

## Representación y teatro en el *Quijote*

Aurelio González (†)  
(El Colegio de México)

Suponer que Cervantes se quedó anclado a los planteamientos de la llamada “tragedia española”, en la cual triunfó, o que era refractario a los principios de la Comedia Nueva lopesca que lo desplazó de los escenarios, es una posición crítica simplista, amén de errónea; Cervantes pensaba –y a mi parecer acertadamente– que “los tiempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes”, posición cervantina que inferimos que la pone en boca del personaje de su Comedia de santos *El rufián dichoso* (II, 1229-1230);<sup>1</sup> y es en esta línea de un pensamiento dinámico de Cervantes en la que el estudio genéricamente no excluyente de su obra narrativa y dramática puede resultar más enriquecedor. Es claro que Cervantes no aceptó total y ciegamente la comedia de Lope, pero tampoco la rechazó globalmente. La misma relatividad la tenemos que considerar cuando lo asumimos como narrador: su posición ante el género no sigue una preceptiva rígida y no excluye de ninguna manera el uso de los recursos y mecanismo teatrales.

La relación existente entre la narrativa y el teatro (no sólo cervantinos) está planteada por Cervantes en su propia obra, y así en el *Quijote* se relacionan ambos géneros literarios por boca del rígido e incendiario canónigo, cuando éste dice, ácidamente crítico, a propósito de los libros (para nosotros novelas) de caballerías:

Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representa, diciendo: “Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio [...]” (Miguel de Cervantes, I, 48).

Con estas palabras, de clara reminiscencia lopesca del *Arte nuevo*, el canónigo, símbolo de una posición conservadora y normativa, establece una relación crítica entre las más famosas novelas de su tiempo: los libros de caballerías, y el género que convocaba en un espacio público a todos los estratos de la sociedad: el teatro representado en los corrales.

Lo curioso es que en ambos casos la visión que nos da el canónigo del valor del juicio del público receptor no es positiva: por un lado, por la distancia que establecen ambos géneros de la preceptiva clásica, y por otro por el peso que tienen los receptores en la valoración de las obras, muy superior al de la autoridad normativa clásica.

La crítica moderna y contemporánea, hasta hace en realidad muy poco tiempo, ha prolongado esta visión, planteando recurrentemente una distancia desproporcionada entre la

---

<sup>1</sup> En las referencias a los textos teatrales cito indicando con números romanos la jornada y con arábigos los versos.

habilidad técnica novelística de Cervantes como narrador, y su capacidad muy limitada como dramaturgo.

Así, el teatro no ha sido bien considerado cuando el criterio ha sido tratar de entender toda la obra creativa de Cervantes desde la perspectiva del narrador genial. En este sentido, tal vez el primero en establecer la minusvalía teatral cervantina, y sentirse profundamente molesto por el manejo que de ella hacía, fue el hoy todavía desconocido licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, el primer crítico, aunque no académico, de Cervantes. Es curioso que en su crítica Avellaneda remita con insistencia el *Quijote* al teatro como un defecto. Es claro que las palabras teatrales que emplea, como comedia o entremés, podían ser de uso común en la época para referirse sencillamente a algo cómico, pero la reiteración parece decirnos algo más, parece haber algo que le disgusta profundamente.

En varios sentidos es evidente que la manera en que en un texto busca despertar la risa en el receptor tiene implícitamente un planteamiento o posición ideológicos. Cervantes –y también el teatro de su tiempo de configuración lopesca– hacen reír desde una posición y preceptiva, tanto social como literaria particular, y sabemos que esta posición fue siempre rechazada por los sectores conservadores y ortodoxos de su tiempo, de los que puede haber sido expresión el propio Avellaneda. Y así, su apócrifo *Quijote* vendría a ser un antídoto de la risa e ideología cervantinas.<sup>2</sup>

A Avellaneda lo que percibió en el *Quijote* no le gustó nada, y así lo dice en el prólogo a su *Quijote* aprovechando la relación de los términos cómico y comedia:

Como casi es comedia toda la historia de don Quixote de la Mancha, no puede ni deve yir sin prólogo;

[...]

No sólo he tomado por medio entremessar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Pança.

[...]

Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa; que esso son las más de sus novelas: no nos canse. (Fernández de Avellaneda, 7, 9 y 12).

Pero si revisamos otras posiciones críticas posteriores, nos encontraremos frecuentemente con esa perspectiva que relaciona la narrativa y el teatro, y que hace que la obra cervantina se encuentre siempre a caballo entre los dos géneros. De esta relación no escapa siquiera el *Quijote*, que aunque sea la obra cumbre y el principio de la novela moderna, siempre hay una veta teatral que se descubre en ella. Incluso algún crítico contemporáneo (Fernández-Turiénzo), tomando en cuenta la actividad teatral de Cervantes y su evidente interés en el género dramático, ha llegado a decir, implícitamente siguiendo a Avellaneda, que “el *Quijote* es la comedia que Cervantes hubiera querido escribir” (26), con toda la paradoja que esta afirmación implica, pero que de alguna manera retrata la personalidad de Cervantes como escritor capaz en dos géneros distintos, alejado de las preceptivas literarias en boga.

En general no deja de llamar la atención que, al hablar de la prosa cervantina, sea un lugar

---

<sup>2</sup> Sobre la diferente manera en que se puede interpretar la risa cervantina y la risa de Avellaneda véase James Iffland.

común en buena parte de los estudios el hacer notar la gran teatralidad de ésta. Como ejemplo de estas posiciones generalizadoras baste citar a Martínez Bonati (34), quien afirma simple y llanamente que la escena narrativa del *Quijote* tiene un origen indudablemente teatral.

En esta perspectiva, Gilman, en su estudio sobre la novela cervantina, establece una relación entre los dos géneros, y explica cuál sería la posición de nuestro autor, atribuyéndole un contraste con la poética lopesca de la Comedia Nueva: “Para Cervantes, el principal error de la comedia, tal como Lope la planteaba, no sólo consistió en la fácil fecundidad y el carácter absurdo de los argumentos, sino, lo que es más importante, en que tanto el público como los dramaturgos tomaban su visión literaria de la vida de una manera tan seria como Alonso Quijano tomaba la del *Amadís*” (180). Siglos después nuevamente se da el paralelismo entre la visión de la novela de caballerías y su reacción en el *Quijote*, y lo que sucede en el teatro; aquí tomando como referente la comedia lopesca.

Incluso la innovación artística que implica el *Quijote* puede ser justificada desde una perspectiva teatral; así Guido Mancini considera que “Fortissima doveva essere in Cervantes la suggestione dell’effetto scenico, dal momento che persino nelle opere narrative si trovano frequenti brani in cui questa ricerca appare manifesta e determinante per la narrazione stessa” (327).

En realidad críticos como Gilman, Mancini o más recientemente Martín Morán, por lo general consideran esta “teatralidad” de la novela como una virtud más del genio cervantino.

Tendremos entonces que preguntarnos: ¿será posible que el autor del *Quijote*, en vez del maestro de la narrativa, sea un escritor teatral marginal llamado Miguel de Cervantes que volcó en esa obra su pasión por el teatro? A final de cuentas no importa que sean la misma persona.

En un sentido esto es posible, pues “La narrativa de Cervantes se distingue por su teatralidad intrínseca y que esta peculiaridad se debe a la inclinación natural al teatro de nuestro autor [...] los episodios de la venta, pues en lo que a ellos respecta nada nos impide suponer que Cervantes introdujera aquí, readaptadas para la ocasión, alguna de las comedias que no había conseguido ver representadas” (Martín Morán 1990, 96). Incluso para algunos autores como Baras (100), todas las historias intercaladas en la famosa novela cervantina adoptan formas de comedia en prosa.

Los planteamientos anteriores nos mostrarían la esencia teatral de la prosa cervantina y con ella del *Quijote*, pero, por otro lado, también ha sido un lugar común entre los estudiosos atribuir a las obras teatrales de Cervantes una técnica y estructura narrativas, atribución que por lo general se considera como un defecto que desmerece el efecto dramático de dichas obras. En este sentido contrasta con la valoración positiva que se ha hecho en muchas ocasiones de la presencia de elementos dramáticos en la narrativa cervantina, en especial en el *Quijote*.

Estos dos planteamientos nos presentan lo que al menos es una aparente paradoja: por una parte se nos señala la debilidad de Cervantes en el manejo de las técnicas y recursos dramáticos, lo que le impide desprenderse de su condición de narrador al escribir comedias; y por otra, se nos hace notar su profundo conocimiento y maestría en el uso de los recursos y conceptos escénicos, lo cual le permite utilizarlos como técnicas, incluso estructurantes, de la novela.

La relación existente entre la narrativa y el teatro cervantinos se puede comprender mejor en la perspectiva estética del Barroco, pues en ella se desarrolla una posibilidad creativa que permite el contraste y los extremos como algo natural, se acepta la complejidad tanto estructural

como de superficie, y el concepto adquiere formas de expresión que implican el arte de ingenio.

En este sentido creo que es importante tener en cuenta que existe tanto una ideología barroca como una estética barroca, y que no necesariamente ambas coinciden en pureza e intensidad en un momento y una obra determinados. Lo que no hay que perder de vista es que se trata de una estética de extremos, aunque sin abandonar como referencia el canon clásico.

Martín Morán ha planteado muy claramente que “Cervantes en el *Quijote* de 1605 se vale del mecanismo de la representación para dar cauce a las exigencias artísticas manieristas; en el de 1614 introduce la escenificación en la representación porque la nueva concepción barroca del arte y del mundo le sugiere un método, el teatro en el teatro, de construcción del relato muy acorde, por lo demás, con su connatural inclinación hacia el drama” (1986, 46).

En esta perspectiva estética, cultural e ideológica barroca es explicable la interacción que Cervantes establece entre la narrativa y el teatro, entre las comedias y las novelas o libros de caballerías, entre el humor y la crítica, entre las posiciones conservadoras y la apertura tolerante. Así es que el *Quijote* recoge recursos francamente teatrales y el narrador que es Cervantes no está ausente de sus comedias.

La presencia del teatro y lo teatral en el *Quijote*, y con ella algo del uso y la posición de Cervantes ante el género escénico, la podríamos sintetizar de cuatro maneras: el teatro como símbolo en el encuentro (II-11) con el carro de los teatreros de Andrés Angulo el Malo que llevan el auto de *Las Cortes de la Muerte*, obra y compañía que efectivamente representó en la España del siglo XVI; el hecho teatral como tal o sea ficción que cobra vida ante los ojos del espectador en el episodio de Maese Pedro (II-25 a 27); la representación de una ficción la podemos ver construida de modo teatral en el vuelo de Clavileño (II-41), burla descarnada de los duques; y por último una verdadera dramatización, aunque sea de manera involuntaria (por ejemplo el actuar del ventero) donde lo que sucede es lo que quiere ver y sentir el espectador, en este caso además de espectador personaje protagonista en el episodio donde don Quijote es armado caballero en la venta (I-2).

En el primer caso, el del carro de *Las Cortes de la Muerte*, podríamos decir que la secuencia y los referentes son realistas, pues están tomados de la realidad contemporánea y efectiva de Cervantes; sin embargo, ¿qué es este realismo? ¿Nostalgia de la vida teatral? ¿Homenaje o reconocimiento a la vida de las compañías teatrales? ¿Locura en la cual la ficción es vuelta realidad por el teatro?

En este episodio (II-11) el Caballero de la Triste Figura va hundido en la culpa por el desastroso encuentro con Aldonza-Dulcinea, cuando se topan con un carro listo para representar un auto (no lleva toldo ni zarzo). En el carro van los actores sin cambiar su vestuario teatral, ya que el siguiente lugar de representación es muy cercano. Así nos lo cuenta Cervantes:

Responder quería don Quijote a Sancho Panza, pero estorbóselo una carreta que salió al través del camino cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. 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; al un lado estaba un 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 su arco, carcaj y saetas. Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores. Con estas venían otras personas de diferentes trajes y rostros. 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 de 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, que más parece la barca de Carón que carreta de las que se usan. (II-11)

Para don Quijote no es una compañía de cómicos, a pesar de lo extraordinario de su condición son perfectamente reconocibles y reales. Más tarde el carretero presenta a los integrantes de la compañía, lo cual no es más que una reiteración de lo observado y funciona como un discurso diegético del personaje que dice lo que ve:

Aquel mancebo va de Muerte; el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado; aquel, de Emperador, y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles. Si otra cosa vuestra merced desea saber de nosotros, pregúntemelo, que yo le sabré responder con toda puntualidad, que, como soy demonio, todo se me alcanza. (II-11)

Podríamos decir que todo el encuentro tiene una validez documental, la compañía de Angulo era una de las importantes, de 'título', y la obra, los estudiosos la identifican con un auto sacramental nada menos que de Lope, y como señala Arata

[...] la descripción del atuendo de los faranduleros reproduce casi literalmente las indicaciones de vestuario del manuscrito lopesco. También el extraño personaje que aparece junto a la carreta —ese bojiganga que hace sonar unos cascabeles y esgrime un palo con unas vejigas de vaca—, procede de la viva realidad de las fiestas del Corpus. Se trata de una figura carnavalesca, personificación de la Locura, que precedía a los carros durante las procesiones, asustando con sus saltos y con un palo a los espectadores (Lectura II-11).

En este caso el objetivo de sus evoluciones no son los espectadores anónimos de alguna procesión sino Sancho, encarnación de la humanidad doliente, en este caso víctima del personaje de la Locura, encarnado por la bojiganga. Se puede pensar, con sólidas razones, que esta secuencia teatral no es un detalle menor. Como comenta Stefano Arata:

lejos de ser una simple digresión costumbrista o un nostálgico homenaje al mundo de la farándula, el episodio se inscribe perfectamente en la trayectoria narrativa de la Segunda parte. Tras el preludeo de Dulcinea encantada, se va perfilando aquí la visión de una

realidad paradójica, que pone en escena, frente al loco, la imagen de su locura, mientras asoman esos presagios de muerte que irán jalonando el último viaje del caballero (Lectura II-11).

Un hidalgo pobre vestido de caballero andante, y por tanto tachado de loco, es el espectador de un actor que disfrazado de loco representa la Locura. El loco del teatro reproduce los movimientos del caballero real tachado de loco y ambos terminan por tierra. Paradójicamente el teatro imita la realidad.

Don Quijote, sin darse cuenta de que lo que sucede no es más que la realización paradójica del teatro del mundo, dice que “ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes”. Quiere restaurar el orden, pero el realista Sancho lo frena y le dice, sabidor de la consideración que tenían y tienen los actores:

—Quítese a vuestra merced eso de la imaginación —replicó Sancho—, y tome mi consejo, que es que nunca se tome con farsantes, que es gente favorecida: recitante he visto yo estar preso por dos muertes, y salir libre y sin costas. Sepa vuesa merced que, como son gentes alegres y de placer, todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman, y más siendo de aquellos de las compañías reales y de título, que todos o los más en sus trajes y compostura parecen unos príncipes. (II-11)

En este episodio, plenamente teatral por su contenido, tenemos los personajes, pero no una obra de teatro como sí sucede en el retablo de Maese Pedro. Originalmente el personaje de Maese Pedro es uno de los galeotes liberados (I-22) por don Quijote, y responde al nombre de Ginés de Pasamonte o Ginesillo de Parapilla; y una vez que ha sido liberado le roba su burro a Sancho en Sierra Morena. Con una dimensión teatral aparece en la segunda parte del *Quijote* (II-25 a 27) como titiritero, con un parche de tafetán —que, cómo no, tratándose de Cervantes debía ser verde— en el ojo izquierdo, y llevando un mono al que atribuye capacidades adivinatorias.

El episodio se inicia con Maese Pedro llegando a una venta con su teatrillo de marionetas, el retablo, para representar la liberación de Melisendra, personaje romancesco que debe ser rescatada por su esposo Gaiferos de la prisión en Sansueña (creación literaria de Zaragoza) en que la tiene el rey moro Almanzor. Como parte del espectáculo, Pedro lleva el dicho mono que se le sube al hombro y se le acerca a la oreja como si le hablara. El mono supuestamente puede ver los hechos del pasado y el presente, pero no del futuro. Maese Pedro repetirá ante su público lo que supuestamente le dijo el mono, o sea la función es toda un engaño. Durante la representación del drama del rescate y huida de Melisendra y Gaiferos, don Quijote lleva el pacto de verdad de la función teatral al extremo, y no contento con suponer que es cierto lo que ocurre en el teatrillo actúa como buen caballero, defendiendo a Gaiferos y Melisendra, se lanza al ataque y destroza los títeres. Ante los lamentos de Maese Pedro, don Quijote culpa del engaño a los encantadores malos que le han hecho creer en lo que estaba viendo.

Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso

y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían. (II-25)

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:

—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!

Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquel, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. (II-26)

Otro episodio en el cual podemos ver la representación teatral en la narración, está también en la segunda parte del *Quijote*, en el palacio de los duques, con las aventuras de la condesa Trifaldi, la Dueña Dolorida y especialmente en el vuelo del caballo Clavileño Alígero (II-41). Este episodio tiene una presentación teatral en la cual los efectos para convencer del mágico vuelo espacial del caballo de madera funcionan como si de acotaciones de maquinaria teatral o de tramoya se tratase, y la construcción dialogada de toda la escena implica un mecanismo compositivo de actualización dramática.

Así se describe la entrada del famoso caballo volador en el cual deberán cabalgar por el espacio el hidalgo manchego y un dubitativo Sancho aunque con fidelidad extrema: “Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes, vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera. Pusiéronle de pies en el suelo” (II-41)

Al comparar esta presentación con una acotación de la comedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, no es difícil observar la similitud en la construcción, incluso en la apariencia de los salvajes:

Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de MALGESÍ; y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA, la bella, sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvajes vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde; detrás viene una DUEÑA sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y a una perrilla de falda; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes, y va donde está el EMPERADOR, el cual, como la ve, dice: (*Casa de los celos*, I-185)

En el episodio del *Quijote*, se le indica al caballero y su escudero que deben montar al mágico Clavileño y cubrirse los ojos, fiándose del valeroso Malambruno. “[...] y así, sin más altercar, subió sobre Clavileño y le tentó la clavija, que fácilmente se rodeaba; y, como no tenía

estribos y le colgaban las piernas, no parecía sino figura de tapiz flamenco pintada o tejida en algún romano triunfo”. (II-41)

La escena cobra vida teatralmente por las voces de los observadores, y así se construye en la narración, reduciendo al mínimo la introducción de quien habla con lo cual la escena se actualiza dramáticamente y sucede en un presente teatral y no en un pasado narrado:

Cubriéronse, y, sintiendo don Quijote que estaba como había de estar, tentó la clavija, y, apenas hubo puesto los dedos en ella, cuando todas las dueñas y cuantos estaban presentes levantaron las voces, diciendo:

—¡Dios te guíe, valeroso caballero!

—¡Dios sea contigo, escudero intrépido!

—¡Ya, ya vais por esos aires, rompiéndolos con más velocidad que una saeta!

—¡Ya comenzáis a suspender y admirar a cuantos desde la tierra os están mirando!

—¡Tente, valeroso Sancho, que te bamboleas! ¡Mira no cayas, que será peor tu caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del Sol, su padre! (II-41)

Para completar la representación se dejan las voces de los observadores, y entra una forma de acotación que indica los elementos correspondientes al texto espectacular, esto es de la puesta en escena o representación de la burlesca farsa:

En esto, con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse, desde lejos, pendientes de una caña, les calentaban los rostros. Sancho, que sintió el calor, dijo:

—Que me maten si no estamos ya en el lugar del fuego, o bien cerca, porque una gran parte de mi barba se me ha chamuscado, y estoy, señor, por descubrirme y ver en qué parte estamos. (II-41)

Más adelante don Quijote trata de convencer a su leal, pero desconfiado escudero que efectivamente están volando:

Destierra, amigo, el miedo, que, en efecto, la cosa va como ha de ir y el viento llevamos en popa.

—Así es la verdad —respondió Sancho—, que por este lado me da un viento tan recio que parece que con mil fuelles me están soplando.

Y así era ello, que unos grandes fuelles le estaban haciendo aire: tan bien trazada estaba la tal aventura por el duque y la duquesa y su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta. (II-41)

Y el narrador explica así el mecanismo

o que hace verosímil la representación del vuelo de Clavileño, haciendo explícita la indicación del efecto escénico como una acotación.

El episodio concluye con un texto que explica lo que sucede: el fin del encantamiento. Y tal como pide habitualmente en sus elementos escenográficos, de utilería o de vestuario, Cervantes menciona nuevamente el color verde, ahora en los cordones del pergamino:

[...] creció más su admiración cuando a un lado del jardín vieron hincada una gran lanza en el suelo y pendiente della y de dos cordones de seda verde un pergamino liso y blanco, en el cual, con grandes letras de oro, estaba escrito lo siguiente:

El ínclito caballero don Quijote de la Mancha feneció y acabó la aventura de la condesa Trifaldi, por otro nombre llamada la dueña Dolorida, y compañía, con sólo intentarla.

Malambruno se da por contento y satisfecho a toda su voluntad, y las barbas de las dueñas ya quedan lisas y mondas, y los reyes don Clavijo y Antonomasia en su prístino estado. Y, cuando se cumpliera el escuderil vúpulo, la blanca paloma se verá libre de los pestíferos girifaltes que la persiguen, y en brazos de su querido arrullador; que así está ordenado por el sabio Merlín, protoencantador de los encantadores. (II-41)

Así comenta este episodio Caterina Ruta: “La diferencia entre los dos desventurados héroes y el lector es que él también, como los duques y los cortesanos, es informado por Cide Hamete sobre los mecanismos puestos en acción en la fantástica escenografía. Es como si asistiéramos a un espectáculo del que nos develaran todos los artificios en la más completa conciencia de la ficción escénica.” (t. I, 76)

Pasemos ahora a un ejemplo concreto de interpretación de un episodio narrativo desde una perspectiva teatral. En la primera parte del *Quijote* tenemos un espacio particular (que no se utilizará en la segunda parte) que es la venta. La venta es un lugar típico de la realidad de los tiempos de Cervantes y perfectamente verosímil en los caminos de La Mancha que sale a recorrer el hidalgo trastornado por sus lecturas caballerescas.<sup>3</sup> Pero en la novela la venta también será un lugar donde la realidad deja lugar a una representación, con todo lo que ésta implica de ficción. Allí se crea un espacio dramático, entendiendo por éste el espacio de la ficción. La construcción del espacio dramático la tenemos que entender aceptando que teatralmente podemos hablar de una triple concepción espacial, a partir del espacio teatral que involucra al público espectador en el teatro; en el cual tenemos un espacio que es el escénico, esto es el tablado, el cual se convertirá en un momento dado de la representación en un espacio dramático particular, esto es en el espacio de la ficción, ya sea por medio de la caracterización escenográfica, de tipo más o menos realista, o simplemente sugerida o por medio de los parlamentos de los propios personajes; el teatro de los Siglos de Oro generalmente emplea esta última técnica y Cervantes no se aleja de ella.

En el *Quijote*, la creación de este espacio se logra con el mismo mecanismo que en el teatro: la palabra. La manera en que don Quijote se acerca a la venta se nos narra en la novela de la siguiente manera:

y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre; y que, mirando a todas partes por ver si descubriría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella que, no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba. Diose prisa a caminar, y llegó a ella a tiempo que anochecía. (I-2)

---

<sup>3</sup> Las ideas principales sobre este episodio fueron expuestas en Aurelio González (101-117).

Hasta aquí la presentación es narrativa, pero será don Quijote quien imponiendo su visión de la realidad exterior pueda crear un espacio dramático diferente del que nos ha creado el narrador con su descripción. Esta creación quijotesca se lleva a cabo tal como lo hacen los personajes de las comedias, que con la simple enunciación transforman el espacio del escenario en un lugar de Madrid o Nápoles, en la casa de la amada o la plaza de Fuenteovejuna. Sin embargo, la visión que tiene don Quijote de la venta nos es comunicada por el narrador: “luego que vio la venta, se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan”. (I-2)

Esto es lo que ve don Quijote; no ve la venta al lado de un camino real manchego, pero la transformación del espacio físico en un espacio dramático (esto es de ficción), en el que se moverán todos los demás representando el papel asignado y condicionado por la transformación espacial, ocurrirá solamente hasta que el hidalgo afirme lo que ve, y sus palabras obren esta alteración de la realidad, esto es hasta que una acción cotidiana sea interpretada de otro modo diferente del habitual. Pero también los seres que se mueven en el espacio de la venta deben ser transformados y convertidos en personajes para que la concepción de la venta como un castillo sea posible, y a partir de esta alteración representarán un papel en la definición que don Quijote hará del lugar, con lo que la venta será como un teatro y los individuos que ahí se mueven como actores que interpretan un papel:

Fuese llegando a la venta, que a él le parecía castillo, y a poco trecho della detuvo las riendas a Rocinante, esperando que algún enano se pusiese entre las almenas a dar señal con alguna trompeta de que llegaba caballero al castillo. Pero, como vio que se tardaban y que Rocinante se daba prisa por llegar a la caballeriza, se llegó a la puerta de la venta, y vio a las dos destraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando. (I-2)

Las mozas serán a los ojos de don Quijote nobles damas o doncellas, y por lo tanto a ellas se dirigirá con esa concepción y dependerá de ellas el aceptar o no esa condición, es decir, enfrentarse a la ficción del caballero, como muchas veces sucede en la novela, o integrarse a su visión y ser lo que el hidalgo manchego supone que son; con lo cual todo se convierte en una gigantesca representación que a veces se interpreta como locura de don Quijote, siendo que habría que hablar más bien de una ficción teatral colectiva, como en efecto sucede en la venta.

Será un sonido, un efecto acústico, el que crea el espacio de la ficción, sonido que es un recurso teatral, pues en el escenario, durante la representación, se pueden escuchar trompetas y será la definición del personaje la que nos diga que es un ejército que se acerca o que se da la bienvenida al palacio o incluso que se ha abierto la Gloria para que un alma vaya al cielo. Esto es lo que hace don Quijote: interpreta el sonido del cuerno del porquero y crea un nuevo espacio: “En esto, sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastros una manada de puercos –que, sin perdón, así se llaman– tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recogen, y al instante se le representó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía señal de su venida”. (I-2)

Pero no será solamente don Quijote el que interpreta lo que sucede según su propia manera de interpretar la realidad, también los otros personajes son sometidos a este proceso. Veamos el diálogo, recurso de actualización dramática de la narrativa, que hace que la acción suceda ante nuestros ojos como en el teatro, con la explicación de lo sucedido que ofrece el gentil narrador. Hablan don Quijote y el ventero:

—Si vuestra merced, señor caballero, busca posada, amén del lecho (porque en esta venta no hay ninguno), todo lo demás se hallará en ella en mucha abu[n]dancia.

Viendo don Quijote la humildad del alcaide de la fortaleza, que tal le pareció a él el ventero y la venta, respondió:

—Para mí, señor castellano, cualquiera cosa basta, porque  
 mis arreos son las armas,  
 mi descanso el pelear, etc.

Pensó el huésped que el haberle llamado castellano había sido por haberle parecido de los sanos de Castilla, aunque él era andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje; y así, le respondió:

—Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar; y siendo así, bien se puede apear, con seguridad de hallar en esta choza ocasión y ocasiones para no dormir en todo un año, cuanto más en una noche. (I-2)

La situación está planteada, la venta ha dejado de ser lo que es y ahora será un castillo; el propio ventero, por otras razones ha aceptado ser un castellano, y así terminará representando su papel y armando caballero a don Quijote. Todos los personajes y acciones empiezan a encajar en este espacio dramático creado por nuestro hidalgo. Así no extrañará que un libro cualquiera, un libro de cuentas, tal como sucede efectivamente en una representación teatral, pueda ser un libro de oraciones devotas como sucederá más adelante. En este espacio dramático del castillo, un nuevo sonido modificará la comida del mal cocido bacalao y pan negro que le ayudan a don Quijote a consumir las dos mozas de la venta. Todos son actores que primero involuntaria y después voluntariamente representan un papel: “Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos; y, así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con música, y que el abadejo eran truchas; el pan, candeal; y las rameras, damas”. (I-2)

Después vendrá la parte nuclear de esta representación que tendrá a la venta, que la podemos concebir como un teatro, como el ámbito espacial en el cual se crea el espacio dramático del castillo con todo lo que debe suceder en un espacio como ése. Don Quijote pretende ser armado caballero, y el ventero, representando su papel de castellano accederá a la pretensión del estafalario caballero:

—No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero, el cual redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano.

El ventero, que vio a su huésped a sus pies y oyó semejantes razones, estaba confuso mirándole, sin saber qué hacerse ni decirle, y porfiaba con él que se levantase, y jamás

quiso, hasta que le hubo de decir que él le otorgaba el don que le pedía. (I-3)

Al principio un tanto forzadamente, el ventero poco a poco va entrando en la representación, y muy pronto será él mismo el que transforme su espacio de la venta en el espacio de un castillo y asuma el papel que se le ha atribuido:

—No esperaba yo menos de la gran magnificencia vuestra, señor mío —respondió don Quijote—; y así, os digo que el don que os he pedido, y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado, es que mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla deste vuestro castillo velaré las armas; y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras... (I-3)

La transformación ahora tiene lugar de una manera lógica, causal, hay una naturalidad en crear nuevos elementos y explicar la realidad creada por don Quijote con la conciencia de quien está representando. El ventero asume que su espacio ahora es el de un castillo y como señor del mismo tiene posibilidades de interpretación nuevas que justifican la situación espacial real. Si no hay una capilla es porque ha sido derribada para construir una nueva, lo cual no invalida que ahora todos están en un castillo y el arriero que entra a dar de beber a sus mulas se tendrá que enfrentar a una agresión —por lógica de los acontecimientos caballerescos— por no respetar los códigos establecidos sobre las acciones que tienen lugar en ese espacio.

Díjole también que en aquel su castillo no había capilla alguna donde poder velar las armas, porque estaba derribada para hacerla de nuevo; pero que, en caso de necesidad, él sabía que se podían velar dondequiera, y que aquella noche las podría velar en un patio del castillo; que a la mañana, siendo Dios servido, se harían las debidas ceremonias, de manera que él quedase armado caballero, y tan caballero que no pudiese ser más en el mundo. (I-3)

El patio de la venta con su pila de agua para que beban las recuas ahora es un espacio consagrado del castillo donde el caballero, en una espectacular representación, vela sus armas. La tensión dramática aparece cuando hay un intento, por ignorancia, del arriero de romper la nueva definición espacial:

Antojósele en esto a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua, y fue menester quitar las armas de don Quijote, que estaban sobre la pila; el cual, viéndole llegar, en voz alta le dijo:

—¡Oh tú, quienquiera que seas, atrevido caballero, que llegas a tocar las armas del más valeroso andante que jamás se ciñó espada!, mira lo que haces y no las toques, si no quieres dejar la vida en pago de tu atrevi[mi]ento. (I-3)

El arriero tira las armas y don Quijote carga contra él invocando a su dama; en la ficción los golpes son dados por un caballero a un felón, pero también son verdaderos y efectivos en la

realidad. La venta ha desaparecido, y la solución al conflicto que surge, paradójicamente, será continuar con la representación de armar caballero a don Quijote:

Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya. Al ceñirle la espada, dijo la buena señora:

—Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides. (I-3)

Así fue armado caballero don Quijote. El sonido del cuerno del porquero inició una serie de señales que fueron interpretadas de manera específica para crear un espacio dramático o de la ficción, donde esta ceremonia sería posible con un ventero representando el papel de castellano y las dos mozas livianas convertidas en dueñas por el hidalgo. Todos los elementos de la ceremonia no son reales, sin embargo ésta es válida en cuanto es una representación. Don Quijote altera su percepción espacial y crea su propia realidad, pero para los demás lo que ha tenido lugar es una representación en la cual han interpretado un papel, asignado por el creador de la obra: el mismo don Quijote. Si hay una narración, ésta es de una puesta en escena dirigida y actuada por el mismo don Quijote, y el narrador discretamente se hace a un lado para dejarnos ser espectadores de dicha puesta en escena que tiene lugar en el espacio de la venta como tablado, y el castillo como espacio dramático o espacio de la ficción.

Hechas, pues, de galope y aprisa las hasta allí nunca vistas ceremonias, no vio la hora don Quijote de verse a caballo y salir buscando las aventuras; y, ensillando luego a Rocinante, subió en él, y, abrazando a su huésped, le dijo cosas tan estrañas, agradeciéndole la merced de haberle armado caballero, que no es posible acertar a referirlas. El ventero, por verle ya fuera de la venta, con no menos retóricas, aunque con más breves palabras, respondió a las suyas, y, sin pedirle la costa de la posada, le dejó ir a la buen hora. (I-3)

Así se despide don Quijote de la venta y vuelve al camino, la representación termina y el ventero vuelve a ser lo que era, y el espacio escénico se despoja de la ficción dramática que soportó por un tiempo, ficción que no es posible sin la presencia del quijotesco dramaturgo que reinterpreta las señales de la realidad de una manera particular para crear nuevos espacios y personajes.

La venta ha funcionado perfectamente como un espacio para la representación, ha sido un escenario en el cual se ha representado una comedia, cuyo autor ha sido el propio don Quijote.

Aparte de esta transformación, a partir de los espacios, es sabido que en el *Quijote* se usan constantemente elementos teatrales anovelados o novelizados. Se puede decir que hay capítulos que son entremeses que se han sacado de su realización escénica y transformado en trozos

narrativos; por ejemplo el episodio de los galeotes (I-22) o el juicio burlesco del yelmo (I-45); esto sin mencionar el episodio del retablo de Maese Pedro, ejemplo de teatro dentro del teatro; o las representaciones de la segunda parte, en casa de los duques, como el vuelo de Clavileño.

Como ha dicho Rey Hazas (48), “Cervantes siempre supo liberarse de las ataduras que quiso, siempre sostuvo una poética de la libertad, de su libertad, en teatro, en poesía y en novela, sin ninguna excepción, sin ninguna cadena teórica ni práctica, sin ningún límite”.

Podemos recordar a propósito de los límites entre el teatro y la novela que “Una creación humana como la literatura, presidida por la libertad, puede a veces verse limitada por el uso y ejercicio de ciertas formas y funciones inherentes a ella –como los géneros literarios, por ejemplo– [...] La creación literaria cervantina no parece haber encontrado, en el género de la novela y en la forma de los entremeses, límites insuperables [...]” (González Maestro, 259).

En realidad, al hablar de Cervantes y su obra, lo que no se puede olvidar es que se trata de un autor del Barroco con extremos y contrastes, y que como tal se adentró por caminos complejos en los cuales planteó su forma personal de concebir la novela y el teatro empleando aquellas técnicas de su tiempo que le parecieron más adecuadas a sus objetivos. En su *Quijote* y en su teatro Cervantes, a pesar de todos los límites preceptivos y formales, no olvida nunca la dimensión humana, y desde luego no pone límites a su creatividad.

**Obras citadas**

- Arata, Stefano. "Lectura II-11". En Francisco Rico, ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica-Instituto Cervantes, 1998, t. II.
- Baras, Alfredo. "Teatralidad del *Quijote*". *Anthropos* (1988): 98-100.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico, ed. Barcelona: Crítica-Instituto Cervantes, 1998.
- *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (Madrid, 1615). Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas eds. *Teatro completo*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *Don Quijote de la Mancha*. Martín de Riquer ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Fernández-Turiénzo, Francisco, "La visión cervantina del *Quijote*", *Anales Cervantinos XX* (1982): 3-27.
- Gilman, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- González, Aurelio. "La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*". En Gustavo Illades, James Iffland eds. *El Quijote desde América*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-El Colegio de México, 2006. 101-117.
- Iffland, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura en ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 1999.
- Mancini, Guido. *Cervantes. La vita e le opere*. Firenze-Milano: Sansoni-Accademia, 1973.
- Martín Morán, José Manuel. *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*. Torino: Edizioni dell'Orso, 1990.
- "Los escenarios teatrales del *Quijote*". *Anales Cervantinos* 21 (1986): 27-46.
- Martínez Bonati, Francisco. "Cervantes y las regiones de la imaginación". *Dispositio* II-1 (1977): 28-53.
- Rey Hazas, Antonio. "Cervantes y el teatro", *El teatro según Cervantes, Cuadernos de Teatro Clásico* 20 (2005): 21-89.
- Ruta, Caterina. "La escena del *Quijote*: apuntes de un lector espectador". En Antonio Vilanova ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, 1989. I. 703-711.