

TEATRO Y REFERENTES POÉTICOS CABALLERESCOS EN EL *QUIJOTE* DE 1615: GAIFEROS Y ALTISIDORA*

Sara Isabel Santa Aguilar
Universidad de los Andes, Colombia
si.santa67@uniandes.edu.co

Recibido: 04/09/2014 – Aceptado: 14/11/2014

Resumen: En el presente artículo se estudia cómo el referente poético caballeresco irrumpe en el *Quijote* de 1615. Así pues, se parte de resaltar que la Segunda parte de la obra cervantina se caracteriza por la presencia del teatro, para pasar a estudiar, posteriormente, cómo, justamente en este nivel de ficción dentro de la ficción, el referente caballeresco se descontextualiza y se resignifica. De este modo, se concluye mostrando que el referente poético caballeresco es algo que continuamente se traslada de plano ontológico y que se acomoda a las realidades de los personajes cervantinos, actualizándose y cambiando continuamente de significado.

Palabras clave: romancero, teatro cortesano, teatrino, licencia poética.

THEATER AND CHIVALRIC POETIC REFERENCE IN *DON QUIXOTE* (1615): GAIFEIROS AND ALTISIDORA

Abstract: This paper studies how the chivalric poetic reference permeates in the 1615 *Don Quixote*. I begin highlighting the presence of theater in the Second part of Cervantes' novel, in order to study how, precisely, in this level of fiction within fiction (theater inside a novel), the chivalric reference is decontextualized and re-signified. I conclude proving how the chivalric reference is constantly transiting between ontological planes, and accommodates itself to the realities of Cervantes' characters, actualizing itself and changing its meaning continuously.

Keywords: *romancero* (collective body of Spanish folk ballads), court theater, *teatrino* (puppet theater), poetic licence.

* Este artículo se deriva del proyecto de investigación en curso titulado «La función de la poesía en la estructura del *Quijote*», Universidad de los Andes, Colombia.

1. Introducción

Los romances caballerescos, tanto cultos como populares, cobran una gran importancia en la estructura del *Quijote*. Según Julio Alonso Asenjo (Alonso, 200, p.29), el inicio del *Quijote*, el tan citado «En un lugar de la Mancha», pertenecería a la ensaladilla *Romance del Amante Apaleado* (¿acaso vislumbrando ya el destino del Hidalgo?) publicada por primera vez en 1596, cuyo personaje tiene tan mala suerte en sus aventuras como don Quijote.

Un lencero portugués
recién venido a Castilla,
más valiente que Roldán
y más galán que Macías,
en un lugar de la Mancha,
que no le saldrá en su vida,
se enamoró muy despacio
de una bella casadilla.

(ap. Alonso, 2000, p. 29)

Del mismo modo, la obra se cierra con una cita a un romance. En efecto, los versos de la pluma de Cide Hamete Benegeli, «porque está impresa buen rey,/ para mi estaba guardada» (Cervantes, 2004, p. 1105), resultan ser una adaptación del romance «Estando el Rey don Fernando»: «tal empresa como aquea,/ para mí estaba guardada» (Alcina, 1969, p. 273), con lo cual, siguiendo lo propuesto por Alonso, el *Quijote* quedaría estructuralmente enmarcado por romances. Además, según el mismo autor (Alonso, 2000, p. 33), incluso la trama del *Quijote* tendría una relación intertextual con los romances, pues el personaje «loco» por leer gestas heroicas ya había aparecido en un entremés anónimo titulado «Entremés de los romances», compuesto alrededor de 1592, cuyo protagonista, Bartolo:

de leer el Romancero,
ha dado en ser caballero,
por imitar los romances,
y entiendo que, a pocos lances,
será loco verdadero.

(Huerta Calvo, 1985, p.126)

En este punto es fundamental aclarar que los romances populares¹ no pueden ser separados del universo caballeresco, pues retoman las tramas de las historias de caballeros, sus tópicos y sus personajes, volviéndolas materia poética, susceptible de muchas reelaboraciones y variantes. Además, ya en términos de recepción, cabe destacar que, como afirma Julio Alonso Asenjo «para el público del siglo xvi formaban un único campo, el de la historia o historias de caballeros, de amores y aventuras más o menos verídicas o fantásticas» (Alonso, 200, p. 26). Así pues, el proyecto de don Quijote de armarse caballero andante tendría una relación intertextual con los romances populares; estos, en muchos casos, serían el referente de ficción que don Quijote pretende trasladar a la realidad. Los romances son transversales en la obra a todos los estamentos sociales. Son un referente presente en la conciencia de todo tipo de personajes, como seguramente lo eran en el contexto de Cervantes, gracias a la transmisión oral tanto de la épica, como de la historia española, a través su reelaboración en los romances.

Es significativo anotar que entre los libros que se encuentran en la biblioteca de don Quijote (I, 6) no aparece ningún Romancero, sobre todo, teniendo en cuenta que ya desde 1547, año de la aparición del cancionero de Amberes, empiezan a ser publicadas recopilaciones con las diversas variantes de los romances populares. Cabe resaltar, entonces, que la difusión de los romances, como lo afirma Juan Alcina Franch, es completamente independiente de su posterior fijación por escrito: «al hablar *del Romancero español* se entiende, esencialmente, la colección de romances que han tenido vida entre el pueblo, que los ha conservado en su memoria, hasta que una circunstancia frecuentemente accidental los ha fijado por escrito» (p. 7, el subrayado es del autor). Don Quijote, como todos los otros personajes de su universo, conoce los romances por tradición oral, y justamente esto es lo que permite que pueda expresar sus situaciones mediante esta tradición, e incluso trasladar sus episodios a su realidad, o ver cómo los otros los trasladan, tal como se ve particularmente en la Segunda parte de la obra cervantina.

2. El *Quijote* de 1615

En el tomo de 1615 cambia la lógica de la interacción de don Quijote con el mundo: en la Primera parte era él quien decidía activamente proyectar en la

1 Agustín Durán afirma en el Discurso Preliminar a su *Colección de Romances Castellanos: anteriores al siglo xviii* que «el romance antiguo castellano ha sido la primitiva combinación métrica adoptada por nuestros antepasados para conservar la memoria de sus sentimientos, sus fastos, su fábulas, y de su modo social de existir» (Durán, 1945, p. XLIX).

realidad los referentes caballerescos, pero en la Segunda parte, en la que los otros personajes son lectores de la Primera parte y conocen el «humor» de don Quijote, son estos quienes hacen grandes montajes teatrales con sus referentes. Este cambio se hace más radical a partir del capítulo 30, en el que don Quijote se encuentra con los duques, y seguramente se debe a la aparición del *Quijote* de Avellaneda en 1614², obra en la que tanto don Quijote como Sancho son personajes-tipos absolutamente predecibles.

Así, los montajes que hacen los demás personajes cervantinos en la Segunda parte, particularmente a partir del capítulo 30, tendrían el propósito de mostrar a un don Quijote mucho más complejo que el de Avellaneda, e incluso que el de la Primera parte, pues es un don Quijote que puede discernir hasta qué punto sigue las puestas en escena de los otros personajes, y hasta qué punto los deja desconcertados al no seguirles el juego. Se convierte en un personaje que puede decidir no ver en las ventas castillos, ni en los disfrazados a sus papeles (como en el encuentro con las cortes de la muerte), pero ver en figurillas de pasta enemigos mortales (como en el episodio del teatrino de maese Pedro). De este modo, el hidalgo se construye, en la Segunda parte cervantina, como un personaje supremamente complejo, que asume plenamente las palabras dichas a Pedro Alonso en el capítulo 5 de la Primera parte: «yo sé quién soy y sé que puedo ser [...]» (Cervantes, 2004, p. 58), con lo cual deja muchas veces a aquellos que lo creen predecible (los duques y el mismo Avellaneda) en el ridículo en el que pretendían ponerlo. En la Segunda parte, como afirma Jesús G. Maestro,

los recursos teatrales que están implicados en los episodios consiguen en el relato del *Quijote* un objetivo común, que es a la vez un logro y un experimento, y que remite de forma permanente a la esencia de esta novela: la experiencia de un ilusionismo que nunca pierde su relación crítica con la realidad. (Maestro, 2005, p. 43)

Así, los episodios en los que los romances caballerescos irrumpen en el teatro, que serán analizados a continuación, abren un nuevo nivel de ambigüedad y de diálogo entre la ficción, la poesía y la realidad, ambigüedad que caracteriza a la obra cervantina.

2 La crítica supone que cuando Avellaneda publica su *Quijote* apócrifo, Cervantes ya llevaba avanzada su Segunda parte, pues las referencias a Avellaneda solo empiezan a aparecer después de la mitad de la segunda parte cervantina. Así, no se puede afirmar que la totalidad de la segunda parte de Cervantes sea una respuesta a Avellaneda.

3. El teatrino de maese Pedro

La primera aparición de romances con contenido caballeresco en el teatro, la encontramos en el capítulo 26, en el que llega a la venta donde se aloja don Quijote un misterioso maese Pedro con su teatrino. En efecto, aquello que se va a presentar en el teatrino de maese Pedro es una historia extraída del romancero: la liberación de Melisendra por el caballero Gaiferos. Esta historia va a estar representada por los títeres y narrada en prosa, aunque con irrupciones de versos del romance, los cuales van a servir como argumento de autoridad que confirmaría la verdad de lo representado.

El romancero aparece en este episodio nuevamente como un referente poético de amplísima difusión, y, sobre todo, de amplísima aceptación en el plano de realidad de don Quijote, como se puede evidenciar por la respuesta del ventero ante el anuncio de la llegada de maese Pedro con su representación de Melisendra: «al mismo duque de Alba se la quitara [la posada] para dársela al señor maese Pedro» (Cervantes, 2004, p. 745). Así, con esta favorable expectativa en los receptores, se inicia la puesta en escena de los títeres.

Si tenemos en cuenta que toda puesta en escena, e incluso toda ficción, requiere de un pacto entre lector/espectador y la ficción misma (pacto ficcional), mediante el cual, durante la lectura/representación el receptor se compromete a aceptar esa ficción como realidad, cabe resaltar que la representación de maese Pedro va a requerir de un mayor esfuerzo por parte del público para entrar en dicho pacto, pues es un espectáculo que no es representado por personas sino por títeres. Este carácter de suma artificialidad en la puesta en escena de maese Pedro se evidencia, además, en todos los detalles que nos proporciona el narrador sobre la armada del teatrino, detalles que también presencian los espectadores del montaje, quienes ven cómo se monta el escenario, cómo se mete Maese Pedro adentro para manejar los títeres, y, sobre todo, quienes esperan pacientemente a que todo esté listo para, ahora sí, entrar en la tan ansiada representación y dar inicio al pacto.

En este punto es interesante notar que tanto los lectores como los personajes del plano de don Quijote presencian la armada del teatrino, y, en este sentido, estarían en el mismo plano como espectadores ante el referente poético, conocido también en ambos planos, tal como lo tematiza el narrador al hacer alusión, en el plano del lector, a los capítulos del *Quijote*: «el trujamán comenzó a decir *lo que se oyere o viere en el capítulo siguiente*» (Cervantes, 2004, p. 750, el énfasis es mío). Ante personajes y lectores, el referente poético se actualiza, es decir, se vuelve una reali-

dad que transcurre en el presente de los espectadores por medio de la representación, que toma como base, y, sobre todo, como prueba de su «verdad» (tal como lo haría don Quijote) al romancero:

esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se les representa es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles. (Cervantes, 2004, p. 751)

De este modo, los títeres actualizan los romances, pues hacen que se desarrollen gestas caballerescas ante los ojos de espectadores de principios del siglo XVII. Este carácter «actualizador» se hace evidente a través de la figura del trujamán (el ayudante de maese Pedro) quien constantemente se refiere a los espectadores para decirles «este es Gaiferos», «miren cómo», «vean cómo», etc., fórmulas que aluden a una acción que se está llevando a cabo en el presente, aunque mediada por la artificialidad del montaje, pues necesita de un intérprete que diga qué personaje corresponde a qué figurilla, es decir, mediada por alguien que introduzca el pacto ficcional haciéndolo explícito. Con respecto a este carácter actualizador, cabe resaltar, además, que el trujamán cumple también la función de acotación escénica, pues no solo dice quién es cada personaje, sino también qué movimientos lleva a cabo en el presente de la representación.

Maese Pedro toma como referente una variante de «Asentado está Gaiferos». Este romance pertenece al ciclo carolingio y refiere la liberación de la hija de Carlomagno, Melisendra, por parte de su esposo Gaiferos, primo de Roldán. Sin embargo, como ya se resaltó, el montaje de maese Pedro no es una reproducción del romance, sino una representación de títeres, acompañada por una narración en prosa de los acontecimientos referidos en el mencionado romance, con algunas irrupciones de sus versos, que funcionan como argumentos de autoridad que darían cuenta de la «verdad» de lo representado. Esto se puede ver en el siguiente pasaje que recita el trujamán: «[Melisendra] se ha puesto a los miradores de la torre, y 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”» (Cervantes, 2004, p. 753).³

Cabe resaltar que esta puesta en escena implica una selección sobre el romance, así como una modificación del mismo. De este modo, en la representación, maese

3 Los versos son del romance «Asentado está don Gaiferos», donde se lee: «Caballero, si a Francia ides/ por Gaiferos preguntad/decilde que la su esposa/ se le envía a encomendar/ que ya me parece tiempo/ que la debía sacar» (Alcina, 1969, p. 82).

Pedro da prioridad a lo prosaico que aparece en el romance, como sería el hecho de que Carlomagno lo reprenda por no ir a rescatar a Melisendra. Pero maese Pedro añade otros detalles, también prosaicos, que no están en el romance, pero que contribuyen a crear una comicidad, como serían los coscorriones que quiere darle Carlomagno a Gaiferos, el hecho de que el moro le robe un beso a Melisendra y esta escupa, el hecho de que se quede colgada de la falda cuando es rescatada por su esposo, además de su incomodidad al tener que montar a horcajadas en el caballo, etc.

Estos detalles ponen en evidencia que hay un cambio de sentido en la recontextualización del romance: si bien este expone la gesta caballeresca como tema histórico serio, los títeres de maese Pedro lo convierten en algo cómico, incluso grotesco, cuyo humor empieza a acercarse al del entremés: en efecto, los títeres de maese Pedro llevan a cabo una representación teatral corta y cómica, cuyo humor se basa en el golpe, en la exageración del gesto, etc., y que, si no fuera por don Quijote, acabaría en «final feliz».

Pero don Quijote irrumpe trastocando el límite entre ficción y realidad. Si aceptamos que, gracias a la representación, la historia de Gaiferos puede estar ocurriendo en 1615, se abre la posibilidad de que el romance cobre vida en dicha fecha y que sus personajes puedan estar en el mismo tiempo y espacio que el ventero, don Quijote y Sancho. Así pues, gracias a la actualización del romance en la apropiación teatral de Maese Pedro, don Quijote puede ver, ante él, las gestas que son el referente de su proyecto vital, razón por la cual decide actuar e intervenir ayudando a Gaiferos y descabezando a los títeres que persiguen a la pareja francesa. Vemos entonces que don Quijote entra en el pacto ficcional del montaje, no solo con la pasividad de espectador que este pacto requiere, sino llevándolo al extremo, trasladando lo representado al plano extraficcional que da origen al pacto (el plano en el que se anunció que se iba a representar una obra, y en el que vio cómo se armaba el teatrino y cómo maese Pedro se introducía en él).

Aquí la predisposición de don Quijote para ver en su realidad los referentes caballerescos llega al punto máximo, pues no está viendo en la realidad esos referentes en virtud de ciertas semejanzas o proporciones (venta/castillo, molino/gigante), sino que está viendo como humanos reales a figuras de pasta, que solo a través del pacto ficcional (con la ayuda de un trujamán que diga quién es quién) pueden ser tenidos por personas. Así pues, estamos ante el acto supremo de la voluntad de don

Quijote, que sería trasladar lo más ficcional (el romance encarnado en la puesta en escena de los títeres) al plano de la realidad por encima de cualquier noción de las proporciones. De este modo, como afirma Jesús G. Maestro:

don Quijote nunca llega tan lejos en la afirmación pública de su idealismo como en este episodio. No se trata ahora de confundir a Malambruno con unos cueros de vino tinto, sino de trascender a la materia y al ser humano en la ficción. (Maestro, 2005, p. 45)

Don Quijote, además, pretende que todos los demás personajes sigan su lógica del traslado, pues con su acto de descabezar los títeres pretende demostrar que los caballeros andantes aún son útiles en el mundo, pues todavía (y siempre que exista representación) hay Melisendras que socorrer:

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 don Gaíferos y de la hermosa Melisendra. (Cervantes, 2004, pp. 755-756)

Pero, paradójicamente, tal acto de don Quijote culmina con la finalización del pacto. Así, maese Pedro, quien ante la acometida del caballero contra el teatrino también corre el riesgo de ser descabezado, afirma: «deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata *no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta*» (Cervantes, 2004, p. 755, el énfasis es mío). El final del episodio es trágico, pues revela a don Quijote que el mundo de los romances de caballeros no está en su plano; que en este solo existen las figurillas de pasta, haciendo un montaje que, además, resulta grotesco frente al modelo del romance. De este modo, lo único que puede matar don Quijote en su presente no son moros sino la «hacienda» de Maese Pedro.

Sin embargo, el episodio finaliza con una actualización de otro romance, que demuestra que el referente poético siempre puede ser trasladado a la realidad, solo que acomodado y recontextualizado. En efecto, maese Pedro, cuando ve su «hacienda» destruida por el caballero manchego recita tres versos del romance popular «Las huestes de don Rodrigo», uno de los más antiguos de la tradición lírica castellana según Juan Alcina Franch (Alcina, 1969, p. 64). Este romance refiere cómo don Rodrigo pierde a España y, una vez derrotado por los moros, afirma: «Ayer fui señor de España/ [...] hoy no tengo una almena/ que pueda decir que es mía» (Alcina, 1969, p. 55), que son los mismos versos que trae maese Pedro para referirse a su quiebra económica después de que don Quijote ha destrozado a los títeres (Cervantes, 2004, p. 756). Así pues, maese Pedro termina actuando igual que don Quijote en el

capítulo 5 de la primera parte, cuando coge «de molde» el romance de Valdovinos para referirse a su estado de apaleamiento. Vemos entonces que el manchego, que es objeto de burla por querer encarnar los referentes caballerescos, tiene más en común de lo que salta a primera vista con quienes lo juzgan de «loco», pues también ellos, como se vio en el caso de maese Pedro, acuden a la misma lógica de acomodar su realidad al referente ficcional, concretamente, al romancero.

4. Altisidora enamorada

El siguiente montaje teatral que aparece en la Segunda parte podría decirse que va del capítulo 30 hasta el 58, con una posterior reaparición en los capítulos 69 y 70. En efecto, cuando don Quijote y Sancho llegan a donde los duques, todo se hace montaje teatral, preparado por estos, que son lectores de la Primera parte de la obra cervantina, para divertirse a costa del hidalgo. Los montajes teatrales en casa de los duques corresponden a un tipo particular de teatro cortesano, que es el teatro de jardín. Estos montajes, como lo resalta Ignacio Arellano, se llevaban a cabo en los jardines de los palacios de figuras prestantes, como duques justamente, y, a través de un enorme despliegue de recursos, se lograba crear escenarios bastante complejos, llenos de lo que hoy en día llamaríamos «efectos especiales» (como lo sería, en el caso del *Quijote*, el explosivo Clavileño) en los que se representaban grandes escenas mitológicas, pastoriles o caballerescas (Arellano, 2005, pp. 86-88).

Dentro de las múltiples puestas en escena dirigidas por los duques, me interesa una en particular, por el papel que juegan en ella los romances: el fingimiento del amor de Altisidora. Esta dama, en concierto con los duques, actúa la arquetípica escena caballerisca de la doncella que se enamora perdidamente del caballero andante (escena que ya hacía parte de los referentes que don Quijote proyecta en la realidad, como se ve en el episodio con Maritornes de la Primera parte). En este punto, cabe resaltar que, dentro de las características del teatro cortesano, como afirma Ignacio Arellano, era frecuente que las mismas cortesanas y dueñas, sin ser actrices de profesión, actuaran como personajes de estas grandes puestas en escena (Arellano, 2005, p. 86). Esto es justamente lo que va a hacer Altisidora, quien, sin ser actriz ni mucho menos poeta, decide interpretar el rol de la doncella enamorada que compone y canta romances⁴ a su amor no correspondido.

4 No es gratuito que Altisidora escoja justamente romances para declararle su amor y su dolor a don Quijote, pues recordemos que esta forma se relaciona con el mundo caballeresco.

El papel de Altisidora es introducido por los romances. Su amor se «descubre» justamente en un romance que canta la dama acompañada de un arpa bajo la ventana de la habitación de don Quijote, en medio de la noche, para «desahogar» sus penas. Así, el romance se introduce en diálogo con unos referentes serios, como sería la temática del trágico amor imperioso, aunque irrealizable, que vence el recato de la doncella y la lleva a «declarársele» al caballero. Sin embargo, en el poema de Altisidora, este amor idealizado adquiere unos matices completamente mundanos y hasta grotescos, que cambian el carácter de tal amor ideal, volviéndolo algo completamente cómico, lo cual le da un vuelco a la tradición seria en la que pretendía insertarse. Esto se manifiesta también en la recepción que tiene el romance en el amado, pues, en efecto, los versos de la dama mortifican el sueño de don Quijote «como si fueran pulgas» (Cervantes, 2004, p. 895).

De este modo, Altisidora se refiere a su «amado» —que desde la Primera parte tomaba como modelo a seguir en su *performance* caballeresco aquellos versos del «Romance de la constancia», según los cuales «mis arreos son las armas/ mi descanso es pelear [/ mi cama las duras peñas,/ mi dormir siempre el velar]» (Cervantes, 2004, p. 38)— como cualquier cortesano perezoso que duerme profundamente, «a pierna tendida», con todas las comodidades posibles:

¡Oh tú, que estás en tu lecho,
entre sábanas de holanda,
durmiendo a pierna tendida
de la noche a la mañana. (Cervantes, 2004, p. 884)

La burla a la figura de don Quijote y a sus referentes caballerescos no se limita a esta presentación del personaje en los primeros versos. El romance prosigue llamando a don Quijote «joven», epíteto que no deja de ser irónico teniendo en cuenta a quién va referido, y poniendo en evidencia el físico «rollizo» de su idealizada Dulcinea (Cervantes, 2004, p. 885). La burla al amor del caballero se puede ver también en la supuesta «envidia» que causa en Altisidora, quien desea «trocarse» por Dulcinea al precio de dar una saya, para obtener, no el amor del caballero, ni sus servicios, ni el orgullo por las hazañas hechas en su nombre, sino un privilegio tan prosaico como el poder «matarle la caspa», rascarle la cabeza, masajearle los pies y ponerle cofias y escafpines:

Trocárame yo por ella
y diera encima una saya

de las más gayardas mías,
que de oro le adornan franjas.
¡Oh, quién se viera en tus brazos
O, si no, junto a tu cama,
rascándote la cabeza
y matándote la caspa!
Mucho pido, y no soy digna
de merced tan señalada:
los pies quisiera traerte,
que a una humilde esto le basta.
¡Oh, que de cofias te diera,
qué de escarpines de plata
qué de calzas de damasco
qué de herreruelos de Holanda!

(Cervantes, 2004, p. 885)

Pero el retrato, también idealizado en los referentes caballerescos, de la doncella enamorada, tampoco queda inmune a la burla. En efecto Altisidora trastoca todos los tópicos de la tradición lírica amorosa para describirse a sí misma: los lirios, usados en la poesía áurea generalmente para describir la blancura de la tez de la dama, ligada a su pureza, sirven como metáfora, del todo incoherente, para describir su cabello. Del mismo modo el topacio —piedra cuya característica principal es el intenso color azul, por lo que en la poesía áurea era la metáfora que solía aludir a los ojos de la dama— en el poema de Altisidora se refiere, sin ninguna relación posible, a sus dientes. Además, aunque Altisidora afirma no ser coja, renca ni manca, deja en claro a su «amado» que su boca es aguileña (adjetivo que se refiere a una nariz curva) y su nariz «algo chata»:

No soy renca, ni soy coja,
ni tengo nada de manca;
los cabellos como lirios,
que, en pie, por el suelo arrastran;
y aunque es mi boca aguileña
y la nariz algo chata,

ser mis dientes de topacios
mi belleza al cielo ensalzan.

(Cervantes, 2004, p. 886)

Después de cantar su desafortunado romance, Altisidora prosigue con su papel de enamorada, que la lleva, en el capítulo 57, a cantar un nuevo romance —asimilando poéticamente su situación a la de Dido— ante la partida de don Quijote de casa de los duques. Este romance, como lo resalta Rafael Osuna, resulta ser una parodia del romance «De pechos sobre una torre» de Lope de Vega, publicado por primera vez en 1593 en un ramillete de flores, y en el que poetiza un acontecimiento biográfico (Osuna, 1981, p. 98). Así, vemos que en el plano más alejado de la realidad, por medio de los romances, se introduce el mundo del lector, tanto a través de los tópicos de la tradición áurea, como de un referente concreto, como el romance de Lope, e incluso su biografía, para trastocar estos planos.

En efecto, «De pechos sobre una torre» narra la maldición que hace una dama, Belisa, al caballero que la deja estando embarazada por irse a luchar contra Inglaterra. Según Rafael de Osuna, «Belisa» sería la cortesana Isabel de Urbina, raptada y embarazada por Lope, quien, en efecto, parte hacia Inglaterra en 1588 para combatir en la Armada Invencible (Osuna, 1981, p. 98). En el romance de Lope, Belisa se identifica con Dido, quien es abandonada por Eneas en el mismo estado, y quien jura vengarse en el hijo que lleva dentro de su vientre. Ahora, si nos remitimos al romance de Altisidora, vemos que el contexto en el que se canta es una parodia de la situación, bastante delicada, de Lope: en efecto, la no tan bella doncella canta este romance maldiciendo a un caballero que la abandona, aunque sin haberla embarazado. Así, Lope quedaría identificado con don Quijote, y la cortesana de la romántica historia, con un ser tan risible como la Altisidora que se nos describía en el primer romance.

Altisidora, parodiando el referente lopesco, también se compara con Dido, pues llama a don Quijote «fugitivo Eneas», mención que, como lo resalta Rafael de Osuna (Osuna, 1981, p. 96), recuerda la segunda estrofa del romance de Lope en la que se lee:

No quedo con solo el yerro
de tu espada y de mi afrenta
que me queda en las entrañas
retrato del mismo Eneas.

(ap. Osuna, 1989, p. 88)

Sin embargo, la ausencia del embarazo —que es lo que da un sentido trágico al poema de Lope y al mito de Dido, pues abre la posibilidad de la venganza representada

en la muerte del vástago unida al suicidio de la mujer abandonada— proporciona al romance de Altisidora un tono completamente cómico. Las entrañas de la doncella, incólumes en este caso, sí se tematizan en el poema, pero con un sentido completamente distinto: la lastimada doncella, en efecto, afirma que don Quijote se lleva en sus «cerras»⁵ sus entrañas, pero no contenta con esta alusión, sigue desarrollando, también en la segunda estrofa (hecho que hace un guiño al referente lopesco), el tema de lo «íntimo» de la dama, que no resulta ser su virginidad ni su honra, sino unos ligeros y unos tocadores, que, según ella, don Quijote le robó:

Tú llevas, ¡llevar impío!,
en las garras de tus cerras
las entrañas de una humilde,
como enamorada, tierna.
Llévaste tres tocadores
y unas ligas de unas piernas
que al mármol paro se igualan
en lisas, blancas y negras.

(Cervantes, 2004, p. 981)

Finalmente, el romance de Altisidora culmina con una maldición sobre el caballero, que lejos de ser la trágica promesa de matar a su descendencia, se remite, por un lado al motivo de perder en el juego de azar, pero, por otro lado, a lo más prosaico posible que pueda acontecer a caballero alguno: que sangre si se corta los callos, que le queden los «raigones» si se manda a sacar las muelas, y que sea tenido por falso en una distancia tan inconmensurable como la que hay «de Londres hasta Inglaterra»:

Seas tenido por falso
desde Sevilla a Marchena,
desde Granada hasta Loja,
de Londres a Inglaterra.
Si jugares al reinado,
los cientos o la primera,
los reyes huyan de ti,
ases ni sietes no veas.

5 Manos, en germanía (*Don Quijote*, ed. Riquer, p. 977, nota 2).

Si te cortares los callos,
sangre las heridas viertan,
y quédente los raigones
si te sacares las muelas.

Cruel Vireno, fugitivo Eneas,

Barrabás te acompañe, allá te avengas. (Cervantes, 2004, pp. 982-983)

Esta maldición expresada en el romance, aparte de introducir un tono humorístico ante el referente lopesco, tiene una función estructural importante en la obra, pues logra difuminar el límite entre la representación teatral y el plano del *Quijote*. En efecto, en el capítulo 70, Altisidora, dama aunque no muy agraciada al menos joven y «desenvuelta», se sale del papel representado, o más bien lo traslada a la realidad, pues al verse reiteradamente desdeñada por el no tan joven y enjuto don Quijote, tiene un acceso de soberbia y rompe el pacto teatral. En efecto, le dice que todo su enamoramiento ha sido «fingido», pero lo hace presa de una pasión análoga a la que representaba al maldecirlo en el romance. Así pues, ya «de verdad», le dice:

¡Vive el señor don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátíl, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido: que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme. (Cervantes, 2004, p. 1080)

5. La licencia poética

Cabe aclarar que la «muerte» a la que se refiere Altisidora es una puesta en escena de otro motivo caballeresco, la bella doncella muerta, que también resulta bastante sugerente para el análisis de la función de los romances en la segunda parte de la obra cervantina. En el capítulo 69, don Quijote y Sancho son conducidos al altar donde yace la doncella «muerta por la crueldad de don Quijote» (Cervantes, 2004, p. 1071). El espacio de esta nueva puesta en escena es sumamente teatral: el túmulo de la dama está sobre un tablado, mientras que don Quijote y Sancho se ubican en unas sillas como espectadores. Lo que se lleva a cabo en este nuevo montaje es un rito para revivir a la enamorada doncella, cuyo procedimiento, nuevamente, remite a lo prosaico: para que Altisidora reviva es necesario que Sancho se deje dar mamonas en el rostro por las dueñas, además de unos cuantos alfilerazos.

Este rito es introducido por un mancebo que se ubica al lado de Altisidora, quien recita:

En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieren las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y de anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia.

Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida,
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.

Libre mi alma de su estrecha roca,
por el estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido.

(Cervantes, 2004, p. 1071)

El análisis de estas octavas resulta de gran interés para ver la interacción entre la realidad y la ficción. En efecto, la primera estrofa es una parodia del soneto XXIII de Garcilaso, «En tanto que de rosa y azucena», lo que se deja ver por la reiteración del sintagma «en tanto que» característico del soneto de Garcilaso, cuya temática es la caducidad de la belleza y el motivo del *carpe diem* (temática que justificaría el uso del sintagma «en tanto que»). Sin embargo, en el ejemplo cervantino, nos encontramos ante una burla a la tradición lírica con la que dialoga, pues en este poema no se va a desarrollar ningún tópico serio, sino que se va a tematizar el ridículo ritual necesario para «revivir» a Altisidora.

Así pues, tenemos que para el rito de revivir a Altisidora las damas deben vestirse de «picote», que como lo explica Martín de Riquer era una tela áspera de pelo de cabra (*Don Quijote*, p. 1065, nota 5), y las dueñas «de bayeta y de anascote», nuevo dato textil que en nada ennoblece un rito tan solemne como el revivir a la enamorada cortesana.

La segunda estrofa recitada por el mancebo es aún más desconcertante: es una cita textual de la segunda estrofa de la *Égloga III* de Garcilaso. Como es de esperarse, en la situación burlesca de la recitación del mancebo, la cita de Garcilaso está totalmente descontextualizada. En efecto, en la *Égloga III* esta estrofa canta el amor incondicional por una dama, María, que lleva al enamorado poeta a afirmar que incluso cuando esté muerto seguirá celebrándola. En la puesta en escena de la muerte de Altisidora esta cita pierde todo referente posible, pues el «muerto» no es el caballero sino la dama, y, además, este no está enamorado (razón por la cual «muere» la cortesana). Además, quien canta la estrofa referida, supuestamente para Altisidora, es una figura análoga al trujamán del teatrino de maese Pedro: aquel que introduce los hechos pero que no tiene ninguna relación con los personajes de la representación, en este caso con Altisidora.

Esta notoria falta de concordancia entre la égloga de Garcilaso y la situación de Altisidora la hace explícita don Quijote, quien reclama: «por cierto que vuestra merced tiene extremada voz; pero lo que cantó no me parece que fue muy a propósito, porque ¿qué tienen que ver las estancias de Garcilaso con la muerte de esta señora?» (Cervantes, 2004, p. 1081). Ante esta pregunta es mucho más desconcertante la respuesta del mancebo, quien afirma:

no se maraville vuestra merced deso; que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere, y hurte de quien quisiere, venga o no venga al pelo de su intento, y ya no hay necesidad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética. (Cervantes, 2004, p. 1081)

En este punto es evidente la crítica cervantina a los poetas de su tiempo, que acomodan y plagian versos ajenos sin mirar siquiera su pertinencia. Pero aparte de este aspecto, vemos que los referentes poéticos que funcionan en el universo del lector (tanto los malos, objeto de la burla, como los buenos, como lo sería Garcilaso) están sujetos a los caprichos de los personajes que se ubican en el plano más alejado de la realidad. Así, el mancebo que actúa en la muerte de Altisidora se muestra como conocedor de las églogas de Garcilaso y, además, conocedor de las prácticas poéticas del tiempo de Cervantes, que le permitirían apropiárselas, llevarlas a su plano de ficción dentro de la ficción sin ningún miramiento por su seriedad.

6. Conclusión

El mancebo cantor hace alusión a la «licencia poética», que sería la licencia a la que apelan los poetas objeto de la crítica para plagiar o acomodar versos «venga o no venga al pelo de su intento». Esta es la licencia mediante la cual justifica el haber

roto los planos al introducir a Garcilaso en el nivel de la ficción dentro de la ficción, y que, en últimas, es la licencia que rige las intromisiones de los romances caballerescos en el *Quijote*: poder apropiarse de los referentes, descontextualizándolos, para darles otro sentido, poder acomodarlos a las situaciones vividas por los personajes y a sus necesidades sin ningún miramiento por el sentido original, y, sobre todo, poder trasladarlos, con la más genial irreverencia, de nivel ontológico: solo así, merced a la tal «licencia poética», podría existir una obra en la que los preliminares de 1605 los escriben personajes de los libros de caballerías, y en la que, un personaje que está representando una obra teatral dentro de una ficción, como maese Pedro o Altisidora, podría apropiarse libre y caprichosamente del Romancero, Lope o Garcilaso.

Referencias bibliográficas

1. Alcina Franch, J. (Ed.). (1969). *Romancero Antiguo*. Barcelona: Editorial Juventud.
2. Alonso Asenjo, J. (2000). Quijote y romances: uso y funciones. En J. Alonso Asenjo, & R. Beltrán (Ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del romancero* (pp. 25-65). Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
3. Anónimo. (1985). Entremés de los Romances. En J. H. Valvo (Ed.), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (pp. 125-138). Madrid: Taurus.
4. Ansó, C. (2006). Las insidiosas celadas de la realidad: el Ingenioso Hidalgo y el romance del Marqués de Mantua. En A. Parodi (Ed.), *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. (pp. 252-256). Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires /Asociación de Cervantistas.
5. Arellano, I. (2005). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
6. Cervantes, M. de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. F. Rico (Ed.). San Pablo: Real Academia Española /Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara.
7. Cervantes, M. de. (2005). *Don Quijote de la Mancha*. M. de Riquer (Ed.). España: Planeta.
8. Durán, A. (Ed.). (1945). *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII* (Vol. 1). Madrid: Ediciones Atlas.
9. Maestro, J. G. (2005). Cervantes y el teatro del «Quijote». *Hispania: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, 88 (1), 41-52.
10. Osuna, R. (1981). Una parodia cervantina de un romance de Lope. *Hispanic Review*, 49 (1), 87-105.