

TOMO II

H O M E N A J E

*Luis Jaime Cisneros*

## Capítulo 77



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú  
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros  
Tomo II

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica  
del Perú. Plaza Francia 1164, Lima  
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411  
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:  
9972-42-473-1  
Tomo II: 9972-42-475-8  
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:  
9972-42-476-6  
Tomo II: 9972-42-478-2  
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier  
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

# La interrupción narrativa y el desmantelamiento interno de las convenciones literarias en el *Quijote*\*

Carmela Zanelli

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

A Luis Jaime Cisneros, maestro y amigo, quien me enseñó a leer y disfrutar de Cervantes.

EN «LA UNIDAD DEL QUIJOTE», Félix Martínez Bonati sostiene que la obra «asume positivamente la fragmentación como principio estructural»,<sup>1</sup> no obstante, el investigador reconoce en la obra ciertas constantes y concluye que el texto se funda en la unidad paradigmática que reúne «la aventura quijotesca y la conversación quijotesco-sanchesca».<sup>2</sup>

En el presente trabajo analizo dos episodios que muestran dicha fragmentación bajo la forma de lo que llamo «interrupción narrativa» y que ilustran respectivamente una conversación entre Don Quijote y Sancho y una aventura quijotesca. Me refiero al relato de Sancho sobre la pastora Torralba en el capítulo XX de la primera parte y al episodio caballeresco representado en el retablo de marionetas de Maese Pedro en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte.<sup>3</sup> He escogido ambos segmentos dado que, además de la interrupción narrativa ejercida en ambos casos por Don Quijote, ofrecen otras características similares. Se trata de historias dentro de la historia principal

---

\* Una versión preliminar del presente trabajo fue expuesta en el coloquio que, en celebración por los 450 años del nacimiento del ingenio alcalaíno, organizó la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Especialidad de Lingüística y Literatura de nuestra universidad, en noviembre de 1997.

<sup>1</sup> MARTÍNEZ BONATI, Félix. «La unidad del *Quijote*». *Dispositivo*, vol. 2, n.º 5-6, 1977, p. 130.

<sup>2</sup> *Íd.*, art. cit., p. 133.

<sup>3</sup> CERVANTES, Miguel de [1605, 1615]. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco RICO. Estudio preliminar Fernando LÁZARO CARRETER. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica, 1998. Todas las citas se remitirán a esta edición; se indicará la parte y los capítulos en números romanos y en arábigos, las páginas.

«narradas» desde la perspectiva de la tercera persona donde se ofrece el desarrollo inconcluso de un conflicto amoroso.

La crítica sostiene que en la primera parte de la novela predominan historias narradas por los personajes, mientras que en la segunda, las historias son protagonizadas por estos.<sup>4</sup> Por su parte, Ruth El Saffar afirma que los personajes funcionan alternativa y simultáneamente como narradores, espectadores, autores y actores de ficción a lo largo de la novela.<sup>5</sup> Los dos episodios que analizo en el presente trabajo son claro ejemplo de esto. En efecto, Sancho le *cuenta* a Don Quijote un relato pastoril —la historia de la pastora Torralba— mientras que en el episodio del retablo de Maese Pedro, Don Quijote literalmente «desbarata» la representación dramática del rescate de Melisendra, un episodio caballeresco, al intentar convertirse en consternado protagonista como se verá más adelante.

Paso ahora a detallar las peculiares situaciones comunicativas en ambos episodios. El primer caso sitúa a Sancho y Don Quijote en las posiciones de emisor y receptor (que simulan a su vez las de narrador y lector, papeles que van variando en el transcurso de la conversación). En esta ocasión, a diferencia de muchas otras, Sancho es el narrador mientras que Don Quijote, como se observará, está lejos de ser un receptor pasivo. Por ello, el relato de Sancho deja por momentos de ser una narración para convertirse en un cómico intercambio verbal con Don Quijote y servir de claro ejemplo de una conversación quijotesco-sanchesca. En el segundo episodio se observa también una situación comunicativa de carácter híbrido. En efecto, el rescate de Melisendra no es precisamente una representación dramática en el retablo de marionetas en la medida que los espectadores del retablo conocen la historia gracias a una «declaración de sus misterios» a cargo del asistente de Maese Pedro, es decir, una fuente de carácter narrativo. Finalmente, como ya se adelantó, esta pseudo-representación dramática, se convierte, gracias precisamente a la intervención activa de Don Quijote, en escenario idóneo para que el ingenioso hidalgo desarrolle una de sus tantas «aventuras».<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> SCARANO, Laura Rosana. «La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes». *Anales Cervantinos*, n.º 24, 1986, p. 130.

<sup>5</sup> Citada en SCARANO, Laura Rosana, art. cit., p. 127.

<sup>6</sup> La *aventura* es uno de los elementos que Martínez Bonati considera fundamental para ilustrar el principio de la fragmentación que rige la composición de la obra: «Cada "aventura" va repitiendo (con variaciones, [...]) una experiencia esencialmente idéntica

Ahora bien, los dos episodios no proceden directamente de la proyección imaginativa de Don Quijote como sí ocurre con el archiconocido caso de los molinos de viento. Don Quijote no busca acomodar la realidad, sino pretende más bien, mediante sus interrupciones, que en estos casos incluso el arte y sus manifestaciones (el relato de Sancho y la representación de las marionetas) se ajusten a los presupuestos tanto éticos como estéticos que acompañan la cruzada del enajenado protagonista.

En el análisis de los enredos generados por los distintos personajes en la Sierra Morena, Salvador Jiménez Fajardo habla del concepto de *laberinto* como clave interpretativa de tales eventos, enfatizando la importancia dada a una estrategia narrativa basada en discontinuidades, redundancias y disfraces, que no se limita, por cierto, a estos capítulos, sino a toda la obra. Jiménez Fajardo sostiene, asimismo, que en la novela el recurso básico es la historia incompleta.<sup>7</sup> Sin duda, la interrupción más importante es la que se inicia en el capítulo VIII de la primera parte, cuando se suspende la aventura de Don Quijote con el vizcaíno. Para Jiménez Fajardo, como para buena parte de la crítica, cortar abruptamente la aventura del vizcaíno es una honda fisura que permite exponer los mecanismos internos de la novela.<sup>8</sup>

---

de incongruencia espiritual y práctica. Así, la fragmentación inevitable de la lectura del largo libro, no es inconveniente, pues los fragmentos de la obra tienen sentido independientemente; pero, al mismo tiempo, su serie va dando lugar a un crecimiento acumulativo, por la reiteración, cada vez más enriquecida, del símbolo fundamental de la obra: *la equívoca fortuna de la visión y conducta idealizantes de Don Quijote*» (MARTÍNEZ BONATI, Félix, art. cit., p. 130 [mis subrayados]). Esta última idea propuesta por Martínez Bonati resulta clave para entender cómo Don Quijote realiza la transformación del retablo de marionetas en una «aventura» por lo demás bastante *sui generis* (cfr. *infra*).

<sup>7</sup> JIMÉNEZ FAJARDO, Salvador. «The Sierra Morena as Labyrinth in *Don Quijote I*». *Modern Language Notes*, vol. 99, n.º 2, 1984, p. 218.

<sup>8</sup> Íd., art. cit., p. 215. Cuando trabajo con artículos críticos en lenguas extranjeras, son más las traducciones e incluyo, la mayoría de las veces, las citas originales (y a veces párrafos más extensos), en notas a pie de página como ocurre en este caso con el artículo de Salvador Jiménez Fajardo: «*The narrative appears to subdivide into a series of mirror images around Don Quixote, whose own figure becomes particularly unstable through a series of uncertain, variable imitations. It is also in these chapters that successive patterns suggesting multi-layered fictionality reach their full realization. The earliest and perhaps clearest of these patterns is the sequence of narrative interruptions that begins in Chapter VIII. The first complete break in the narrative takes place in this chapter, interrupting the adventure of the "vizcaíno". This extraordinary event acts as a deep fissure that seems to lay bare the novel's inner mechanism*» [mis subrayados]. Por cierto, la bibliografía sobre los distintos niveles narrativos existentes en la novela, insospechados antes del famoso episodio del vizcaíno, es abundante. Podría mencionar algunos artículos importantes que exploran

George Haley advierte, en dicho sentido, que el «juego de la historia, narrador y lector es repetido en una escala menor, de diferentes modos y con innumerables variaciones dentro del mundo narrado».<sup>9</sup> De este modo, dicha interrupción básica en el texto ha servido para revelar un complejo marco textual compuesto por diversos niveles narrativos. Ahora bien, ese mecanismo se reproduce al interior del mundo narrado en diversos segmentos, sean estos relatos interpolados o aventuras de Don Quijote. En los segmentos que he escogido, la interrupción, que realiza en estos el propio Don Quijote, tiene alcances igualmente importantes. Se trata de episodios, aparentemente secundarios, que, sin embargo, presentan una gran complejidad en su factura narrativa y que a la vez ilustran tipos discursivos claves.

En efecto, en «Cervantes y las regiones de la imaginación», Félix Martínez Bonati sostiene la existencia de distintas regiones de la imaginación en la novela, dentro de las cuales sería posible ubicar los dos episodios consignados aquí.<sup>10</sup> «Al seguir, pues», señala Martínez Bonati, «a Don Quijote y Sancho en su ruta por las réplicas imaginarias de los caminos y lugares de España, vamos, a la vez, pasando por las provincias interiores de nuestra fantasía literaria: a través de la visión inmediata de la experiencia cotidiana y doméstica, por la idealización cómica, la idealización romancesco-heroica, la utopía pastoral, la comedia picaresca, la hipérbole barroca, la intriga cortesana y las peripecias bizantinas».<sup>11</sup> En este repertorio de posibilidades, po-

---

esta problemática: EL SAFFAR, Ruth. «The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*». *Modern Language Notes*, n.º 83, 1968, pp. 164-177; FLORES, R.M. «The Rôle of Cide Hamete in *Don Quixote*». *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 59, 1982, pp. 3-14; y el trabajo de WEIGER, John G. «The Prologuist: the Extratextual Authorial Voice in *Don Quixote*». *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 64, 1988, pp. 129-139.

<sup>9</sup> HALEY, George. «The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show». *Modern Language Notes*, vol. 80, 1965, p. 149. La cita de George Haley señala exactamente: «Within the story of *Don Quijote's* adventures, the interplay of story, teller and reader is repeated on a smaller scale and in a different mode with countless variations».

<sup>10</sup> En MARTÍNEZ BONATI, Félix. «Cervantes y las regiones de la imaginación». *Dispositio*, vol. 2, n.º 4, 1977, p. 43, se sostiene la existencia de tres regiones imaginativas en la gran novela de Cervantes, que ayudarían a explicar la diferente naturaleza genérica de los episodios analizados aquí: «Vemos, pues, que lejos de una simple contraposición de idealización y realismo (o, como se ha dicho, de "mentira romántica" y "verdad novelística"), Cervantes opera desde la partida con un sistema completo de diversas esferas de estilización, moviéndose entre la fantasía romancesca, proyectada por Don Quijote, un semi-realismo de lo cotidiano y doméstico, y la abstracción feliz de la comedia, proyectados una y otro por el narrador. Estas son las tres regiones fundamentales».

<sup>11</sup> Íd., art. cit., p. 51.

dría proponerse que la curiosa historia de la Torralba es resultado de la combinación de elementos de carácter popular y folklórico y de un proceso de «estilización paródica» (en términos bajtinianos) del prestigioso género de la literatura pastoril (cfr. *infra*). Con respecto al segundo episodio, Martínez Bonati sostiene que «la esfera de la épica popular se asoma en la rapsodia del trujamán en el retablo de Maese Pedro».<sup>12</sup> Yo precisaría que, al intervenir Don Quijote de manera tan decidida en los hechos de la representación dramática y al querer convertir el episodio en una de sus «aventuras», el hidalgo pone en ejercicio su imaginación idealizadora y fantástica buscando recrear en esta los principios de las ficciones caballerescas. Con estas consideraciones en mente es posible plantear la siguiente hipótesis. Pretendo demostrar que la interrupción narrativa es un recurso literario que permite revelar, incluso en el espacio limitado de estos segmentos, no solo la complejidad del personaje de Don Quijote, sino, también, las convenciones artísticas que sostienen la totalidad de la novela y que sirven a Cervantes para abordar, en particular, una nueva estética pastoril y caballerisca.

## 1. Sancho y la Historia de la Pastora Torralba

Para Alban Forcione, la narración de Sancho sobre la pastora Torralba es una «pequeña pastoral burlesca».<sup>13</sup> «Su historia de la Torralba es un típico ejemplo de su anti-pastoralismo [el de Sancho]», dirá en otro momento,<sup>14</sup> inscribiendo así dicho relato dentro del marco de influencia de la literatura pastoril (cf. *supra*). Según este investigador, la novela pastoril del siglo XVI, al narrativizar los conceptos de la poesía amorosa, pretende superar las limitaciones de esa poesía y de su concepción de amor, buscando dignificar el amor humano, permitiendo así su realización en el mundo.<sup>15</sup> Cervantes experimenta con

---

<sup>12</sup> Íd., art. cit., p. 50.

<sup>13</sup> FORCIONE, Alban. «Cervantes en busca de una pastoral auténtica». Tr. Flora BOTTON-BURLÁ. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n.º 2, 1988, p. 1012. Sigo muy de cerca los argumentos principales de Alban Forcione sobre el proceso de subversión que realiza Cervantes de los principios básicos de la literatura pastoril, primero en *La Galatea* y, veinte años más tarde, en las dos partes de *Don Quijote*.

<sup>14</sup> Íd., art. cit., p. 1037.

<sup>15</sup> Íd., art. cit., p. 1013, n. 3.

el género pastoril en *La Galatea*, pero será en las dos partes de *Don Quijote* donde se buscaría explorar un nuevo tipo de literatura pastoril, una suerte de «pastoral auténtica».

En el análisis que realiza Alban Forcione de *La Galatea*, se percibe una obsesión de Cervantes con lo interrumpido o truncado.<sup>16</sup> En dicha novela, según Forcione, «Cervantes está experimentando audazmente con las famosas técnicas de Heliodoro [y la novela bizantina]: fragmentación del argumento, suspensión por medio de la limitación del punto de vista, aclaraciones retrospectivas de hechos sorprendentes que se desarrollan ante los ojos de un lector asombrado, deslumbrado y a menudo frustrado».<sup>17</sup> Es evidente que lo aprendido y ejercitado en *La Galatea* reaparecerá en *Don Quijote* veinte años después, junto con la «búsqueda subsecuente que hace el autor de otra forma de pastoral y de otra experiencia del amor».<sup>18</sup> Entre los elementos claves, Forcione señala «la plena emancipación de la figura humana frente a las imposiciones de los paradigmas literarios tradicionales y el descubrimiento de un nuevo tipo de espacio literario, en el cual se podía hablar con su propia voz».<sup>19</sup>

En *Don Quijote*, Cervantes, en palabras de Forcione, logra un primer nivel de desmitificación del género pastoril en el episodio de Marcela y Grisóstomo (capítulo XIV de la primera parte) a la vez que proporciona mediante «esta pastoral en miniatura [...] un verdadero final de *La Galatea*, un final que literalmente destruye la posibilidad de una pastoral amorosa».<sup>20</sup> La situación que articula el celeberrimo discurso de la pastora Marcela desenmascara las convenciones del género a la vez que postula un ideal pastoril alternativo, que defiende elocuentemente un tipo de realización personal.<sup>21</sup> En esa línea, un

<sup>16</sup> Íd., art. cit., p. 1026.

<sup>17</sup> Íd., art. cit., pp. 1022-1023.

<sup>18</sup> Íd., art. cit., p. 1013.

<sup>19</sup> Íd., art. cit., p. 1017, n.10.

<sup>20</sup> Íd., art. cit., p. 1028.

<sup>21</sup> Explica más detalladamente Forcione: «La escena opone la creencia absoluta que Grisóstomo tiene en este ideal a la concepción de la libertad que tiene Marcela, latente en el rechazo del amor que hace la "desamorada", pero que, en su compleja elaboración en el *Quijote*, contradice trágicamente la "inocente libertad arcádica", desenmascara el sueño de la Edad de Oro como una fantasía escapista, e introduce en el mundo imaginario reductivo de la pastoral el tipo de complejidad y de ambigüedad que envuelven la elección moral de cualquier persona que vive en las realidades de la sociedad y de la historia» (FORCIONE, Alban, art. cit., p. 1031). Más aun, concluye Forcione, «con la muerte



nivel de mayor profundidad en el proceso de desmitificación del género pastoril, es decir, la tan mentada *pastoral auténtica*, es posible gracias al mundo de Sancho, sobre todo a partir del abandono del gobierno de Barataria casi al final de la segunda parte, y que significa la vuelta a la «antigua libertad» de «su vida pasada», en suma «el regreso a su ser auténtico».<sup>22</sup> Sin embargo, creo advertir muy temprano en la novela, incluso desde el relato de Sancho sobre la Torralba, un lugar para la insumisión del escudero. En efecto, la rebeldía de Sancho a seguir con los patrones narrativos de Don Quijote demuestra la necesidad del personaje de afirmar, mediante recursos cómicos, justamente su propia voz.

Desde un primer momento, y a través de estructuras formulaicas propias del relato oral, Sancho le advierte a Don Quijote que su relato, el cual Sancho mismo parece considerar muy precario, no debe ser interrumpido: «—Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia que, *si la acierto a contar y no me van a la mano*, es la mejor de las historias» (I, XX, 212, mis subrayados). Luego viene el consabido refrán: «“Érase que era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...”» (I, XX, 212). Todo refrán funciona como síntesis apretada y como moraleja de una narración como esta, dotada de un carácter folklórico, pero, en este caso, ilumina además la situación que propicia la narración, es decir, las circunstancias extratextuales del relato. En este caso preciso, Sancho busca impedir que Don Quijote emprenda una nueva y «peligrosa» aventura, es decir, descubrir la fuente de los horribles e inexplicables ruidos que los amenazan en plena oscuridad. Sancho insiste en que la conseja: «viene aquí como anillo al dedo, para que vuesa merced se esté quedo y no vaya a buscar el mal a ninguna parte» (I, XX, 212). El relato que está a punto de iniciarse posiciona a Don Quijote como oyente literalmente cautivo, debido a que Sancho le ha amarrado las patas a Rocinan-

---

de Grisóstomo y la desaparición de Marcela, Cervantes ha terminado literalmente su nueva *Galatea* y, con ella, cualquier posibilidad de una pastoral amorosa, revelando claramente la naturaleza ficticia del amor y del objeto amoroso que la animan, y lo vacío de la tradición poética a la que rinde homenaje» (id., art. cit., p. 1035).

<sup>22</sup> Cfr. Íd., art. cit., pp. 1036-1043. En efecto, mientras Marcela representa «las limitaciones de la pastoral convencional del ser [...] y su abandono de las restricciones de la sociedad a favor de la libertad en el desierto. El ideal de libertad, inocencia, sencillez y desnudez que adopta Sancho Panza es, por contraste, un ideal decididamente social» (id., art. cit., p. 1040).

te, a la vez que le impide emprender la aventura en su papel de caballero andante. Ahora bien, escuchar a Sancho será para Don Quijote, en cierto modo, una «aventura», o, más bien, un reto, pero en términos estéticos y literarios.

Los momentos iniciales sirven para situar a Sancho en el inusitado papel de narrador: es Sancho quien se encargará de la digresión literaria en esta ocasión. La primera intervención de Don Quijote consiste en cederle la voz «narrativa» al rústico escudero: «—Sigue tu cuento, Sancho —dijo Don Quijote— del camino que hemos de seguir déjame a mí el cuidado» (I, XX, 212). Algo muy diferente había ocurrido durante el encuentro con los cabreros en el capítulo XI de la primera parte, otro episodio de carácter pastoril. En dicho caso, mientras Don Quijote nos ofrece un largo discurso sobre las bondades de la Edad de Oro, Sancho se encarga de proveer el vino a su señor. Cuando Don Quijote invita a Sancho a departir con ellos, este prefiere comer a solas cuando señala: «mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme menudo, no estornudar ni toser si me viene en gana, *ni hacer cosas que la soledad y la libertad traen consigo*» (I, XI, 120, mis subrayados). Mediante esta afirmación de su libertad, Sancho prefigura el discurso de Marcela, donde se exalta precisamente el ejercicio de la propia libertad en soledad. Ambos parlamentos, aunque de distinta factura, buscarían desmantelar las convenciones tanto artísticas como ideológicas de la literatura pastoril.

El relato de Sancho sobre Torralba es aparentemente una narración menor y circunscrita dentro de la aventura de los batanes; no obstante, la singularidad y originalidad del relato asoman desde el primer momento. Gracias a un peculiar estilo de narrar, el relato se proyecta como una narración desmesurada y carente de límites. En efecto, Sancho exagera en el uso de repeticiones y abusa de los detalles.

—Digo, pues —prosiguió Sancho—, que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir, que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo, como digo, de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico [...]. (I, XX, 213)

Las interrupciones de Don Quijote no se hacen esperar; el hidalgo interviene por segunda vez exigiéndole la eliminación de tan absurdas repeticiones: «—Si des a manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo Don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada» (I, XX, 213). Sancho se apoya en usos tradicionales para defender su peculiar estilo narrativo: «De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho— *se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlo de otra, ni es bien que vuestra merced me pida usos nuevos*» (I, XX, 213, mis subrayados). Desde el principio, Sancho le ha advertido a su solitario oyente, que no debe intervenir («si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias»), ahora exige que se respeten sus propios fueros («ni es bien que vuestra merced me pida usos nuevos»).

En el momento de describir a los protagonistas destaca la curiosa descripción física de la protagonista. La Torralba está lejos del ideal de belleza clásica, a diferencia de las heroínas de la literatura pastoril. El elemento interesante es que tan peculiar descripción presenta a Sancho como testigo de los hechos: «Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, *que parece que ahora la veo*» (I, XX, 213, mis subrayados). Sancho al «presentarse como testigo», utiliza un «recurso frecuente de la narración oral» (I, XX, 213, n. 40). Para E.C. Riley se trata de una estrategia retórica de larga data que tiene como propósito impresionar a sus lectores.<sup>23</sup> La afirmación de Sancho Panza suscita una nueva interrupción de Don Quijote. Ante la inevitable pregunta del hidalgo con respecto a su presunto «conocimiento» de actores y hechos, Sancho desmantela este artificio casi inmediatamente al verse obligado a revelarlo como tal. Se puede, entonces, observar en el jocosos intercambio siguiente, que se comienza a abandonar el relato mismo al orientarse el diálogo hacia los presupuestos de la ficción y no a la ficción misma.

—Luego ¿conocístela tú? —dijo Don Quijote.

—No la conocí yo —respondió Sancho—, pero quien me contó este cuen-

---

<sup>23</sup> La cita de RILEY, Edward C. «Literature and Life in *Don Quijote*». En: LOWRY Jr., Nelson (ed.). *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 164, señala exactamente: «*Writers of fiction continued the old tradition of asserting that the story they told was true (adtestatio rei visae) to impress and move their readers*».

to me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar que lo había visto todo. (I, XX, 213)

Más adelante en el relato se incide sobre aspectos más bien morales de la protagonista, que, en cierta medida, se habían adelantado en el retrato físico. Se había descrito a la Torralba como «moza rolliza, zahareña [...] [que] tenía unos pocos de bigotes». *Zahareña* significa “arisca”; es más «la mujer con bigote era tenida por cruel y peligrosa» (II, X, 709, n.78). Sancho explica que el amor de Lope Ruiz por la Torralba se transforma en un profundo rechazo debido a «una cierta cantidad de celillos que ella le dio» y que motivan que el maltratado pastor decida abandonar a la Torralba. Esta, «que se vio desdeñada del Lope, luego le quiso bien, más que nunca le había querido» (I, XX, 213). La súbita transformación de la Torralba suscita la siguiente sentencia de Don Quijote: «—Esa es natural condición de mujeres —dijo Don Quijote—, desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece. Pasa adelante, Sancho» (I, XX, 213-214). El retrato moral de la Torralba sirve para emparentarla con las veleidosas y cambiantes heroínas de la literatura pastoril, donde la mayoría de las veces se presentan historias infelices.

Edward Dudley distingue las historias felices de aquellas que tienen un desenlace triste entre los relatos interpolados de la primera parte del libro. Las historias infelices, como la absurda narración de Sancho sobre los pastores Torralba y Lope Ruiz, ofrecen un triángulo amoroso: Grisóstomo-Ambrosio-Marcela, Lope Ruiz-Torralba-otro pastor, Anselmo-Camila-Lotario, entre otras. Estas son narradas desde la perspectiva de la tercera persona, es decir, el narrador no es el héroe de su propio relato. De manera opuesta, en las historias felices, como, por ejemplo, los divertidos enredos de la Sierra Morena, el héroe o la heroína cuenta su propia historia y la acción no está completa al momento de la narración. En efecto, aquellas historias contadas en tiempo presente o perfecto son resolubles, mientras que aquellas situadas en el pasado o imperfecto son irresolubles y están, de antemano, condenadas al fracaso.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Las citas exactas de los dos artículos de Edward Dudley: «*All the unhappy stories are triangular in the placement of the lovers: (1) Grisóstomo-Ambrosio-Marcela, (2) Lope Ruiz-Torralba-otro pastor, (4) Anselmo-Camila-Lotario, (6) the potential triangle of the Canon's novel of chivalry [...], (7) Eugenio-Leandra-Vicente de la Roca. The unhappy stories are also the only ones narrated from a third-person viewpoint, that is, the narrator is not the hero of the tale. He*

Por ende, los relatos en pasado y contados desde la perspectiva de la tercera persona suponen, para Edward Dudley, una distancia temporal insalvable, es decir, la imposibilidad de Don Quijote de transformar el desenlace infeliz de estos conflictos amorosos. Por lo tanto, su preocupación constante por el estilo no se limitaría únicamente a la defensa de la verdad poética, sino que «es indicativa de una preocupación más profunda y de carácter esencialmente ético. Si Don Quijote puede cambiar la historia y alterar su desenlace es un *caballero andante*; si no puede, el personaje se siente empujado en el desempeño de su papel».<sup>25</sup> En el relato de Torralba y Lope Ruiz encuentro una situación comunicativa intermedia. Al tratarse de un relato oral, por cierto en tercera persona, resulta parcialmente permeable a las interrupciones de Don Quijote. Ahora bien, siendo estricta en el análisis, Don Quijote, mediante sus intervenciones, no intenta necesariamente alterar el desenlace del relato, pero sí pretende cambiar los usos de la historia, en tanto pretende imponerle su propia estética a Sancho. Lo que resulta interesante es que los «usos» de Sancho resisten cualquier embate quijotesco y las interrupciones del hidalgo no solo fracasan, sino, más bien, precipitan un corte abrupto, que tiene como resultado un relato inconcluso.

Como se ha visto, Don Quijote se encuentra ya involucrado con el relato. Sancho refiere que Lope Ruiz, debido al mal comportamiento de la Torralba, decide mudarse con cabras y todo a Portugal. En este momento, Sancho le advierte nuevamente a Don Quijote, le dice que es indispensable llevar exacta cuenta del número de cabras que el pastor Lope Ruiz va pasando de una orilla a otra del Guadiana con la ayuda de un pescador. La advertencia de Sancho va dirigida a defen-

---

*furthermore looks back on completed actions. Conversely in the happy tales the hero or heroine tells his own story and the action is not completed at the time of the narration»* (DUDLEY, Edward. «Don Quijote as Magus: The Rhetoric of Interpolation». *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 49, 1972, pp. 362-363). «Those stories told in the present or perfect tenses are resolved, but those placed into the past or imperfect tenses are unresolvable. The question of time is an obvious key here» (DUDLEY, Edward. «The Wild Man Goes Baroque». En: DUDLEY, Edward y Maximilian E. NOVAK (eds.). *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972, p. 122.

<sup>25</sup> DUDLEY, Edward, art. cit., p. 362. La preocupación por el estilo en el caso de Don Quijote «is indicative of a deeper and essentially ethical concern. If he can change the story and alter its outcome he is the caballero andante; if he cannot he is thwarted in the fulfillment of his role».

der sus curiosas estrategias narrativas a la vez que busca anticiparse a las «correcciones» de Don Quijote: «Tenga vuestra merced cuenta en las cabras que el pescador va pasando, *porque si se pierde una de la memoria, se acabará el cuento y no será posible contar más palabras dél*» (I, XX, 214, mis subrayados). Continúa Sancho: «“Sigo, pues, y digo que el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cieno y resbaloso, y tardaba el pescador mucho tiempo en ir y volver. Con todo esto, volví por otra cabra, y otra, y otra...”» (I, XX, 214). La nueva interrupción de Don Quijote resulta inevitable: «—Haz cuenta que las pasó todas —dijo Don Quijote—; no andes yendo y viniendo desamano, que no acabarás de pasarlas en un año» (I, XX, 214). Esta vez la interrupción no apunta a sostener la verdad histórica del relato, sino que defiende una dimensión estética del, ahora, atento oyente. Se trata del enfrentamiento de dos tradiciones literarias y estéticas, en suma, de «usos» diferentes y hasta opuestos. Esta nueva ruptura del relato trae consigo, como Sancho había advertido, la disolución de la narración misma.

—¿Cuántas [cabras] han pasado hasta ahora? —dijo Sancho.

—Yo ¿qué diablos sé? —respondió Don Quijote.

—He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. *Pues, por Dios, que se ha acabado el cuento; que no hay pasar adelante.* (I, XX, 214-215, mis subrayados)

Para E.C. Riley, «la historia ridícula de Sancho es, entre otras cosas, una *reductio ad absurdum* del mal uso del detalle. En medio de una suma de particularidades innecesarias, Sancho pierde no solo cualquier grado de verdad poética presente en el relato sino el relato mismo». <sup>26</sup> Para Alban Forcione, el relato de Sancho revela la fragilidad fundamental de la novela pastoril. La narración «muestra, como en teatro de títeres, las huidas y persecuciones de pastores y pastoras que aman y odian». <sup>27</sup> Este relato, al igual que el modelo prestigioso del cual parte —la novela pastoril— literalmente no va a ningún lado y «el lector como el amante, gira sin cesar, torturado en la rueda de

---

<sup>26</sup> La cita de RILEY, Edward C., art. cit., p. 172, va como sigue: «*Sancho's ridiculous story in I. 20 is among other things a reductio ad absurdum of the misuse of detail. In a maze of unnecessary particulars he loses not only whatever poetic truth there might conceivably have been in the story, but the story itself.*»

<sup>27</sup> FORCIONE, Alban, art. cit., pp. 1012-1013.

Ixión del movimiento fútil y sin sentido».<sup>28</sup> Sostengo, entonces, que, gracias a las absurdas repeticiones del relato inconcluso de Sancho, saltan a la vista las convenciones literarias de la novela pastoril mientras que la rebeldía de Sancho frente a las imposiciones literarias de Don Quijote posibilita el surgimiento de dicha *pastoral auténtica* a la que hacía referencia.

En efecto, las interrupciones constantes de Don Quijote han apuntado al marco enunciativo, objetivado también a partir de las propias digresiones de Sancho (fenómeno de *enunciación enunciada*). Se han evidenciado las fuentes de la historia en los enunciados iniciales del relato, la verdad y, más adelante, la verosimilitud del cuento, es decir, que las estrategias narrativas se han convertido en la materia misma del episodio dejando en un segundo plano la historia de Torralba y Lope Ruiz. En suma, se ha producido un traslado del contenido argumental hacia el marco narrativo. De esta manera se ha expuesto a la superficie la armazón, por cierto defectuosa, del relato.

## 2. El Retablo de Maese Pedro y la Liberación de Melisendra<sup>29</sup>

La representación teatral del retablo de Maese Pedro que representa el rescate de la dama Melisendra, quien se encuentra cautiva entre los moros, también presenta un triángulo amoroso: el noble Gaiferos, su esposa Melisendra y el moro atrevido o el rey Marsilio. Por cierto, sin desconocer el carácter teatral del retablo y, por lo tanto, del supuesto predominio de acciones ejecutadas en escena en tiempo presente, destaca más bien el carácter híbrido de esta forma artística. En efecto, a medida que la historia es actuada por las marionetas, esta es narrada por un «intérprete y declarador de los misterios de tal retablo: [este] tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían» (II, XXV, 845). «El *narrar* y *mostrar* son acciones simultáneas aquí». De manera que, como afirma George Haley, «la pieza es un acto na-

---

<sup>28</sup> Íd., art. cit., p. 1027.

<sup>29</sup> Se lee en las notas la explicación siguiente: «El *retablo* era “una caja que contenía figuritas de madera movidas por cordelejos”; pero los había también de guante o de mano. *Melisendra* es un personaje del romancero, cuyo rescate de la prisión de Almanzor por su marido don Gaiferos es reelaborado grotesca e irónicamente por Maese Pedro» (II, XXV, 840-841, n. 22).

rrativo y un espectáculo dramático al mismo tiempo».<sup>30</sup> Más aun, podría sugerir que la presencia de este narrador impone no solo el punto de vista de la tercera persona en la historia representada, sino que, gracias al uso de tiempos verbales en pasado en algunas ocasiones, aparece por momentos un carácter retrospectivo más propio de un texto narrativo.

Desde la primera aparición de Maese Pedro, destacan en él características singulares, propias de un hombre dedicado al mundo del arte y el espectáculo ambulante. Incluso el parche que lleva en el ojo llama la atención hacia la teatralidad del personaje y se convierte en importante indicio de la farsa que él mismo representa. El narrador mismo incide sobre este elemento con un tono casual y casi de confianza con el lector: «Olvidábame de decir como el tal Maese Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía de estar enfermo» (II, XXV, 840). Este dato es importante porque inscribe al «personaje en la tradición folclórica de la bellaquería atribuida a los tuertos» (II, XXV, 840, n. 24). Más aun, un halo de misterio y expectativa rodea al personaje, gracias, sobre todo, a las anunciadas dotes adivinatorias de su mono,<sup>31</sup> que son puestas a prueba casi de inmediato por el propio Don Quijote. Maese Pedro, que no es otro que Ginés de Pasamonte, uno de los galeotes que puso en libertad un ingenuo Don Quijote en el capítulo XXII de la primera parte, conoce bien a sus interlocutores de turno. Ante una pregunta de Sancho sobre su mujer, Teresa Panza, Maese Pedro aprovecha para deslumbrar a su improvisado auditorio

<sup>30</sup> La idea de HALEY, George, art. cit., p. 152, va como sigue: «*The most striking feature of Maese Pedro's puppet show is its hybrid form. As the story is acted out by puppets, it is being narrated by the assistant. Telling and showing are simultaneous here, and the puppet play is both a narrative act and a dramatic spectacle at the same time*» [mis subrayados].

<sup>31</sup> En la siguiente cita se ilustra el prestigio que el ventero atribuye a Maese Pedro y su espectáculo:

Preguntó luego Don Quijote al ventero qué Maese Pedro era aquel y qué retablo y qué mono traía. A lo que respondió el ventero:

—Este es un famoso titerero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso don Gaíferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto. Trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad que se vio entre monos ni se imaginó entre hombres, [...] de las cosas pasadas dice mucho más que de las que están por venir, y aunque no todas las veces acierta en todas, en las más no yerra, de modo que nos hace creer que tiene el diablo en el cuerpo» (II, XXV: 840-1).



identificando a Don Quijote como famoso caballero andante y ganarse su anuencia sin ambages.

[...] se fue Maese Pedro a poner de rodillas ante Don Quijote y abrazándole las piernas, dijo:

—Estas piernas abrazo, bien así como si abrazara las dos columnas de Hércules, ¡oh resucitador insigne de la ya puesta en olvido andante caballería, oh no jamás como se debe alabado caballero Don Quijote de la Mancha, ánimo de los desmayados, arrimo de los que se van a caer, brazo de los caídos, báculo y consuelo de todos los desdichados!

Quedó pasmado Don Quijote, absorto Sancho, suspenso el primo, atónito el paje, abobado el del rebusno, confuso el ventero, y, finalmente, espantados todos los que oyeron las razones del titerero [...]. (II, XXV, 841-842)

Mediante tan pomposa exaltación del hidalgo, Maese Pedro contribuye, sin sospechar los futuros perjuicios, a reforzar la locura de Don Quijote y fortalecer la idealización caballeresca como se verá hacia el final de la representación del retablo.

La descripción del retablo abarca la totalidad del capítulo XXVI, pero hacia el final del capítulo XXV, la expectativa de los espectadores por espectar el retablo de marionetas es total: «Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados Don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, *el trujamán comenzó a decir lo que oír y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente*» (II, XXV, 846, mis subrayados). Mediante esta curiosa fórmula del narrador del texto, este vuelve a intervenir y enmarca la representación dramática dentro de un marco de acusada oralidad. Algo similar ocurre en la representación misma. Esta empieza con la convención típica de los relatos orales, como ocurría en el cuento de Sancho, es decir, afirmar la veracidad del relato. En este caso, se apoya la verdad del relato nada menos que en fuentes orales y populares como crónicas y romances.

—Esta *verdadera historia* que aquí a vuestas mercedes se representa es *sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles* que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor Don Gaíferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba la que hoy se llama Zaragoza [...]. (I, XXVI, 846, mis subrayados)

A continuación el *trujamán* («traductor», «intérprete» o «declarador»), quien se encarga de suplir la falta de diálogo, describe las acciones desarrolladas en escena como sus exhortaciones al público utilizando reiteradamente de verbos de percepción visual tales como *ver* y *mirar* en tiempo presente (hecho que significa una refracción sobre el mismo acto de narrar y que ilustra justamente el carácter híbrido de la factura del retablo). Se termina usando alguno que otro tiempo verbal en pasado, estrategia que, como señalé, enfatiza el modo narrativo en desmedro de la tensión dramática.

¿No *ven* 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 la mitad de los labios [...]. *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. (II, XXVI, 847-848, mis subrayados)

A continuación el joven intérprete se desvía de la historia y contrasta información sobre los distintos sistemas de justicia, el árabe y el cristiano. Ante la inclusión de detalles innecesarios, Don Quijote interviene censurando la falta de eficacia y economía del relato. De este modo, Don Quijote le encomia al declarador la brevedad del relato. Esta primera crítica es secundada incluso por Maese Pedro:

—Niño, niño —dijo con voz alta esta sazón Don Quijote—, seguid vuestra historia línea recta y no os metáis en las curvas o transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y re-pruebas.

También dijo Maese Pedro desde dentro:

—Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado; sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles. (II, XXVI, 848)

A diferencia de Sancho en su relato sobre la Torralba, el narrador del retablo sí asimila las críticas de Don Quijote. A continuación, el joven faraute evita caer en detalles innecesarios. Cita únicamente los versos iniciales del famoso romance sobre Gaíferos y Melisendra y le advierte a su auditorio que evitará toda prolijidad. Este comentario

revela una aguzada conciencia sobre la factura de la historia que se está narrando.

[...] y [Melisendra] habla con su esposo, creyendo que es algún pasajero, con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel romance que dicen:

Caballero, si a Francia ides,

Por Gaiferos preguntad,

*las cuales no digo yo ahora, porque de la prolijidad se suele engendrar el fastidio.*

(II, XXVI, 848-849, mis subrayados)

La segunda interrupción no proviene de Don Quijote, sino del propio Maese Pedro, quien critica la afectación del relato ante una profusión de frases exclamativas del joven intérprete: «Veis cómo vuelven las espaldas y salen de la ciudad y alegres y regocijados toman de París la vía. ¡Vais en paz, o par sin par de verdaderos amantes! ¡Lleguéis a salvamento a vuestra deseada patria, sin que la fortuna ponga estorbo en vuestro felice viaje!». Maese Pedro replica: «—¡Llaneza, muchacho, no te encumbres; que toda afectación es mala!» (II, XXVI, 849). Las primeras interrupciones, tanto de parte de Don Quijote como de Maese Pedro, exigen un afiatamiento del estilo. Don Quijote vuelve a intervenir, ya no para corregir el estilo del joven intérprete, sino para restablecer la verosimilitud del relato, es decir, que se trata de una crítica a Maese Pedro, el autor del retablo. La crítica consiste en señalar la impropiedad de llamar *campanas* y *chirimías* a objetos de la ciudad árabe de Sansueña, escenario del relato.

—¡Eso 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. (II, XXVI, 849-850)

La reacción enojada de Maese Pedro no se hace esperar. Ahora bien, es necesario reparar que cada una de las intervenciones de Maese Pedro ha ido revelando los mecanismos internos de esta representación artística. En este caso particular, además, la intromisión del autor del retablo detiene la tramoya teatral y *suspende* la historia que se está contando. Maese Pedro le replica al hidalgo, en lo que se ha leído como una crítica de Cervantes a la *comedia nueva* y a Lope de Vega,

de la siguiente manera: «—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 mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo?» (II, XXVI, 850). Mediante esta acalorada discusión sobre temas de crítica literaria, se ha desviado la tensión dramática del episodio nuevamente hacia el marco enunciativo. Se produce el desenmascaramiento de la ficción desde el momento en que se identifica sus fuentes y la jerarquía de las voces narrativas. No estaría de más destacar la compleja arquitectura autorial que se produce en plena representación del retablo. Una primera fuente del relato o *primer autor*, representado por el joven faraute y un *segundo autor*, dotado de mayor autoridad, es decir, Maese Pedro y hasta un *comentador*, papel realizado por Don Quijote. Esta compleja polifonía actuando simultáneamente no hace sino reproducir los diversos niveles narrativos de la propia novela.

De vuelta en el retablo, el narrador, al igual que en la ocasión anterior, hace suyas las «correcciones» de Don Quijote, al repetir su parlamento e incorporar en este las sugerencias del hidalgo: «—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. Ténome que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo» (II, XXVI, 850).

Al realizar un balance de las intervenciones e interrupciones de Don Quijote y Maese Pedro, es posible notar que las primeras críticas estaban dirigidas a perfeccionar el estilo narrativo del intérprete mientras que mediante esta última se buscaba recomponer la verosimilitud del relato. Al ser incorporadas, se logra reforzar la verdad poética del texto y son ejemplo de la competencia literaria del personaje de Cervantes. De forma contraria, la tercera y última *interrupción* de Don Quijote supone para este inmiscuirse en el universo ficcional del retablo al pretender convertirse en actor y personaje de la acción dramática. Se pone en ejercicio la conducta idealizante del enajenado hidalgo con respecto a los hechos presenciados y significa desconocer la frontera entre la realidad y la ficción. Antes, Don Quijote había sorprendido con su defensa de un estilo cuidado y su conocimiento del universo ficcional caballeresco en la defensa de la verosimilitud de la representación. Mediante la última interrupción, Don Quijote deja de

identificar los límites de la representación y, al momento de intervenir, «destruye» literalmente el mundo hasta entonces construido. Pasa casi inmediatamente del papel de espectador bastante activo por cierto (del *ver* y *oír*) a la acción (*decir* y *hacer*), pero no cualquier acción: se trata de una participación noble y heroica.

*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 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 [...]. (II, XXVI, 850, mis subrayados)

Como se ha visto, la idealización romancesca es el mecanismo que sostiene una importante región de la imaginación en el texto, el universo caballeresco, el cual es responsabilidad plena del personaje cervantino.<sup>32</sup> Riley, por su parte, sostiene que Don Quijote, en el proceso de construir su identidad, ha tratado de transformar la vida en arte cuando todavía esta está siendo vivida.<sup>33</sup> En este caso ocurre un movimiento inverso: el universo que hasta casi el último instante había sido reconocido por él mismo como una representación de marionetas, se convierte en un escenario ideal para realizar una de sus aventuras caballerescas. Mediante su inesperada intervención, el hidalgo en su papel de caballero andante trata de volver real la representación artística. Ahora bien, tan singular intervención lo único que consigue es destruir la ficción. Nada consigue Maese Pedro con sus lamentos al intentar detenerlo: «—Deténgase vuesa merced, señor Don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. Mire, ¡pecador de mí!, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda» (II, XXVI, 851). En cualquier caso, Don Quijote es un hombre que no puede distinguir

<sup>32</sup> MARTÍNEZ BONATI, Félix, art. cit.

<sup>33</sup> RILEY, Edward C., art. cit., p. 124.

entre la vida y la ficción literaria. Luego de destruir el retablo, Don Quijote permanece en el registro caballeresco al ensalzar su intervención en favor de los amantes al considerarla oportuna y, por demás, exitosa.

—Quisiera yo tener aquí delante en este punto todos aquellos que no creen ni quieren creer de cuánto provecho sean en el mundo los caballeros andantes. Miren, si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen Gaiferos y de la hermosa Melisendra: a buen seguro que esta fuera ya la hora que los hubieran alcanzado estos canes y les hubieran hecho algún desaguisado. En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra!. (II, XXVI: 851)

Resulta interesante que la respuesta de Maese Pedro al hidalgo prosiga en el mismo registro, el del mundo caballeresco. Más aun, pareciera que el papel de intérprete de los hechos, ya no presenciados en el retablo, sino vividos por todos ha sido ocupado primero por Don Quijote durante su furiosa intervención y luego por Maese Pedro cuando incorpora versos de conocidos romances para ilustrar su más reciente desgracia.

—¡Viva enhorabuena —dijo a esta sazón con voz enfermiza Maese Pedro—, y muera yo!, pues soy tan desdichado, que puedo decir con el rey don Rodrigo:

Ayer fui señor de España,  
y hoy no tengo una almena  
que pueda decir que es mía.

No ha media hora, ni aun un mediano momento, que me vi señor de reyes y de emperadores, llenas mis caballerizas y mis cofres y sacos de infinitos caballos y de innumerables galas, y agora me veo desolado y abatido, pobre y mendigo, y sobre todo sin mi mono [...]. (II, XXVI, 851-852)

Maese Pedro le muestra los destrozos hechos a Don Quijote, quien comienza a admitir que la confusión entre realidad y ficción se debe a poderosos encantadores que lo persiguen y se compromete a pagarle por las figurillas rotas. Al igual que en el capítulo X de la segunda parte, cuando la realidad es intolerable se ve obligado a explicar que, debido a un encantamiento, la rústica, regordeta y poco refinada aldeana que tiene frente a sí, es su bienamada Dulcinea. También aquí, intervienen malignos encantadores.

—Ahora acabo de creer —dijo a este punto Don Quijote— lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaíferos don Gaíferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno. (II, XXVI, 852)

Pareciera que Don Quijote admite la distancia entre el mundo representado y el real, pero al mostrarle Maese Pedro la figura destrozada de Melisendra y exigirle reparación por esta, el hidalgo comienza nuevamente a desvariar: «—Aun ahí sería el diablo —dijo Don Quijote—, si ya no estuviese Melisendra con su esposo por lo menos en la raya de Francia, porque el caballo en el que iban a mí me pareció que antes volaba que corría; y, así, no hay para qué venderme a mí el gato por liebre, presentándome aquí a Melisendra desnarigada, estando la otra, si viene a mano, ahora holgándose en Francia con su esposo a pierna tendida» (II, XXV, 854). Siente que ha cumplido a cabalidad su papel de caballero andante, no obstante, Don Quijote necesita confirmar que la aventura de Melisendra y don Gaíferos ha llegado verdaderamente a feliz término cuando señala: «y doscientos diera yo ahora en albricias a quien me dijera con certidumbre que la señora Melisendra y el señor Don Gaíferos estaban ya en Francia y entre los suyos» (II, XXVI, 854). De una manera distinta a lo ocurrido con el absurdo relato de Sancho, también en este caso resulta imposible conocer el desenlace del conflicto amoroso. En ambos casos, las interrupciones de Don Quijote han impedido la consecución de las respectivas historias. Podría afirmarse que las intervenciones de Don Quijote en las acciones representadas en el retablo, no solo habían servido, como ocurría en el relato de Sancho, para ilustrar la competencia literaria del personaje. Es decir, poner en discusión la verdad histórica de los relatos o historias, o su fidelidad a las fuentes orales tradicionales o a los modelos prestigiosos en los que cada segmento se inscribe, o ilustrar los distintos niveles articulados por la ficción. También, en esta ocasión se pone en entredicho la efectividad de la incursión quijotesca en el transcurso de los acontecimientos. Se debe advertir que el relato de Sancho cumple una función dilatoria al impedir la «aventura» de los batanes. En suma, ambos episodios ilustran el accionar de Don Quijote tanto a un nivel ético como estético.

Edward Dudley señala que Cervantes es particularmente eficaz en convertir consideraciones estrictamente estéticas en materia prima de la ficción.<sup>34</sup> Esto ocurre gracias al tránsito fluido entre la literatura y la vida realizado por su protagonista, Don Quijote. En efecto, en ambos episodios, la interrupción narrativa cumple la función de exponer los mecanismos internos de la representación artística y las convenciones literarias que sostienen en un caso a la novela pastoril y, en otro, a una representación dramática de carácter caballeresco.

## Bibliografía

CERVANTES, Miguel de [1605, 1615]

1998 *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Estudio preliminar Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica.

DUDLEY, Edward

1972 «Don Quijote as Magus: The Rhetoric of Interpolation». *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 49, pp. 355-368.

1972

«The Wild Man Goes Baroque». En: DUDLEY, Edward y Maximilian E. NOVAK (eds.). *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 115-139.

FORCIONE, Alban

1988 «Cervantes en busca de una pastoral auténtica». Tr. Flora Botton-Burlá. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n.º 2, pp. 1011-1043.

JIMÉNEZ FAJARDO, Salvador

1984 «The Sierra Morena as Labyrinth in *Don Quijote I*». *Modern Language Notes*, vol. 99, n.º 2, pp. 214-234.

HALEY, George

1975 «The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show». *Modern Language Notes*, vol. 80, pp. 145-165.

---

<sup>34</sup> DUDLEY, Edward, art. cit., p. 120.



MARTÍNEZ BONATI, Félix

1977 «Cervantes y las regiones de la imaginación». *Dispositio*, vol. 2, n.º 4, pp. 28-53.

1977 «La unidad del *Quijote*». *Dispositio*, vol. 2, n.º 5-6, pp. 118-139.

RILEY, Edward C.

1962 «Literature and Life in *Don Quijote*». En: LOWRY Jr., Nelson (ed.). *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press.

1969 *Cervantes. A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey: Prentice Hall, pp. 123-136.

SCARANO, Laura Rosana

1986 «La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes». *Anales Cervantinos*, n.º 24, pp. 123-136.