Patricia LUCAS
(Universidad Complutense de Madrid)

Don Quijote y el teatro dentro de la novela

Abstract: (*Don Quixote* and the theater inside the novel) In *Don Quixote* we can found a good number of episodes that have a high degree of theatricality, especially in the second part of the novel, for example Clavileño's flight, the parade in which appears the wizard Merlin or the entrance of the Countess Trifaldi. In these scenes, other characters interact with Sancho and Don Quixote and participate in the world of simultaneous fictions that coexist in the novel. In the majority of the scenes, we are in front of some kind of farces created by characters that want to laugh and, somehow, to take part in the world of the two protagonists. However, it is important to notice that we find these dramatical elements in a novel, in a narrative text that does not have the proper visual support of a true representation of theater. In these cases, visual effects have to be created only by words, and the same happens with the sounds of the trumpets or the colors of the sets. Cervantes, as he tells us in the *Persiles*, is conscious of the power that verbal elements have to create images. "History, poetry and painting symbolize between each other, and are so alike in appearance, that when you write history, you paint, and when you paint, you compose." (III, XIV). The aim of this paper is to review and study these elements, to reflect on the importance of the theater in the Spanish Golde Age and its influence in Cervantes' narrative.

Keywords: Cervantes, Quixote, Spanish Golden Age, theater, novel

Resumen: En el *Quijote* encontramos un buen número de episodios que presentan un alto grado de teatralización, especialmente en la segunda parte de la novela, por ejemplo el vuelo de Clavileño, la cabalgata de Merlín o la entrada de la dueña Trifaldi. Se trata de escenas en las que los dos protagonistas interactúan con otros personajes que, de manera u otra, participan o se dejan envolver en diferentes ficciones para sumarse al mundo de don Quijote y Sancho. Estos lances teatrales aparecen, sin embargo, en un mundo narrativo que no cuenta con el apoyo visual propio de una verdadera representación dramática. En este caso es la palabra la que tiene que anunciar las entradas y salidas, hacer sonar los clarines o pintar los decorados. Cervantes, según nos dice en el *Persiles*, es consciente de esta capacidad de lo verbal para construir imágenes: "La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones." (III, cap. XIV). La comunicación se propone repasar estos episodios y estudiar su construcción para reflexionar sobre la importancia que el pujante mundo dramático del Siglo de Oro tuvo en la narrativa cervantina.

Palabras clave: Cervantes, Quijote, Siglo de Oro, teatro, novela

1. El manejo de códigos y recursos teatrales en la novela

"-¡No *milagro, milagro*, sino industria, industria!" (Quijote II, cap. XXI). Los episodios del llamado *mundo fingido*[1]del *Quijote* (Ferreras, 1982), aquellos en que se

[1] Seguimos las denominaciones: mundo voluntario o intramundo, mundo transformado, mundo fingido y extramundo, propuestas por Ferreras (1982).

BDD-A26675 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:15:22 UTC)

preparan situaciones y mundos inventados para los dos protagonistas, presentan un alto grado de teatralización. En el fondo no son más que farsas que los otros personajes ponen en escena. Sin embargo nos encontramos con ellos dentro de una novela, es decir, en un mundo narrativo que no cuenta con el apoyo visual propio de una verdadera representación de teatro. En este caso es la palabra la que tiene que anunciar las entradas y salidas, hacer sonar los clarines, o pintar los decorados. Muchos de los ambientes de la novela adquieren la cualidad de escenarios teatrales (Martín Morán, 27-46). Cervantes, según nos dice en el *Persiles*, es consciente de esta capacidad de lo verbal para construir imágenes: "La historia, la poesía y la pintura simbolizan, entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones" (III, cap. XIV). Estas palabras, que podemos interpretar como una reelaboración del tópico horaciano *ut pictura poesis*, se pronuncian un siglo antes de las reflexiones de Lessing sobre la relación de poesía y pintura en el *Laoocontе*. Cervantes tiene clara la capacidad de sugerencia visual de la palabra, y en el mismo *Persiles* encontramos una declaración que llega incluso a afirmar la primacía de ésta frente a la de la vista: "los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada y, con esto, excede la lección a la vista" (III, cap. VIII).

A lo largo del *Quijote*, Cervantes pinta con palabras, disfraza a sus personajes y hace aparecer elementos de tramoya dentro de la novela. En ocasiones mueve a sus criaturas siguiendo los pasos de coreografías escénicas y se describen con certeza sus gestos, risas o expresiones corporales. Uno de los rasgos más significativos de este proceso de teatralización de la novela, tiene que ver con las distintas máscaras de lenguaje libresco tras las que se esconden los distintos personajes. Así califica Martin de Riquer (2003, 217) a los arcaísmos del hidalgo, y de un modo similar podemos interpretar las intervenciones declamatorias de Sansón Carrasco, cuando recita un soneto convertido en caballero del Bosque, o la profecía dramatizada puesta en boca del sabio Merlín. La palabra se convierte en un elemento más del mundo fingido, en un elemento caracterizador del disfraz del personaje. Es este también el caso de los superlativos que pronuncia la condesa Trifaldi: "acendradísimo caballero don Quijote de la Manchísima, y su escuderísimo Panza" (II, cap. XVIII), que actúan como un motivo de burla escenificada.

La condición declamatoria de muchos de estos parlamentos del mundo fingido, su característica de lenguaje teatral y dramatizado, queda de manifiesto también en las diversas ocasiones en las que lo exclamativo o las interjecciones aparecen en boca de estos personajes, representantes de ficciones para don Quijote: "Tomáron le luego en hombros y al salir del aposento se oyó una voz temerosa […] -¡Oh Caballero de la Triste Figura! No te dé afincamiento la prisión en que vas…" (I, cap. XLVI). Los personajes se convierten en actores, y uno de los primeros paso que da cualquier representante al dar

BDD-A26675 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:15:22 UTC)

vida a un papel es cambiar de nombre. Empezando por el propio protagonista, son varios los que lo hacen en la novela, adoptando sonoras y fingidas denominaciones.

En don Quijote el nombre verdadero queda en la imprecisión, Quijada, Quesada… ya que lo importante es el personaje caballeresco que él mismo se ha creado y que interpreta sintiéndolo como real. Por ello recibirá también el nombre de caballero de los Leones y de caballero de la Triste Figura, y lo que es aún más significativo, cuando decida interpretar el papel de enamorado penitente, él mismo imitará a Amadís, que en ese trance se hizo llamar Beltenebros. El nombre se convierte así en un elemento de disfraz verbal, de caracterización dramática. En el caso de los otros personajes, el hecho de cambiar de nombre va ligado también a su actuación como intérpretes en el mundo fingido. Es el caso de Dorotea convertida en la princesa Micomicona, o de Sansón Carrasco, interpretando al caballero de la Blanca Luna, antes caballero de los Espejos o del Bosque, enamorado de la sin par Casildea de Vandalia. La tradición literaria da a Cervantes la posibilidad de adoptar nombres sonoros con resonancias heroicas, aunque tampoco desaprovecha la oportunidad de inventar otros en referencia directa a alguna característica del personaje, como en el caso de la condesa Trifaldi, caracterizada por su vestido de tres puntas. La idea del cambio de nombre como disfraz lingüístico, se manifiesta también al final de la historia, cuando los dos protagonistas, de regreso a casa, fantasean con la posibilidad de participar en una ficción pastoril. Pensando en la posibilidad de esta nueva representación idean sus nuevos nombres, Quijotiz y Pancino, volviendo a emplear en tono burlesco la tradición literaria.

Cervantes caracteriza a sus personajes cuando actúan, cuando interpretan farsas para don Quijote, y los mueve por los escenarios que pinta como si se tratara de actores teatrales. Por eso aparecen en la novela indicaciones que parecen casi acotaciones de teatro. Si sucede que algunas de las acotaciones del teatro cervantino tienen rasgos novelescos (Sevilla, Rey Hazas 1987) (Zimic 1992), podemos decir también que en ciertos momentos, la pintura que hace Cervantes de escenarios, situaciones y personajes en su novela, se expresa en términos de anotaciones teatrales. En los episodios del mundo fingido, especialmente en el palacio de los duques, se realizan montajes escénicos y desfiles cuidadosamente representados. Cervantes tiene cuidado de manejar claramente a sus personajes, pintando así sus movimientos de manera verosímil: “Detrás de los tristes músicos comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos “ (II, cap XXXVII).

Las entradas de los distintos representantes se convierten en imágenes teatrales que se escenifican en la mente del lector, pero que no renuncian a la sorpresa visual de las verdaderas representaciones: “entraron por el jardín cuatro salvajes, vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera” (II, cap XLI). Como vemos, la descripción de la apariencia, del disfraz, se une a la aparición del personaje, lo que da al texto ese aire de acotación teatral, de breve

BDD-A26675 © 2017 „Jozsef Attila” Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:15:22 UTC)

resumen de la organización visual y espacial que acompaña la puesta en escena: "Salió en fin Sancho, acompañado de mucha gente, vestido a lo letrado" (II, cap. XLIV). Cervantes organiza los espacios fingidos en la novela con el mismo cuidado que lo haría un director de escena:

> "A un lado del patio estaba puesto un teatro y dos sillas, sentados dos personajes, que por tener coronas en la cabeza, y ceptros en las manos daban señales de ser algunos reyes, ya verdaderos o fingidos." (II, cap. LXIX)

2. Gestos, risas y disfraces

Junto al manejo del espacio escénico, otra de las labores clave de un montador de teatro es la dirección de los actores. En este caso se trata de actores de papel, de personajes literarios; pero igualmente Cervantes se encarga de hacerlos gesticular y expresarse corporalmente ante nosotros. Así vemos a la condesa Trifaldi, expresando con la postura el respeto fingido que le inspiran los duques: "Llegó, pues, con el espacio y prosopopeya referida a hincarse de rodillas ante el duque, que en pie, con los demás que allí estaban, le atendía" (II, cap. XXXVI). Y con el mismo respeto, vemos también a los dos protagonistas, que responden con maneras teatrales a la farsa que los duques han fingido para ellos: "se levantaron don Quijote y Sancho y les hicieron una profunda humillación, y los duques hicieron lo mesmo, inclinando algún tanto las cabezas" (II, cap. LXIX). La actuación de los personajes, sus movimientos, posiciones y gestos se acotan con precisión, para que podamos reproducirlos en el escenario de nuestras imaginaciones.

La dimensión cómica del mundo fingido es clave para los que montan las farsas, pero no solo resulta graciosa para sus intérpretes, sino que también hace gracia a los lectores, que asisten como espectadores a distancia. Cervantes pinta la risa, la hace aparecer en escena, contagiándonos a nosotros de la diversión que disfrutan los personajes farsantes: "era todo esto materia de grandísima risa (I, cap. XLV), no menos causaban risa las necedades que decía el barbero que los disparates de don Quijote" (I, cap. XLV), "el duque no le dijo mucho impedido de la risa" (II, cap. XXXII), "perecía de risa la duquesa en oyendo hablar a Sancho" (II, cap. XXXII). Los personajes carcajean unas veces, y otras se aguantan hasta explotar finalmente de manera sonora; en definitiva se divierten, y Cervantes nos los muestra así para que también lo hagamos nosotros. Sabe bien que la risa es contagiosa, como sin duda ocurría en el teatro, por eso la presenta y la hace física en la novela.

Acostumbrados como estamos, a la imagen de don Quijote, al que hemos visto retratado en innumerables ocasiones, es posible que se nos escapen el golpe de efecto y la comicidad que su figura entraña. La extrañeza que en la España de Felipe III causaría alguien ataviado según la moda del siglo XV, al estilo de los caballeros de la guerra de Granada, es comparada por Martín de Riquer con el efecto que nos causaría encontrarnos hoy con alguien ataviado de general carlista (Riquer 2003, 122-123). El disfraz, el golpe de efecto visual, está presente desde la caracterización inicial del hidalgo. La mera apariencia del personaje nos hace cuestionarnos el

BDD-A26675 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:15:22 UTC)

supuesto realismo cervantino. Si bien es cierto que su disfraz, o el de Sansón Carrasco convertido en Caballero de los Espejos, entran dentro de lo verosímil, también lo es que parece arriesgado caracterizar como realista el comportamiento de alguien que, como el bachiller, abandona su hogar manchego y viaja hasta Barcelona para batirse en duelo, disfrazado de caballero medieval, con un vecino trastornado de su pueblo. Si hoy nos encontrásemos con alguien vestido de general carlista, declarando semejantes propósitos, pensaríamos sin duda, que nos encontramos ante un actor o ante un loco. Y estas son, precisamente, las dos circunstancias que aprovecha Cervantes para hacer verosímil su imaginativo relato.

De igual modo que ocurría con los nombres, no va a ser solo el hidalgo el que, enloquecido, cambie su apariencia. En la locura colectiva que supone el mundo fingido, van a ser muchos los personajes que se disfracen, aunque lo hagan con conciencia de que están interpretando, sin confundir la realidad con la farsa. El disfraz da pie a Cervantes para las invenciones y el juego: "el barbero hizo una gran barba de una cola rucia o roja de buey […] convenía aquel disfraz para sacarle de la montaña" (I, cap. XXVII) Y también para la irreverencia, sobre todo cuando es el cura el que se convierte en actor de extrañas apariencias:

> "La ventera vistió al cura de modo que no había más que ver; púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde, guarnecidos con unos ribetes de raso blando, que se debieron hacer, ellos y la saya, en tiempo del rey Bamba." (I, cap. XXVII)

Todos estos elementos contribuyen a la dimensión lúdica del relato (Torrente Ballester 1984). Disfrazar a los personajes y convertir su aparición en una mascarada, hace posible la hipérbole burlona: "la nariz del escudero del Bosque, que eran tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. […] corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca" (II, cap. XIV). Pero como es habitual en Cervantes, después de mostrarnos el prodigio lo hace verosímil, racionaliza lo fantástico, al contarnos cómo están construidos estos artilugios escénicos: "Y echando mano a la derecha, sacó unas narices de pasta y barniz, de máscara, de la manifatura que quedan delineadas." (II, cap. XIV)

En el caso de las ficciones en el palacio de los duques, los disfraces son elementos de gran importancia visual. Los colores o la aparición de grupos uniformados, ponen ante nuestros ojos la escena representada. Se generan así misteriosas entradas de los distintos personajes míticos, como ocurre en la cabalgata de Merlín: "Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro" (II, cap. XXXV). La imagen fantástica de estos disfraces misteriosos, se une a la burla cuando estas vestimentas míticas tocan a los protagonistas. Es el caso de Sancho disfrazado en el episodio del túmulo de Altisidora, o de la armadura protectora, que montan para este mismo personaje, en el ataque fingido de la ínsula Barataria: "le pusieron encima de la camisa, sin dejarle tomar otro vestido, un pavés delante y otro detrás, y por unas concavidades

BDD-A26675 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:15:22 UTC)

que traían hechas le sacaron los brazos y le liaron muy bien con unos cordeles" (II, cap. LIII) La imagen del pobre Sancho entablillado nos lo presenta como un ser ridículo, víctima de las bromas de los representantes que actúan a su lado.

3. Efectos de iluminación y sonido

En el montaje de las ficciones ducales se maneja el espacio en todas sus dimensiones representativas, y la luz es, sin duda, una de ellas. A las condiciones naturales se suman los artificios de la puesta en escena: "un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía" (II, cap. XXXIV) La hora a la que se realiza la cabalgata de Merlín está cuidadosamente elegida, así como los artilugios luminosos que portan sus representantes: "sobre cada una venía un disciplinante de luz, asimismo vestido de blanco, con una hacha de cera grande, encendida, en la mano" (II, cap. XXXV). El mismo detalle se pone en el montaje del túmulo de Altisidora. La luz se maneja escenográficamente, buscando el efecto aterrador y sorprendente que producen sus visiones. Los decorados fingidos, como ocurre en el teatro, quedan caracterizados también por el modo en que se iluminan: "por los corredores del patio, más de quinientas luminarias" (II, cap. LXIX). La luz, que en la época era efecto del fuego o de las velas, ayuda a componer estos cuadros visuales, que combinan la luminotecnia con el decorado, en el que por ejemplo nos encontramos con un "dosel de terciopelo negro, alrededor del cual, por sus gradas, ardían velas de cera blanca sobre más de cien candeleros de plata" (II, cap. LXIX) La descripción del espacio teatralizado es precisa, y nos permite poner en pie la escena en nuestra mente. Junto a los espectadores en directo, que ven con sus propios ojos, aparecen los lectores como espectadores indirectos, que no ven, pero que imaginan. Al igual que hacían los duques, también tenemos que proceder al montaje de estas escenas de teatro.

De un modo semejante a lo que ocurre con los efectos visuales, se manejan también los elementos sonoros. Las puestas en escena y las ficciones dan pie para trabajar también este efecto sensorial de manera teatral, como ocurre en la llegada del diablo correo, ruidosamente anunciada: "Luego se oyeron infinitos lelilíes, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo" (II, cap. XXXIV). La cabalgata de Merlín ofrece una ocasión semejante: "allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería; acullá se disparaban infinitas escopetas, cerca casi sonaban las voces de los combatientes, lejos se reiteraban los lililíes agarenos" (II, cap. XXXIV). Pero lo sonoro no es solo un acompañamiento de entradas y salidas, no es mera decoración sensorial, ya que puede llegar a convertirse en elemento de ficción narrativa, como ocurre en la ínsula Barataria. Su ataque es fingido a través de una guerra que solo se manifiesta por el sonido. Como ocurría en el teatro de la época, escenificar una batalla visualmente era algo prácticamente imposible, por lo que se opta por su representación simbólica a través del sonido que llega de lejos.

BDD-A26675 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:15:22 UTC)

La construcción de escenografías, como ya hemos señalado, es muy importante en el palacio de los duques. De los carros triunfales de la cabalgata de Merlín, al túmulo de Altisidora, se ponen en pie una serie de tablados, cadalsos y arquitecturas efímeras capaces de ambientar el mundo fingido. La corte de los duques es, sin duda, el lugar en el que se manifiesta con más claridad la influencia de la fiesta barroca en la imaginería del Quijote. Sin embargo, no son solo estas escenografías complejas las únicas tramoyas que se ponen en pie en la novela. Ya en el ambiente pobre de la venta, la joven Maritornes juega a realizar ingenios y construcciones engañosas, e incluso algo crueles, con el fin de reírse del hidalgo: "Y haciendo una lazada corrediza al cabestro, se la echó a la muñeca, y bajándose del agujero, ató lo que quedaba al cerrojo de la puerta del pajar, muy fuertemente." (I, cap. XLIII)

La tramoya se emplea como engaño, para generar escenarios burlescos o para gastar bromas crueles, pero también para intentar hacer volver al hidalgo a su casa: "hicieron como una jaula de palos enrejados, capaz que pudiese en ella caber holgadamente don Quijote […] por orden y parecer del cura, se cubrieron los rostros y se disfrazaron, quién de una manera y quién de otra" (I, cap. XLVI). La tramoya y el montaje, sin embargo, no aparecen únicamente en el mundo fingido. En realidad, en el Barroco toda la vida empieza a adquirir una dimensión de fingimiento y teatralidad (Maravall 1975) que se refleja especialmente bien en el episodio de las bodas de Camacho. Se ha entoldado el bosque y se han construido andamios para ver las representaciones y danzas, los participantes desfilan, se disfrazan, cantan y recitan. Cervantes pone delante de nuestros ojos la dimensión espectacular que debía tener la fiesta barroca: "Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaban a Sancho" (II, cap. XX). Las fronteras entre la realidad y la ficción se desdibujan, como también lo hacen las que delimitan lo natural y lo artificial, componiendo un cuadro en el que no podía faltar lo dramático: "Íbanse acercando a un teatro que a un lado del prado estaba, adornado de alfombras y ramos" (II, cap. XXI).

En este episodio la tramoya teatral no es solo un decorado, sino que aparece como artífice del prodigio que resuelve el conflicto amoroso entre Camacho, Quiteria y Basilio. Nos referimos al truco de este último para fingir su suicidio, un ardid que parece sacado de un manual de efectos especiales de teatro: "halló que la cuchilla había pasado, no por la carne y costillas de Basilio, sino por un cañón hueco de hierro que, lleno de sangre, en aquel lugar bien acomodado tenía; preparada la sangre, según después se supo, de modo que no se helase" (II, cap. XXI) De ahí que el milagro sea en realidad una industria, que Cervantes describe para mantenerse dentro de lo verosímil. Lo fantástico es explicado como un prodigio mecánico, el autor deja que nos seduzca para luego hacernos ver que no estamos ante una invención disparatada.

La tramoya, el disfraz y otros elementos teatrales, como hemos visto, aparecen a lo largo de toda la obra. Se trata de un encaje de ficciones, unas dentro de otras, que es común a otras expresiones culturales de la época (Díez Borque 1972). Podemos,

BDD-A26675 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:15:22 UTC)

además, observar una mayor complejidad de estos montajes teatrales en el texto narrativo según avanza la novela. Esto se debe fundamentalmente a dos causas, por una parte está la dimensión espectacular que adquieren los montajes en el palacio de los duques, y por otra la decisión cervantina de reducir o eliminar las narraciones intercaladas en la segunda parte, en la que se logra la variedad a través de historias escenificadas y no meramente contadas. No obstante, existe una ficción que escapa a los recursos teatrales mencionados; una cuestión maravillosa que no queda resuelta por completo en la obra, o al menos no de la manera teatral que se ha expuesto antes. Se trata de la cueva de Montesinos y de las visiones que en ella tuvo el hidalgo.

> -Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más (II, cap. XLI).

No hay aquí una máquina trazada ni una explicación razonable, pero sí la posibilidad de una historia fingida, como bien insinúa don Quijote a Sancho, cuando este relata su vuelo a lomos de Clavileño. En uno de los múltiples juegos de simetrías, ironías y complicidades, que caracterizan la prosa cervantina, el hidalgo pide a Sancho que asuma como verosímil una ficción que tan solo es un relato. Don Quijote parece atreverse aquí a pedir una credulidad que Cervantes no osa demandar a sus lectores de una manera tan directa. El autor, imbuido de la idea de verosimilitud aristotélica (Riley 1962), justifica como teatros los mundos imaginarios que nos presenta. Se une así a las ideas defendidas en las poéticas de la época, como la de Pinciano. Su propia criatura, sin embargo, parece superarle en audacia y se permite renunciar a este recurso. Cuando habla con Sancho sobre la cueva de Montesinos, le pide a su escudero, e indirectamente a los lectores de la obra, la asunción como relato creíble de un mundo de ficción construido únicamente con palabras. Cervantes, en su papel de autor verosímil, nos explica la manera en que va creando los espacios, gestos y movimientos de sus personajes, adoptando en algunos casos estrategias que parecen provenir del teatro. Sin embargo, Don Quijote, al ser un personaje de ficción, se siente libre para invitarnos directamente a creer en historias imaginarias.

Referencias bibliográficas

Cervantes Saavedra, Miguel de. 1999 ed. *Obras completas: La Galatea, Don Quijote de la Mancha, Novelas Ejemplares, Persiles y Segismunda, Trato de Argel, Numancia, Ocho comedias y ocho entremeses, Viaje del Parnaso, Poesías* F. Sevilla Arroyo, ed. Madrid: Castalia.

----------1987 ed. *Teatro completo* F. Sevilla Arroyo, ed. Barcelona: Planeta.

Covarrubias, Sebastián de. 1995 ed. *Tesoro de la Lengua española o castellana,* edición de Maldonado, F.C.R. Madrid: Castalia.

Díez Borque, José María (dir.). 1972. *Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes, en Anales Cervantinos*, XI (113-128).

Ferrerras, Juan Ignacio. *La estructura paródica del Quijote.* Madrid: Taurus, 1982.

Maravall, José Antonio. 1975. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.

Martín Morán, José Manuel. 1986. "*Los escenarios teatrales del Quijote*", en Anales cervantinos, tomo 24, pp. 27-46.

Riquer, Martín de. 2003. *Para leer a Cervantes.* Barcelona: El Acantilado.

Riley, Edward C. 1962. *Teoría de la novela en Cervantes.* Madrid: Taurus.

Torrente Ballester, Gonzalo. 1984. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino

Zimic, Stanislav. 1992. *El teatro de Cevantes.* Madrid: Castalia.

BDD-A26675 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:15:22 UTC)