

De mi patria y de mí mismo salgo

Daniel Migueláñez

Aurelio Vargas Díaz-Toledo (eds.)



De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Imagen de cubierta: © Ilustración de Jaime Pahissa Laporta (1846-1928)

Editorial Universidad de Alcalá
Plaza de San Diego, s/n • 28801, Alcalá de Henares (España).
Página web: www.uah.es

© De los textos: sus autores
© Editorial Universidad de Alcalá, 2022
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

I.S.B.N.: 978-84-18979-67-5

Daniel Migueláñez
Aurelio Vargas Díaz-Toledo
(eds.)

De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Editorial Universidad de Alcalá
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

∞ 2022 ∞

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	17
CONFERENCIAS PLENARIAS	21
De la sífilis a la noción de contagio en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes ...	23
Mercedes Alcalá Galán	
El <i>Quijote</i> en el cine: una perspectiva diferente	39
Carlos Alvar	
Espacios de sociabilidad y prácticas de representación en el <i>Quijote</i> y en el <i>Persiles</i>	61
Maria Augusta da Costa Vieira	
El nacimiento del cervantismo en Hispanoamérica: retazos de una historia de asimilación, hibridación y apropiación.....	77
Francisco Cuevas Cervera	
El lugar de la Mancha. ¿ <i>Real o imaginado?</i>	113
Manuel Fernández Nieto	
La conversión y sus especularidades en el universo literario cervantino	131
Ruth Fine	
Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (<i>Persiles</i> , III. 2-5)	151
Aldo Ruffinatto	
COMUNICACIONES	185
<i>Quijote</i>	
Teatro y fiesta en tres episodios del <i>Quijote</i> de 1615 a la luz de <i>El Cortesano</i> , de Lluís del Milà	189
Maria Cecília Barreto de Toledo	
Retórica de la cordura: el último capítulo del <i>Quijote</i>	203
Gonzalo Díaz Migoyo	
Leones, palomas y gatos furiosos. Recorridos animales de un <i>Quijote</i> a otro	211
Julia D'Onofrio	
Acerca de la teatralidad en el <i>Quijote</i>	225
Alfredo Eduardo Fredericksen Neira	

El personaje anónimo en el <i>Quijote</i>	239
José Manuel Martín Morán	
El revés burlesco de la mujer y el amor en el <i>Quijote</i> : algunos retratos femeninos grotescos.....	255
Carlos Mata Induráin	
Reclusiones, jaulas y manicomios: unas suturas entre los <i>Quijotes</i> de Cervantes y Avellaneda.....	275
Aude Plozner	
Tradicón oral y creaci3n cervantina: el tema de “la princesa mona” en dos episodios del <i>Quijote</i> (I, 29-30 y II, 38-39).....	283
Augustin Redondo	
Las horas de la luz y la oscuridad (<i>Quijote</i> I, 1-9).....	295
María Stoopen Galán	
Don Quijote en la intimidad del aposento	305
Bénédicte Torres	
Teatralidades en el <i>Quijote</i> y los juegos de representaci3n en la corte de los duques.....	321
Miguel Ángel Zamorano Heras	
Los lectores en la segunda parte del <i>Quijote</i>	337
Yunning Zhang	
<i>Persiles</i>	
El concepto de lo admirable y la unidad mimética del <i>Persiles</i>	347
Hanan Amouyal	
Auristela, espejo oscuro de su otro yo	355
Lola Esteva de Llobet	
De asesinatos y asesinadas: mujeres que mueren o matan en el <i>Persiles</i>	367
Daniela Furnier	
Ficciones apasionadas en el <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i> : el caso de Claricia y Domicio, la dama voladora y su esposo hechizado	381
Paula Irupé Salmoiraghi	
“Morisco soy, señores... pero no por esto dejo de ser cristiano”. De cristianos viejos y moriscos en el <i>Persiles</i> cervantino: una reconsideraci3n.....	393
Sue Landesman	
Los trabajos de Sigismunda	403
Randi Lise Davenport	
El <i>Persiles</i> y la risa	417
Fernando Romo Feito	

Espejularidad y pluralidad interpretativa: en torno al capítulo 18 del tercer libro de <i>Persiles</i>	427
Yael Shrem	
Las historias intercaladas de Antonio el bárbaro, Rutilio y Sosa Coitiño en el <i>Persiles</i> : tres ejemplos de amadores hiperbólicos o una alegoría de la peregrinación ideal	437
Pascual Uceda Piqueras	
El <i>ars necandi</i> del <i>Persiles</i> en la secuencia meridional	451
Juan Diego Vila	
Teatro	
La maestría de los <i>Entremeses</i> cervantinos: mucho más allá de los personajes tipo	467
F. Javier Bravo Ramón	
La dicotomía identidad-disfraz y su relación con el metateatro en <i>El rufián viudo</i>	479
Giselle Macedo	
La importancia de la écfrasis en <i>La gran sultana</i>	487
Ana Aparecida Teixeira de Souza	
Novelas ejemplares	
A vueltas con la belleza, en las <i>Novelas ejemplares</i>	501
Manuel Canga Sosa	
<i>Rinconete y Cortadillo</i> y el juego de máscaras	517
Itay Green Baruj	
Caso y prueba judicial en <i>La fuerza de la sangre</i>	529
Isabel Lozano-Renieblas	
Aspectos del cronotopo español en las <i>Novelas Ejemplares</i>	543
Wolfgang Matzat	
A vueltas con el paje poeta de <i>La Gitanilla</i>	553
Sara Santa-Aguilar	
Labrar, estudiar y papagayos	563
María Rosa Palazón Mayoral	
Recepción	
“Contro giganti e altri mulini”: La lengua italiana de don Quijote en las traducciones de sus aventuras	573
Nancy De Benedetto	

Las referencias apócrifas en Borges y Cervantes	583
Shani Davidovich	
El <i>Quijote</i> y la parodia a los ideales revolucionarios en la narrativa latinoamericana del siglo XXI	591
Clea Gerber	
“Aspectos del cielo, icónicos misterios”: Cecilio Peña y el mundo del <i>Persiles</i> .	603
María de los Ángeles González Briz	
Lectura e interpretación del <i>Quijote</i> y su reflejo en la <i>Niebla</i> de Unamuno.....	617
Áriel Lago García	
La recreación de Cervantes y el <i>Quijote</i> en la novela de código (2006-2016).....	629
Santiago López Navia	
Realismo cervantino y novela moderna.....	645
Emilio Martínez Mata	
Comentarios a la película <i>Cervantes contra Lope</i> (2016), de Manuel Huerga.....	663
Alfonso Martín Jiménez	
Cervantes bajo la mirada de Nieva: la puesta en escena de <i>Los baños de Argel</i> (1979-80).....	677
Daniel Migueláñez	
De cuando don Quijote llegó también a los pliegos de cordel en Brasil	699
Marta Pérez Rodríguez	
Reescrituras operísticas de <i>La fuerza de la sangre: Léocadie, drame lyrique</i> de D. F. E. Auber (1824)	713
Adela Presas	
Imágenes del <i>Quijote</i> en la literatura de cordel brasileña: Jô de Oliveira, “pintor” de J. Borges.....	727
Erivelto da Rocha Carvalho	
<i>Matar a Cervantes</i> , gestación y escritura de una zarzuela y libreto sobre las últimas horas del autor del <i>Quijote</i>	743
Alejandro Román	
Vladimir Zhedrinskiy y el <i>Quijote</i>	763
Jasna Stojanović	
<i>Don Quijote en Chile</i> de Ronquillo: el caballero andante y sus aventuras en Santiago de Chile en 1905	779
Raquel Villalobos Lara	
El <i>Persiles</i> en la zarzuela.....	789
Alicia Villar Lecumberri	
De continuaciones e imitaciones: El <i>Quijote</i> en las obras de Andrés Trapiello ...	799
Vijaya Venkataraman	

Varia

Giuseppe Malatesta, Cervantes y la teoría sobre la “novela”	815
Anna Bognolo	
El distanciamiento humanista y las fuentes de la ironía cervantina	829
Ricardo J. Castro García	
Don Quijote y el carnaval: adaptaciones intersemióticas brasileñas	841
Silvia Cobelo	
Teorías cervantinas madariaguescas en la actualidad digital o de cómo la ciencia humanística no se percibe como útil (2008-2018).....	855
Alexia Dotras Bravo	
“Y era la verdad que por él caminaba”: las dimensiones cambiantes de Campo de Montiel y el lugar de la Mancha	867
José Manuel González Mujeriego	
H. D. Inglis y el concepto de veracidad en la ruta de don Quijote	887
Jorge Fco. Jiménez Jiménez	
Cervantes y Cristóbal Suárez de Figueroa	901
Jacques Joset	
La fortuna de las <i>Novelas ejemplares</i> en China.....	909
Xinjie Ma	
Catalina de Salazar, personaje de ficción.....	919
Howard Mancing	
Ejercicios retóricos y sofística literaria.....	935
José Luis Martínez Amaro	
El soplo del Carnaval: Don Quijote frente a poderes y contrapoderes.....	943
Cristina Múgica	
Visiones y espectáculos alegóricos en el mundo cervantino	955
Ana Suárez Miramón	

Acerca de la teatralidad en el *Quijote*

Alfredo Eduardo Fredericksen Neira

RESUMEN: Ante todo, quisiera señalar que el objetivo del presente artículo es realizar algunas notas sobre la teatralidad en el *Quijote* y que, en las páginas que vienen a continuación, es posible probar que las propuestas de Morán tendrían mucha validez y, en donde, la lectura que nos entrega no se vería forzada si la aplicamos sobre todo en la primera parte del *Quijote*, mientras que la de Rubiera haría lo suyo especialmente en la segunda, aunque por lo amplio de su fórmula (“A representa B mientras C lo mira”) es válida también para episodios puntuales de la primera parte y en este trabajo vamos a desarrollar esta intención y aportar a una visión crítica.

PALABRAS CLAVE: *Quijote*; Teatralidad; Visión semiológica.

I. INTRODUCCIÓN

La publicación en el año de 1605 de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* por parte de Miguel de Cervantes Saavedra da lugar a un fenómeno comercial y popular hasta ese entonces no conocido en la historia de la literatura. El libro es rápidamente leído en España, las graciosas hazañas de don Quijote y Sancho adquieren gran popularidad, el texto llega a ser pirateado ya en 1607; en 1612 ya cuenta con una traducción al inglés e incluso con una al alemán en 1648. Los contemporáneos de Cervantes, no solo españoles sino también en el resto de Europa, le otorgaron al texto observaciones en que primaba lo satírico y la comicidad. Sin embargo, el *Quijote* daría desde sus primeras lecturas muestras de su capacidad de ser leído de distintas formas y acumular diferentes sentidos. Así, mientras muchos disfrutaban de la comicidad contenida en la obra otros empezaron a señalar una característica más ligada a lo escritural: la teatralidad.

Para los contemporáneos a Cervantes fue posible señalar esta característica del *Quijote* por lo rico en diálogos que es el texto, por su facilidad para devenir imagen y

por la poca intervención del narrador, rasgos todos posibles de identificar en una lectura atenta. Sin embargo, cada vez que la crítica se hace cargo de estudiar esta importante característica de la obra señala la existencia de la teatralidad de distintas formas, unas más complejas que otras y unas menos visibles que otras. Así, dos críticos actuales, entenderían la teatralidad en el *Quijote* de formas muy diferentes: Martín Morán buscó en el texto la existencia de rasgos teatrales duros, como la función de personajes de algunos episodios muy puntuales de la obra que puede ser comparables a las realizadas por personajes propios del teatro del Siglo de Oro (Martín Morán, 1986: 29) o la concretización de la visión semiológica de C. Pérez Gallego en su forma de entender lo específico del escenario teatral, entre otras.

Además, habría que decir que, para Martín Morán, hay episodios dentro de la obra en los que el escenario teatral se deja ver con tanta claridad que es posible diferenciar entre un “dentro/fuera” (Martín Morán, 1986: 30). Por otro lado, Javier Rubiera buscó lo teatral en el *Quijote* de una forma mucho más amplia y permisiva a través de una fórmula que, a su parecer, contiene lo esencial para que se dé una situación teatral: “A representa B mientras C lo mira” (Rubiera, 2006: 524). De este modo, la presencia de disfraces, engaños y actuaciones son formas también en que lo teatral se expresaría dentro de la obra. Como se señaló más arriba: la obra de Cervantes desde sus inicios se ha negado a ser encerrada en una sola lectura. De modo que, a mi entender, no sería posible darle razón a uno o a otro estudioso. Por esa razón y por la naturaleza polifacética de la obra de Cervantes, trataremos de hacer que estas posturas, que trabajan la teatralidad de formas muy distintas, puedan ser conciliables y válidas cada una por separado si se las aplica en lugares distintos de la obra; y es que incluso un tema específico (pero nunca simple) como el de la teatralidad puede ser entendido de diversas formas y complejizado dentro de esta obra. En las páginas que vienen a continuación, trataremos de probar que las propuestas de Morán tendrían mucha validez y la lectura que nos entrega no se vería forzada si la aplicamos sobre todo en la primera parte del *Quijote*, mientras que la de Rubiera haría lo suyo especialmente en la segunda, aunque por lo amplio de su fórmula (“A representa B mientras C lo mira”) es válida también para episodios puntuales de la primera parte.

Dicho lo anterior, tendría que señalar que uno de los objetivos de este trabajo es realizar un examen e integración de dos interpretaciones: la de Martín Morán y la de Javier Rubiera. De hecho, es posible plantear la hipótesis de la siguiente manera: la teatralidad en el *Quijote* es un elemento de primera necesidad y que debe ser observado con detenimiento. Para realizar todo esto, utilizaremos una metodología cualitativa con orientación variable de fuentes.

II. DESARROLLO

Como ya dijimos, los contemporáneos a Cervantes notaron rápidamente la veta teatral del *Quijote*. El primero en señalar la presencia de lo teatral sería el hasta el día de hoy enigmático Avellaneda –a quien Martín Morán llama “el primer cervantista”– (1986: 28), al señalar en el prólogo de su *Quijote* que: “casi es *comedia* toda la historia de don Quijote de la Mancha” y agregar “Conténtese con su Galatea y *comedias* en prosa; que eso son las más de sus novelas: no nos canse” (el destacado es propio). Susana Hernández ha señalado que para Close el sentido en que Avellaneda utiliza aquí la palabra “comedia” es más bien una figura retórica para referirse al aspecto dramático-dialogado de las novelas. Sin embargo, ella misma señala que el vocablo no se conoce aún como figura retórica en 1614 (año en que sale a la luz el *Quijote* de Avellaneda): “a través a de la preceptiva de los siglos dieciséis y diecisiete, “comedia” no se refiere nunca a un diálogo meramente dramático en el sentido de hoy sino a uno representado o escénico” (Hernández, 1998: 793).

En su momento, Avellaneda señalaba la “casi comedia” que veía en el *Quijote* como algo negativo, teniendo por objetivo desmerecer la obra cervantina. Sin embargo, otros escritores también llevarían el *Quijote* a las tablas, comprobando el rápido reconocimiento de la dimensión teatral del texto cervantino. Algunos de ellos son: Guillén Castro que entre 1614 y 1618 ya estaba representando una versión del *Quijote*; Francisco Ávila quien en 1617 publicó su entremés *Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*. Una de las versiones más importantes, por el nombre de quien la realizó, fue el *Don Quijote de la Mancha* de Calderón de la Barca (parodia estrenada en el Retiro en 1637, refundida en 1673 y conocida también como *Los disparates de don Quijote*); el mismo año en que se pierde vista la obra de Calderón, sale a la luz la comedia burlesca *El hidalgo de la Mancha*, escrita por Matos Frago, Diamante y Juan Vélez de Guevara, misma obra que iba acompañada de una mojiganga que era presentada como segunda parte de la historia de don Quijote y Sancho. Estas y otras versiones de distintos siglos son informadas por Héctor Urzáiz en su texto titulado “La qui jotización del teatro, la teatralidad del Quijote” (2007). Hay un caso muy particular que no puedo dejar de destacar y que terminará de dar cuenta de la rápida popularidad que alcanzó el *Quijote* y también de su reconocida veta teatral:

Un dato revelador y muy curioso es que en 1607 ya constan en la población peruana de Pausa representaciones teatrales como la llevada a cabo por el actor Luis Córdova, sobre un texto adaptado por Cristóbal Mata, con motivo de la celebración del proveimiento del nuevo virrey, el marqués de Montesclaros. Se inició la fiesta con el mantenedor

engalanado con el título de Caballero de la Ardiente Espada y ricamente vestido, a quien sucedieron otros personajes como el dios Baco, el caballero de la Selva y otros; pero la mayor atención y gusto del público la captó la figura del ingenioso hidalgo (Urzáiz, 2007: 476).

El diálogo como concierto y oposición de almas, vital para que exista la dramatización, ya fue señalada por Dámaso Alonso en 1982 (Martín Morán, 1986: 27) y, partiendo desde esta base, es que Martín Morán se encargará de “aclarar las relaciones entre el *Quijote* y el teatro” (1986: 28). Tras haber leído la novela del *Curioso impertinente* y don Quijote haya entrado en batalla con los cueros de vino, llega a la venta de Palomeque una comitiva que es para todos desconocida. Palomeque sustituye al narrador y se encarga él de presentar a los nuevos personajes que están por integrarse a la acción, los describe tanto en sus vestidos como en sus acciones:

—Cuatro hombres —respondió el ventero—, viene a caballo, a la jineta, con lanzas y adargas, y todos con antifaces negros; y junto con ellos viene una mujer vestida de blanco, en un sillón, asimismo cubierto el rostro, y otros dos mozos de a pie (I, 36: 374-375).

Morán señala: “Si esta fuera la tónica general de todo el relato nos hallaríamos ante una obra de teatro, pues de este género y no de otro es privativa la ausencia del narrador y la transferencia de algunas de sus funciones a los personajes” (Martín Morán, 1986: 29). Este modo en que Palomeque sustituye al narrador da el pie inicial a que la venta se transforme en un tablado. La función que cumple aquí Palomeque procede del teatro del Siglo de Oro, en el que se “plantea la necesidad de prolongar la escena, rompiendo el espacio cerrado y las limitaciones de maquinaria, por el recurso tópico de que un personaje narre lo que ve y que los espectadores no pueden ver” (J.M. Díez Borque cit. en Morán). Sin embargo, aquí se presenta con un objetivo distinto, pues lo que se busca no es la amplitud de espacios (en la novela sobra) sino que las palabras de Palomeque se encargan de empezar a construir un escenario teatral, delimitando un espacio, diferenciando entre un “dentro/fuera”. Es la necesidad de juntar a los personajes en un solo lugar cerrado, espacio en donde confluya toda la acción y tenga lugar el careo —la confrontación dialéctica— que denomina Morán. Palomeque consigue que *dentro* de la venta tengan vigencia aspectos del *fuera* (presencia de cabalgantes), introduciendo la dicotomía “dentro/fuera” que es la que, como se mencionó arriba, permite que la venta se alce como el “único lugar visible” (Martín Morán, 1986: 29-30).

Otro lugar en donde halla lo teatral Martín Morán es en algunos de los personajes que se encuentra en la venta, a saber: en Dorotea, Cardenio, Luscinda y Fernando.

Son estos “seres exclusivamente literarios, conformes a la disposición de un canon” (Martín Morán, 1986: 30) (la novela sentimental). Cuando llegan a la venta son apariencias que deambulan por la escena y que solo tomarán cuerpo cuando empieza a desarrollarse la acción y a través de los diálogos dan cuenta de su esencia. Esta “corporeización” por la que pasan estos “fantasmas” a Morán le “recuerdan el proceso de conversión en personajes verosímiles de los actores en cualquier obra de teatro” (cit. en Martín Morán, 1986: 29-30). Además, para Morán los personajes de Fernando y Luscinda serían portadores de una doble valencia, la primera es una valencia como “apariencias”, figuras que hacen acto de presencian en la escena y también existentes en un *fuera* –como cuando Dorotea y Cardenio se refieren a cada Fernando y Luscinda en sus relatos–; la segunda, su “esencia” como personajes pertenecientes a un canon literario que logra ser expresado solo a través del diálogo en el tablado, en el *dentro* que es la venta. Solo en este espacio, en el escenario teatral en el que se ha convertido la venta, es posible señalar la doble valencia de estos personajes porque es allí en donde se enfrenta la dicotomía “apariencia/esencia”. Estos personajes, al reconocerse entre sí, se ven obligados a abandonar su apariencia y a comportarse según los cánones de la novela sentimental. Estamos entonces, frente a una anagnórisis que obliga a nuestros personajes-actores a desenvolverse en sus papeles. Morán cita a J.M. Borque en su definición de teatro¹ para señalar que esa definición calza de forma precisa con la situación a la que tenemos ante nosotros: Fernando y Luscinda (texto B), al ser reconocidos por Dorotea y Cardenio, deben desarrollar los arquetípicos códigos narrativos a los que pertenecen sus personajes (Martín Morán, 1986: 33). A través de este truco teatral de la investidura de un actor con los atributos convencionales de un personaje, Cervantes logra hacerlos verosímiles. La agnición global que tiene lugar en la venta es posible gracias a una matriz teatral y sería esta la que permitiría que la anécdota que comparten Dorotea, Fernando, Cardenio y Luscinda se integren de buena forma al relato primero del *Quijote*: “la necesaria conclusión será que la matriz teatral del episodio lo dota de fecundidad y por tanto lo integra al relato” (ibíd.).

La fuerte presencia de la teatralidad, al modo semiológico como la entiende Morán, se expresa también en estos episodios a partir de los disfraces. La llegada del cautivo y Zoraida son la muestra de esto. Hacen estos su llegada también de forma teatral, primero como apariencias en el escenario, como mera existencia física de actores que será después rellenada con el relato que ellos mismos hacen de sus aventuras. Sin

¹ “El teatro desde un punto de vista semiológico podría ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un *texto A* que necesita las mediaciones de un *texto B* (actor, escenografía, etc.). El elemento textual (*texto A*) está unido indisolublemente al elemento operativo y de esta unión resulta la representación (esencia del hecho teatral)” (Díez Borque cit. en Morán, 32-33).

embargo, el descubrimiento de su esencia empieza a darse desde antes de que ellos puedan pronunciar palabra, pues sus trajes ya están ahí para hablar por ellos y empezar a señalar algo de su procedencia. Son estos verdaderos datos caracterizadores que aluden a datos propios del exterior: “El traje moro con que aparecen el cautivo y su amada Zoraida es un elemento escénico que apunta ya hacia el “fuera” del escenario” (Martín Morán, 1986: 37)². Como se puede observar en la nota al pie de página, el narrador brinda un detalle pormenorizado de la vestimenta de los nuevos personajes. Esto no sería una sorpresa para Morán, quien entiende la importancia que se le da al traje en estos episodios como otra forma en que se expresa lo teatral. Una vez que Zoraida y el cautivo dan cuenta a través del diálogo y del traje de su esencia, entonces se han transformado ya en personajes/actores, como les sucedió también a los demás antes de ellos. De hecho, la caracterización de personajes por parte de la vestimenta también se da en la narración. Dentro de la venta están congregados personajes de los más variados, cada uno con su atuendo distintivo y esto se acentúa más aún con la llegada del oidor, un hombre “que en el traje mostró luego el oficio y cargo que tenía, porque la ropa luenga con las mangas arrocadas que vestía mostraron ser oidor” (I, 42: 440). Entender la teatralidad de forma tan rígida solo le permite a Morán señalar la presencia de esta en estos capítulos, en los que la venta es el punto central, en el que se articula todo, el espacio que permite diferenciar entre un “dentro” y un “fuera” y sobre el que las “apariencias” y “esencias” se confrontan.

Morán no señala ningún otro episodio, ni dentro de la I o II parte del *Quijote* en que la teatralidad pueda abordarse de forma tan rigurosa. A mi parecer, en la primera parte aún hay capítulos, o pequeños momentos dentro de los capítulos, que permiten imaginarnos el tablado que propone Morán. Uno de estos casos particulares es en el que don Quijote y Sancho llegan por primera vez a la venta de Palomeque y se quedan a dormir en ella (I, 16-17). Estamos nuevamente en el espacio cerrado de la venta, pero esta vez los sucesos que tienen lugar en ella hacen pensar en comedias al estilo de las comedias de capa y espada, que si bien para el año 1605, cuando ya está circulando la I parte del *Quijote*, aún no se había consolidado en los corrales como un subgénero es posible señalar aquí ya algunos parentescos entre estos episodios y este tipo de comedias. La acumulación de personajes en un espacio cerrado, la ausencia/parcialidad de la iluminación que da lugar al equívoco y la suspensión del criterio de verosimilitud

² Cautivo: “el cual en su traje mostraba ser cristiano recién venido de tierra de moros, porque venía vestido de casaca de paño azul, corta de faldas, con medias mangas y sin cuello; los calzones eran asimismo de lienzo azul con bonete de la misma color; traía unos borceguíes datilados y un alfanje morisco, puesto en un tahalí que le atravesaba el pecho”; Zoraida: “mujer a la morisca vestida, cubierto el rostro, con una toca en la cabeza; traía un bonetillo de brocado y vestida una almalafa, que desde los hombros a los pies cubría” (I, 37: 388-389).

son algunas de las características que Arellano señala en las comedias de capa y espada (Arellano, 1999: 32-37) y que pueden también ser encontradas en estos episodios de la obra.

Para la lectura a la luz de lo expuesto por Morán y su forma rígida de entender la teatralidad nos interesa sobre todo la del espacio de la venta y, más aún, del pequeño cuarto en donde se da la mini batalla campal que tiene lugar entre don Quijote, Maritornes, el arriero y Sancho (I, 16: 143-144) como un lugar diferenciado de los otros espacios, en donde toda la acción confluye y toma fuerza a través de la palabra. Junto con esto, también el uso y la importancia de pequeños objetos que permiten que se dé el enredo, situación vital para que se produzca la teatralidad en este caso, que hablamos de la comedia de capa y espada. Así, lo rígidamente teatral de estos episodios, además de su plasticidad y riqueza en diálogos son la oscuridad que envuelve a la venta, que propicia el enredo y con la misma función la ausencia o presencia de los candiles que porta el cuadrillero de la Santa Hermandad. En estos capítulos el narrador se encarga de dirigir nuestra mirada y los diálogos presentes son pocos, a modos de gritos, como cuando se queja de dolor don Quijote o a modo de susurros, cuando este mismo le habla de cerca a Maritornes explicándole por qué no puede corresponder a su amor. A pesar de esto, la narración tiene una gran capacidad para hacer que la palabra devenga imagen y, al mismo tiempo, destacar la importancia de los pequeños objetos, que serían vitales si estos capítulos quisiesen llevarse a escena. Tras el alboroto creado por la lucha a oscuras que había tenido lugar en la venta entra el cuadrillero de la Santa Hermandad a ver qué lo que pasa y tras creer que don Quijote estaba muerto alzó la voz pidiendo que nadie salga de la venta; a pesar de esto todos consiguen salir siendo que el cuadrillero estaba parado al lado de la puerta (aquí está la suspensión de la verosimilitud de la que se habló) excepto don Quijote y Sancho. Las líneas que siguen dan cuenta de la plasticidad e importancia de los objetos a la que se ha venido aludiendo:

Soltó en esto el cuadrillero la barba de don Quijote y salió a buscar luz para buscar y prender los delincuentes, mas no la halló, porque el ventero, de industria, había muerto la lámpara para cuando se retiró a su estancia, y fuele forzoso acudir a la chimenea, donde con mucho trabajo y tiempo encendió el cuadrillero otro candil (I, 16: 145).

Baras, citado en el texto de Aurelio González titulado “Cervantes: El *Quijote*, el teatro y la poesía” señala que todas las historias intercaladas adoptan formas de comedia en prosa (González, 2005: 6). Esta misma forma de comedia en prosa es a la que Rubiera se refiere cuando dice que la crítica “ha señalado la posibilidad de una trasposición novelesca de la materia usual de las comedias de enredo” (Rubiera, 2006:

530). A mi parecer, los episodios aquí tratados encajan muy bien en esa caracterización de comedia de enredo en prosa.

Morán no ha sido el único que ha intentado estudiar lo teatral en el *Quijote* de forma rígida. Susana Hernández-Araico en su texto titulado “‘La casi... comedia’ del *Quijote* de 1605. Prolegómenos a la escenificación de las ‘damas’” (1998) señala que Cervantes, conocedor de la comedia de Lope que estaba arrasando en popularidad en los corrales incluye en su obra a personajes femeninos proyectados para un consumo casi tan extenso como el de la comedia lopesca, semejante en magnitud a los libros de caballería (Hernández-Araico, 1998: 5). Señala que las dos mozas que se encuentra don Quijote en la primera venta (I, 2), la señora vizcaína que va en el coche (I, 8) la procesión de la Virgen que aparece ya en los últimos capítulos de la primera parte (I, 53) Dorotea y Marcela se introducen a la obra mediante “una perspectiva escénica que las teatraliza –es decir, las desrealiza o priva de valor mimético; las convierte en personajes de quienes, dadas las dimensiones espaciales en que se ubican, se espera desempeñen un papel” (Hernández-Araico, 1998: 789). Lo mismo ha señalado María Caterina Ruta en “La escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectador” (1992) cuando habla de la “espectacularidad” propia del teatro con la que ingresan a la escena personajes como Marcela, en el capítulo 14 de la I parte mientras entierran a Grisóstomo: hace esta su aparición sirviéndose de lo visual-espacial –tan destacado por Hernández y valioso para Morán:

Y queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión –que tal parecía ella– que improvisamente se le ofreció a los ojos; y fue que, por encima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la había visto la miraban con admiración y silencio; y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la había visto (I, 14: 124-125).

Marcela se sirve así de la luz, de la sombra y de la altura para hacer su aparición, destacándose así la espectacularidad de este suceso (Ruta, 1992: 709), siendo esta la que le permite entender a Ruta al lector del *Quijote* también como un espectador, mientras que es el canon literario pastoril al que responde Marcela, y que era usado también en las comedias lopescas y les aseguraban gran éxito, es lo que permite a Hernández señalar el origen teatral de algunos personajes femeninos además de también reconocer que, muchas veces, como también se cumple en este caso, las entradas que hacen a la acción pueden leerse también en clave teatral.

Si bien esta forma de entender la teatralidad ayuda a comprender de mejor manera qué recursos teatrales del Siglo de Oro toma Cervantes para construir su obra, acusada de “casi comedia”, se está dejando de lado una visión de la teatralidad mucho más amplia, tan amplia que está presente en toda la II parte de la obra e incluso en la obra completa. La fórmula, que de la mano de E. Bentley postula Rubiera para entender lo teatral (“A representa B mientras C lo mira”) (Rubiera, 2006: 524), permea toda la obra y es el gran motivo de la II parte, el motivo de la representación. Rubiera señala desde el principio que no busca entender la teatralidad por su noción fuerte (el “espesor de signos” del que habla Barthes) y, como si se tratara de una indirecta para Morán, dice que el *Quijote* no tiene lugar en un tablado, sino a lo largo de toda la Mancha (Rubiera, 2006: 523). La fórmula que usa Rubiera permite que baste con una acción humana, un fingimiento o simulación y que alguien lo vea para que se produzca lo teatral: “Por ello todo es susceptible de convertirse en espectáculo, todo es espectacularizable, pues en el momento en que nos detenemos a ver lo que los otros hacen, podemos convertir cualquier situación en espectáculo” (Rubiera, 2006: 524). No habría forma de hablar de teatralidad en su noción fuerte, sino que en el *Quijote* lo que hay es una *teatralidad en segundo grado o teatralidad referida* porque siempre existe la interferencia del narrador. Asimismo, hay escenas en que se narra la acción y los que la realizan muchas veces se nos presentan con identidades dobladas o trajes y rodeados de espectadores, como Sansón Carrasco cuando se disfraza del Caballero de los Espejos (II, 12) o del Caballero de la Blanca Luna (II, 44). La noción de teatralidad con la que trabaja Rubiera desborda los estrictos límites del teatro (Rubiera, 2006: 526).

La teatralidad está en esta obra en la realidad misma que se le presenta a don Quijote, o en la que él mismo se construye inclusive:

La imagen de la vida que se refleja o, mejor dicho, que se representa en el *Quijote* está cargada de provisionalidad, de inestabilidad, de posible engaño a los ojos, en una realidad aparente ante la que no es fácil comportarse o reaccionar y sobre la que es lógico que se adopten actitudes distintas (Rubiera, 2006: 526).

Ante esta realidad equívoca y frente a la que el error es una probable constante aparece en el *Quijote* la posibilidad de fingimiento (actuación), de dejar de ser uno y actuar como otro. En el *Quijote* es la vida humana misma un lugar en el que constantemente se está representando un papel frente a la sociedad. Así, la vida a la que está arrojado don Quijote es entendida como una *representación* donde los protagonistas de la obra están constantemente construyendo una serie de laberintos y máscaras de la realidad ante la que es difícil reconocer la verdad (Rubiera, 2006: 527). La vida entendida como

representación se empieza a explotar en el *Quijote* desde sus mismos inicios, cuando el hidalgo Alonso Quijana o Quesada decide armarse caballero (I, 1) y se disfraza de uno y sale a la calle a empezar su vida como caballero andante. Es este sentido que Arboleda, citado por Héctor Urzáiz, señala que la supuesta locura de don Quijote no es otra cosa que una entrega absoluta al teatro³, mientras que en la II parte, al modo de entender de Urzáiz, la actuación de Quijote “reconocida por él mismo, quien se sabe ya personaje popular e imitado, y quiere reivindicar su propio rol” (Urzáiz, 2007: 474). Vuelve a tomar fuerza ya en los capítulos en que se trata de devolver al hidalgo a casa con el engaño teatral ingeniado por el cura y el barbero en el que es partícipe como estrella principal Dorotea, que hará de la princesa Micomicona (I, 29-30.). En la II parte lo que se hace es complejizar más aún la vida entendida como una representación. En el palacio ducal los límites entre actores y espectadores se confunden y se entra ya en el plano del juego y de la farsa. Todo lo que le ocurre a don Quijote con los duques contiene disfraces, voces simuladas, un texto previo al que se ajusta una actuación, escenografía e inclusive música (Rubiera, 2006: 529). La procesión de los carros en que aparecen el demonio embajador de Montesinos, los tres carros de los sabios Lirgandeo, Alquife y Arcaláus y el carro triunfal de Merlín y Dulcinea (II. 34-35); lo sucedido con Trifaldín y la dueña Dolorida que finalmente conduce a la aventura de Clavileño (II, 36; 38-39.); la burla de la doncella Altisidora (II, 44; 46; 47; 49) y los capítulos en que Sancho gobierna la ínsula de Barataria (II, 44; 45; 47; 49; 51 y 52) “comparten todos un aire de farsa en la que un engaño o burla se convierte en espectáculo multitudinario o privado” (Rubiera, 2006: 529).

La teatralidad presente en el *Quijote* –tanto en la I como en la II parte– resulta tan amplia al entenderla como una representación basada en un fingimiento que es vista por otros, que Rubiera, para tratar de darle un orden a las distintas formas en las que se expresa lo teatral en la obra recurre a la teoría de las órbitas concéntricas de teatralidad de J.M. Borque⁴. En el centro de las órbitas se encuentran los episodios de las bodas

³ “Para mí la locura de don Quijote sobre la cual tantas páginas se han escrito, se podría ver como un estado racional consciente dentro del cual Alonso Quijano se comporta como comediante profesional. Lo que parece ‘locura’ es el fondo una entrega absoluta a otra vida” (Arboleda cit. en Urzáiz, 2007: 474).

⁴ “Diez Borque hablaba, en un artículo de 1988, de ‘multitud de manifestaciones que, en una suerte de órbitas concéntricas de más a menos, formaban parte del espectro amplio de la teatralidad barroca, de lo que el hombre del XVII veía y oía más o menos como espectáculo, en las fronteras de lo que, habitualmente, viene siendo considerado como teatro, y al margen, claro está, de las manifestaciones espectaculares específicas de la fiesta, el juego, la vida...’. Proponía, entonces, admitir ‘un núcleo central de teatralidad plena, constituido por los géneros canónicos’ y unas ‘órbitas concéntricas que van apartándose de ese núcleo hasta alejarse definitivamente de su campo’ (“Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII”, *Criticón*, 42, pág. 104)” (Rubiera, 2006: 527).

de Camacho (II, 20-21) en las que don Quijote y Sancho se saben a ellos mismos espectadores de las danzas de espadas, cascabeles, de doncellas, etc.; una de esas danzas compuesta por un “beneficiado de aquel pueblo, que tenía gentil caletre para tales invenciones” (II, 20: 702); al baile alegórico en el que se enfrentan el Amor y el Interés le sigue el artificioso engaño de Basilio para quedarse con la mano de Quiteria, como ya ha pactado anteriormente con la misma. Basilio aquí da cuenta de uno de los actos en que se ha querido leer de forma rígida lo teatral del *Quijote* y se ha conseguido sin tener que forzar la lectura, puesto que todo en los episodios 20 y 21 de esta II parte está construido “bajo efectos que solo pueden llamarse teatrales” (Rubiera, 2006: 528). Dentro del centro de estas órbitas de lo teatral ubica también al episodio del retablo de Maese Pedro (II, 35-36) pero por intereses personales postergaré cualquier comentario a este episodio por el momento. Luego del centro, en la primera órbita de la teatralidad en el *Quijote*, Rubiera ubica todas las aventuras ocurridas a don Quijote y a Sancho en el palacio ducal, aventuras a las que nos referimos unos párrafos más arriba. En una segunda órbita se ubicaría el particular caso de la fingida Arcadia (II, 58) en la que un grupo de personas se ponen de acuerdo para llevar a cabo una vida actuada, pero en comunidad. A modo de entretenimiento, un grupo de aldeanos deciden vestirse (disfrazarse) de pastores y comportarse (actuar) como tales, para lo que han estudiado las églogas, decididos a imitar la vida bucólica. Señala una de las pastoras con quien se toparon don Quijote y Sancho: “En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres e hijas, vecinos amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio...” (II, 58: 991). Este grupo de personas que han decidido lanzarse a la vida pastoril dan cuenta de que la esfera de la teatralidad colinda muy de cerca con la del juego: estos, anteriormente aldeanos, han empezado a actuar como pastores solamente como un acto de entretenimiento y lo mismo podría decirse de don Quijote cuando se disfraza y empieza a vivir su vida de caballero andante, o del nunca aceptado Grisóstomo y su amada Marcela quienes también llevaban una vida común y corriente de aldea antes de dedicarse a la vida pastoril (I, 12: 106-109). En la tercera órbita conviven varios episodios en donde se trata de manera novelesca la materia usual de las comedias de enredo: “Parecen claras las semejanzas entre las tramas cómicas de la escena contemporánea y las intrigas amorosas en los episodios relativos a las historias de Cardenio y Luscinda y de Fernando y Dorotea, tan pronto llevadas a escena en Inglaterra y en España, donde no es difícil señalar procedimientos y recursos de gran dramaticidad” (Rubiera, 2006: 531). En esta tercera órbita que delimita Rubiera está encerrado el episodio en el que Morán encuentra cifradas las nociones más duras de teatralidad. Seguramente podría aplicarse la forma en que Morán entiende

la teatralidad a la novela intercalada de *El curioso impertinente* clasificada también por Rubiera en esta tercera esfera (Rubiera, 2006: 531). Aquí mismo caben episodios más pequeños como el episodio de los cueros de vino, el de la disputa de la bacía o los juicios de Sancho en Barataria, en donde “se aprecian situaciones fácilmente emparentables con el entremés” (Rubiera, 2006: 531). Como una cuarta y última órbita en la que se expresa lo teatral están los episodios en los que se trata al teatro como un objeto de discusión, sería esta cuarta órbita el lugar de lo metateatral. Como ejemplos de esta órbita serían los coloquios que mantienen el cura y el canónigo en los capítulos finales de la primera parte de la novela (I, 48) y las alabanzas que realiza don Quijote a la figura del bobo (II, 3: 572).

Para Martín Morán, en el episodio del retablo de Maese Pedro estaríamos a medio camino entre estas dos formas de teatralidad –la forma de entender lo teatral a partir de las nociones fuertes de teatro y la “representación dentro de la representación”, como él llama al hecho de que haya representaciones en el mundo teatral que es el *Quijote*– (Martín Morán, 1986: 41), mientras que Javier Rubiera lo considera, junto a los episodios de las bodas de Camacho, perteneciente del centro de las órbitas de la teatralidad señaladas por J.M. Borque, debido a que es esta una representación en sí, en donde lo que se representa y el público espectador están claramente delimitados (Rubiera, 2006: 528; 542-542). Que al mismo episodio se lo relacione de formas distintas, como más o menos alejado de lo que se concibe como teatral da cuenta de lo complejo que es en realidad el asunto (no por nada la teatralidad del *Quijote* es de los temas por los que la crítica más se acerca a la novela) y de las variadas formas en las que puede abordarse el tema. La forma en la que entiende la teatralidad Javier Rubiera, por lo amplio de la fórmula, puede funcionar a lo extenso de toda la obra –y más aún si nos ponemos a darle a los episodios un lugar en la teoría de las órbitas teatrales– y al tratar el tema de la representación dentro de la representación (como lo llama Morán) nos permite entender la riqueza de este tema que aparece como uno de los grandes estructuradores de la II parte de la obra. Por otro lado, para Morán, a pesar de asumir que efectivamente esta forma de teatralidad está presente en toda la obra (1986: 7-9) sigue considerando más valiosa la teatralidad entendida de forma más rígida, con nociones teatrales mucho más fuertes, ya que para él elementos tales como la dicotomía “apariencia/esencia” ofrecen al relato perspectivas de desarrollo diegético, es decir, la interferencia en el relato de más voces que enriquezcan la pluralidad de la novela, destacando así, por sobre la II parte en inventiva y brillantez (Martín Morán, 1986: 41). Las dos formas de entender la teatralidad son válidas, puesto que nos iluminan sobre aspectos distintos dentro de la obra: la de Morán dice de la teatralidad en relación con el teatro del Siglo de Oro mientras que la de Rubiera nos habla del tema de la representación como una

forma de entender la vida como un cúmulo de imágenes que nos impiden acercarnos a la realidad.

III. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas ha quedado expuesta la innegable presencia de la teatralidad –en cualquiera de sus formas que se entienda– en la narrativa de Cervantes. Fue este un autor polifacético que incursionó en distintos géneros. El *Quijote* a pesar de ser la obra cumbre de Cervantes y el principio de la novela moderna, como muchas veces ha sido llamado, no está exenta a que en ella se descubra la veta teatral (González, 2005: 4). La imbricación de los géneros literarios existente en el *Quijote* se ha tratado de explicar de distintos modos. Una de ellas es que Cervantes fue siempre un autor de comedias frustrado, que no tuvo éxito en las tablas, en las que se vio opacado por Lope de Vega y su arrasadora popularidad (González, 2005: 8). La teatralidad escénica de Cervantes que no tuvo éxito comercial debió redirigirse al *Quijote* en donde halló una muy buena recepción. La abundancia de elementos teatrales dentro de la novela le ha hecho pensar a Urzáiz que quizá, en sus orígenes, el *Quijote* haya sido una comedia a la que el molde de esta forma se le quedó corto (2007: 471); un procedimiento similar a este llevó a que un entremés de rufianes se convirtiera en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo* (ibíd.). También hay que entender que tal entrecruce de géneros no es de ninguna manera un logro exclusivo de Cervantes sino que es “síntoma de un proceso narrativo autoconsciente en la novela moderna en ciernes que se exhibe ya en la bizantina, *La Diana*, *El Lazarillo*, el *Guzmán*, y –más próxima a la publicación del *Quijote* de 1605– *El Peregrino en su patria*” (Hernández-Araico, 1998: 794). De causas que solo involucraban a Cervantes –fracaso como comediante– a una relacionada con la historia de la literatura –formación de la novela moderna– podemos dar aún un salto más general y que engloba a toda una época: para Aurelio González la relación entre la narrativa y el teatro cervantino puede comprenderse mejor desde la perspectiva del barroco, en donde “se desarrolla la posibilidad creativa que permite el contraste y los extremos, se aceptan la complejidad tanto estructural como de superficie y el concepto adquiere formas de expresión que implican el arte del ingenio (González, 2005: 2). Rubiera ve más allá de una nueva poética que permite “el contraste de los extremos” y ve al barroco como una forma de entender la vida, en donde la verdad de la vida, la realidad, está siempre oculta por un sinfín de apariencias y máscaras, algo que queda muy bien expuesto en la diferencia entre la I parte del *Quijote* en donde nuestro héroe se crea él mismo su realidad –la que él ha escogido para sí–, mientras que en la II parte las burlas y los engaños se la confunden y ocultan.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (2005), “La comedia de capa y espada (El género y su interpretación)” en *Obligados y ofendidos*, Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Editorial Fundamentos/ Colección Arte: 935.
- CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española: 1249.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2005), “Cervantes: El *Quijote*, el teatro y la poesía”, *Revista Digital Universitaria*: 1-8.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, Susana (1998), “La ‘casi... comedia’ del *Quijote* de 1605. Prolegómenos a la escenificación de *Damas*” en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Servicio de Publicaciones: 787.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1986), “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, *Anales cervantinos*, 24.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2006), “Novela, drama y vida: la teatralidad del Quijote”, *Edad de oro*, 25: 519-544.
- RUTA, María Caterina (1992), “La escena del Quijote: apuntes de un lector-espectador”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 703-771.
- URZÁIZ, Héctor (2007), “La quijotización del teatro, la teatralidad de don Quijote”, en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)*, Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), Ciudad Real, Servicio de Publicaciones Universidad de Castilla-La Mancha: 513.

De mi patria y de mí mismo salgo

**Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas**
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2015)

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología

Comité Local Organizador

Presidente

José Manuel Lucía Megías

Secretario-Tesorero

Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Miembros del Comité Local Organizador

Esther Borrego Gutiérrez

Álvaro Bustos

Isabel Colón

José Ignacio Díez

Manuel Fernández Nieto

Antonio Garrido

Javier Huerta

Julio Vélez

Comité Científico

Alexia Dotras

Ruth Fine

Steven Hutchinson

Kenji Inamoto

Isabel Lozano-Renieblas

José Manuel Martín Morán

Carlos Mata

Vibha Maurya

José Montero Reguera

Jasna Stojanović

María Stoppen

Bénédicte Torres

Juan Diego Vila

Alicia Villar Lecumberri



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS



ISBN 978-84-18979-67-5



Universidad
de Alcalá

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES