, 1986, p. 41.

En cuanto a los planos dramáticos, debemos decir que uno es el de los espectadores que asisten a la representación instrumentada por Maese Pedro y otro es el de los lectores, que atestiguamos finalmente la unión de ambas facetas de esta representación: “Nos hallamos ante un experimento de ilusión cómica nada sencillo y en el que hay estos planos: el del novelista, el de nosotros, lectores, que asistimos como espectadores a lo que se va a representar el retablo [...], el de espectadores en la venta, que para nosotros forman parte del espectáculo, con lo demás del retablo”.<sup>59</sup>

Nosotros, como lectores, nos encontramos ubicados en un plano similar al de Don Quijote, porque además de fungir como espectadores, también somos blanco del engaño, puesto que desconocemos la verdadera identidad de Maese Pedro, además resulta interesante la forma en cómo la seducción de la representación del romance concluye, para luego presentarnos a Don Quijote como actor y partícipe de la conclusión de este romance. En cuanto al engaño creado por Maese Pedro en torno a sus orígenes, nos enteramos en el mismo instante que Don Quijote y nos damos cuenta de que hemos sido presas nuevamente del juego instrumentado por el narrador:

El carácter moderno que la Semiótica confiere a las relaciones entre los componentes de la puesta en escena (texto-representación), es bastante evidente en el “Retablo”. Desde el preciso momento de la enunciación del texto, se observa la interrelación funcional de todos y cada uno de los elementos del espectáculo, incluido el público. Uno de los elementos que nos permiten catalogar “El retablo” como obra metateatral es el hecho que tanto el público interno que va a presenciar la función, como el externo (nosotros

---

<sup>59</sup> Domingo Ynduráin en una conferencia realizada en Zaragoza en 1952, según cita de José María Díez Borque, *op.cit.*, p. 10.

los lectores) asistimos a todo un proceso de puesta en escena, no sólo de la obra en sí, del texto, sino de todo el espectáculo.<sup>60</sup>

En este instante, debemos preguntarnos qué tanto pudo haber afectado a Don Quijote la forma en que el intérprete termina por insinuar una suerte de apropiación de la historia. Debemos subrayar que los cambios de tono pueden resultar fundamentales en el sentido que mientras la representación evoluciona y las constantes interrupciones, por parte de Don Quijote y Maese Pedro se hacen presentes, el muchacho no puede consolidar su proceso de apropiación de la historia, pero en el instante donde encontramos el clímax del romance es cuando bien pudo haber cambiado el semblante del intérprete y el tono de voz para obtener como resultado un discurso mucho más atractivo y convincente y que pudo haber sido un detonante para que Don Quijote se saliera de toda proporción y de forma desenfrenada destruyera el retablo de Maese Pedro. En este sentido, no considero que todo lo que concierne a la representación haya incidido en la reacción de Don Quijote, sino que ante lo que termina por sucumbir es ni más ni menos la trama y el hecho de que el batallón moro terminara por impedir que Gaiferos consolidara una tarea tan loable. Con esto pretendo resaltar que Don Quijote se encuentra comprometido con el texto dramático y no así con la representación (texto performativo). De hecho, como lo hemos visto líneas atrás, podemos detectar que la mayoría de las observaciones que realiza el caballero andante, van encaminadas a cuestiones relacionadas con el texto.

---

<sup>60</sup> “Metateatro e improvisación en el retablo de maese Pedro”, en Carlos Arturo Arboleda, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Universidad de Salamanca, 1991, p. 62.

### 3.3 EL DIÁLOGO

Quisiera dedicarle un breve espacio a la cuestión del diálogo, tan presente en dicho episodio, con la finalidad de encontrar ciertas claves que me permitan acercarme a una exposición de las tres voces presentes en el episodio, a saber: la de Don Quijote, la de Maese Pedro y la del muchacho intérprete. Debemos primero definir por qué se trata de un diálogo, puesto que lo primero que saltaría a la vista sería la condición meramente informal, dado que se trata de una representación y Don Quijote decide interrumpir el espectáculo para externar sus juicios en materia de representación, ahora bien, debemos tomar en cuenta que en este momento se trata de un diálogo entre tres actores, sin olvidar al niño intérprete, que se encuentran desempeñando distintos papeles y poseen diversas funciones, pero jamás dejan los tres de representar con la voz la función que los lectores-espectadores esperarían de estos actores-personajes.

Regresando a la interacción de dichos actores-personajes, debemos resaltar que todos los sujetos poseen una postura *dialogante* y ésta no se interrumpe, sino hasta que se llega a una avenencia:

El discurso verbal por lo que se refiere a la emisión, adopta dos formas fundamentales: la del monólogo y la del diálogo. La primera, según puede deducirse del término que la designa, es el discurso de un solo emisor; la segunda es una cadena de intervenciones lingüísticas organizada en progresivo presente, con los interlocutores cara a cara, en situación compartida, y son dos o más (a

pesar de que el término alude a dos), en funciones alternativas de emisor y receptor.<sup>61</sup>

Helena Beristáin afirma lo siguiente: “El diálogo es el discurso imitado, el estilo de la *presentación o representación escénica*, que ofrece un “máximo de información” mediante un “mínimo de informante” y produce la ilusión de que *muestra* los hechos.”<sup>62</sup>

Ahora bien, aparte de estas dos definiciones, habría que tomar en consideración otro aspecto: la representación que realiza el intérprete se trata ante todo de un diálogo con los espectadores, como ya dijimos, en el que se busca integrar en un principio a un público que no es sino referencia de una comunidad particular, pero que cuenta con un sujeto extraño a esa misma realidad, el caballero andante, con el que se cifra una postura dialogante, pues es quien interviene en dos planos de la representación, la crítica ante el espectáculo y el involucramiento que se manifiesta a tal grado que Don Quijote se convierte en un personaje de la representación del retablo.

En esta segunda parte, Don Quijote es la representación del caballero andante de la primera parte y por tanto debe responder enteramente a lo que su público lector esperaba de él, pero este Don Quijote tiene una percepción particular de lo que los otros pudieran pensar de él, de algún modo su comportamiento no obedece a sus lecturas, sino a las lecturas que éste se imagina que pudieron realizar de sus aventuras los lectores de la Primera parte. Esto bien puede acercarnos a nuestro planteamiento medular, pues si la postura ante el mundo del Don Quijote de la Primera parte en gran medida obedece a las

---

<sup>61</sup> María del Carmen Boves Naves, “Introducción”, en *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid 1992, p. 142.

<sup>62</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1998, p: 142.



lecturas de los libros de caballería, este Don Quijote reacciona de acuerdo a lo que él considera que su público lector esperaría de él mismo.

Don Quijote en el presente episodio se enfrenta a otro personaje que está obedeciendo a la imagen que podrían llegar a formularse los lectores de una novela picaresca aún no concluida. Pasamonte se encuentra escribiendo una novela de este corte, pero no posee lectores o por lo menos no lo sabemos, nosotros no conocemos ni una línea de su obra, lo único que vemos es que él mismo está viviendo sus andanzas, está viviendo de acuerdo a la escritura. Ginés de Pasamonte se representa como Maese Pedro, pero jamás deja de ser Ginés, pues ésta es su representación primaria, la representación viene del deseo de escribir una novela picaresca de la talla de *Lazarillo de Tormes*, es decir, su finalidad es la escritura, él vive de esta manera para poder escribir, no para sobrevivir, esto es muestra de una clara manifestación de la afirmación de la voluntad de vivir. Vive de manera itinerante para alcanzar la permanencia de la escritura. En cambio, Don Quijote ya es parte de esa permanencia escritural y se desenvuelve de acuerdo al personaje que él imagina presente en la fantasía de sus lectores, porque no tenemos datos que nos indiquen que el caballero se haya leído y más bien en (II, 59) aparece nuestro personaje una noche en una venta rechazando la lectura del Quijote apócrifo que le ofrecen los lectores Don Jerónimo y Don Juan porque considera a su autor un necio. Maese Pedro es una representación de Ginés de Pasamonte, que, a su vez, es una afirmación de la voluntad de vivir del propio Ginés, a quien lo único que le importa es escribir para permanecer.

Don Quijote, como ya tratamos con antelación, percibe en Maese Pedro a un sujeto indigno de su confianza. Sus habilidades lo desconciertan, su indiscutible fama no termina por convencerle, quizá hasta le resulta sospechosa. A Don Quijote no le parece grato el hecho de que la atención termine por centrarse en este personaje, Don Quijote se mira en Maese Pedro y eso le produce un efecto de rechazo, el caballero que se había identificado con el ladrón de la Primera parte, experimenta ahora extrañamiento en alguien que hace dinero con promesas adivinatorias y retablos portátiles. El reflejo le abruma, no le parece un ser que genere seguridad. Don Quijote ha aprendido a competir, es más, si en la Primera parte trató a Ginés de Pasamonte con tanta deferencia, puede deberse al hecho de que Don Quijote se encontraba en una posición de superioridad, porque Ginés era un reo y pertenecía a la categoría de los desvalidos que, en el código caballeresco, el buen caballero debe ayudar; esto aunque no es objeto del presente apartado, nos sirve como referencia para entender la relación entre ambos personajes con respecto a la Primera parte de esta novela.

En este episodio de la Segunda parte, ambos personajes se encuentran en posiciones similares, es más, como ya mencioné, no es Don Quijote el centro de atención, sino el espectáculo y las habilidades del afamado titiritero, porque, hay que decirlo, ambos gozan de fama y reconocimiento, aunque Maese Pedro tiene la ventaja de haber reconocido al caballero andante, tanto por su experiencia con él mismo en la Primera parte, como por la obra que está circulando, mientras que el caballero no ha identificado en Maese Pedro a aquel personaje al que le otorgó la libertad tan mal pagada en el episodio de los galeotes.

Volvamos a la competencia, esta vez Don Quijote no puede enfrentarse con Maese Pedro al modo de los caballeros, pues los códigos lo impiden, además el escenario caballeresco en el que Don Quijote se siente tan a sus anchas es llevado a la ficción y Don Quijote debe observarlo como un simple espectador. Sin embargo, Don Quijote da la batalla no con el brazo sino con la palabra. El diálogo suscitado entre Don Quijote y su oponente no se desenvuelve de la manera que el caballero hubiese querido, pues el titiritero parece huir a la discusión, ya que ésta representaría un enfrentamiento que podría traer como resultado el desenmascararlo antes de obtener los beneficios esperados del espectáculo. Don Quijote cuestiona la forma en cómo se representa la historia y Maese Pedro responde siempre haciendo alusión a que se trata de un juego, pero para el caballero todo aquello que tenga que ver con literatura es cosa seria, tanto es así que él se representa como un sujeto que se toma completamente en serio su papel en los distintos escenarios, y si provoca un efecto cómico éste es evidentemente artificio del autor, pues el personaje no posee una esencia cómica, su humor es involuntario y eso ocasiona un incremento del efecto, ya de por sí eminentemente cómico.

Don Quijote anhela la discusión a tal grado que no le importa romper con el artificio, la desconfianza no le permite respetar el trascurso de la representación. Entonces habla, pues no soporta no verse a sí mismo representado, aunque con esta postura interrogante y escéptica, logra ingresar en el espacio escénico. Por ello hay que tomar en cuenta que es parte del segundo plano de la teatralidad, donde los demás espectadores, aquellos que se encuentran en la venta, constituyen el tercer plano ya que

forman parte del espectáculo para el lector, pero también fungen como espectadores del diálogo donde intervienen Don Quijote, Maese Pedro y el muchacho.

Cuando Don Quijote dialoga con el muchacho lo hace completamente en otro tono con respecto a como lo hace con Maese Pedro. Don Quijote no puede dejar de pensar en este misterioso personaje que lo despojó de protagonismo en la venta. Curiosamente en esta ocasión es venta y no castillo, donde Don Quijote se siente a sus anchas. Hay que tomar en consideración que en este escenario el conocido y vitoreado es Maese Pedro, de hecho Don Quijote no es conocido por ningún personaje, excepto por el titiritero, quien, aparentemente gracias al número del mono, reconoce la grandeza del caballero andante y es en ese momento cuando Don Quijote manifiesta cierto respeto hacia este personaje y accede a presenciar el espectáculo, aunque hay que recordar que el miedo y la desconfianza siguen permeando el pensar del caballero, porque emparenta las habilidades del mono con un pacto con el demonio.

## **4. LA ARCADIA FINGIDA**

### **4.1 LA VIDA COMO FICCIÓN**

El objetivo de este capítulo es rescatar aquellos elementos que acercan el episodio de la Arcadia fingida a la concepción de la vida como ficción. Para comenzar, mencionaremos algunos de los aspectos de la ficción pastoril, que además ayudan a justificar a Don Quijote el hecho de continuar llevando su vida en el escenario de la ficción. Don Quijote y Sancho salen del palacio de los duques y lo primero que afirma Don Quijote es la satisfacción que le ha causado abandonar el cautiverio, es decir, le da a entender a Sancho que su presencia en el palacio ducal, aunque fue cómoda, se asemejó a una prisión. En cambio, el hecho de estar en el campo en pos de aventuras, le parece mucho más gratificante, además que incentiva su deseo de libertad. Para Don Quijote la libertad se encuentra en la itinerancia que posibilita permanentemente lo inesperado.

En contraste, precediendo a este discurso, aparece un suceso en el que se da el encuentro con los labradores que llevan las imágenes de santos; inmediatamente después tenemos al episodio de la Arcadia, que a Don Quijote le produce la sensación de cautiverio. El caballero cae atrapado en una Arcadia, sólo que ésta es fingida o contrahecha. Es un momento en que nos encontramos en un mundo auténticamente metaficcional, la Arcadia es autorreferencial, es declarada por sus actores como inventada y artificiosa, es una creación efímera creada por los miembros de una

comunidad, quienes para entretenerse han decidido montar un espectáculo en honor a la posibilidad de la vida como ficción.

Los hidalgos de la aldea planean *representar* una égloga de Garcilaso y otra de Camoens; han entendido, como Berganza, de *El coloquio de los perros*, que “todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna”.<sup>63</sup>

Tanto estos pastores como nuestro caballero se han apropiado de las obras de aquella época, al grado que las pastoras reconocen de inmediato a Don Quijote, como el protagonista de una historia que anda circulando: “Las convenciones poéticas del género pastoril se han convertido ya en pasatiempo mundano de familias cultas y leídas (No olvidemos, como detalle complementario, que la doncella reconocerá en seguida a Don Quijote y Sancho como personajes de *una historia que de sus hazañas anda impresa, y yo he leído.*)”.<sup>64</sup>

Cervantes nos presenta auténticamente un microcosmos pastoril, pero a manera de teatro, artificio que atrapa a Don Quijote. Este escenario lo seduce de tal manera que algunos capítulos después contemplará la posibilidad de convertirse en pastor. Podemos apreciar aquí la gran convencionalidad y simpleza del caballero andante, quien, al encontrarse frente a cualquier suceso que emule alguna manifestación literaria, sucumbe ante la idea de hacerla parte de sí mismo. Podemos ver aquí que el deseo no cambia, lo que varía es el escenario en el que se pretende manifestar él mismo.

---

<sup>63</sup> Maxime Chevalier, “Sobre crítica del Quijote”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989, Antrophos, Barcelona, 1991, p. 106.

<sup>64</sup> Francisco Ayala, *Ensayos. Teoría y crítica literaria*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 601-602.

Don Quijote se siente satisfecho al estar libre por los caminos, pero su excitación aumenta en el momento en que vuelve a sentirse presa de una aventura, a su parecer, instrumentada por los encantadores. Se trata de una red compuesta por hilos de color verde y es una prisión dentro de la prisión del caballero, quien antes que nada es prisionero de su voluntad y, por ende, de todo aquel que incentive ese deseo que lo mantiene dominado.

Américo Castro, Avallé-Arce o Casaldueiro, entre otros, observan en Cervantes una visión positiva del mundo bucólico como ambiente idóneo para la añorada libertad; Casaldueiro, por ejemplo, considera el ideal pastoril como la superación del ideal caballeresco: “Cervantes tiene que crear el heroísmo moderno... luchando como el heroísmo gótico (el de caballerías)... por la justicia y la belleza, va a desplazarse al mundo interior buscando la virtud que se da sólo en la libertad... Por eso tiene que revisar el género pastoril”.<sup>65</sup>

Dentro del diálogo que entabla con una de las zagalas, Don Quijote no abandona el discurso correspondiente a su personalidad, resultado de los libros que ha leído y del universo caballeresco inmerso en los mismos. En su discurso no hay variación, aunque aún no se ha percatado de que se encuentra ante una representación, y cuando es consciente del artificio, como en la representación del romance de Melisendra, rompe por un momento la magia de la simulación, es decir, irrumpe en el artificio, pero incorporándose a la metáfora, y aun creando una hipérbole:

---

<sup>65</sup> “Introducción”, en Pilar García Carcedo, *La arcadia en el Quijote. Originalidad en el tratamiento de los seis episodios pastoriles*, Beitia, Bilbao, 1996, p. 18.

Porque no es ésta la profesión mía sino de mostrarme agradecido y bienhechor con todo género de gente, en especial con la principal que vuestras personas representan; y si como estas redes, que deben de ocupar algún pequeño espacio, ocuparan toda la redondez de la tierra, buscara yo nuevos mundos por do poder pasar sin romperlas; y porque deis algún crédito a esta mi exageración, ved que os lo prometo, por lo menos, don Quijote de la Mancha, si es que ha llegado a vuestros oídos este nombre (*DQ*, II, pp. 477-478).

La cuestión de la libertad se encuentra latente dentro del fragmento. Don Quijote lo enfatiza declarando que no existirá ninguna red que le impida seguir ejerciendo libremente su voluntad, que resulta de una fuerza enorme. El caballero habla desde la óptica del ejercicio de su profesión, esto es, desde lo más visible de su voluntad, que es la que se manifiesta como resultado de los códigos caballerescos. El afán de ser un caballero andante en una realidad que ya no responde a semejante lógica resulta de lo más identificable, en tanto que no únicamente manifiesta su deseo, sino que lo impone a los demás, se trate de quien se trate. Con esto llegamos a la segunda parte de la cita, que es lo que legitima su comportamiento, pues no solamente lo comunica por la boca, sino también por los ojos, ya que Don Quijote se encuentra impreso y por lo tanto se lee y se escucha. Se puede escuchar porque, si no se ha leído, su nombre definitivamente ha sido transmitido por vía oral, por lo que esto asegura que por lo menos sea conocido de oídas. Ahora bien, es cierto que estos personajes que aparecen representando la Arcadia son también parte de la cultura escrita, puesto que conocen las églogas y todo aquello que atañe a la tradición pastoril. En esta situación, Don Quijote se enfrenta nuevamente al mundo impreso.



Una de las zagalas manifiesta su percepción acerca del personaje que tiene enfrente y destaca las cualidades de comedido, valiente y enamorado. La inserción de Don Quijote a un espacio sobrepuesto da lugar a la interrupción en la representación para comenzar otra, quizá más genuina, porque las zagalas empiezan a actuar como doncellas, (hay que aclarar que, desde el comienzo de la aventura, Don Quijote sabe que no se trata de pastoras). Sin embargo, la interacción continúa desarrollándose dentro de un marco estrictamente ficticio, pues la doncella se encuentra marcada por *la lectura* que realizó de las andanzas del caballero andante. Se podría afirmar, entonces, que la vida “se saturaba de literatura, se *literarizaba*. La falsedad esencial de lo pastoril en la literatura se convertía en una falsedad no literaria, sino vital”.<sup>66</sup>

Pareciera que la falsa pastora idealizara a Don Quijote, y, a diferencia de la relación con los duques, no parece existir la intención de divertimento por parte de las actrices, es decir, no buscan el entretenimiento a costa del sufrimiento del caballero, sino que desean enriquecer el ambiente teatral al que anhelan llegar con la presencia de Don Quijote y su escudero. Estos personajes que pretenden ser personajes de ficción, aunque sea por un momento, se encuentran, en primera instancia, seducidos por alguien que en verdad se sumergió en la ficción a un grado tal de haber llegado a formar parte de la cultura impresa y estar en boca de todos.

In II: 58 we meet some fairly shallow Young people who are out in the country playing at being literary shepherds, complete with recitations of pastoral poems by famous poets. Their exercise trivializes the possibility of pastoral literatura as

---

<sup>66</sup> Juan Antonio Tamayo, “Los pastores de Cervantes”, *Revista de Filología Española*, XXXII, 1948, p. 403.

a refuge from the intolerable demands of life seized on by the characters in part I, but Don Quixote makes it real and vital again.<sup>67</sup>

Don Quijote llega a la Arcadia en el momento en que ya inició el juego, que lo es porque no ha dejado de ser un experimento, un aprendizaje continuo al que el caballero andante y su escudero llegan de improviso para enriquecerlo. Los actores pretenden aprender de un personaje que lleva un tiempo viviendo la literatura en carne propia, cuestión que les inspira respeto, porque mientras ellos construyen un escenario para sumergirse en las esferas seductoras del universo ficcional, es decir, deben limitar un espacio para vivir por un momento en la ficción, Don Quijote tiene como escenario el mundo y hasta de alguna forma se siente oprimido en semejante simulacro de prisión.

Don Quijote se encontraba huyendo paradójicamente de todo aquello que, con su disfraz de abundancia y comodidad, lo apartara de su condición de aventurero incansable e irónicamente en el momento en que manifiesta su ansia de libertad es cuando cae nuevamente en estas redes: “Llegó, en esto, el ojeo, llenáronse las redes de pajarillos diferentes que, engañados de la color de las redes, caían en el peligro de que iban huyendo” (*DQ*, II, p. 478).

Siguiendo la metáfora de la caza: “Una vez más, quien cae en ellas es Don Quijote. El símbolo del azor ha sido sustituido por el de *simple pajarillo* indefenso. La

---

<sup>67</sup> “A book about books”, en: Carroll B. Johnson *The Quest of Modern Fiction*, Twayne Publishers, Boston, Massachusetts, 1990, p. 77.

imagen de la caza, es, esta vez, la del engaño de la Belleza, no la del alma, sino la del cuerpo, el engaño del mundo”.<sup>68</sup>

#### 4.2 DON QUIJOTE COMO RESULTADO DE LA CULTURA ESCRITA

Los pobladores de aquella comunidad buscan por un instante huir de sí mismos y convertirse en lo que un lector ordinario de ficción anhela: en protagonista de las historias que ha leído. Ven interrumpido su plan para dar paso a otra representación, pero esta vez involuntaria e inconsciente y por lo tanto más genuina. De pronto tienen en frente a la figura de Don Quijote, paradigma de la correspondencia entre literatura y vida.

Don Quijote, como ya había mencionado, al pasar el desconcierto de la entrada en escena, se percata de que quienes tiene en frente son simples aficionados a la literatura y como buen fanático de la ficción se dirige a ellos, destaca, a su vez, la hermosura de las doncellas, pero jamás se dirige a ellas como si fueran producto de la escritura: “Like the new Arcadians, Don Quixote in this instance can distinguish between art and life, as indeed he usually can in everything that does not involve knight-errantry. He does not propose to become a shepherd but only top lay at being one for a fixed period of time”.<sup>69</sup>

Goza indudablemente el hecho de ser protagonista de la escena, se reúne con un grupo de actores aficionados, aspecto que contrasta visiblemente con los dos episodios

---

<sup>68</sup> “La arcadia”, en Helena Percas Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, p. 385.

<sup>69</sup> “Pastoral interludes”, en T. R Hart, *Cervantes and Ariosto. Renewing fiction*, Princeton University Press, 1989, p. 93.

analizados con antelación, donde Don Quijote se enfrenta con profesionales, tanto los de la carreta de la muerte, como Maese Pedro.

En síntesis, aquellos que desean formar parte de la ficción por un momento conviven con quien ha logrado realizarlo por un tiempo prolongado e incluso ha sido inmortalizado por la letra impresa. Estos pastores fingidos experimentan la presencia real de un mito viviente. Las doncellas, por supuesto, esperan un comportamiento de su parte que corresponda a lo que han leído y lo encuentran. El breve discurso que realiza el caballero andante en torno al agradecimiento se corresponde con la moral cristiana e intenta representar una intención de renuncia al egoísmo. Aunque hay que decir que en estos momentos no contamos con un caballero penitente, ni mucho menos con un personaje que aspire a la santidad a partir de la negación de la voluntad de vivir, como vimos en el primer capítulo del presente trabajo. Por el contrario, nos encontramos más bien con un caballero que recientemente ha gozado de las comodidades de la vida en la corte de los duques y de aquello que representa establecerse en un lugar repleto de lujos, donde la comida y la bebida no suponen una preocupación, sino que se proporcionan en abundancia. De nueva cuenta, aunque de manera fugaz, el famoso caballero protagonista de una historia impresa que anda en boca de todos, es invitado a gozar del sedentarismo, cuestión que paradójicamente lo acerca al tipo de vida que decía desdeñar, pues obstruye el ejercicio de la libertad y por tanto le resulta opresivo por su mundanidad.

Dentro del discurso que construye el caballero en este episodio resulta interesante el hecho de que, sobre todas las cosas, hable de gratitud hacia Dios y destaque cómo es absolutamente imposible corresponder en igual magnitud las dádivas que proporciona.

La generosidad parte de la gracia y bondad divina, que para el caballero resulta infinita e inigualable, para lo que no queda más que ser agradecido, ya que en obra siempre se quedará corto con respecto a lo que recibe:

Finalmente, alzados los manteles, con gran reposo alzó don Quijote la voz y dijo: –Entre los pecados mayores que los hombres cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagradecimiento, ateniéndome a lo que se dice que de los desagradecidos está lleno el infierno. Este pecado, en cuanto me ha sido posible, he procurado yo huir, desde el instante en que tuve uso de razón; y si no puedo pagar las buenas obras que me hacen con otras obras, pongo en su lugar los deseos de hacerlas, y cuando éstos no bastan, las publico; porque quien dice y publica las buenas obras que recibe, también las recompensa con otras, si pudiera, porque, por la mayor parte, los que reciben son inferiores a los que dan, y así, es Dios sobre todos, porque es dador sobre todos y no pueden corresponder las dádivas del hombre a las de Dios con igualdad, por infinita distancia; y esta estrechez y cortedad, en cierto modo, la suple el agradecimiento. (*DQ*, II, p. 479)

Aquí encontramos a un Don Quijote consciente de su infinita fortuna, él parece observar entonces a los personajes que le ofrecen dádivas únicamente como medios y vínculos de Dios, a quien el caballero le agradece todo. Destaca a su vez algo característico de nuestro afamado personaje y que conocemos gracias a los juicios que realiza el narrador: la ambivalencia del temperamento del caballero, que inmediatamente puede vislumbrarse en el tono del discurso. Don Quijote oscila entre la cordura y la locura, esto es, existen ocasiones en las que habla como un caballero de lo más entendido, destacando su buen juicio y ecuanimidad, atributo propio de la condición de nuestro

héroe. Parecen palabras medidas y certeras y esto se da en esta ocasión cuando habla de Dios, situación que parece aplacar la soberbia de la que habla, que, aunque en su discurso la considera como un pecado inferior al desagradecimiento, el hecho de no olvidarse que existe un ser superior a él y reconocer las acciones de sus circundantes como espejo de la generosidad divina, él mismo está definiéndose como un simple emisario de Dios en la tierra, que aunque resulta un atributo muy propio de la caballería andantesca, en este momento parece olvidarse de la misma, es decir, se olvida de sí mismo para ubicarse como un simple miembro de una comunidad sin jerarquías humanas gobernada por Dios.

Ahora bien, manejaremos a la soberbia que menciona Don Quijote como el factor que es precisamente el que no termina por permitirle enfrascarse en la salvación, cuestión tan anhelada por el caballero. Pareciera que está cerca de obtenerla, pero de pronto dentro de la ambivalencia de la que hablábamos vuelve a aparecer el Don Quijote *loco* que desvaría y destruye al sentirse invadido y se afirma ante él y ante el mundo, que de acuerdo a su óptica de personaje literario sigue esperando al Don Quijote de la Primera parte, desea aferrarse a esa imagen, cuando ésta ya ha sido fijada por la cultura impresa, pero que ya no corresponde a la realidad actual de nuestro personaje.

Lo que resulta interesante en este momento es preguntarnos acerca de las buenas obras que representarían el agradecimiento para Don Quijote. Aquí destaca el hecho que por encima del caballero andante y del héroe literario, Don Quijote se ufana de ser un buen cristiano y de responder a los estatutos impuestos por esta religión, lo que nos remite a lo planteado más arriba sobre la ambivalencia caracterológica del héroe en

cuestión: cuando Don Quijote se ampara y supedita a los valores cristianos, logra suprimir por un instante la soberbia o vanidad, entendiendo a ésta como una derivación de la primera, pero en el momento en que se comporta de acuerdo a lo planteado por la tradición literaria caballeresca, invariablemente desvaría. Su afán por transformar la realidad por medio de la imposición de los códigos caballerescos frustra el camino de Don Quijote hacia la redención.

El Don Quijote que desvaría lo hace con una gran simplicidad y la causa descansa en su tránsito hacia la realidad impuesta por los libros de caballería y la vanidad que despierta y se desborda ante la conciencia de su fama:

Oyendo lo cual, Sancho, que con grande atención le había estado escuchando, dando una gran voz, dijo:

—¿Es posible que haya en el mundo personas que se atrevan a decir y a jurar que este mi señor es loco? Digan vuestras mercedes, señores pastores: ¿hay cura de aldea, por discreto y por estudiante que sea, que pueda decir lo que mi amo ha dicho, ni hay caballero andante, por más fama que tenga de valiente, que pueda ofrecer aquí lo que mi amo ha ofrecido? (*DQ*, II, p. 479)

En su intervención Sancho provoca la ira desmedida de Don Quijote, al aludir a ciertas cuestiones que definitivamente ubican al caballero en una dimensión que tiende a descomponerlo. Una de ellas hace hincapié en cómo lo puede observar el mundo, provocando que de nueva cuenta el caballero se ubique como tal, es decir, hace que descienda de una dimensión coherente, por haberse ubicado con respecto a la divinidad, hacia un estrato meramente mundano, donde Don Quijote es lo que otros perciben de él y por tanto se ve obligado a desempeñarse de tal o cual forma. El escudero menciona la

palabra “locura”, condición que lo remite de inmediato a su esfera de protagonista de una obra literaria. Cuando Don Quijote es consciente de su desvarío, lo atribuye a los encantadores, es decir a otros seres misteriosos y desconocidos que trastocan la realidad y le hacen ver una figura por otra. El caballero le atribuye sus reacciones desmedidas al poder de otros que están por encima de él y de esta manera se libra de toda culpa de los estropicios causados. La reacción iracunda de Don Quijote siempre obedece al poder del encantamiento.

El escudero hace alusión a la valentía y entendimiento de su amo, como si estos fueran valores propios y dignos de alabanza, cuando el discurso anterior de Don Quijote de algún modo deja entrever el hecho de que las buenas acciones que puedan realizarse son producto de una fuerza divina. Aquí es interesante el hecho de que el caballero andante considere que tanto las acciones nobles como los errores de juicio corresponden siempre a fuerzas superiores e independientes a él.

La valentía y el entendimiento no pertenecían al caballero, de acuerdo a su discurso, son dones divinos y el agradecimiento consistía en no olvidar las dádivas de Dios e insinuaba que al no poder igualar sus dimensiones había que devolverlas en la medida de los alcances individuales. Sancho, por el contrario, vitupera las palabras y acciones de su amo, las primeras como si se trataran de un acierto retórico y las segundas como si ya se dieran por sentado, es decir, para Sancho, las segundas son producto de las primeras y por tanto exagera en su vilipendio, lo que acerca el discurso de Don Quijote al plano de las quimeras y supercherías. Es esto lo que saca de sus



cabales a Don Quijote, el hecho de que el escudero con sus alabanzas lo regrese a un plano del que se encuentra huyendo: su representación.

Don Quijote termina por aferrarse a la vida caballeresca y se suma a la representación. Esa actitud ecuánime por haber alcanzado un grado de humildad se desvanece por completo y aparece la voz de un personaje que se aferra a la representación de la caballería andantesca.

Don Quijote muestra mediante sus palabras una postura desafiante y arrogante que desconcierta a los actores, que en este momento se han consolidado como espectadores. Se ven confundidos, de manera increíble, al comprobar la facilidad con que Don Quijote transita de la cordura a la locura. Ellos ya lo conocen de oídas o gracias a la lectura de sus aventuras, pero aún así se azoran, consolidando su postura de espectadores en este episodio. Don Quijote se sumerge en la seducción que presume este universo pastoril, de ahí también el tono tan entendido de su discurso anterior para después tornarse en un personaje de acción, llegamos aquí al momento donde empieza a incrementarse la tensión dramática, los pastores ficticios se inmutan ante el comportamiento de un héroe que ya conocen.

Ahora bien, el que provoca este cambio es Sancho, quien se ha apropiado ya del discurso de Don Quijote, lo ensalza, pero de una forma también entendida y Don Quijote con su cólera desmedida lo regresa al sitio que le corresponde, según los códigos caballerescos a los que ambos se han sometido. Don Quijote no soporta el hecho de que Sancho, sin darse cuenta, desafíe a los mismos y se ubique con la voz en una esfera a la que, según Don Quijote, no pertenece su escudero. Sancho con la voz legítima aquello

de lo que Don Quijote se intenta apartar y eso que sus palabras no son más que promesas. Don Quijote reacciona desmedidamente porque su orgullo ha sido herido, cuestión que muestra que no ha podido desprenderse de sí mismo, como ya habíamos señalado líneas arriba.

El tono del discurso de Don Quijote evoca una concepción del mundo propia de los desvaríos característicos del héroe encantado:

Sabed que don Quijote de la Mancha, caballero andante, está aquí puesto para defender que a todas las hermosuras y cortesías del mundo exceden las que se encierran en las ninfas habitadoras destes prados y bosques, dejando a un lado a la señora de mi alma Dulcinea del Toboso. Por eso, el que fuere de parecer contrario, acuda; que aquí le espero. (*DQ*, II, p. 480)

Las doncellas han dejado de serlo para tornarse en ninfas, que además, según Don Quijote, requieren de la protección de un caballero andante. Hay una fuerza superior que ha puesto al caballero para defender este mundo metaficcional que ha recreado el mismo Don Quijote. Primero sabía que se encontraba en una Arcadia contrahecha, incluso, los actores suspendieron su ensayo para contemplar a la quintaesencia de la vida como ficción, pero ante la intervención de Sancho esa Arcadia fingida ha dejado de serlo, la perspectiva cambia y Don Quijote desea imponerse mediante el ejercicio de su profesión.

Don Quijote asume su rol de protagonista, abandona las letras y vuelve a tomar las armas ante la amenaza de una manada de toros, el caballero andante defiende un microcosmos con el afán de mostrar un falso agradecimiento que no es otra cosa sino un orgullo desmedido, que Don Quijote sintió amenazado y herido por las palabras de

Sancho. De esta forma regresa a su idea fija, y recuerda que él es un caballero andante que mediante su representación pretende cambiar el mundo. Don Quijote da cuchilladas a un enemigo invisible, esto es, menciona dentro de su amenaza, que se defenderá a todo aquel que tenga un “parecer contrario”, alguien que cuestione sus alcances y dude acerca de que cumpla lo que promete. El caballero andante catapulta su desvarío ante la posible duda, ante cualquier cuestionamiento que ponga en entredicho sus alcances, que él considera infinitos, pues están dentro del marco de los libros de caballería, mundo donde no existen límites. Hay que decir que no actúa en nombre de Dios, sino invocando la hermosura de su dama, Dulcinea del Toboso, cuyas virtudes están por encima de cualquiera de las presentes.

El caballero demanda la confirmación de su postura, sin importarle la amenaza de ser aplastado por unos toros, cuestión que confirma el desvarío que tanto lo ha caracterizado. El momento que anuncia su total asimilación del personaje que representa es cuando evoca a Dulcinea del Toboso y, al no obtener la respuesta esperada, se manifiesta con más ahínco su obstinación, que lo conduce de manera irremediable al enfrentamiento con la realidad por medio de los golpes físicos. La amenaza de ser aplastado no lo amedrenta, sino por el contrario lo envalentona aún más para persistir en su representación ante un público que ha huido despavorido: “-¡Ea, canalla –respondió don Quijote-, para mí no hay toros que valgan, aunque sean de los más bravos que cría Jarama en sus riberas! Confesad, malandrines, así, a carga cerrada, que es verdad lo que yo he publicado; si no, conmigo sois en la batalla” (*DQ*, II, p. 481).

Estamos de acuerdo con la opinión de Riley:

No es la locura de don Quijote lo que es contagioso, sino su espíritu juguetón, si es que es posible distinguirlos. Pero hay un grupo de personajes en escena que actúan con independencia de lo que hace el Caballero: los señores cortesanos ingenuamente envueltos en las charadas pastoriles de su fingida Arcadia. Una vez más, la diferencia entre don Quijote y los otros se reduce ligeramente. Sin embargo, aún queda una clara distinción, que es subrayada cuando don Quijote reacciona con una fanfarronada caballescamente totalmente fuera de lugar. Esta ruptura del decoro la paga cuando la torada lo aplasta.<sup>70</sup>

Don Quijote rompe con la ilusión de la Arcadia pastoril, ante la alusión de Sancho a la caballería andantesca; la intervención de su escudero en el diálogo con los hidalgos, le produce regresar a la esfera que le enturbia la mente y le cambia el tono discursivo. Los hidalgos disfrazados abandonan la ilusión que les produce encontrarse ante un personaje de tan considerable envergadura, para refugiarse de la torada que se avecina. Don Quijote, empeñado en imponerse y demostrar a una comunidad, -víctima de la seducción del mundo pastoril, que ya se convirtió en público de un desastroso espectáculo-, que la indumentaria y el discurso provenientes de los libros de caballería, todavía pueden modificar el curso del mundo.

Esta vez Sancho no alcanza a huir de la manada de toros, indicio y confirmación de su ferviente creencia en el mundo al que lo ha adentrado su amo. En estos momentos, no sobra decir, Sancho es también consecuencia del mundo de los libros de caballería, a pesar de no conocerlos de manera directa, sino por vía de su amo. Sancho es una parte fundamental del juego y es en gran medida un elemento primordial para que don Quijote

---

<sup>70</sup> “El regreso de los héroes”, en Edward Riley, *Introducción al Quijote*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 140.

represente de manera vehemente a la caballería andantesca o en representación de la misma se comporte cautamente y haga resonar su buen entendimiento.

En esta ocasión, Don Quijote no confunde a los toros por otras figuras que lo pudieran hacer sentirse amenazado, sino que ve acercarse lo que es en realidad, sólo que se rehúsa a esquivar la estruendosa manada, por no obtener una confirmación de su postura por parte de los lanceros que incluso se dirigen a él como “hombre del diablo” y le invitan a apartarse de inmediato. Para Don Quijote no existe temor que supere a la encarecida devoción que siente hacia el ejercicio de su profesión. El deber ser de la caballería andantesca y el afán de protección a los que lo necesitan legitima su postura. En este momento la Arcadía ya no es contrahecha o fingida, sino verdadera, ya que ésta ha sido fugazmente incorporada al universo caballeresco con el que Don Quijote pretende que se rija el mundo.

El caballero andante encuentra en la torada la perfecta ocasión para demostrar que su palabra se cumple y que su agradecimiento es tan noble y verdadero que es perfectamente capaz de enfrentarse a la más brava manada, con el único afán de que se le crea. Por supuesto dentro de su promesa no asegura salir adelante, pero sí sostenerse en la intención. Con esto llegamos a la cuestión a la que se refería Don Quijote en el discurso citado con antelación, donde hablaba de que el desagradecimiento es un pecado superior al del orgullo. Aquí podemos apreciar entonces que no es sino la soberbia la que le descompone la figura a Don Quijote de la Mancha.

### 4.3 LA FICCIÓN PASTORIL

Pasemos ahora al mundo pastoril y a la manera en que este artificio bien pudo influir en la reacción desmedida de Don Quijote. Nuestro héroe encaja perfectamente con la lógica de esta dimensión por el simple hecho de encarnar el deseo frustrado. Don Quijote, ya bien plantado en el pequeño escenario arcádico, desea proteger al mismo del exterior. No puede tolerar que cualquier fuerza irrumpa con el espíritu y aura de esta encantadora artificialidad. Desde este punto de vista resulta también emblemático que lo que termine con este efímero encanto sea una manada de toros, cuyo particular semblante bien podría poseer muy interesantes connotaciones. Los toros sucumben al enardecido *deseo* de la Arcadia contrahecha, el deseo entendido como *leitmotiv* de ese ámbito artificial que nos ocupa. Es decir, así como las redes atraparon al caballero y a su escudero, ellas mismas pudieron haber descontrolado y, simultáneamente, atraído a la furiosa torada.

Esa Arcadia que con su seducción atrae al exterior y, tanto los toros como Don Quijote no pueden resistir a su encantamiento: “El mundo exterior, la mítica Arcadia, no es más que el telón de fondo que pide ese deseo; el mundo exterior se plega, sumiso, al deseo.”<sup>71</sup> Sólo que con este suceso, el momento arcádico se desvanece, el deseo sucumbe ante la realidad y el espíritu de la representación desemboca en un caudal más quijotesco o mejor aún en una Arcadia quijotizada; los actores huyen, pues el juego ha adoptado otra tonalidad. Don Quijote desafía y encuentra una respuesta. Al final de cuentas, tanto los toros como Don Quijote son enteramente dominados por sus deseos.

---

<sup>71</sup> “El precedente pastoril”, en Cesáreo Bandera *Monda y desnuda la humilde historia de don Quijote*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2005, p. 271.

La nombrada seducción descansa en la invocación y en la espera, que aunque es efímera, resulta harto cuanto demandante. Don Quijote, en este sentido, se encuentra dominado por la ausencia de algo, que aunque sea indefinido e inesperado, es latente y su aparición es absolutamente necesaria para finiquitar esta historia pastoril, que a pesar de su brevedad, posee una tensión dramática propia del género al que pertenece.

Otra connotación, complementaria a la anterior, que puede tener la aparición de la torada, bien podría residir en la inconformidad divina ante la soberbia de Don Quijote: “También la furia del toro que embiste con los cuernos bajos a cualquier enemigo del rebaño, aunque sea un tigre o un león, impresionó a nuestros padres que hicieron del terrible y ardoroso animal la imagen de la indignación de Cristo y de la fuerza de su cólera”.<sup>72</sup>

Entonces desde esta óptica, el toro podría desempeñar el papel de una imagen redentora, que manifiesta su furia ante la actitud irrespetuosa y carente de todo decoro que asume Don Quijote ante un escenario idílico, tomando en cuenta que la personificación de Don Quijote es satanizada por uno de los lanceros, quien lo cataloga como hombre del diablo.

Hay que puntualizar que en el inicio del episodio, Don Quijote hablaba de la libertad, y qué mayor y más desgastante encarcelamiento que el deseo, que es precisamente el que lo tiene aprisionado y que, de alguna manera, se libera en el momento de la aparición de la manada de toros. Lo que tiene prisionero a Don Quijote y que comparte con la esfera pastoril es el deseo, es éste el que no le permite encontrar una

---

<sup>72</sup> “El toro en la emblemática crística”, en Charboneau-Lassay *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media I*, Olañeta, Barcelona, 1997, p. 64.

sensación de paz que lo acerque a la idea que concibe como libertad, de ahí lo edificante y consolador del desenlace de éste deseo con la frenética torada.

Es necesario volver a hablar un poco acerca de esta ruptura del decoro por parte de Don Quijote, mencionada algunas líneas arriba. Tal rompimiento significa una interrupción en el idilio, que no es sino una actitud irrespetuosa ante la naturaleza idealizada con la que se abandera todo escenario pastoril. La suspensión del idilio es movida, como ya lo dije, por la soberbia desmedida de Don Quijote, pero también pienso que un tanto por los celos, que desempeñan una función fundamental en esta manera tan peculiar de abordar el mundo. Pero ¿de qué puede tener celos Don Quijote? O para ser más precisos ¿qué factores pudieron causarle envidia al famoso caballero andante?

Lo que dispara el nuevo desatino de Don Quijote es precisamente la intervención de Sancho que, como habíamos mencionado, lo ubica de nueva cuenta en la idea de la caballería andantesca, pero resulta interesante preguntarnos si dentro de las palabras de Sancho existe algo más, esto es, algún elemento que pudiera haberle sacado de quicio al protagonista. Para empezar, debemos decir que a Don Quijote lo vuelve intolerante el hecho de no ser el centro de atención y el hecho de que Sancho hablara utilizando un tono tan elocuente y tan inmerso en el ámbito caballeresco pudo haberlo desconcertado, pues al responderle de mala manera, a lo primero que alude con sus palabras es a las jerarquías y lo enfatiza en el hecho de que Sancho es un escudero y debe actuar como tal. Nuevamente aquí nos encontramos con la cultura escrita y la determinante influencia que ésta tiene en los exabruptos del caballero.



A su vez el caballero hace hincapié en las deficiencias intelectuales de su escudero, esto es, al aludir a la forma en que se imagina que se le conoce a su escudero, que, de acuerdo a la perspectiva de Don Quijote, no puede ser de otra manera sino de tonto, nuevamente lo denigra y lo ubica en el sitio que según él le corresponde, porque dentro del imaginario de Don Quijote existen las jerarquías, que son, entre otras cosas, definidas por el entendimiento. Otro factor que me parece que importuna a Don Quijote es la impertinencia de su escudero, al compartir una visión propia de su amo ante la posible percepción del público lector de la Primera parte. Sancho dice: “—¿Es posible que haya en el mundo personas que se atrevan a decir y a jurar que este mi señor es loco?” (*DQ*, II, p. 479)

Regreso a esta parte del episodio para aventurarme a detectar aquello que recientemente propuse. A Don Quijote se le ha catalogado de loco y esto le molesta, es por eso que paga con la misma moneda y menciona que no existe una persona en el orbe que no afirme que Sancho es tonto y bellaco. En esta esfera encontramos que Don Quijote compite con su escudero, quien ha mostrado una evolución en su discurso y por supuesto en el entendimiento; mediante su tono, se desprende una suerte de sensación de superioridad y dominio, defiende a su amo, cuestión que le parece insoportable a Don Quijote y por ello recuerda su condición de inferioridad, como lo establecen los libros de caballerías.

Los celos bien pudieran descansar en una cuestión muy simple: las ínfulas de Sancho le molestan a Don Quijote, quien sin darse cuenta ha creado un nuevo personaje que aunque en esencia es el mismo de la Primera parte, ha adquirido un temple por la

experiencia de compartir el tiempo con Don Quijote y haber gobernado una ínsula. En este momento, la evolución de Sancho le causa desconcierto al caballero y por ello recurre a las jerarquías fijadas por escrito en aras de anularlo.

Resulta de lo más curioso cómo estas emociones se ocultan ante un escenario donde lo que debe dominar es el idilio y la paz. Los enconos y resentimientos salen a relucir para presentarnos una nueva faceta del peregrinar de Don Quijote y Sancho. “Lo que existe es la pura inmanencia de un entramado intersubjetivo de deseos, en el que todos participan y que nadie controla.”<sup>73</sup> Ahora bien, en este juego de deseos y de competencia, ¿qué puede desear Don Quijote de Sancho? Simplemente el cambio, la evolución, Don Quijote no puede aceptar esa evolución de su escudero que él mismo ha perpetuado. Sancho habla dentro de los estándares en los que Don Quijote enfrenta el mundo y eso lo enfurece, verse reflejado en el “otro”, es lo que en este caso dispara la animadversión hacia Sancho, lo que representa un rechazo hacia sí mismo. El reflejo no posee una connotación positiva, porque no existe un espíritu de complementación, sino de rivalidad y esto ocasiona que se desvanezca aquello que busca con tanta fruición: la libertad. “El mundo arcádico, un mundo configurado por el deseo mismo, hecho a su medida, no es el mundo de la libertad individual, como el deseo imagina y anhela, sino el mundo escandalizado, petrificado, de la predecible frustración, el mundo del obstáculo que se repite *in aeternum*, en una infernal monotonía”.<sup>74</sup>

Dentro del deseo podemos ver un dejo de autodestrucción en el desafortunado caballero, ya que a pesar de haberse enfrentado con anterioridad a grandes peligros, esta

---

<sup>73</sup> Cesáreo Bandera, *op.cit.*, p. 283.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 287.

vez parece saber perfectamente que la manada de toros no se trata de otra cosa. El creer que con su voz y talante detendrá a la torada es, por supuesto, un disparate, pero esa acción se encuentra dotada de un espíritu autodestructivo, que es un elemento muy presente dentro de la ficción pastoril.

Si Don Quijote no ve su deseo cumplido, deberá lidiar con la trabajosa frustración, por ende, lo que puede acallar esa sensación tan desagradable es la autodestrucción. Asimismo, el deseo digamos primigenio de Don Quijote es mediante la imposición de los modelos caballerescos, cambiar el mundo y el hecho de encontrarse ya en el epílogo de su intento, empieza a generar frustración, de ahí también, la intención posterior de convertirse en el pastor Quijotiz. Su deseo es el éxito, pero no tanto el literario, el que proviene de las letras, sino el éxito en materia de acción, el de las armas, del que gozaron sus héroes, especialmente el de Amadís de Gaula: “Don Quijote, adorador del éxito de Amadís, siempre preferirá este éxito, el del modelo, el del máximo rival, al suyo propio. Digamos que el éxito que don Quijote desea para sí mismo, es el que tiene, el que pertenece a Amadís, el que, por definición, solo puede tener Amadís”.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 300.

## 5. CONCLUSIONES

Considero que de los puntos tratados a lo largo del presente trabajo podemos rescatar como problema medular la cuestión de Don Quijote y su relación con la cultura escrita y de acuerdo a lo planteado, podríamos concluir que el caballero andante, al enfrentarse a distintos escenarios, tanto populares y muy cercanos al universo oral en el caso de “Las cortes de la muerte” y “El retablo de Maese Pedro”, como cultos y próximos a la cultura escrita, como lo sería, por supuesto, el episodio de “La Arcadia fingida”, reacciona de una forma tal, que nos remite a analizarlo de acuerdo a criterios escriturales. Como planteamos en el capítulo dedicado al episodio del retablo, Don Quijote no presenta la actitud del espectador ordinario, sino que reacciona como un espectador crítico, al conocer el romance en razón de que puede percibir las variantes y reaccionar como un personaje que parece estar inmerso en una tradición escrita, y de esta forma como un sujeto más próximo a la lectura silenciosa que a lo que podría esperarse de un espectador típico.

Por otro lado, la inversión de roles entre el caballero y el escudero, como puede identificarse sobre todo en el episodio de “Las cortes de la muerte” no obedece precisamente a la apropiación del lenguaje del “otro”, sino a un sometimiento a los códigos de caballería andantesca. Don Quijote y Sancho operan bajo el mandato de estos estatutos y Sancho no escatima en mentar aquellos códigos en razón de maniatar los desvaríos de su amo.

Los recursos teatrales que se utilizan, sobre todo en el episodio de “El retablo de Maese Pedro”, enriquecen la atmósfera y más que nada invitan a una discusión en torno a la técnica de la que se sirve el intérprete, mas no son los responsables del involucramiento de Don Quijote en la representación, ni mucho menos resultan el motivo de su desvarío. De hecho, cuando Don Quijote hace énfasis en la técnica, lo realiza dentro del marco de la objetividad.

Por otro lado, en el mismo episodio, podríamos hablar de cómo la apropiación del romance por parte del muchacho-intérprete resulta emblemática dentro del marco de la representación, debido a que en un principio el niño titubea porque bien pudiera estar acatando las órdenes de Maese Pedro, pero al comenzar el diálogo con el caballero andante, pareciera que logra brindarle al romance un sello propio, aunque hay que decir que nuestra hipótesis en cuanto al involucramiento de Don Quijote con la historia proviene más bien de la cultura escrita de la cual es producto su desvarío.

El choque entre el mundo pastoril y el caballeresco puede observarse en el episodio de “La Arcadia fingida”. Es éste un episodio donde la alta cultura es la dominante y los planos de representación siguen siendo el elemento medular de nuestro análisis. La teatralidad en la novela vuelve a hacerse presente, así como el enfrentamiento entre ilusión arcádica y la contundencia y cerrazón del microcosmos caballeresco. Aquí también aparece la unión entre literatura y vida y encontramos que las referencias a la Primera parte del *Quijote* son recurrentes y en buena medida determinan el proceder de los personajes, quienes actúan con el conocimiento de ser protagonistas conocidos de la ficción literaria.

Un elemento a tratar dentro de este episodio fue el deseo como motivo literario y como aliciente de un mundo pastoril dominado por los celos y el ansia de redención.

La Arcadia resulta eminentemente autorreferencial, el recurso metaficcional se conserva como una constante dentro del episodio. Don Quijote tiene como escenario el mundo y al verse limitado por un espacio tan reducido, confirma su anhelo por la tan mentada libertad. Todo lo cual me conduce a concluir que Cervantes presenta a manera de teatro el microcosmos pastoril, que aprisiona al caballero andante.

Dentro del episodio de “La Arcadia fingida” pudimos encontrar que la soberbia resulta ser el impedimento principal para alcanzar la tan anhelada libertad, así como la ya insinuada salvación. La soberbia encuentra distintas manifestaciones y la más evidente y la que me pareció competente tratar fue la de la caballería andantesca.

Asimismo, la ira desmedida entra en el ámbito de la caballería andantesca, cuestión que el caballero justifica, amparado por su soberbia, en la intervención de fuerzas externas e independientes de él: los encantadores.

Otro recurso que utiliza el caballero andante en dicho episodio para enmascarar a la soberbia es el “deber ser”. En este caso la cultura escrita y los estatutos y códigos de la orden caballeresca, le permiten justificar el dislate de permanecer inmóvil ante la torada que se avecina.

Otra razón del desvarío del caballero en el tercer episodio analizado que me pareció pertinente subrayar fue la del deseo frustrado. Don Quijote se manifestó inconforme ante la irrupción de la torada en la encantadora artificialidad de la Arcadia

contrahecha. Tanto Don Quijote como los toros parecen ser dominados por el deseo y se ven atrapados por la seducción arcádica.

Vale la pena hacer hincapié en el hecho de que el caballero andante habla constantemente de la libertad, incluso es un tema que menciona poco antes de encontrarse preso en la trampa pastoril, que bien pudiera simbolizar el deseo frustrado y qué mejor ejemplo de éste que esa voluntad en ocasiones autodestructiva que caracteriza a Don Quijote de la Mancha.

A manera de epílogo quisiera hacer un breve comentario acerca de la evolución de Don Quijote y Sancho Panza en cuanto a su relación se refiere. Es evidente que ambos han experimentado cambios, y que se observan con una mayor familiaridad, así como cada uno pareciera haberse apropiado de la realidad del otro para hacerla suya. El problema de esta relación tan emblemática reside en la construcción de una identidad propia, que en buena medida ha sido el fin que han perseguido ambos personajes a lo largo de la novela. La identidad de Sancho ha sido modificada, esto es, el camino para que el escudero la conociera descansa en el hecho de observarse en el discurso de su amo, esa evolución ha sido determinante para que el escudero se encuentre en el camino de quién es y sobre todo qué quiere. Don Quijote y Sancho se encuentran unidos por la ficción, cuestión que satisface a ambos, porque los dos manifestaban deseos de trascendencia, es aquello que los unió y los mantuvo en la intención de primero buscar aventuras y después hacerle honor al libro que anda circulando y que se trata de un gran éxito literario.

Don Quijote sale de la ensoñación pastoril y sucumbe al llamado de la caballería, gracias a que Sancho regresa a esos códigos que son los que lo han identificado como aquello de lo que puede ufanarse, su fama libresca, el hecho de haber ingresado al mundo ficticio impreso, que fue el que lo condujo a salir de su hacienda y buscar cambiar al mundo mediante la promulgación de los valores de la ya olvidada caballería andante, cuestión, por supuesto, que permea también a los otros dos episodios analizados. Prueba de todo ello es que tras abandonar la Arcadia contrahecha, caballero y escudero se enfrentan de nueva cuenta a la imagen que los lectores poseen de ellos. Pero esta vez en un plano por demás grotesco, pues se trata de una dimensión paródica al grado enervante que invoca la interpretación que hizo un lector de la primera parte bastante representativo para Miguel de Cervantes: Alonso Fernández de Avellaneda, a quien el autor del *Quijote* se dirige en gran medida dentro de la Segunda parte de esta obra. Avellaneda es el anti-lector ideal, un lector convertido en el creador de una raigambre paródica que enervó a Cervantes al grado tal de prácticamente dedicarle la Segunda parte de su obra a este peculiar antagonista del *Quijote*, convertido en intérprete socarrón de la magna obra cervantina.

Don Quijote se observa representado en un libro, implantado en la cruenta voz de dos lectores ficticios; don Jerónimo y don Juan, y no le agrada lo que se dice de él, la corrupción de su imagen le produce un profundo rechazo y por ello interviene para desmentir esa versión que daña su envergadura. Don Quijote tiene una versión absolutamente ideal de sí mismo, ya que se lee, como Alonso Quijano leía e interpretaba la ficción caballescica. Don Quijote no es capaz de burlarse de sí mismo y cuando se



descubre en lectores que contactan con un narrador que ha interpretado su historia con sorna, se desfigura. Hay que decir que en este momento Don Quijote ya se encuentra bastante alicaído, los golpes físicos y el cansancio empieza a mermar su espíritu aventurero. El caballero empieza a mirar con resignación su derrotero y comienza poco a poco a entregarse. De ahí que aparezca directamente Avellaneda y lo hiera, Don Quijote resulta vencido por el mismo fenómeno que le otorgó vida: la cultura escrita.

Llega un momento en que Don Quijote se lee y descubre a *otro* y ese *otro* le desagrade. Cada vez que el caballero se acerca más a sí mismo, es decir cuando se ve representado en la ficción, en el instante en que se observa con cierta distancia, es cuando su mundo pierde sentido y él mismo se desfigura y reacciona de forma altamente iracunda. Para Don Quijote el hecho de enfrentarse a la ficción se traduce en enfrentarse a sí mismo y cuando esta ficción le otorga un lugar que se sale de lo que espera de él y conoce de su representación, es dominado por el desatino.

## BIBLIOGRAFÍA

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha II*, ed. Luis Andrés Murillo, Clásicos Castalia, 78, Madrid, 1978.

### *LAS CORTES DE LA MUERTE*

CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote*, Ínsula, Madrid, 1945.

MADES, Leonard, “El auto de las cortes de la muerte mencionado en el *Quijote*”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 1968, pp. 338-343.

PEREIRA, Óscar, “*Teatrum mundi*: Cervantes y Calderón”, en *Anales cervantinos*, XXXVII, 1989, pp. 197-202.

RODILLA LEÓN, María José, “Metáforas teatrales y diálogos intertextuales cervantinos: de Quijotes, alcaldes, soldados, cautivos y vizcaínos”, en *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro 15, 16 y 17 de julio de 2005, 2007, pp. 379-390.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Era melancólica. Figuras del Imaginario Barroco*, José J. de Olañeta y ediciones UIB, Barcelona, 2007, pp. 13-27.

SEGRE, CESARE *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona, 1976.

***EL RETABLO DE MAESE PEDRO***

ACHLEITNER, Alois, "Pasamonte", en *Anales Cervantinos*, II, 1952, pp. 365-367.

ALLEN, John Jay, "Melisendra's Mishap in Maese Pedro's Puppet Show", *Modern Language Notes*, LXXXVIII, 1973, pp. 330-335.

ARBOLEDA, Carlos Arturo, "Metateatro e improvisación en el retablo de Maese Pedro", en *Teorías y formas del metateatro en Cervantes*, Universidad de Salamanca, 1991, pp. 60-67.

BORAS ESCOLÁ, Alfredo, *Teatralidad del Quijote*, Antrophos, Barcelona, XCVIII-XCIX, 1989, pp. 98-101.

CARBALLO PICAZO, Alfredo, "Para la historia del retablo", *Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 1950, pp. 268-278.

CRO, Stelio, "La espiral barroca en el *Quijote*: de Ginés de Pasamonte a Maese Pedro", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Isaías Lerner (ed.), vol. 2, Juan de la Cuesta, Delaware, 2004, pp. 137-148.

DÍEZ BORQUE, José María, "Teatro dentro del teatro y novela de la novela", en *Anales Cervantinos*, XI, 1972, pp. 113-128.

EL SAFFAR, Ruth, "Distance and control in Don Quixote: a study in narrative technique", *North Caroline Studies in Language and Literature*, Chapel Hill 1975, pp. 104-113.

FALCONI, Heraldo, "El retablo de la libertad de Melisendra", en *Hispanic Culture Review*, George Mason University, 1996, pp. 4-11.

KRAFT, Karen Marie, “Arte es vida: el uso de *figura* en el retablo de maese Pedro”, en *Gaceta Hispánica de Madrid*, 2005.

PERCAS PONSETTI, Helena, “El retablo de maese Pedro. El creador a imagen del diablo o a imagen de Dios”, en *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 584-603.

HALEY, George, “El narrador en Don Quijote: el retablo de Maese Pedro”, en *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 269-287.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, “De nuevo Ginés de Pasamonte: la interrupción del *testimonio vengado* y el retablo de Maese Pedro”, en *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte; una imitación recíproca: la vida de Pasamonte y Avellaneda*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001, pp. 297-312.

MARTÍN MORÁN, José Manuel, “Los escenarios teatrales del Quijote”, en *Anales Cervantinos*, XXIV, 1986, pp. 27-46.

PERCAS DE PONSETI, Helena, “El mono como símbolo”, en *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1985, pp. 584-603.

RAMOS ESCOBAR, José Luis, “Que trata sobre la teatralidad en el Quijote, así como otros aspectos de feliz recordación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Nacional de Hispanistas*, PDU, Tomo IV, Barcelona, 1992, pp. 671-678.

REDONDO, Augustin, *De Ginés de Pasamonte a Maese Pedro*, en *Texte, Kontexte, Strukturen, Homenaje a Karl Alfred Bühler*, G. Nar, Tubinga, 1987, pp. 221-229.

RODRÍGUEZ, Alfred y Soledad GARCÍA SPRACKLING, “Presencia y función del truco en la segunda parte del *Quijote*”, en *Anales Cervantinos*, XV-XVI, 1987-8, pp. 359-363.

ROMERO MUÑOZ, Carlos “Nueva lectura del retablo de Maese Pedro”, *Actas I*, 1990, pp. 95-130.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, “Cuatro aventuras selectas”, en *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid, 1975, pp. 176-185.

#### ***LA ARCADIA FINGIDA***

AYALA, Francisco, *Ensayos. Teoría y crítica literaria*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 601-602.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal de la Antigüedad y la Edad Media*, Tomo I, trad. Francesc Gutiérrez, José J. Olañeta ed., Sophia Perennis, Barcelona, 1996.

CHEVALIER, MAXIME, *Sobre crítica del Quijote*, en “Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas”, Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989, Antrophos, Barcelona, 1991, pp. 99-110.

BANDERA, Cesáreo, “El precedente pastoril” y “El deseo del obstáculo”, en *Monda y desnuda la humilde historia de don Quijote. Reflexiones sobre el origen de la novela moderna*, Iberoamericana, Universidad de Navarra, 2005, pp. 269-291 y 293-334 (Biblioteca Áurea Hispánica, 37).

GARCÍA CARCEDO, Pilar, *La arcadia en el Quijote. Originalidad en el tratamiento de los seis episodios pastoriles*, Beitia, Bilbao, 1996.

HART, T. R., “Pastoral interludes”, en: *Cervantes and Ariosto. Renewing fiction*, Princeton University Press, Princeton, 1989, pp. 88 - 95.

JOHNSON, Carroll B., “A book about books”, en: *Don Quixote. The Quest of Modern Fiction*, Twayne, Boston, 1990, pp. 71-88.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Pastores en el *Quijote*”, en *Anales cervantinos*, Vol. XXXVII, Madrid, 2005, pp. 15 - 32.

PERCAS DE PONSETI, Helena, “La arcadia”, en *Cervantes y su concepto del arte II*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 385-386.

RILEY, Edward, *Introducción al Quijote*, Crítica, Barcelona, 1990.

TAMAYO, Juan Antonio, “Los pastores de Cervantes”, en *Revista de Filología Española*, XXXII, 1948, pp. 383-406.

### **MARCO TEÓRICO**

AVERINTSEV, S.S, *et. al.*, eds., *En torno a la cultura popular de la risa*, Antrophos, Barcelona, 2000.

BAJTÍN, Mijail, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, trad. Tatiana Bubnova, Barcelona, 1997.

---, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, FCE, México, 1986 (Breviarios, 417).

---, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza Universidad, Madrid, 1987.

FOUCAULT, Michel, “Representar”, en: *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México, pp. 53-56.

FRENK, Margit, “Ver, oír, leer”, en: *Entre la voz y el silencio. La lectura en los tiempos de Cervantes*, FCE, México 2005, pp. 100-115.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1998.

[www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/62-1991Celestina.pdf](http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/62-1991Celestina.pdf)

### **OTROS**

CATALÁN, Diego, “Gaiferos libera a Melisendra”, en *Romancero de la Cuesta del Zarzal*. <http://cuestadelzarzal.blogía.com> Recuperado el 2 de agosto de 2008.

<http://www.iesgaherrera.com/villancico/jacara.html> Recuperado el 24 de agosto de 2008.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *Romancero general 1600, 1604, 1605*, VI, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947, p. 104.

MILLET, Víctor, “Los romances de Gaiferos”, en *Épica Germánica y tradiciones épicas hispánicas: la leyenda de Walter de Aquitania y su relación con el romance de Gaiferos*, Gredos, Madrid, 1998, pp. 97-131

---, “Catálogo y textos del romance de Gaíferos”, en *Ibidem*, pp. 211-324.

*Cancionero de romances impreso en Amberes* sin año/edición facsímil, Introd. de Ramón Menéndez Pidal, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945, pp. 55-65.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, “Escarramán a la Méndez”, en *Obra poética III*, edición de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 262-275.

RODRÍGUEZ, Lucas, *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1967, p. 166.