



KONVERGENCIAS LITERATURA
ISSN 1669-9092
Año III, N° 7 Abril 2008

LA ESPECTACULARIDAD COMO *MODUS VIVENDI*
EN LA ESPAÑA DEL XVII:
SU REFLEJO EN EL *QUIJOTE*

Valeria Mozzoni (Argentina)¹

Debemos comenzar aclarando que cuando hablamos del siglo XVII, lo hacemos teniendo en cuenta que la primera parte del *Quijote* –a la cual nos abocaremos– fue publicada en 1605; pero en rigor de verdad, a los fines de este trabajo tomamos como referencia el tercio final del siglo anterior (XVI) y algunos acontecimientos previos que guiaron la conducta de los españoles durante mucho tiempo y moldearon su idiosincrasia en esa época.

Proponemos para trabajar la espectacularidad en el *Quijote*, dos líneas: La primera que mencionamos y en la que no nos detendremos de manera particular, tiene que ver más bien con la teatralidad, esto es, con las estrategias del género dramático presentes en la obra. En este sentido diremos que todos los personajes constantemente están “representando” distintos roles, tomando identidades diferentes a la propia. A lo largo del texto hay una oscilación entre apariencia y realidad; nadie es lo que parece. Presentamos algunos ejemplos:

- El hidalgo Quijada se convierte en Don Quijote de la Mancha.
- Ejemplo claro de disfraz y fingimiento es Dorotea quien primero aparece vestida de labrador, luego recupera su identidad, para interpretar más tarde a la princesa Micomicona. Aquí también se aprovecha una figura típicamente teatral como es la del apuntador, encarnada en este caso en el cura quien ayuda a la simulada princesa Micomicona (Dorotea) a salvar ciertas desprolijidades en la historia que inventan para Don Quijote.
- El cura se viste de mujer para convencer a Don Quijote de volver al hogar; luego lo hace el barbero.
- Cardenio - primero el roto de la mala figura - cambia de traje varias veces.
- Sancho "finge" un encuentro con Dulcinea/Aldonza.

¹ Licenciada en Letras (Universidad Nacional de Tucumán) y estudiante regular del Doctorado en Letras (UNT – Argentina). Actualmente posee una Beca de Postgrado Tipo I otorgada por el CONICET. Ha publicado: “*El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega: un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana”, ILE – Universidad Nacional de Tucumán, 2004; además de artículos en actas y libros especializados. Los resultados de sus investigaciones han sido difundidos en encuentros nacionales e internacionales.

- Cuando la mayoría de los personajes confluyen en la venta desde el capítulo 32 al 46 de la primera parte y Dorotea se reencuentra con su amado Fernando, se propone a Luscinda como actriz de reemplazo para el papel de Micomicona, a la manera de las súbitas reposiciones de las figuras estelares en las telenovelas actuales.
- Don Luis - joven de noble familia - llega a la venta vestido de mozo de cabras.
- Todos se prestan a "seguir" la locura de Don Quijote en su discusión con el barbero por el yelmo de Mambrino; tanto es así que llegados a la venta cuatro caminantes, al ver lo que allí sucede (mientras Don Quijote insiste en que se trata de un castillo en el que está reunida gente muy principal), uno de ellos concluye en que debía tratarse de una compañía de representantes, es decir, de actores.

Es significativo además, el hecho de que Cervantes haya aglutinado, en la clausura de la primera parte, a casi la totalidad de los personajes en un mismo espacio, el simbólico espacio de la venta, metáfora del mundo, a la manera de los cierres de Comedia en el que todos los actores coinciden en el escenario.

Como vemos, la "representación teatral" funciona en la novela cervantina como motor que dinamiza la acción y las aventuras. No debemos olvidar que Cervantes aunque consagrado por su inmortal novela, fue también dramaturgo, es decir conocedor a la perfección de los recursos del género dramático, en especial del diálogo (base de todo texto teatral).

El carácter "espectacular" de la novela el *Quijote* está dado también por su naturaleza dialogada: Don Quijote y su escudero (excepto en la primera y breve salida del caballero) recorren la Mancha conversando, discurriendo uno y otro. Así también los otros individuos que van ingresando tienen la necesidad de contar sus historias por lo que entablan diálogos con frecuencia. El diálogo es, como vemos, el soporte de la novela: Quijote con su fabla y Sancho con su parla y, en algún punto, Sancho hablando y Quijote hablando.

Además podemos señalar algunos episodios que son fácilmente transformables al discurso dramático por las características que ya presentan en germen. Por ejemplo, Maritornes y su frustrado encuentro amoroso con el arriero en la venta (Cap. 16-I) o, la trifulca también en la venta, a raíz de la discusión con el barbero por la albarda o jaez en la que casi todos participan (Cap. 45-I). Estos sucesos pueden ser encarados sin dificultad como una comedia breve de "enredos" por la concatenación de confusiones y equívocos en los que, tanto personajes como espectador tienen dificultad para percibir con claridad lo que pasa, o también como pieza "entremesil" por los golpes y caídas que presentan.

La oscilación entre apariencia y realidad, constante en el texto y ligada en lo que nos interesa al fingimiento de identidad, a priori parece establecer claramente la diferencia entre el "loco" -que tiene una percepción particular de las cosas- y los demás -que supuestamente participan del mundo real y del sentido común-; pero refleja sin embargo – al entrar todos en la dinámica de la representación- una relativización del concepto de realidad para llegar a una síntesis típicamente cervantina en la que lo real resulta ser aquello que con los otros acordamos en llamar realidad. La definición de cosa real (o no) es, por lo tanto, una **construcción intersubjetiva**, es decir, resultado de la negociación

entre distintas subjetividades (distintos sujetos)². El ejemplo quizás más ilustrativo de lo que decimos lo constituye la feliz invención de Sancho al hablar del “baciuelmo”.

Mucho más se podría decir sobre este eje pero nos interesa pasar a la segunda línea de trabajo respecto de la espectacularidad, ya no relacionada con el género dramático sino con modos de conducta cotidiana y social que fueron el reflejo de un contexto histórico particular. Hablaremos de una “sociedad del espectáculo”³ puesto que en la época de Cervantes más valía parecer que ser, por lo tanto la **mirada del otro** (de los otros) es la vara con que se mide “el honor y buen nombre” de las personas.

Hablamos de una España que durante el siglo XV se había concentrado en combatir a moros y judíos y que en el XVI debió enfrentar la amenaza exterior de la Reforma y la interior de los conversos que debían ser sistemáticamente controlados. Una España en la que la pureza de sangre era un valor fundamental y en la que, si bien la “actitud porvenirista”⁴ había teñido de antropocentrismo (manifestado en el individualismo renacentista) todos los aspectos de la vida; los españoles

diferenciaban la honra equiparada a “la virtud”, como cualidad intrínseca del individuo (autoestima), y la honra como admisión ajena de esa virtud. Es esta última dimensión social la que acercaba el vocablo “honra” al concepto “honor” -indistintamente usados en la época - pues el honor resultaba “dignidad adquirida” desde el espacio o mirada del “otro”.⁵

Es así como en el *Quijote* encontramos ejemplos de aquel contexto que hemos reseñado brevemente. Por una parte, ejemplos que tienen que ver con la mostración de la exterioridad de las celebraciones: lo vinculado a ritos fúnebres y ritos devotos. Exterioridad que fue un punto de crítica central de los “reformistas” extranjeros y sobre todo del controvertido humanista holandés Erasmo de Róterdam. Por otra parte, ejemplos que prueban la importancia de la “aprobación” del otro para la legitimación social.

Con respecto a los primeros, hay dos episodios que reflejan lo que venimos diciendo.

En el capítulo 13-I, los cabreros, Don Quijote y su escudero llegan al lugar donde se realizará el entierro de Grisóstomo –aquel joven devenido pastor que se suicida por el desdén de la pastora Marcela- quien pidió que “lo enterrasen en el campo como si fuera moro”⁶. Aquí, el despliegue de la pompa fúnebre es de un efecto visual importante, efecto esencial para aquello que se considera como espectáculo. Leemos:

[...] por la quiebra que dos altas montañas hacían, bajaban hasta veinte pastores,

todos con pellicos de lana negra vestidos y coronados con guirnaldas [...].

Entre seis de ellos traían unas andas, cubiertas de mucha diversidad de flores

y

² Esta es la perspectiva de Alfred Schutz, comentada por Paolo Jedlowsky en su introducción a: *Don Chisciotte e il problema della realtà* (de Schutz). Armando Editore. Roma.2002. Traducción libre del italiano a cargo de Valeria Mozzoni.

³ Tomamos esta idea de Marco de Marinis (1997) aunque el autor la aplica al siglo XX.

⁴ Expresión de Antonio Maravall en “La época del Renacimiento”. Rico, Francisco: *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Tomo III. Ed. Crítica.1979.

⁵ Pedicone de Parellada, Elena: “Categoría semántica social del honor en el discurso hegemónico del siglo XVII. *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y sus relaciones intertextuales con el discurso iconográfico de Velásquez”. Trabajo en prensa.

⁶ Don Quijote, cap. XII. Primera Parte.

de ramos. [...] en ellas vieron cubierto de flores un cuerpo muerto, vestido como pastor [...] Alrededor de él tenía en las mismas andas algunos libros y muchos papeles, abiertos y cerrados. Y así los que esto miraban como los que abrían la sepultura, y todos los demás que allí había, guardaban un maravilloso silencio.⁷

Esta particular ceremonia, que atrae a propios y ajenos, se completa con las palabras del mejor amigo de Grisóstomo –Ambrosio– que hace una semblanza del joven muerto y de su amor frustrado; la lectura de la “Canción desesperada”, último escrito del desdichado; y la aparición (estelar, podríamos decir) de la pastora Marcela, quien en una verdadera apología del libre albedrío, explica que no fue su intención hacer sufrir a Grisóstomo y que, por lo mismo, no puede culpársela de su suicidio.

Es así como un hecho íntimo se traslada de la esfera de lo privado y cobra visos de “función pública” por la singularidad del cortejo fúnebre.

El otro suceso relacionado con la ritualidad mortuoria se presenta de manera muy diferente. En el capítulo 19-I, Don Quijote y Sancho viven una experiencia verdaderamente fantasmagórica cuando en medio del camino, en una noche oscura, ven acercarse numerosas lumbres que no son otra cosa que:

[...] hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en sus manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas, [...] Iban los encamisados murmurando entre sí con una voz baja y compasiva.⁸

Este sombrío “espectáculo” despierta en Don Quijote –luego de superado el temor inicial– sus ansias de aventuras y arremete contra el grupo, haciendo huir a los encamisados y dejando mal trechos a los enlutados, hasta que uno –herido en el suelo– logra explicar que se trata de un grupo de sacerdotes que trasladaban el cuerpo de un caballero de Baeza a Segovia. El andante caballero, a manera de disculpa le dice:

[...] El daño estuvo, señor bachiller Alonso López, en venir como veníades, de noche, vestidos con aquellas sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto, que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo; y, así, yo no pude dejar de cumplir con mi obligación acometiéndoo, y os acometiera aunque verdaderamente supiera que érades los mismos satanases del infierno, que por tales os juzgué y tuve siempre.⁹

Como vemos, son las características mismas de aquella procesión fúnebre –y no la “falta de juicio” de Don Quijote– las que provocan tales reacciones. Cualquiera se hubiese sentido admirado por semejante cuadro, especialmente dispuesto para conmover a los sentidos.

Siguiendo en la línea de la exterioridad de ciertas prácticas de la vida cotidiana, aquellas referidas a ritos devotos eran particularmente notorias. Hablamos por esto mismo de devoción, es decir, la manifestación externa de la fe. Recordemos lo ya dicho en

⁷ Don Quijote, cap. XIII. Primera Parte.

⁸ Don Quijote, cap. XIX. Primera Parte.

⁹ Don Quijote, cap. XIX. Primera Parte.

referencia a la necesidad, en tiempos de Cervantes, de “probar” socialmente que se era un auténtico cristiano ya sea por tradición o por conversión, lo que inducía a hacer notoriamente visibles las actitudes religiosas. Ejemplo concreto de esto lo constituye el episodio de los disciplinantes, en el *Quijote*, capítulo 52-I. Allí, muchos hombres vestidos de blanco llevaban en procesión una enlutada imagen de la Virgen para pedir lluvia, ya que:

[...] aquel año habían las nubes negado su rocío a la tierra y por todos los lugares de aquella comarca se hacían procesiones, rogativas y disciplinas, pidiendo a Dios abriese las manos de su misericordia y les lloviese; [...] ¹⁰

Aquí también, la particular percepción del caballero andante siempre en busca de aventuras lo lleva a pensar que aquellos disciplinantes no eran otra cosa que malandrines que trasladaban secuestrada a una principal señora; lo que deriva en una nueva batalla de la que sale Don Quijote molido y no concluye peor gracias a la intervención del cura.

Es interesante advertir, como venimos sosteniendo, que este tipo de exteriorización de la fe, era bastante frecuente en tiempos de Cervantes, y que constituía asimismo, uno de los puntos principales de la crítica erasmista.

Largamente se ha discutido ya sobre el “erasmismo” cervantino. En un extenso trabajo en el que se dedica a probar los posibles contactos del autor español con el pensamiento del holandés, Américo Castro cita un fragmento de *Historia del Rey de los reyes*, de Sigüenza en el que se comenta un episodio muy similar al de los disciplinantes presente en el *Quijote*:

Como agora, pongamos por ejemplo, por haberse uno hecho cofrade de las Llagas, y haber mandado a pintar una nuestra Señora de la Quinta Angustia que salga en una procesión, y disciplinándose en Viernes Santo, aunque se esté en propósito de venganza y el rencor y el amancebamiento, y el logro y la usura en medio del corazón...; entiende que ha cumplido y aun sobrado con los que Dios le pide, y quiere que le tengan por santo. ¹¹

Lo reproducimos no con la intención de afirmar que Cervantes hace crítica erasmista en su novela (discusión que excede nuestros propósitos aquí), sino para mostrar que, según se propone en este trabajo, tales manifestaciones exteriores de la religiosidad eran parte del *modus vivendi* de la época.

Entre los ejemplos del segundo tipo, es decir, aquellos relacionados con la importancia de la legitimación del propio ser desde la mirada del “otro”, elegimos un caso que nos parece muy significativo para probar lo que decimos. Se trata de la constitución del caballero andante; cuando el hidalgo Quijada decide transformarse en Don Quijote de la Mancha cumple con una serie de pasos que lo consagren como tal. Los primeros los realiza en soledad: limpia las armas; bautiza a su caballo; elige para sí un nombre digno de sus futuras aventuras e inventa a partir de la rústica Aldonza una principal señora a quien amar y a la que llama Dulcinea del Toboso. Así es como se lanza en su primera salida, sin embargo aún le falta ser “armado” caballero y esto sólo lo puede lograr mediante la intervención de un otro. Con esta preocupación llega a la primera venta que él reconoce castillo y suplica al ventero –para Don Quijote, principal caballero- diciéndole:

¹⁰ Don Quijote, cap. LII. Primera Parte.

¹¹ Castro, Américo: “Erasmo en tiempo de Cervantes”. En *Revista de Filología Española*. Tomo XVIII. Cuaderno 4. Madrid. 1931.

[...] me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla de este vuestro castillo velaré las armas, y mañana como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder como se debe ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado.¹²

La vela de las armas se convierte –al contar el ventero la locura de su huésped- en un verdadero “espectáculo” para cuantos están en la venta, quienes se dedican a mirar desde lejos tan extraño comportamiento. Así, este ritual tan significativo para el caballero, se constituye en diversión pública a los ojos de los “otros”.

La ceremonia propiamente dicha de la consagración como caballero es una verdadera “representación teatral”, con la actuación estelar del ventero quien:

[...] trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino donde Don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenían la risa a raya.¹³

Es así como el rito iniciático del reciente caballero -aquel que había comenzado en soledad- culmina, como vemos, cuando la intervención del “otro” ratifica el nuevo ser social del antes hidalgo Quijana.

A modo de reflexión final diremos que, al requerir, la existencia civil, ajustar la conducta al comportamiento socialmente esperable –sobre todo en lo referido a raza, religión y linaje- se configura en la España de finales del siglo XVI, esta “sociedad del espectáculo” en la que la “representación” constituye un mecanismo fundamental para la consolidación del *status* de un hombre frente a su prójimo. Justamente en razón de este costado colectivo del propio ser, es que las relaciones interpersonales públicas –sobre todo- se vinculan en la España cervantina –como hemos tratado de mostrar con ejemplos del *Quijote*, con formas de ficción y puestas escénicas.

Los actores sociales, veían la necesidad de (re)presentar una imagen de sí mismos que pusiera de manifiesto el modo en que deseaban ser vistos por los demás por eso, sostenemos aquí que la “espectacularidad” era un *modus vivendi* en aquella sociedad hispánica.

¹² Don Quijote, cap. III. Primera Parte.

¹³ Don Quijote, cap. III. Primera Parte.