

TEATRO Y PODER EN EL SIGLO DE ORO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.)



Mariela INSÚA
Felix K. E. SCHMELZER
(eds.)

*TEATRO Y PODER
EN EL SIGLO DE ORO*

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-400-3.

TEATRO COMO BURLA:
EL PODER DE LOS DUQUES EN EL *QUIJOTE*, II

Alexia Dotras Bravo
Escola Superior de Educação de Bragança/CLP

LO TEATRAL EN EL *QUIJOTE*: FORMAS META-FICTICIAS

Muchos trabajos se han dedicado a lo largo de la historia crítica a la aparición del teatro en el *Quijote*¹, como elementos teatrales específicos, como dramatización general, como un viaje de ida y vuelta entre teatro y narrativa, etc. Sin embargo, aunque se haya dedicado alguna atención a las formas teatrales empleadas en el episodio de los duques, ha sido mucho menos que al retablo de Melisendra o a las bodas de Camacho. Como plantea Montero Reguera², siguiendo en parte a Hill Syverson Stork, lo dramático en el *Quijote* va más allá de la introducción pensada de escenas teatrales en esta segunda parte. Destaca la utilización de episodios como relajaciones de la trama principal, al modo de los entremeses, la presentación de la escena a través del diálogo, retirada entonces la voz narradora, las puestas en escena, no solo de la casa de los duques, sino el teatro mismo (el retablo de Maese Pedro), los disfraces masculinos de las mujeres, etc. Se ha llegado a defender, incluso, el origen teatral de la novela.

¹ Ynduráin, 1969, pp. 87-112; Díaz Plaja, 1977, pp. 86-162; Syverson, 1986; Arboleda, 1991; Maestro, 2005 y 2006.

² Montero Reguera, 1997, p. 147.

En el presente caso, estudiaremos cómo la esencia de los duques como personajes-directores-actores (denominación propia para designar lo poliédrico de estas figuras) depende de su capacidad de orquestar una burla, solo posible por la autoridad social y el poder conferido por la jerarquía impuesta ante don Quijote de la Mancha.

La visión de los personajes como actores de una representación absurda forma parte de la esencia de la novela. Los papeles del caballero y del escudero, ajenos a los de los demás, se ven ridiculizados con la sobreactuación prototípica del resto de los personajes. Pero para que se consideren actores de una trama recién creada deben pasar por diversos estadios de existencia en los que juega un papel de máxima importancia la función de los espectadores.

Los mecanismos de construcción y organización de una escena dentro de otra escena-marco mayor se desvelan en estos episodios de los duques. Pero no solo es eso, sino que también la toma de conciencia en una escena del hecho representativo también es metaficción. Implica un contenido grave, serio, «la postura de distanciamiento que esto supone hace posible que el espectador se fije en el contenido filosófico de la obra»³:

Uno de los elementos comunes a los textos de Cervantes es justamente su carácter reflexivo. Esto se manifiesta en varios niveles que van desde una pieza intercalada en otra (teatro dentro del teatro) hasta tematizaciones o tomas de conciencia momentáneas dentro del drama. Estos elementos reflexivos se observan también en los pequeños dramas intercalados en sus novelas, al punto de que tienen que ver con toda una técnica utilizada a conciencia por el autor tanto en sus obras dramáticas como no dramáticas⁴.

Por tanto, el carácter reflexivo es un motivo constante en la práctica creativa cervantina. La forma de teatro más evidente es la ambientación conscientemente intencional en casa de los duques, pero la certeza de que todo es una representación se confirma en las primeras páginas con la mudanza de nombre del protagonista, a la vista de los lectores, y su caracterización externa física, vestido-disfrazado con una armadura de sus antepasados. Don Quijote es consciente de ser un imitador, un personaje de reminiscencias literarias, con rasgos de

³ García, 1981, p. 509.

⁴ Arboleda, 1991, pp. 7-8.

personalidad hiperparticularizados, en terminología de Castilla del Pino⁵. Para Carlos Arturo Arboleda don Quijote es un verdadero autor de teatro, mientras que otros críticos consideran la actividad caballeresca de don Quijote una confusión entre vida y literatura, un producto demente⁶. Esta idea Edward C. Riley la repite en varios de sus trabajos⁷, que consiste en la decisión consciente de vivir la vida como una obra de arte, de desarrollar su andadura vital en función de los libros de caballerías. Sin embargo, Riley utiliza un concepto a mi ver mucho más abarcador y sugerente que el concepto de actor, el de «artista», que reúne diversas actividades creativas. El artista es el creador global, el que está provisto de una sensibilidad especial y completa⁸.

Don Quijote presta también a las aventuras de acción un cuidado especial con respecto a los efectos artísticos. Pero, «desgraciadamente, don Quijote es un mal artista, un artista frustrado. Sobrevalora sus capacidades y subestima la naturaleza especialmente incontrolable de su material, que es la vida misma. Lleva a cabo una parodia cómica»⁹.

En muchas ocasiones, los críticos señalan la diferencia entre la primera y segunda parte, en cuanto al tipo de aventuras. Sin embargo, lo teatral diverge según otros sean los directores de escena, o lo sea el propio don Quijote. Podemos establecer una división entre los enredos espontáneos (los de la primera parte del cura y el barbero) y los preparados. Todo ello posibilita dos planos de actuación, la historia de don Quijote y la historia de la burla, aunque «las aventuras creadas por otros para él no disminuyen en lo más mínimo su autoconciencia y su voluntad de representación»¹⁰, sí contribuyen a que establezca un baremo a la hora de juzgar afinidades en su entorno.

Con el desarrollo de la novela se van disgregando las gentes dispares y extrañas entre sí, la comparsa limitadora, volviendo a sus vidas anteriores, dejando el paréntesis que supone el camino con el caballero y el escudero. Las puestas en escena han de corresponderse con

⁵ Castilla del Pino, 1989.

⁶ El propio Arboleda señala la diferencia entre su planteamiento y el de Van Doren, 1962.

⁷ Véase ahora Riley, 1981 (1ª ed. inglesa, 1962) y Avalor-Arce-Edward C. Riley, 1973, pp. 47-80.

⁸ Riley, 1981, p. 69.

⁹ Riley, 1981, p. 71.

¹⁰ García, 1981, p. 511.

episodios conocidos y reconocidos de los libros de caballerías para que cumplan con éxito su función. Ante la maquinación del cura y el barbero para la vuelta del hidalgo a casa, afirma Arboleda:

El cura reflexiona sobre la idea de realizar una farsa ante Don Quijote; aunque aquí Don Quijote será espectador de la representación, ésta ha sido determinada indirectamente por su mismo «gusto», es decir, por las mismas reglas de juego dramáticas que desde que decidió transformarse en caballero andante impuso¹¹.

En la tercera salida, la presencia, cada vez más constante, de la realidad sarcástica que le rodea obliga al hidalgo a la admisión de la locura como una característica propia. El cerco que envuelve a don Quijote se va estrechando, preludio ya del esquema teatral que caracteriza la casa de los duques.

Como indica Casaldueiro, la relación del resto de los personajes con don Quijote, o con don Quijote y Sancho se fundamenta en el engaño. Sin embargo, hay una diferencia entre las representaciones improvisadas de la primera parte y las meditadas de la segunda, como ya he señalado: en el *Quijote* de 1605 los engaños pertenecen a la acción y en 1615 la dirigen. El hecho mentiroso, con fin burlesco o no, dirige los pasos del caballero, lo encamina al Toboso, a la cueva de Montesinos, a Barcelona y lo manda de vuelta a su aldea. Pero no solo se engaña a los protagonistas sino que la red de correspondencias entre unos y otros favorece todo tipo de ardides:

La novela tiene un aire de juego, de burla, tanto más gracioso cuanto que hay quienes ignoran que se está jugando. Estas personas mayores están jugando hasta última hora, hasta que la muerte les manda acabar el juego. Y los jóvenes no se hacen pastores: juegan a pastores. Así, vemos que la acción está dirigida, preparada. Sabemos que lo que está pasando, lo que va a pasar, no es verdad. La vida social es un engaño, una representación¹².

¹¹ Arboleda, 1991, p. 54.

¹² Casaldueiro, 1966 [1949], p. 212.

LOS DUQUES: COMIENZA LA FUNCIÓN

A partir del capítulo treinta de la segunda parte la situación llega a un punto de inflexión sin que por ello la trama argumentativa haya cambiado. Es decir, siguen siendo la base para el desarrollo de la acción los personajes-directores-actores y sus argucias, pero el cambio de estado social de los mismos da como resultado un aumento de posibilidades de *atrezzo* y tinglado teatral mucho mejores en número y calidad, por lo que crea unas expectativas hasta ahora nunca sospechadas.

El cariz que va a tomar el curso de los hechos es adelantado por el narrador, que vuelve a utilizar el recurso de avanzar con unas pinceladas los acontecimientos como fórmula de *captatio* al lector:

... y los dos, por haber leído la primera parte de esta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados (p. 784)¹³.

Esta primera intención de los que se tornan en directores de un espectáculo combinado de diferentes actores, medios y escenarios, no es constante. La dificultad de lo que se proponen no es entrevista al inicio. El propósito es modesto: representar un rol que no les pertenece y posibilitar que don Quijote exista como lo que no es, pero también reírse a costa de un loco (a veces cuerdo), sin embargo, los primeros éxitos hacen crecer la imaginación y aumentan en progresión continua la dificultad.

Es con este fin que la autoridad de los duques ante la situación se ve mermada, descontrolada en ciertos casos donde sus criados toman el poder y la libertad de ejecutar fingimientos sin su consentimiento.

El número de burlas de los duques son cuatro: la visita de Merlín que lleva el modo de desencantamiento de Dulcinea, la dueña Dolorida o condesa Trifaldi que se alarga al vuelo en Clavileño y la batalla con Tosilos, para don Quijote, y el gobierno de Baratara, para Sancho. Las improvisadas y realizadas sin el consentimiento de los duques

¹³ Todas las citas del *Quijote* proceden de la ed. de Francisco Rico, 2004.

son el lavado de barbas para ambos, el amor de Altisidora por don Quijote, que implica la pelea con el gato y la reacción de la duquesa y Altisidora contra don Quijote y doña Rodríguez.

La capacidad de ordenar y trazar toda la burla es inestable por parte de los duques. Con reacción inmediata y respuesta rápida ante el encuentro, lenguaje asertivo e imperativo («Por vida del duque —dijo la duquesa—, que no se ha de apartar de mí Sancho un punto», p. 967), la primera de las bromas no procede de ellos, por lo que se adivina desde el mismo principio que ejercer la autoridad será efectivamente difícil («El duque y la duquesa, que de nada desto eran sabidores, estaban esperando en qué había de parar tan extraordinario lavatorio», p. 976). Por tanto, la función comienza sin solución de continuidad a través del descaro de las doncellas de los duques. Esta primera permisividad marca la ausencia de límites desde el comienzo y muestra a la pareja de directores principal —el matrimonio de los señores de la casa— atrapados entre el interés y la misericordia. Estos límites en realidad son traspasados en varias ocasiones, mostrando que en el guion de la comedia hay espacio para las improvisaciones o la mezcla de verdad y ficción. Así, los celos finales de Altisidora, tras una representación impecable, son salidas del texto marcado, y de la misma manera los jóvenes encontrados en la ronda nocturna de Sancho Panza gobernador. Estos hechos contribuyen en gran medida a dinamizar un desarrollo de acción más o menos constreñido a unas pautas concertadas y, sobre todo, a incentivar el habitual suspense del *Quijote* en el lector, en los personajes-actores (movidos en la distancia por los directores de escena), y en los propios actores no asumidos, Sancho y don Quijote.

La falta de caridad y el rigor de las bromas sitúa a los duques en una posición netamente ambigua, entre la expectación y el nerviosismo de la obra bien hecha y el arrepentimiento tardío por la pesadez de la burla (con don Quijote: «Los duques le dejaron sosegar y se fueron pesarosos del mal suceso de la burla: que no creyeron que tan pesada y costosa le saliera a don Quijote aquella aventura», p. 1096; con Sancho: «Abrazole la duquesa asimismo y mandó que le regalasen porque daba señales de venir mal molido y peor parado», p. 1183). Una y otra vez oscilan entre ambos sentimientos, oscilando también con ello la autoridad para organizar la broma, y el progreso de la acción depende en última instancia de esto porque podrían dirigir el curso de los acontecimientos cortando las intervenciones ajenas de

raíz («o a castigar el atrevimiento de las muchachas o darles premio por el gusto que recibían de ver a don Quijote de aquella suerte», p. 976) como, de hecho, lo hacen («Después se supo que había jurado el duque que si a él no le lavaran como a don Quijote, había de castigar su desenvoltura, lo cual habían enmendado discretamente con haberle a él jabonado», pp. 976-977). A pesar de todo, la propia espectacularidad de sus bromas les resulta impactante («aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron», p. 1002).

El propio narrador considera crueles las bromas y, por ello, la crítica valora estos episodios con dureza. Sin embargo, es curioso que alguno considere los actos de los duques con bondad. Tal es el caso de Luis Rosales que llama a la parte correspondiente con la estancia en casa de los duques, «la comedia de la felicidad»:

Ahora debemos preguntarnos: ¿en qué consiste, de manera patente y sustancial, la broma de los duques? Consiste en algo insólito y admirable: en hacerle vivir a don Quijote, por unos cuantos días, la vida que ha elegido. Bromas aparte, es indudable que don Quijote vive, por vez primera y plenamente sus andantes caballerías. [...] La comedia de la felicidad representa la integración de don Quijote en el mundo y la plena realización de su existencia personal¹⁴.

La primera representación convenida tiene lugar seis días después de la llegada de los invitados al castillo en una caza de montería. Se introduce el cambio de tono y estrategia narrativa a través de los personajes-directores, «confirmándose en la intención que tenían de hacerle algunas burlas que llevasen vislumbres y apariencias de aventuras» (p. 996).

Esta primera burla presenta algunos errores notados, irónicamente, por Sancho, ocasionando que los señores del castillo afinen progresivamente argumento y puesta en escena de las pequeñas figuraciones argüidas por ellos. Asimismo, son patentes la duda y la desconfianza en caballero y escudero, ya que la utilización de elementos tomados por ellos como fantásticos aparecen como núcleo de la trama:

Renovóse la admiración en todos, especialmente en Sancho y don Quijote: en Sancho, en ver que, a despecho de la verdad, querían que

¹⁴ Rosales, 1997, p. 560.

estuviese encantada Dulcinea; en don Quijote, por no poder asegurarse si era verdad o no lo que le había pasado en la cueva de Montesinos. (p. 1003).

La esencia de lo teatral burlesco se tambalea al inicio, se va configurando paulatinamente, haciendo uso del lenguaje paródico y del contraste entre la ambientación literaria y las abundantes expresiones coloquiales. Hasta el episodio de Trifaldi y Clavileño, el control del teatro fingido por parte de los duques va progresivamente en aumento, obteniendo una armonía y jerarquía de actuación perfectas («El duque dio nuevas órdenes», p. 987: «entre los dos dieron traza y orden de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa...», p. 996; «En extremo se holgaron el duque y la duquesa de ver cuán bien iba respondiendo a su intención don Quijote», p. 1022), cuyo culmen es la citada aventura de Clavileño («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», p. 1050).

La segunda burla programada es la embajada de Trifaldín. La estrategia es la misma que en la anterior: la confusión inicial generada por los sonidos que advierten la llegada de un personaje principal, el largo parlamento anunciador de una nueva trama, la parodia verbal que contrasta la pompa y la grandiosidad de la ambientación, el detalle exhaustivo de cada elemento de la decoración.

En realidad, el hidalgo va adquiriendo, sin saberlo, el papel que le corresponde según el esquema de los duques, el brío que de él esperan los personajes-directores y que anuncia la mayor comicidad. Es decir, a medida que se suceden las bromas, tanto don Quijote como Sancho van adquiriendo soltura y protagonismo, de manera inversamente proporcional a la sutileza de las invenciones elaboradas por la corte ducal, ya que esta segunda gran burla deja ver la zafiedad de los actores.

La duquesa Trifaldín puesta las rodillas en el suelo, con voz antes basta y ronca que sutil y delicada, dijo: —Vuestras grandezas sean servidas de no hacer tanta cortesía a este su criado, digo, a esta su criada... (p. 1026).

No obstante, la complejidad se torna cada vez mayor, encadenando esta aventura con la siguiente, el vuelo en el caballo de madera. La aventura de Clavileño supone el clímax de la organización ducal, ya

que pretenden hacer creer a don Quijote y Sancho que van a volar sobre un caballo de madera, con la dificultad añadida de hacer verosímil que, al finalizar el vuelo, sigan en el mismo lugar en el que estaban, sin haber llegado al reino de Candaya ni haberse enfrentado al gigante Malambruno. Por tanto, la inverosimilitud es patente, tanto por lo arriesgado de la aventura como por la inocencia de los dos protagonistas que no cuestionan el entramado de los hechos.

En este punto, la autoridad inestable ha alcanzado el estatus buscado, de burla no excesivamente dañina, siendo los directores de escena y máxima autoridad del teatro fingido. La acción se detiene y el narrador se diluye entre las palabras de los personajes, por tanto, no se hace necesario la descripción detallada de la tramoya ideada por los duques y sus criados. Será en el meollo de la aventura cuando los personajes-actores utilicen los elementos de la espectacularidad para crear viento o calor según el desarrollo de la historia y las palabras de caballero y escudero.

A partir de este momento en la corte de los duques, el deseo de no aburrir al lector hace que la separación de ambos personajes se lleve a cabo, a través una nueva burla de los personajes-directores en distinto escenario y con diferente finalidad. La marcha de Sancho a la supuesta ínsula para ser gobernador es, quizás, la mayor burla de los duques, ya que el despliegue necesario para su elaboración es enorme («llevando adelante sus burlas, aquella tarde enviaron a Sancho con mucho acompañamiento al lugar que para él había de ser ínsula», pp. 1070-1071). Es forzoso poseer tierras con habitantes confabulados en la trama, multitud de personajes que acaten diversos papeles, infraestructuras tales como casa consistorial, lugar para realizar juicios, vestimentas adecuadas, etc. La separación de ambos protagonistas exige el doble de esfuerzo por parte de la corte ducal que se encuentra con dos escenarios simultáneos en los que representar funciones distintas.

Este denuedo por llegar a alcanzar la perfección en las bromas, multiplicadas con la separación de los protagonistas, por parte de los duques les confiere la plenitud de su ser, el clímax de su actuación.

Sin embargo, otras aventuras «espontáneas» irrumpen en escena. El lance amoroso de don Quijote en el que comparte protagonismo con Altisidora acaba con el caballero en el medio de una nueva burla, comenzada por la desenvoltura de las criadas y que acaba argüida por los duques, con la intención de que fuese «más risueña que dañosa» (p. 1092). En esta ocasión, la pérdida de control no es total, ni nece-

sita doble esfuerzo para restituir la autoridad, sino que todo el mundo entra en el juego, con cierta disolución de las jerarquías. El resultado final es un don Quijote de nuevo apaleado y unos duques arrepentidos, «pesarosos».

No obstante, esto no evita que don Quijote, de una forma muy dilatada en la novela, por causa de la introducción de nuevos elementos narrativos (cartas, la relevancia de Sancho en el gobierno con la adquirida de su mujer y su hija), deba enfrentarse a una nueva y última burla de los duques, de la que ha de salir gracias a su equidad, raciocinio y sentido común.

La última aventura de don Quijote en la corte de los duques crea un ambiente tan extraño e implica de tal manera a las partes involucradas, actores y víctimas, que se multiplican los burlados. Se trata del pedido de socorro para lavar la honra de su hija por parte de la ingenua doña Rodríguez, una nueva salida de guion que ya no enfada a los duques por la merma de poder, ni los admira, expectantes, sino que los coloca en un segundo plano, «dudosos y suspensos» (p. 1151). Acaban por ser ellos los que siguen el juego a cada situación creada, ya sea fingida o no, según los designios de otros:

... ordenó la duquesa que de allí adelante no las tratasen como a sus criadas, sino como a señoras aventureras que venían a pedir justicia a su casa; y así, les dieron cuarto aparte y las sirvieron como a forasteras, no sin espanto de las demás criadas, que no sabían en qué había de parar la sandez y desenvoltura de doña Rodríguez y de su malandante hija (p. 1153).

La confianza ciega de la dueña en don Quijote le reporta la marginación por parte de los demás personajes, la convierte en una loca también, pero que recibe una venganza clara por parte de la duquesa y Altisidora, con licencia del duque. De nuevo se produce un descontrol de la situación y la disolución de los mandos en escena. Teatro y vida, ficción y naturaleza confunden sus lindes.

Esta última representación amañada pone el acento, de nuevo, en la forma que adquiere la realidad en el mundo quijotesco ficticio y deja patente las diferencias entre la primera y la segunda parte, entre lo decidido por voluntad propia y lo decidido por otros, entre el teatro improvisado y el teatro ensayado. Una nueva división, según las salidas del caballero, aporta nuevos datos a un complejo sistema,

cada vez más completo. En la primera salida don Quijote vive el mundo como si fuese igual a los sueños y fantasías que germinaron en su cabeza con las lecturas de los libros de caballerías; en la segunda, «además de mirar la realidad a través del sueño inducido por los libros»¹⁵ desea transformar el mundo por voluntad propia; y en la tercera «el mundo real se transforma en un mundo «como si» estuviera preparado para que los designios de don Quijote se cumplan»¹⁶.

Por su parte, Sancho comienza el gobierno casi de una manera abrupta, con una descripción del narrador de la llegada al lugar y de las «ridículas ceremonias» que ambientan, según las órdenes del duque, la llegada de Sancho Panza («el mayordomo [iba] industriado de sus señores de cómo se había de haber con Sancho», p. 1071). Es una narración somera que da paso, poco sutilmente, a los juicios del nuevo gobernador, primera prueba de fuego para actores, directores y para el actor principal, el propio Sancho. La búsqueda del ridículo y la comicidad es el triunfo buscado por la conjugación de *atrezzo*, argumento y despliegue de imaginación por parte de los duques. Pero Sancho Panza no da pie a la risa sino a la sorpresa. Se debe tener en cuenta en todo momento el carácter metateatral de los acontecimientos, su naturaleza artificiosa y programada. Ante ellos, el ingenio de Sancho es doblemente mayor, porque no solo adivina las respuestas a las incógnitas asociadas a los juicios sino que aplica sus dictámenes de una manera equilibrada, justa e inteligente.

La lucidez y dotes de mando del escudero se aprecian ante los obstáculos. En relación a la abstinencia forzosa, sin advertir la broma de la última instancia que la emite, sí muestra distinguir cierta burla que no consiente. Sin embargo, es imposible para Sancho atar ningún tipo de cabos ya que, enseguida, es requerido para otra actividad, la prevención contra los enemigos, en un intento de resumir en unos días todos los avatares que pueden suceder a un gobernador en un tiempo más amplio. Ni un minuto queda libre de la intervención de nuevos actores, explícitamente así indicados por el narrador:

Hizo de señas el maestresala al labrador que se saliese de la sala, el cual lo hizo cabizbajo y, al parecer, temeroso de que el gobernador no ejecutase su cólera, que el bellacón supo hacer muy bien su oficio (p. 1106)

¹⁵ Pérez Botero, 1981, p. 517.

¹⁶ Pérez Botero, 1981, p. 518.

sobre todo en forma de lugareños que procuran la resolución de sus problemas, cada vez más disparatados, para poner a Sancho en ocasión de proclamar desatinos.

El fracaso es total. No solo Sancho resuelve los conflictos con buena cabeza, sino que aquellos que son excesivos por sus incoherencias, como la del labrador de Miguel Turra, mueven a la cólera, a la impaciencia al gobernador y le hacen sospechar algún tipo de burla:

¡Va de mí, digo; si no, por vida del duque mi señor que haga lo que tengo dicho! Tú no debes ser de Miguel Turra, sino algún socarrón que para tentarme te ha enviado aquí el infierno (p. 1106).

Resulta fundamental reseñar la relación de la figura con el medio. Hasta el momento el auditorio de Sancho había ido en aumento de una manera perceptible pero discreta. Por vez primera Sancho trata a iguales desde una posición de líder (labradores a los que juzga en su reconversión a gobernador) y a superiores en rango social y académico (el médico, el secretario). El auditorio ha crecido y está obligado a respetarlo o, simplemente, a escucharlo teniéndolo en cuenta. Las habituales muestras de sentido común y genio natural, no cultivado, del campesino llegan al público más numeroso desde que comenzara la novela, a unos actores-espectadores que se sorprenden positivamente y así lo expresan, hasta el punto enigmático de manifestarlo públicamente, con el peligro que ello conlleva:

Dice tanto vuesa merced, señor gobernador —dijo el mayordomo—, que estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuesa merced, que, a lo que creo, no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuesa merced esperaban *los que nos enviaron y los que aquí venimos*. Cada día se veen cosas nuevas en el mundo: *las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados* (pp. 1119-1120. La cursiva es mía).

El final solemne del gobierno, caracterizado por la expectación de todos y el silencio de Sancho Panza, adquiere tintes dramáticos en el discurso de dimisión del gobernador, que recrea los tópicos del poder. Sin embargo, el tono se torna tragicómico al atribuir todo a las «mil miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos» (p. 1162) que conciernen a la responsabilidad del gobernante y no percibir que sus

desgracias son amañadas, a pesar de ciertas expresiones que lo hacen parecer consciente del engaño:

Así dejaré de irme como volverme turco. No son estas burlas para dos veces. Por Dios que así me quede en éste, ni admita otro gobierno, aunque me lo diesen entre dos platos, como volar al cielo sin alas (p. 1164).

La última muestra de juicio discreto de Sancho en su corta historia protagonista viene acompañada por el arrepentimiento, ya tardío pero preludiado anteriormente, de los escenificantes, de los cuales destaca, por su cambio radical, el doctor Pedro Recio. La narración de la marcha definitiva deja constancia del giro que ha tomado la situación: los actores abandonan sus papeles, la burla se transforma en sincero interés, el poder, en compañerismo y la humorada, en respeto:

Todos vinieron en ello, y le dejaron ir, ofreciéndole primero compañía y todo aquello que quisiese para el regalo de su persona y para la comodidad de su viaje. Sancho dijo que no quería más de un poco de cebada para el rucio y medio queso y medio pan para él; que pues el camino era tan corto, no había menester mayor ni mejor repostería. Abrazáronle todos, y él, llorando, abrazó a todos, y los dejó admirados, así de sus razones como de su determinación tan resoluta y tan discreta (p. 1165).

Ambos reunidos de nuevo, escuchan la última burla en forma de acusación de robo por Altisidora, dejando patente que los verdaderos artífices en última instancia fueron los criados, de manera solapada, actuando con limitaciones impuestas por la autoridad de los duques, pero generando, ante los obstáculos, maneras más ingeniosas de hacer su voluntad. Por ello, la duquesa se rinde ante el descarro de Altisidora «y como no estaba advertida desta burla, creció mas su admiración» (p. 1193). E incluso acaban siendo los duques los comparsas de los que se han erigido como nuevos directores de escena autorizados: «El duque quiso reforzar el donaire y dijo» (p. 1193), desafiando a don Quijote «a mortal batalla».

A pesar de la tensión última, del extremo artificioso de las burlas, acaba con final anticlimático, con el latrocinio siendo nulo, una despedida rápida con su correspondiente reverencia. En definitiva, quienes cortan el encadenamiento desconsiderado de bromas pesadas son los dos protagonistas, Sancho Panza, al abandonar el gobierno, y don

Quijote, al acusar con dureza la falta de protagonismo real en las aventuras y la pasividad que estas conllevan. Con ello, acaba la meta-ficción y el poder reconocido de los duques y el sutil de sus criados, que no es omnímodo ni eterno.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBOLEDA, C. A., *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, pp. 7-8.
- AVALLE-ARCE, J. B. / RILEY, E., «Don Quijote», en *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books Limited, 1973.
- CASALDUERO, J., *Sentido y forma del Quijote* [1949], Madrid, Ínsula, 1966.
- CASTILLA DEL PINO, C., *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989.
- DÍAZ PLAJA, G., «El Quijote como situación teatral», en *En torno a Cervantes*, Pamplona, Euns, 1977, pp. 86-162.
- GARCÍA, J. J., «Visión metadramática del Quijote», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 509-514.
- MAESTRO, J. G., «Cervantes y el teatro del Quijote», *Hispania*, 88.1, 2005, pp. 42-53.
- «Novela, drama y vida: la teatralidad del Quijote», *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 519-544.
- MONTERO REGUERA, J., *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- PÉREZ BOTERO, L., «La concepción del mundo en las tres salidas de don Quijote», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 515-520.
- RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes* [1962], Madrid, Taurus, 1981.
- ROSALES, L., «El cambio de carácter de don Quijote», en *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Trotta, 1997, p. 560.
- SYVERSON, J., *Theatrical Aspects of the Novel*, Valencia, Ediciones Albatros de Hispanófila, 1986.
- VAN DOREN, M., *La profesión de Don Quijote*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- YNDURÁIN, F., «Cervantes y el teatro», en *Relección de los clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 87-112.