Metáforas teatrales y diálogos intertextuales cervantinos: de Quijotes, alcaldes, soldados, cautivos y vizcaínos

María José Rodilla

UAM-Iztapalapa, México

> *El Quijote* ha de ser armonizado con todas sus otras obras (de Cervantes) que no fueron estructuradas como aquél, pero sí henchidas de situaciones y sugestiones que lo hacen inteligible.
> Américo Castro, *Hacia Cervantes*

Son numerosas las ocasiones en las que Cervantes expone sus opiniones críticas en sus obras narrativas y dramáticas. En *El Quijote* algunos personajes se hacen portavoces de ellas y se convierten en preceptistas y críticos del género dramático: la vida como teatro, la comedia como espejo de la vida, discusiones sobre preceptiva dramática o sobre la figura del gracioso y su discreción para decir donaires. Es célebre el pasaje de la discusión entre el cura y el Canónigo de Toledo sobre las unidades de tiempo y de lugar: «¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?» o «He visto comedias que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo» [Cervantes, 1980: 523]. En sus obras teatrales también teoriza acerca del género dramático: sobre la formación del actor de comedias y el oficio de

farsante en *Pedro de Urdemalas*, o el conocido pasaje de *El rufián dichoso*, en el que se aboga por el cambio; o los datos sobre la vida teatral y la crisis de los hospitales en *El retablo de las maravillas*.

En la discusión literaria del canónigo y el cura, éste equipara las comedias y los libros de caballerías y reclama a un examinador que apruebe, selle y firme tanto las unas como los otros para que se hagan buenas comedias y los libros de caballerías salgan con más perfección. De esa relación cervantina entre la ficción caballeresca y el teatro va a tratarse en las páginas que siguen.

Amado Alonso ha hablado de la «dramatización del arte de contar» como uno de los inventos con que Cervantes da nacimiento a la novela moderna [1948: 13]. Igualmente la crítica ha abundado en la teatralización de las escenas y en el carácter histriónico de varios de los personajes de la obra [Ramos: 1989]. Muchos de los engaños a don Quijote, urdidos por los otros personajes, se podrían considerar un cuento dramatizado, un fingimiento o un «artificio», tal y como bautiza el cura la aventura de Dorotea, maestra en el cambio de hábito, de mozo labrador a princesa Micomicona, con una excelente actuación, en la que previamente se disputa el papel con el barbero, pero, sobre todo, porque en esta aventura está explícita la idea de representación.

Gilman [1989: 133] ha estudiado las intervenciones de Dorotea y Cardenio como un enredo teatral, una comedia de tema honroso. Dorotea sueña, a decir de Gilman, con el papel de dama principal y no sólo en su vida afectiva de seducción y huida de la casa sino que también quiere desempeñar el otro papel fingido: «que ella haría la doncella menesterosa mejor que el Barbero, y más que tenía allí vestidos con que hacerlo al natural, y que la dejasen el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento». Pero este enredo de Dorotea-Micomicona habría que estudiarlo más bien como un preámbulo dramático, como un ensayo en el que los actores se preparan y discuten sobre la improvisación de la historia. El cura aparece como el autor que ingenia un boceto que los personajes van modificando, y como apuntador cuando Dorotea mete la pata al referirse a Osuna como puerto de mar. En el privilegiado espacio de la venta se desenreda el nudo de las historias amorosas y el personaje de Dorotea-Micomicona pasa de dama principal a dama particular, para tristeza de Sancho, pero aún queda por desenredar la historia de don Quijote. Aunque el cura-autor había sacado al barbero de su papel, a petición de Dorotea, éste se resiste a no participar en la obra, entonces, en un alarde de improvisación, inventa la profecía en el que vendría siendo el acto final: el encantamiento de don Quijote y el retorno a la aldea, también urdido por el

cura, con la participación de todos los presentes en la venta y con disfraces rústicos y grotescos.

María Caterina Ruta [1989] ha estudiado el episodio de Clavileño como un texto teatral con sus acotaciones, que se refieren a los movimientos de los personajes, a los trajes, a las máquinas y otros utensilios teatrales, todo ello como preparación para los diálogos. En cambio, del episodio de Basilio y Quiteria ni el lector ni los asistentes a la boda saben que se trata de una representación fingida, aunque hay indicios de que algo se va a representar por la enramada construida como teatro. También Casalduero [1978: 274] opina que el episodio de las bodas de Camacho es una acción dramática que se representa ante don Quijote y Sancho. En la Arcadia fingida los personajes encuentran un escenario montado en mitad del campo con redes y tiendas.

Cesare Segre [1976: 213] afirma que «La metáfora teatral domina toda la segunda parte de la novela». En sus aventuras, don Quijote y Sancho topan con actores en el carro de las Cortes de la muerte, con los títeres de maese Pedro.

En el palacio de los duques se encuentran inmersos en un escenario en el que son, a la vez, personajes-actores y personajes-espectadores, pero siempre inconscientes de una representación con coreografía, efectos especiales, escenarios, disfraces, montajes. De todos ellos, tal vez el espectáculo de Altisidora se podría considerar la culminación de la metateatralidad, pues ya se habla propiamente del montaje, del escenario, de los juegos de luces y de los efectos especiales.

Pero la metáfora teatral no es exclusiva del *Quijote*, también está presente en varios entremeses y comedias, no sólo con alusiones dispersas al género teatral sino además representando diversidad de géneros teatrales e interpretando otros géneros poéticos y musicales dentro de la misma comedia, ya sean entremeses, bailes, danzas con sus mudanzas, coloquios, seguidillas, romances, etcétera. Casi todo el teatro cervantino es metateatral, pero las modalidades en que se presenta dicha metáfora y los diálogos que el teatro mantiene con *El Quijote* también son diferentes en cada una de las obras dramáticas.

En el encantamiento de Dulcinea por parte de Sancho asistimos a un tipo de representación en el que las campesinas-actrices no saben que están actuando para caballero y escudero. Sancho inventa la acción y describe a las mujeres, sus vestimentas y los jaeces de las hacaneas; este episodio equivaldría a la invención y transformación de la realidad que hacen Chanfalla y Chirinos en *El retablo de las maravillas*. La función de Sancho describiendo la escena se puede equiparar también a la del chico narrador del retablo de Maese Pedro, episodio que estudia

detenidamente Casalduero [1979: 288] con separación en escenas cada vez que cambia la acción y los cambios de lugar.

Al mismo tiempo, don Quijote destrozando a los títeres equivale al furrier que destruye la ilusión teatral de los hipócritas y medrosos villanos de *El retablo de las maravillas*. En ambos episodios la irrupción de la realidad en el teatro ficticio se hace con gente de armas: don Quijote con la espada levantada y el furrier y los soldados. En ambas se destruye la ilusión teatral, para don Quijote los títeres cobran vida y los espectadores del retablo creen que el furrier ha sido enviado por Tontonelo. En este entremés no sólo se trata de introducir el teatro ficticio dentro del teatro real, sino que además es una parodia de una modalidad de teatro sin actores, pero que, en este caso, también es sin títeres, por eso la imaginación del espectador es la que debe llenar el vacío del telón, con lo cual se demuestra que Cervantes quiere unir al autor y al público en el espectáculo teatral, así como quería involucrar al lector en *El Quijote*, a través de sus frecuentes invocaciones. Se dan datos además de la vida del teatro en la época de Cervantes: las compañías de partes, de la crisis de los hospitales que se mantenían con ingresos de los corrales, pero al no haber autor de comedias, han de presentar títeres.

En *La entretenida*, comedia de capa y espada y de dobles fingidos, también encontramos un teatro montado, según la didascalia, y una «escena de teatro dentro del teatro: criados y criadas que preparan un baile (es un género dramático) y un entremés, como los que solían intercalarse en las comedias» [Vallejo, 2005: 14]. Hay una pelea y el alguacil interrumpe el entremés como el furrier del *Retablo*, pero todo queda en paz cuando los autores enseñan el truco de que la sangre proviene de una bota de vino y que la pelea formaba parte de la representación.

Helena Pimenta, quien puso esta obra en escena en enero de 2005, en el Teatro Pavón de Madrid, y después en el Festival de Almagro, establece la relación entre teatro y ficción caballeresca cuando afirma que *La entretenida* «parodia los clichés de la comedia nueva, como *El Quijote* parodió las novelas de caballerías, y pergeña una alternativa artística más comprometida con la realidad» [Vallejo, 2005: 14] y se aleja irónicamente de los tópicos de las comedias de Lope anunciando el final: «Que acaba sin matrimonio / la comedia *Entretenida*» [Cervantes, 2001, 318]. En *Pedro de Urdemalas* aparece un autor con papeles de comedia, dos farsantes y Pedro, que hablan del alegre ejercicio del gremio y se disponen a ensayar un entremés. Pedro es también la voz de Cervantes en contra de la comedia nueva: «Y verán que no acaba en casamiento, / cosa común y vista cien mil veces» [Cervantes, 2001: 455], además de burlarse, como el cura y el canónigo, de las impertinencias que se hacen con el

tiempo: «ni que parió la dama esta jornada, / y en otra tiene el niño ya sus barbas». [Cervantes, 2001: 455].

Además de la dramatización del arte de contar de la que hablaba Amado Alonso, se ha dicho también que hay un contagio de lo narrativo en la dramaturgia cervantina. Y añadiría yo, e incluso de lo dramático en la poesía, por poner sólo un ejemplo, en el *Soneto al Túmulo de Felipe II*, hay un soldado y un valentón que dialogan frente al monumento funerario e incluso se dan acotaciones de vestimenta: el chapeo, la espada; gestos: «miró al soslayo» y de movimiento.

Sin menoscabar las técnicas ni los recursos teatrales cervantinos, existe una alimentación mutua entre narrativa y dramaturgia, porque, como dice Ángel Rosenblat, es indudable que «Cervantes tomó del teatro cómico la caracterización de los personajes por el habla, que se convirtió en procedimiento pictórico» [1971: 46], pero también, a mi parecer, extendió los temas que le preocupaban, repitió personajes e incluso reiteró discursos narrativos en el teatro. La repetición refuerza, y esa intertextualidad interna en la obra cervantina se erige como una barrera de autoafirmación autorial frente a la moda y la corriente del uso; como una atalaya de creatividad original y autóctona, en la que se adivina la voluntad férrea del autor, la necesidad de estar experimentando y esgrimiendo sus armas de siempre, pero sin ajustarse a ningún corsé impuesto. Precisamente en el énfasis en lo propio frente a la alteridad radica la creatividad cervantina.

De Quijotes ególatras

Cuando Cervantes pone en boca de don Quijote la célebre frase «Yo sé quien soy», está recalcando una soberanía y una conciencia individual de saber lo que puede ser y lo que quiere ser. Pedro de Urdemalas también es una suerte de Quijote en sus afirmaciones categóricas sobre su capacidad volitiva de querer ser frente a lo que se impone en el exterior: «porque soy,/ adondequiera que estoy,/ el mejor de los mejores» [Cervantes, 2001: 378]. Tales frases ególatras se podrían inscribir en lo que Américo Castro ha llamado «la dimensión imperativa de la persona», por la que personajes como don Quijote o Pedro de Urdemalas se transfiguran en lo que quieran para enfrentarse tanto a los encantadores como a la moda de la comedia nueva. Cervantes crea «héroes que tienen la energía para determinar el sentido de su vida y para oponerse a todas las resistencias que vengan del medio social y político» [Cerezo, 2004: 16] y, por supuesto, a todas las convenciones literarias.

Ambos personajes, don Quijote y Pedro de Urdemalas, no son más que un trasunto de Cervantes, quien también se nos escabulle como anguila y se transforma en lo que quiere. Dice Aurelio González que Cervantes «parece que en un sentido acepta los presupuestos de la «comedia nueva» lopesca, pero mantiene elementos de la antigua preceptiva dramática de la que él fue exponente y a todo le da una intención experimental o revolucionaria» [2003: 37], y, añadiría yo, imposible de encasillar y sin comprometerse plenamente con ninguna preceptiva. La ambigüedad cervantina es sinónimo de libertad creadora, por eso, lo que censuraban el canónigo y el cura en *El Quijote* de 1605 y en *Pedro de Urdemalas* (1610-1611) sobre las unidades de tiempo y espacio, lo hace, sin embargo, en *El rufián dichoso* (1609) y en una jornada lo traslada de Sevilla a México y lo convierte de rufián en santo.

Otros personajes especulares de Cervantes, tentados por la literatura, que quieren publicar sus escritos, son el Canónigo de Toledo que lleva 100 páginas de un libro de caballerías, que ya ha dado a leer, pero le teme a la opinión del vulgo y el otro, el gobernador de *El retablo de las maravillas*, aficionado a la farándula y a la carátula (afición que también don Quijote confiesa a los actores del carro de las Cortes de la muerte), que tiene 22 comedias y espera «ir a la corte para enriquecer con ellas media docena de autores».

De alcaldes ignorantes

La elección de los alcaldes de Daganzo es tal vez el entremés que más conexiones establece con *El Quijote*: En él se repite la historia del vino que sabía a cuero y a hierro, que Sancho le cuenta al escudero del Caballero del Bosque para jactarse de su linaje de catadores. Los consejos que le dice don Quijote a Sancho se parecen a los que dice Pedro Rana en *Los alcaldes de Daganzo*, y a los de Sancho Macho a Crespo en *Pedro de Urdemalas*. El tema de la justicia y la clemencia se mide en ambas obras, al igual que en *El Quijote*, por el símbolo de la vara: «Mi vara no sería tan delgada [...] que no me la encorvase el dulce peso/ de un bolsón de ducados, ni otras dádivas», en *Los alcaldes* [Cervantes, 2001: 115]; «De vos, Crespo, será tan bien regida, que no la doble dádiva ni ruego», en *Pedro de Urdemalas* [Cervantes, 2001: 328], que son un claro eco del consejo de don Quijote: «Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva» [Cervantes, 1980: 899]. Un ejemplo más de similitud sobre la clemencia: «Nunca deshonraría al miserable / que ante mí le trujesen sus delitos; / que suele lastimar una palabra / de un jüez arrojado, de afrentosa, / mucho más que lastima su sentencia», en *Los alcaldes* [Cervantes, 2001:

115]; «Al culpado que cayere debajo de tu juridición considérale hombre miserable, sujeto a las condiciones de la depravada naturaleza nuestra, y en todo cuanto fuere de tu parte, sin hacer agravio a la contraria, muéstratele piadoso y clemente», de *El Quijote* [Cervantes, 1980: 900].

Castro señaló la obsesión cervantina por examinar la capacidad de las personas para ejercer un oficio. Esta obstinación se muestra tanto en la elección de alcalde como en la de gobernador de la ínsula; se trata de «la necesidad de regular racionalmente las profesiones» [1987: 59]. Los alcaldes, que aparecen con frecuencia en las obras cervantinas, al igual que Sancho-gobernador, son tipos castigados por Cervantes como iletrados que piensan que por el solo hecho de ser cristianos viejos están capacitados para gobernar, aunque no sepan leer. *Los alcaldes de Daganzo, El retablo de las maravillas* (*c.* 1612), *Pedro de Urdemalas* y los alcaldes del rebuzno en *El Quijote* son una prueba de la burla cervantina de la ignorancia, la necedad y la arrogancia.

El tema de los prevaricadores del buen lenguaje y su inmediata corrección está presente en *El Quijote,* en *Los alcaldes* y en *Pedro de Urdemalas.* «Las prevaricaciones del lenguaje eran viejo recurso cómico del teatro. El vizcaíno, con sus concordancias típicas, fue uno de los personajes más socorrido, y, aún más, el sayagués. También las prevaricaciones de Sancho tienen finalidad cómica». [Rosenblat: 1971, 33] En *Los alcaldes*, Panduro comete las mismas incorrecciones que Sancho: dice *Friscal* por *fiscal* y Algarroba cumple la misma función de enmendador de vocablos que don Quijote y Sansón Carrasco, erigiéndose en un Catón Censorino, al igual que don Quijote, cuando le dice a Sancho: «Está, ¡Oh hijo!, atento a tu Catón, que quiere aconsejarte y ser norte y guía» [Cervantes, 1980: 898]. La reacción de Panduro y Sancho, como era de esperarse para efectos cómicos, es de hastío contra los reprochadores. Sin embargo, en *Pedro de Urdemalas* se trata de un recurso rápido en el que el alcalde prevaricador acepta sin más las correcciones de Redondo (*sonador* por *senador*, *lonjas* por *lisonjas*) y permite que sea el pícaro Pedro, bajo el disfraz de consejero, el que resuelva los pleitos, por lo que se distancia de Sancho, quien, con su sentido común, sí resuelve los problemas y los enigmas que se le plantean en su gobierno. De la misma índole es otro de los códigos cervantinos sobre la lengua, que también aparece en *Pedro de Urdemalas*: la llaneza *versus* la afectación, que Cervantes pregona desde el prólogo: «a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas» [Cervantes, 1980: 18]; defecto por el que Maese Pedro reprende al intérprete de sus títeres: «Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala» [Cervantes, 1980: 782]. También Clemente se queja ante el lenguaje rebuscado de Pedro de Urdemalas: «Pues sabes que soy pastor, / entona más bajo el punto,

/ habla con menos primor» [Cervantes, 2001: 322]. En *La cueva de Salamanca* también Leonarda le pide al sacristán Reponce que hable con menos afectación: «habla, por tu vida, a lo moderno y de modo que te entienda, y no te encarames donde no te alcance» [Cervantes, 2001: 243].

De soldados arrogantes

La guarda cuidadosa (1611) repite el tema de la arrogancia y la fanfarronería de los *milites gloriosi*, como el famoso Vicente de la Roca de *El Quijote* de 1605. El entremés compara la religión y la caballería, las letras y las armas, tema dialéctico en el que don Quijote suele abundar, al igual que en otras muchas antítesis de los discursos quijotescos: soldado y letrado, caballero andante y caballero cortesano, y que bien pudieran provenir de los poemas de debate de la literatura medieval, como el de *Elena y María*, en el que ambas se disputan la preeminencia de sus amantes, clérigo y caballero, que, en el entremés, equivalen a sacristán y soldado.

De cautivos indomables

De su experiencia como cautivo, como lo afirma en los versos de *Los baños de Argel*: «No de la imaginación / este trato se sacó, / que la verdad lo fraguó / bien lejos de la ficción» [Cervantes, 2001: 183], proviene *El trato de Argel* (~1583), cuyo cautivo Aurelio pronuncia un monólogo sobre la Edad de Oro, que se rescribe en *El Quijote* con términos semejantes sobre el oro, el fraude, el engaño y la guerra; y lo que sólo era una lamentación de un cautivo por la pérdida de la libertad, se convierte en uno de los más brillantes y famosos discursos quijotescos, en germen ya desde *El trato*. La metáfora teatral en esta comedia aparece al final, en menor grado que en otras ocasiones, pero logra que los personajes tengan conciencia de estar dentro de una representación, cuando Aurelio pide perdón al «ilustre auditorio», en nombre del autor, para captar su benevolencia.

Es muy sabido que la historia del cautivo y la mora Zoraida la rescribió en su comedia *Los baños de Argel*, aunque no podemos asegurar que *El Quijote* sea el hipotexto si tomamos en cuenta a Márquez Villanueva, quien considera que hubo una redacción temprana de *Los baños* hacia 1582[1]. En todo caso, en esta comedia es

[1] Citado por Canavaggio [1983: 35 y ss.].

donde mejor se percibe la naturaleza intertextual de los textos cervantinos, donde más se siente la sensación de lo *déjà lu,* en tal grado que un texto es imitación literal del otro tanto en los personajes como en los motivos: Zara, igual que Zoraida, también es hija de Agí Morato y le escribe al cautivo don Lope una carta usando los mismos métodos y gestos con la caña de donde pende un atado con dineros; las mismas negativas de la caña para los cristianos a quien no está destinada y las mismas ceremonias o zalemas de agradecimiento de los cristianos a la mora. En ambas obras se nos informa de los cautivos de rescate, caballeros exentos del trabajo a los que perteneció Cervantes; sin embargo, sobre los renegados que necesitan las firmas de los cautivos principales para volver a tierras de cristianos, se nos da la clave en *El Quijote*, donde el cautivo Ruy Pérez de Viedma les cuenta su historia a los cautivados oyentes de la venta y a nosotros, lectores, se nos vuelven inteligibles los versos de la comedia, que pronuncia el renegado Hazén de *Los baños*: «con vuestras dos firmas solas / pisaré alegre y contento / las riberas españolas» [Cervantes, 2001: 30]. La metateatralidad se presenta desde la segunda jornada, cuando don Lope avanza el final feliz de la comedia y del trato, y en la tercera se nos informa que los españoles están haciendo una comedia del gran Lope de Rueda, en la que se anuncia un lenguaje pastoril, pero, en realidad, el sacristán improvisa sobre el tema del cautiverio, con lo cual la metáfora teatral no parece ser como en otros casos en que se representa algo ajeno a la acción, de tal manera que el teatro irrumpe en la vida de la comedia, sino que aquí el contexto del cautiverio es el que se metaforiza en teatro, hasta que el espectador Cauralí, molesto por los improperios a Mahoma del sacristán, a quien considera un bufón, lo hace callar, pero las irrupciones continuas de tema cautivo del sacristán-bufón, dentro de la comedia de pastores, que representan los cautivos, establecen un juego intertextual que enriquece la urdimbre discursiva, comparable al terreno fértil del *Quijote*, en el que se dan cita todas las formas de ficción de la época áurea que preocupaban a Cervantes.

La presencia del tocino, que señalara Castro en *La gran sultana,* es tan importante como entre los miembros de la familia Panza, que se jactan de su linaje porque comen tocino e invitan al paje de la duquesa a huevos empedrados con torreznos; pero donde realmente se emparienta esta comedia con *El Quijote* es en la vida en el serrallo de Clara, llamada Zaida, y Alberto, disfrazado de la mora Zelinda, cuya historia se asemeja a la de Ana Félix y don Gregorio, quien también vive en el harén en hábito de mora, de tal manera que ambas historias parecen completarse.

Igualmente no podían faltar los músicos, que hablan de las danzas que se intercalan en las comedias, que entretienen más que «un entremés de hambriento, ladrón y apaleado». Al final de la obra, Madrigal, el gracioso de la comedia, quiere

hacerse comediante y componer la historia de doña Catalina de Oviedo «sin discrepar de la verdad un punto».

De vizcaínos prevaricadores

En *La casa de los celos* hay dos coincidencias con *El Quijote*: el escudero de Bernardo del Carpio, que es un vizcaíno retratado por su peculiar habla que altera el orden sintáctico de la frase, elide los nexos, desconoce las concordancias y usa mal las personas gramaticales; y Merlín, en figura de muerto, que aparece en la selva umbría para anunciarle a Bernardo su fama póstuma, cuya parodia la hallamos en «la mesma figura de la muerte, descarnada y fea», con la que el falso Merlín del *Quijote* de 1615 profetiza la manera de desencantar a Dulcinea, a costa de los azotes de Sancho. En ambas obras se caracterizan igual el vizcaíno prevaricador y el mago, con su «fiera notomía», que augura gloria y fama para Bernardo y don Quijote.

En *El vizcaíno fingido* resalta el lenguaje cómico de Quiñones, que se hace pasar por vizcaíno, y necesita de traductor a Solórzano. También se habla de las reglamentaciones de los transportes como calesas (1611). El tema de la ostentación, la pretensión de Brígida de aparentar lo que no es «sentada en la popa de un coche», donde se sentía señora principal desafiando a «más de cuatro señoras de título» que pudieran ser sus criadas, coincide con el de las mujeres de Sancho cuando se sueñan esposa e hija de gobernador y desean verse sentadas en el coche ante las miradas de las hidalgas de su pueblo y que parece que se deshonran por ver a una labradora.

Otros entremeses apenas tocan algunos puntos de contacto, pero contribuyen a reforzar nuestra hipótesis: En *El laberinto de amor*, el tema de la mujer vestida de hombre para conseguir su propósito amoroso se trata también en el *Quijote* con Dorotea, Claudia Jerónima y Ana Félix, pero en la comedia, además del hábito de pastorcillos, Porcia y Julia representan el papel de Rutilio y Camilo y parafrasean su propia historia de amor ante sus amantes y cada una se pone al servicio de su señor con otros disfraces de estudiante o de labrador. La anagnórisis final de parejas y parentescos se asemeja a la de la venta de Juan Palomeque, y Cervantes nos lo recuerda con la misma metáfora: «en campo de Agramante» por los equívocos y confusiones en ambas obras.

En *El rufián viudo llamado Trampagos*, la Pericona, como la duquesa de *El Quijote*, tenía llagas que manaban en las piernas y brazos. Trampagos y doña Rodríguez metaforizan las llagas en un Aranjuez por sus innumerables fuentes. El

famoso e irónico apodo de Catón Zonzorino por Censorino lo dicen también la Repulida y Sancho.

En *La cueva de Salamanca,* aparece el Roque Guinart de *El Quijote*. Ambas descripciones del personaje, en muy alta estima de Cervantes, coinciden en los calificativos positivos; en el entremés, el estudiante dice de Roque que es muy cortés, comedido y limosnero y que de haber estado presente, no le habrían robado los bandoleros y en *El Quijote* se da justamente esta situación, cuando los bandoleros se disponen a «espulgar al rucio», llega Roque y les ordena devolver todo a Sancho, incluidos los tocadores de Altisidora, además de una limosna de diez ducados.

Podríamos seguir haciendo otras muchas conexiones temáticas, de personajes y al nivel del discurso entre *El Quijote* y el teatro cervantino a la luz de esta fuerza unificadora de su obra y en el sentido del epígrafe de Américo Castro: las otras obras de Cervantes están henchidas de sugestiones y situaciones que hacen inteligible al *Quijote*. Y éste es precisamente el fenómeno intertextual, consustancial al universo cervantino, en el que se lleva a cabo una actitud defensiva y unificadora; se entretejen los textos imitándose, los personajes se repiten, se parafrasean, se reflejan especularmente y ejercen una función metatextual al opinar, como portavoces del autor, sobre cuestiones teórico-estéticas.

La metáfora teatral se presenta en varias formas: a un nivel metatextual, es decir, los personajes son críticos de la propia comedia o del género dramático, en *Pedro de Urdemalas*, en *El rufián dichoso*, los músicos de *La gran sultana*; como paráfrasis metafórica de la historia representada, en *El laberinto de amor*; como alternancia de discursos diferentes que se entretejen: cautivos y pastores en *Los baños de Argel*, que acaban por transformar el texto que se quiere representar; o como una caja china, en *La gran sultana*, donde el gracioso Madrigal quiere hacerse comediante para escribir la historia que se acaba de representar en la comedia. Estamos asistiendo a los mismos juegos autorales del *Quijote*.

Hemos visto que en Cervantes no pueden desligarse las actividades crítica y creadora, presentes tanto en su narrativa y dramaturgia: así como en *El Quijote* está explícita la metanovela, en el teatro, el metateatro es igualmente una presencia indeleble. Ambos géneros dialogan y se complementan, ya sea dramatizando una narración o narrando situaciones dramáticas.

Bibliografía

Alonso, Amado [1948]: «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I pp. 1-20.

Cannavaggio, J. (ed.) [1983]: *Los baños de Argel*, Madrid, Taurus.

Casalduero, Joaquín [1978]: *Sentido y forma en «El Quijote»*, Ínsula, Madrid.

Castro, Américo [1987]: *El pensamiento de Cervantes*, Crítica, Barcelona.

Cerezo, Pedro [06-11-04]: «*El Quijote* anticipa la filosofía moderna», en *Babelia*, p. 16.

Cervantes, Miguel de [1980]: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona.

— [1983]: *Los baños de Argel*, ed. de Jean Canavaggio, Taurus, Madrid.

— [2001]: *Comedias*, 3 t., ed. de Florencio Sevilla, Castalia, Madrid.

— [2001]: *El trato de Argel*, ed. de Florencio Sevilla, Castalia, Madrid.

Gilman, Stephen [1989]: «Los inquisidores literarios de Cervantes», en George Haley, «*El Quijote*» *de Cervantes*, Taurus, Madrid, pp. 122-141.

González, Aurelio [2003]: «El teatro cervantino en la crítica y la escena modernas», en *Signos Literarios y Lingüísticos*, V, 2, pp. 33-50.

Ramos Escobar, José Luis [1989]: «Que trata de la teatralidad en *El Quijote* así como de otros sucesos de feliz recordación», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, pp. 671-678.

Rosenblat, Ángel [1971]: *La lengua del Quijote*, Gredos, Madrid.

Ruta, Maria Caterina [1989]: «La escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectador», en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, pp. 703-712.

Segre, Cesare [1976]: *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona.

Vallejo, Javier [15-01-05]: «Cervantes desconocido», en *Babelia*, p. 14.