

Pero Pérez,
director de escena,
o *Del teatro en
el Quijote*

segundo premio

Francisco Beverido Duhalt / Universidad Veracruzana

A César Rodríguez Chicharro

I

Muchas veces se ha dado el caso de introducir en una obra literaria algún fragmento, mayor o menor, de diferente género, razón por la cual se afirma que éstos —los géneros— no existen con delimitaciones estrictas, sino como entidades sólo separables y cognoscibles en forma general.

Cervantes confiesa por boca de uno de sus personajes¹ que desde muy joven fue admirador del teatro, prueba de ello sus numerosas comedias y entremeses, y su enemistad con Lope de Vega, en defensa del teatro en su concepción clásica, contra quien se enfrenta por haber renovado y transformado los cánones bajo cuya férula se regía el teatro antes de la aparición en escena del Fénix de los Ingenios.

En vista de que muchas comedias de Cervantes se publicaron sin haber sido representadas, como lo declara él en el prólogo a la primera edición, se han hecho conjeturas respecto de si las famosas *Novelas ejemplares* no hayan sido originalmente comedias y que, temeroso de que corrieran la

¹ Dice Cervantes, a través de don Quijote, que: "Desde mochacho fui aficionado á la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula." (II, XI).

misma suerte, optara Cervantes por verterlas en la prosa narrativa, logrando así la creación de tan hermosas historias.²

II

Dentro de las hazañas y aventuras del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* se advierte claramente el amor de Cervantes por el teatro. Incluye en la novela gran cantidad de escenas actuadas por unos u otros personajes, dentro de las cuales puede incluirse la obra misma, ya que el personaje central, don Quijote, no es sino un hombre llamado —probablemente— Alonso Quijano, *el bueno*, que adopta esa nominación para recorrer el mundo reviviendo el espíritu de la andante caballería, o sea que él mismo es un actor que adopta por escenario el paisaje de La Mancha, las playas de Barcelona y la tierra espa-

² "El teatro era para él un tema obsesivo. La aparición de Lope de Vega constituía... una de sus más permanentes amarguras. Cervantes fue literalmente 'barrido' por el Fénix. No es, pues, en absoluto descabellada la hipótesis de Miguel Herrero García cuando llega a suponer que las *Novelas ejemplares* fueron primero comedias que, al no poder ver representadas, las fue transformando en relatos novelísticos." (Guillermo Díaz-Plaja, "Cuestión de Límites." Madrid: *Revista de Occidente*, 1963, página 48).



ñola en general, que toma como vestuario algunos elementos de viejas armaduras, de los que no se despoja en el transcurso de su vida caballeresca, representando su papel auxiliado por cientos de comparsas que forman el elenco de la tragicomedia.

En I,3 encontramos el inicio de este tema: Don Quijote recibe la orden de caballería de manos de un ventero no apto para conferírsela,³ quien "lee" unas supuestas oraciones y sentencias en un libro que en realidad no es otra cosa que un cartapacio en el que anotaba la contabilidad de su venta. Ambos (don Quijote, el ventero) están actuando el uno para el otro, y los dos para nosotros.

Un género novelístico tratado anteriormente por muchos otros autores se presenta más adelante a don Quijote: el episodio de Marcela, quien perteneciendo a una familia rica y honorable decide convertirse en pastora, a donde arrastra a muchos enamorados, que sin conocer la vida del campo, se transforman y adoptan las vestiduras y algunas costumbres pastoriles, pero jugando particularmente a la manera de los personajes de las novelas, de las "dianas", de las "églogas", etcétera (el episodio en sí es una novela pastoril).

La parte más importante de esta historia se encuentra en el entierro del joven Crisóstomo, preparado en forma de gran espectáculo: el cortejo, la lectura de los poemas dedicados a la "pastora", las andas adornadas en que transportan al cadáver, y la presencia de Marcela en lo alto de los riscos, su diálogo con Ambrosio, terminando con su desaparición casi mágica, que nos hace sentir como si hubiésemos gozado su presencia con nuestros propios ojos en una representación frente a un escenario natural.

³ En primer lugar para que una persona fuera nombrada caballero tenía que ser noble (no sólo hidalgo), haber sido paje primero y escudero después; además sólo podían dar el espaldarazo los reyes, e incluso la ceremonia constituía todo un rito lleno de elementos con simbolismos especiales. Don Quijote pues, no podía ser nombrado caballero (por no contar con los requisitos), y mucho menos tenía poder un ventero para armarlo. Sobre este particular (la ceremonia y el simbolismo de cada uno de los vestidos y armas de los caballeros) se encuentran abundantes datos en *Tirante el Blanco*, el *Libre del orde de cavayleria* de Raimundo Lulio, un poco en *El libro del caballero et del escudero* de don Juan Manuel, y algunos otros más.

Más tarde, en la noche a campo raso, volvemos a encontrar otro espectáculo de esta naturaleza: Don Quijote y Sancho, al ver acercarse en la penumbra nocturna unas luces misteriosas consideran que no puede ser otra cosa que alguna manifestación diabólica, cuando en realidad se trata de las teas con que se alumbran los integrantes de la comitiva de encapuchados que transportan un cadáver.

Don Quijote, después de la famosa aventura del yelmo de Mambrino, nos hace una narración (podríamos considerarlo un director planeando su próxima puesta en escena) cuasiteatral, al describir a Sancho la forma en que le han de recibir los reyes y princesas en sus castillos después que sus hazañas hayan recorrido el mundo y sean conocidas por todos. Todo esto, claro está, de acuerdo a las descripciones de ceremonias semejantes en los libros de caballería, memorizados por don Quijote.

Casi al final de la primera parte está el encantamiento que hacen el cura y el barbero a don Quijote para llevarle, enjaulado, a su pueblo, terminando así la segunda salida del héroe por los campos de La Mancha.

Puede decirse que la segunda parte es la más rica en recursos teatrales, principalmente por la aparición y la malicia de algunos personajes que conocen a don Quijote por la edición de la primera parte que de sus aventuras trata y que se empeñan en hacerle objeto de sus burlas.

La carreta de *Las cortes de la muerte* origina la primera aventura de don Quijote en el aspecto que estamos tratando, primero en el camino, cuando el encuentro y la extrañeza de caballero y escudero ante semejantes personajes, y más tarde en el pueblo, durante la representación, por supuesto, interrumpida por don Quijote.

El bachiller Sansón Carrasco, disfrazándose como el Caballero de los Espejos, hace un intento porque don Quijote regrese a la aldea, intento fallido pues el protagonista logra vencer por azar al Bachiller, con lo que prosigue su camino.

En las bodas, que debiendo ser de Camacho son de Basilio, se utilizan una serie de efectos y presentaciones muy especiales y llenas de artificios, comprendiéndose esto más claramente si se tiene en cuenta que la segunda parte corresponde al periodo barroco, en el que dentro del teatro se emplea-

ban entre otras cosas ciertas máquinas y aparejos para la aparición de los dioses o ángeles (de aquí renace, como en la antigüedad clásica, la expresión *Deus ex machinae*, que se refiere a este tipo de artificios.⁴ Así pues, Camacho nos presenta en sus bodas algunas características del elaborado teatro barroco, a través de las danzas y representaciones que para tal efecto prepara.

Ginés de Pasamonte, galeote liberado en la primera parte por la mano de don Quijote, aparece nuevamente en la segunda disfrazado ahora de titiritero. Trae consigo un mono adivino y un retablillo. Aquí Cervantes nos da otra prueba de su talento, presentándonos no sólo, como hemos visto, teatro dentro de la novela sino incluso llega a escribir teatro dentro del teatro dentro de la novela. Es decir, nos presenta a Ginesillo como un actor, representando frente a los personajes de la novela el papel de Maese Pedro (simple: teatro dentro de la novela), quien a su vez hace actuar a unos títeres (seguramente basándose en los teatros de marionetas que viera Cervantes durante su estancia en Italia) que forman un retablo (no tan simple: teatro —el retablo de marionetas— dentro del teatro —la presentación de “Maese Pedro” por Ginés— dentro de la novela —las aventuras de don Quijote de la Mancha, que escribiera Cervantes—; tres planos de actuación superpuestos en sólo unas cuantas páginas).

La parte más abundante en funciones teatrales, como señalábamos arriba, se encuentra después: las aventuras que suceden a don Quijote en el palacio ducal.

La actuación menos notable, pero no por eso menos importante, es la que efectúan los duques y sus sirvientes desde el momento de recibir a don Quijote, hasta que éste se despide de ellos y abandona el palacio, y que le

⁴ La expresión *Deus ex machinae*, empleada primero por los latinos (con referencia al teatro griego), significaba, como puede verse por una traducción literal, la aparición de un dios en escena por medio de cierta maquinaria que lo hacía descender en el centro del escenario (o ascender desde el fondo del mismo). No eran sólo dioses los que aparecían, sino que por la naturaleza de los artificios se suponía que sólo ángeles o demonios podían aparecer en esta forma, y sobre todo (en la forma más usada: descender) dioses.

hace sentirse como los héroes que había conocido y admirado por medio de las novelas.

Merlín aparece, una noche de caza, con Dulcinea encantada, pidiendo a Sancho que se dé tres mil quinientos azotes para desencantarla; es la primera representación ya preparada, para sorpresa de don Quijote y regocijo de los circundantes. Otra manifestación barroca del teatro se advierte así en el sentido escenográfico (un escenario natural: el coto de caza de los duques) como por lo que hace a la copia de personajes (un ejército de actores formado por los sirvientes de los mismos duques).

Clavileño, el caballo de madera del gigante Malambrino, y un grupo de “mujeres barbadas” son los personajes de la siguiente farsa, en la que don Quijote debe ir a rescatar a una princesa a solicitud de la condesa Trifaldi (el mayordomo del palacio ducal), del caballero Trifaldín de la Blanca Barba y del séquito de mujeres barbadas que vienen del reino de Candaya, culminando la aventura con el viaje de don Quijote y Sancho por los aires sobre el duro lomo de Clavileño, del que regresan un poco quemados y peor parados, pero con lo que dan fin al encantamiento de Malambrino sobre las dueñas barbadas.

Encontramos a continuación la escena más ambiciosa, con el reparto más extenso y la escenografía más real y completa en cualquiera presentación teatral: el gobierno de Sancho sobre la “ínsula” Barataria, en la que toda la gente del pueblo son los actores, la escenografía el pueblo mismo, con una coordinación de movimientos que aun fuera de su simpleza Sancho no podría imaginar que lo que allí sucede no es sino una burla preparada para él, pero en la que no obstante llega a sorprender a los criados y vasallos del duque con los fallos acertados que sobre algunos casos que se le presentan como juez del lugar pronuncia el primer día de su gobierno. Termina esta aventura con el retiro de Sancho de su gobierno en la ínsula después de la gran batalla en que aparece atado y entablado, sin poder dar un paso en contra de su enemigo, cualquiera que éste fuese (y que en realidad es el propio pueblo).

Una de las últimas aventuras en el palacio ducal es el torneo que se va a verificar entre el caballero violador de la hija de doña Rodríguez, repre-

sentado por el lacayo Tosilos, y don Quijote, preparado como los descritos en las novelas de caballería, al cual acude gente de los lugares cercanos, por ser un suceso extraordinario, pero que no llega a realizarse debido a que Tosilos no desea pelear contra don Quijote por no casarse con la hija de doña Rodríguez, pues se enamora de ella al verla y prefiere hacerlo.

Para dejar el palacio, los duques organizan la ceremonia de despedida a don Quijote, con lo que se cierra el mayor ciclo de "encantamientos" y aventuras fantásticas de don Quijote.

Al llegar a Barcelona, después de haberlo dejado Roque Guinart en manos de un amigo suyo, éste representa ante el héroe el episodio de la cabeza encantada, un truco de magia blanca, sin ninguna característica realmente sobrenatural, que posteriormente debe ser destruida para evitar el castigo de la Santa Hermandad.

Hace Sansón Carrasco un último intento, esta vez con éxito, para devolver a don Quijote a su lugar y tratar de darle reposo y volverle a la cordura. Se disfraza ahora como el Caballero de la Blanca Luna: lo reta en las playas de Barcelona, vence y logra hacer que como caballero que es cumpla su palabra: obedecer los mandatos del vencedor (regresar a la aldea), acordados antes del combate.

En el camino, esto es, de vuelta a su lugar, los duques se enteran de su paso por cierto paraje y le hacen ir de nueva cuenta, mediante algunos sirvientes disfrazados de bandoleros, a su palacio, para escenificar ante sus ojos el último espectáculo: la ceremonia para revivir a Altisidora, sierva de éstos y enamorada perdida de don Quijote, empleando los elementos mencionados del teatro barroco y creando una nueva representación a la altura de la fantasía de don Quijote, quien vive así su última aventura.

Después de este pequeño resumen de los sucesos y representaciones "teatrales" que introdujera Cervantes en su novela, pasemos al capítulo que nos interesa y que de intento hemos suprimido en la enumeración: el episodio que corresponde a las aventuras, desventuras y locuras del hidalgo de la Mancha en Sierra Morena, y las artimañas que utilizaron el cura y el barbero para sacarle de allí.

Las opiniones están divididas respecto de este capítulo: algunos autores, entre los cuales se encuentran Joa-



quín Casaldüero, consideran que debe tenersele por una novela y que el cura es el escritor de la misma;⁵ otros, como Guillermo Díaz-Plaja, creen que debe considerarse una representación teatral⁶ y que el cura es, en este caso, el "tracista" . . . imaginador de verdaderos montajes escénicos" (página 99).⁷

III

La primera parte del Quijote corresponde al periodo renacentista de la obra de Cervantes, a diferencia de la segunda, que, como ya se dijo, pertenece al barroco. Durante la época en que se escribió la primera parte, las "compañías" de teatro funcionaban, poco más o menos —con base en la *commedia dell'arte* italiana, ya bien conocida en España desde tiempos anteriores a Cervantes— de la siguiente manera: estaban compuestas por un grupo de actores que fluctuaban entre dos hombres y un muchacho hasta doce hombres, tres mujeres y dos muchachos o poco más, de los cuales uno era el autor⁸ del cual tomaba el nombre la "compañía".⁹

Las obras compuestas (que no podemos decir escritas) por los autores, "los canevas —o guiones— como ahora llamamos a esas tramas de la *commedia dell'arte*, eran apenas esquemas de la acción".¹⁰ Los actores tomaban este guión y dejaban todo el discurrir de la escena a cargo de la improvisación. Es debido a estas circunstancias que las obras representadas no se hallaban escritas, puesto que esa línea general sufría su desarrollo por la imaginación del actor.

No fue sino hasta ya entrado el siglo xvi (aunque se encuentran algunas anteriores) que se empezaron a presentar obras impresas y de autores conocidos. Por esto Lope escribe muchas de sus comedias en veinticuatro horas; y por esto también ocurre que algunas otras de Cervantes, de Shakespeare, del mismo Lope y de otros autores (españoles y extranjeros) se perdieran en el tiempo, así como los nombres de algunos autores, cuyas obras conocidas y preservadas por medio de representaciones al transcurso de los siglos permanecen, sin embargo, anónimas.¹¹

⁵ Joaquín Casaldüero, *Estudios de literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, 1962, pp. 80 y ss.

⁶ Guillermo Díaz-Plaja, *Op. cit.*, pp. 59 y ss.

⁷ *Idem*, p. 67.

⁸ En esta época, director y autor eran la misma persona, puesto que el jefe de la "compañía" era aquel que proponía el guión y dictaba las reglas generales de actuación, dejando las particularidades a la inventiva de cada uno de los actores. A partir de este momento, cuando se mencione "autor", con relación al cura o algún otro personaje (excepto a Cervantes) deberá entenderse con esta doble significación de director-autor.

⁹ La compañía, para ser considerada como tal, "real y de título", necesitaba dieciséis actores (Díaz-Plaja, *Op. cit.*, p. 100).

La de Angulo el Malo nos sirve para ejemplificar lo siguiente: en primer lugar no era compañía puesto que sólo contaba con ocho actores, por lo que cae en la denominación de "garnacha", que reunía a los grupos constituidos por seis hombres, una mujer y un muchacho. En segundo lugar, los grupos, de teatro tomaban el nombre del autor de la misma, como en este caso "Angulo el Malo", que por cierto no aparece citada entre las que eran "reales y de título" en la época de Cervantes.

¹⁰ Kenneth MacGowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 80.

¹¹ Pueden compararse las comedias en este caso con los famosos cantares de gesta y romances trovadorescos y juglarescos, que habiendo pasado de boca en boca fueron transformados, reducidos y ampliados, divididos y sintetizados, y que también, como ciertas comedias, permanecen anónimos.

IV

Habiendo señalado brevemente el funcionamiento de las compañías teatrales que aún circulaban por los campos de España transportándose en carretas o sobre los lomos de los burros en el tiempo de Cervantes, podemos considerar el episodio de Sierra Morena divisible en cuatro partes fundamentales:

1) la invención o concepción original (guión): el cura disfrazado de doncella agraviada y el barbero de su escudero, contando a don Quijote una historia trágica, a la que, dada su condición de caballero, no podrá negarse a poner fin cuando la "princesa" le solicite ayuda.

2) el cura decide que por su condición eclesiástica no es correcto que adopte el disfraz de doncella, por lo que decide cambiar papeles con el barbero, haciéndose pasar aquél por el escudero de la doncella, que representará éste.

3) ya en Sierra Morena, el cura y el barbero encuentran a Cardenio (que les cuenta sus desventuras) y más tarde a Dorotea, quien después de referir su historia y escuchar la del cura, decide ayudarles haciéndose pasar por la princesa Micomicona, del reino Micomicón, introduciendo en la farsa pasajes semejantes de su propia vida, con lo que llegan hasta don Quijote de la siguiente manera:

a) Princesa Micomicona, interpretada por Dorotea.

b) Escudero de la princesa, representado por el barbero, y

c) Autor, el cura.

4) Al llegar a la venta, incluyendo en el reparto a:

d) Un clérigo anónimo, representado por Cardenio, a quien acompaña el cura, también como anónimo, encuentran (más adelante) a otra serie de personajes entre los que se cuentan don Fernando y Luscinda, el Cautivo y Zoraida-Marién, acompañados de otros personajes, además de algunos labradores, el ventero y el barbero expropietario del baciuelmo de Mambriño (por el cual hay una disputa entre don Quijote y aquél). Se presentan algunos conflictos entre los personajes ajenos a don Quijote (Fernando y Dorotea, Cardenio y Luscinda,

etcétera); y algunos sucesos, como la transformación de los odres de vino en el "gigante" que domina el reino de Micomicón, que obligan al cura a transformar nuevamente su plan: teniendo conocimiento de los "encantamientos" de que ha sido víctima don Quijote en esa venta, del que ha sucedido ahora y de todo lo que se le ha presentado a lo largo de la novela (la primera parte), decide hacerlo creerse encantado y llevarlo enjaulado a su pueblo, disfrazados cura y barbero de encantadores.

V

Teniendo en cuenta lo anterior sobre procesos teatrales en la época, podemos considerar nuevamente el pasaje en la siguiente forma:

a) El cura como autor de la compañía, formada por,

b) Dorotea, Cardenio, Barbero, etcétera, actores representando para,

c) Don Quijote (a más de algunos otros que también se incluirían en esta clasificación) como espectador, aunque también envuelto en la farsa.

Imagina el cura un guión original que va sufriendo cambios en el transcurso de la acción debido a las interrupciones oportunas y válidas de algunos personajes, sucesos y relaciones y debido también a las improvisaciones de que ya habíamos hablado, todo lo cual hace desviar el final de la farsa hasta uno totalmente inesperado y diferente del propuesto por el autor.¹²

VI

Así pues, podemos decir que Cervantes no pudo reprimir su amor por el teatro e introdujo, en las dos partes de su novela una gran cantidad de episodios teatrales, y en especial uno mayor en cada una.

En la primera vemos que convierte a don Pero Pérez, el cura, en un eficiente director de escena que se enfrenta a todos los problemas técnicos de las representaciones de la época,

¹² En la misma época de Cervantes el público acostumbraba intervenir en las representaciones haciendo comentarios con los actores sobre la farsa que se presentaba, y éstos aprovechaban dichas intervenciones para improvisar sobre el tema, variando considerablemente el cauce de la acción.

venciendo los obstáculos que se atraviesan en su camino en cuanto a interpretación (como en el caso, muy especial, de *Dorotea*,¹³ escenografía y vestuario para presentar a los ojos de don Quijote una farsa con la que intenta volverlo a la cordura¹⁴ (pero que sin embargo está a punto de fracasar, pues Sancho no es tan ciego como su amo y se da cuenta de lo que realmente sucede).

En la segunda introduce a los duques, siendo éstos y sus siervos los actores, dirigidos por los propios duques y su mayordomo, convirtiendo el palacio y sus alrededores (bosques y aldeas) en el escenario de su espectáculo.

No ha defraudado Cervantes al teatro. El viejo amor de su juventud —y también de su madurez—, su resentimiento por haberse visto obligado a publicar sus comedias sin estrenar, su antagonismo con Lope, etcétera, se

vuelcan en este episodio, en que presenta y defiende —como Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*— su posición ante el teatro, brindándonos un concepto muy propio y de gran trascendencia, que unido a sus comedias y demás escritos nos sirven grandemente para la comprensión de las actividades de este tipo en su época.

Las aventuras, vida y “fazañas” del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* forman una gran novela, cumbre, en su tipo y en su época —como el *Poema del Cid* y la *Tragedia de Calisto y Melibea* en los suyos (aunque el *Quijote* haya rebasado la frontera de la “época” en mayor medida que los otros) — de la literatura española, que rinde también un tributo al teatro, del cual (también como el *Cid*) sufre una intromisión apreciable y especialmente valiosa para el estudio de Cervantes y su obra.



¹³ Cabe citar aquí que “Un autor de 1634 dice que ‘los actores pasan su tiempo estudiando y recargan su memoria con una gran cantidad de asuntos, tales como sentimientos ocultos, engañosos, discursos de amor quejas ... los cuales tienen siempre listos para todas las ocasiones.’” (MacGowan y Melnitz, *Op. cit.*, p. 81). Todo esto en relación a *Dorotea*, que enlaza la historia imaginada del cura y la suya propia (por ejemplo convirtiendo a don Fernando en el gigante) con lo que encontramos otra aportación al estudio del teatro de la época.

¹⁴ Una de las ideas de Cervantes era que el teatro debía ser didáctico, qué mejor ocasión que ésta para demostrarlo.