

Teatralidad animal en *Don Quijote* (II, XLVI)

Fernando Rodríguez Mansilla
(Hobart and William Smith Colleges)

Miguel de Cervantes amaba el teatro y esta pasión permea toda su escritura. Tras el estudio canónico de Jean Canavaggio (1977), la perspectiva crítica en torno a la producción dramática cervantina ha trascendido la lectura tradicional que evalúa sus textos como meras alternativas a la *comedia nueva* y ha venido a enfocarse en la teatralidad: la forma dinámica en la que Cervantes exhibe su conocimiento sobre el funcionamiento del espectáculo teatral y una sensibilidad dramática que proviene de su experiencia personal con el desarrollo del teatro en la España de la segunda mitad del siglo XVI.¹ Esta teatralidad puede encontrarse en episodios o fragmentos narrativos que evocan los recursos propios de un montaje o directamente la estructura de un entremés.

El fenómeno de la teatralidad en la narrativa cervantina se ha observado, tradicionalmente, a través de personajes humanos o como una manera de criticar formalmente el género picaresco (Reed). Este trabajo se propone, en cambio, un “giro animal” para emprender un primer acercamiento a la teatralidad a través de la participación de los animales, en este caso los felinos. Si bien el drama del Siglo de Oro solía incorporar animales vivos en las obras, como caballos o perros, no hay testimonio de felinos en la comedia. Por otro lado, es bien sabido que la composición de muchos episodios de *Don Quijote* recrea o asemeja la estructura de los entremeses, género dramático en el que Cervantes destacó especialmente (Arellano 1995, 663-665). Considerando entonces la presencia del felino y la marcada teatralidad de la narrativa cervantina, este trabajo aborda el capítulo XLVI de la segunda parte de *Don Quijote*, en el que el protagonista sufre el “espanto cencerril y gatuno,” aquella broma cruel que provoca que unos gatos enfurecidos literalmente le lluevan encima. En el episodio, los gatos no son solo un recurso de humor, sino ante todo un espectáculo para un público cautivo, así como la puesta en práctica de un montaje de carácter teatral no exento de errores. Nuestro análisis se ocupa tanto de la representación de los gatos en el Siglo de Oro, como de algunos temas frecuentes en el mundo cervantino: la reflexión metateatral, la sexualidad y la burla como mecanismo de entretenimiento responsable.

El primer indicio de la teatralidad que permea la segunda parte de *Don Quijote* se encuentra en su estructura narrativa. Esta sigue el molde de la comedia, ya que la mayoría de aventuras (piénsese en el extenso episodio de los duques) se basa en la representación. Alrededor de don Quijote se dispone una realidad que se acomoda a su fantasía de caballero andante, ya que la gente lo reconoce y quiere divertirse a su costa. De esa forma, mientras la primera parte de 1605 obedece a una composición circular, la segunda propone una línea recta, el camino del protagonista que lo conduce a la cordura al final de la novela (Togebly, 106-110). Este propósito de curación se percibirá, de paso, en la interpretación final de la aventura del “espanto cencerril y gatuno” y en general en la estancia del caballero en el palacio de los duques, a través de un comentario sobre el valor del entretenimiento como *eutrapelia*.

Para empezar, reparemos en una escena que nos brinda una pista sobre la teatralidad cervantina puesta en práctica en el *Don Quijote* de 1615: el encuentro del caballero manchego y Sancho Panza con los cómicos de la legua, que se conoce como la aventura de las Cortes de la

¹ El estudio más reciente dedicado monográficamente al teatro cervantino es el de García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez. En su última parte, tiene un apartado sobre la recepción y la crítica de esta producción dramática (107-113).

Muerte, en el capítulo XI. Los representantes explican a la pareja protagónica sobre su oficio y están dispuestos a mantener el tipo de charla amena y didáctica que suele buscar don Quijote para su propio provecho y el de Sancho Panza. En este contexto, uno de los cómicos, disfrazado de bojiganga, especie de diablo burlón, cargado de cascabeles ruidosos y haciendo gestos grotescos típicos de su personaje, produce, sin proponérselo, que Rocinante se ponga nervioso y don Quijote caiga al suelo. Al querer asistirlo, Sancho también se ve afectado, pues la figura demoniaca lo maltrata y se lleva su asno. Como resultado, lo que era una representación ligera y con pretensiones de burla entretenida de parte del representante disfrazado de bojiganga se sale de lo planeado porque así “lo quiso la suerte,” según anota el narrador cuando el demonio empieza su actuación (II, XI, 627).² La burla, en suma, pasa de ser una broma sana, como parte de su actuación improvisada, a una aventura desastrosa para la pareja, que acaba apedreada por los cómicos en su huida. El sintagma “quiso la suerte” revela un aspecto que será igualmente esencial en el “espanto cencerril y gatuno:” el azar interviene y altera el desarrollo de las acciones, haciendo que una broma que debía ser ligera acabe escapándose del control de quien la ejecuta. Jaime Fernández, precisamente, ha trazado los paralelismos entre esta aventura de las Cortes de la Muerte con la burla felina que lleva a cabo Altisidora. En ambas se genera “ruido inesperado y burlesco, alboroto y medio, [y] humillación del personaje” (Fernández, 197), a causa del azar como factor crítico. Pareciera que Cervantes, a través de las dos aventuras, tan dispares y lejanas una de otra, apunta a la espontaneidad de cada representación, la cual incluirá, en el episodio felino, detalles técnicos asociados con el teatro mucho más elaborado.

Efectivamente, si los representantes de las Cortes de la Muerte eran cómicos de la legua que viajaban en una carreta humilde, de pueblo en pueblo, la sofisticación y la complejidad de los montajes que se realizan en el palacio de los duques recuerdan más bien las “fiestas burlescas” cortesanas que se identifican con los primeros años, alegres, del reinado de Felipe III, tal como lo ha estudiado Augustin Redondo. El palacio de los duques se vuelve espacio de representación por excelencia. Hasta don Quijote “actúa” en la medida en que es un caballero andante, cuyo espacio propicio de acción es el camino, y ahora debe ser caballero cortesano, encerrado y a merced de las tentaciones de palacio, que van desde la lujuria (siendo él platónico enamorado) hasta la codicia (a la que se inclina más Sancho), pasando por la ociosidad y otros vicios anejos. Estos son sus desafíos, de los que saldrá, al final de la aventura, desengañado (Rodríguez Mansilla). En este espacio festivo aristocrático, don Quijote y Sancho Panza se convierten, sin proponérselo, en bufones que entretienen a los duques, quienes desde el inicio organizan su estancia con la intención de “hacerles algunas burlas que llevasen vislumbres y apariencias de aventuras” (II, XXXIV, 814). Indudablemente, en relación con otros personajes que intentan aprovecharse de don Quijote con fines cómicos a lo largo del libro, los duques sobresalen por su capacidad para planear y elaborar las burlas (Nava, 118).

Esta intención se ve, no obstante, superada a veces por la iniciativa de los criados, quienes aprovechan el ánimo burlón de los duques para generar situaciones cómicas que estos no habían previsto u ordenado. El espectáculo en el palacio de los duques empieza con la cena que se ofrece la primera noche de la estancia del manchego y su escudero. Luego de la comida, ingresan al salón unas doncellas que lavan las barbas de don Quijote, burlándose de él, para sorpresa de los duques, que se quedan sorprendidos, dado que “de nada de esto eran sabidores” (II, XXXII, 796). La escena es risible, como lo señala el narrador, y el duque debe improvisar de inmediato para que don Quijote no se dé cuenta de que lo han agraviado, por lo que pide que también le laven las barbas a

² Todas las citas de *Don Quijote* provienen de Cervantes 2004. La parte y el capítulo respectivos se señalan en romanos y el número de página en arábigos.

él. Cuando quieren aplicar el mismo tratamiento a Sancho Panza, cuyas tupidas barbas de villano se prestarían a una mofa aún mayor, don Quijote se hace consciente de la burla, al ver al pobre escudero “tan rodeado de tantos entretenidos de cocina” (II, XXXII, 804), es decir pícaros sinvergüenzas, y no le queda más que exclamar, a manera de defensa, que “ni él [Sancho Panza] ni yo sabemos de achaque de burlas” (II, XXXII, 804). Con estas palabras, don Quijote reconoce su ignorancia frente a una práctica en la que, por no estar acostumbrado a las reglas de palacio o por su buen corazón, está condenado a estar del lado de las víctimas o burlados, y nunca de aquel de los victimarios o burladores.

Tan ignorante como el caballero resulta el villano escudero, pero este, como observa Monique Joly, cuenta con la simpatía inmediata de la duquesa, quien disfruta más de su charla con Sancho que de la que podría sostener con don Quijote, con quien habla poco (1990, 143-144). De hecho, el villano, pese a su ignorancia, no deja de ser astuto y comprende a la perfección los réditos económicos que puede obtener de los duques, que le ofrecen la soñada ínsula o gobernación pronto, con gran alegría de él (por el ascenso social que le supone) y una paulatina tristeza de don Quijote, quien se quedará solo en palacio, inactivo y hasta susceptible de melancolía, como detecta Francisco Márquez Villanueva (316). La melancolía que le invade también podría estar influida por el buen trato que recibe, en la comodidad del palacio de los duques: la representación emblemática de Saturno, planeta que predominaba sobre el individuo melancólico, incluía elementos de poder, riquezas y avaricia (D’Onofrio, 283).

Este es el clima narrativo del capítulo XLIV, en el que don Quijote se encuentra tan triste por la partida de Sancho Panza que la duquesa le ofrece cuatro doncellas, “hermosas como unas flores” (II, XLIV, 880) para que le sirvan, a lo cual él se niega, por evitar poner en riesgo su castidad. Este recelo de don Quijote es el que da pie, a continuación, a la burla de Altisidora, para quien nada es más divertido que poner en aprietos al anciano hidalgo con lo que más le obsesiona, que es su casto amor por Dulcinea. Así arranca la participación del personaje de Altisidora en la trama de *Don Quijote*, marcada por el afán de actuar y competir con otros actores del entorno ducal. Así lo ve Adrián Sáez: “Dentro de la dinámica burlesca y dramática de todos los lances ducales se establece una competición doble tanto del mayordomo y Altisidora con don Quijote como entre los dos criados por el engaño más logrado y gracioso, que se entiende a la luz de las prácticas cortesanas” (298).

Toda la aventura de don Quijote con Altisidora es un lance cómico que recrea, a la inversa, el tema del viejo y la niña, el cual es reconocido como “uno de los temas favoritos de Cervantes” (García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, 84; también Gómez Moreno). Se trata de una versión lúdica de la pareja desigual que explota Cervantes satíricamente en su entremés de *El viejo celoso* y que encuentra su faceta trágica en la novela corta de *El celoso extremeño*. En este caso, don Quijote es viejo, pero no está enamorado ni celoso de la muchacha, sino más bien a la defensiva frente a ella, que finge morirse de amor y se le ofrece, en lugar de ser desdeñosa o tímida. Como resultado, dentro del mundo caballeresco que parodia la historia del hidalgo manchego, ocurre que “la quinceañera declarando sus amores a un cincuentón muestra el reverso ridículo de las relaciones caballero-dama” (Nava, 111). La relación tensa, de intercambio de poemas, configura un delicioso “juego de ingenio,” tal como lo ha analizado bien Sáez. Este juego se compone de tres poemas y uno más: la declaración de amor de Altisidora, en el capítulo XLIV; la amonestación de don Quijote, que es interrumpida por el “espanto cencerril y gatuno,” en el capítulo XLVI; la despedida, llena de despecho, de Altisidora, en el capítulo LVII; y la coda funeral en octavas que cierra la historia de desamor, en el capítulo LXIX (Sáez, 295).

Veamos ahora el capítulo XLVI, en el que don Quijote responde al desafío lírico amoroso de Altisidora y su réplica se verá desbaratada por un montaje teatral inesperado. El capítulo arranca con una mención al episodio de la media rota, que le había producido gran malestar, ya que había hecho aflorar su pobreza y su condición de hidalgo rural sin recursos (II, XLIV). La imagen de la media rota generaba una fractura en su identidad de caballero andante, la cual había logrado mantener en alto durante su estancia ducal. Toda la aventura de los duques representa un triunfo para la locura de don Quijote, ya que, recordémoslo, en su entrada triunfal al palacio de los duques “conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos” (II, XXXI, 784). Así, durante su tiempo con los duques, don Quijote está viviendo su sueño vuelto realidad y, a su pesar, la media rota es un testimonio de su otra vida, de pesares económicos y cordura sin gracia. Además, sin la compañía de Sancho, quien le divierte, cuida y sirve de amortiguador humano frente a las adversidades (Gilman, 99), el manchego se siente, razonablemente, abatido, desencajado. De esa forma, la media rota le seguía perturbando, casi tanto como el acoso de Altisidora en ese momento, pues aquellos pensamientos tentadores “no le dejaron dormir ni sosegar un punto, y juntábansele los [puntos] que le faltaban de sus medias” (II, XLIV, 895). Con razón, Márquez Villanueva observa cómo los duques pretenden socavar la identidad de caballero andante de don Quijote no solo con las situaciones cortesanas, para las que él se siente inapto, sino también con el acoso de Altisidora (312).

Por la mañana, tras encontrarse con la muchacha y verla fingir un desmayo, don Quijote pide que le traigan un laúd para la noche, con fines terapéuticos: “Que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella, que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados” (II, XLVI, 895). Es evidente que don Quijote asume un rol actoral, el de caballero pretendido por una dama enamorada, a cuyos embates debe responder de alguna forma, con dignidad y elegancia, pues si ella le expresó sus sentimientos con poesía, él no puede quedarse atrás. Don Quijote “se halla bajo el compromiso de un comportamiento a la altura de ese mismo plano de representación. Sabe muy bien que se le pone a prueba en su esencial dimensión de personaje literario y ni ahora ni nunca va a decepcionar con una conducta ajena a los cánones” (Márquez Villanueva, 319).

La elección del laúd o vihuela trae consigo la idea, propia de la época, de que la música podía aliviar el corazón.³ La vihuela, especialmente, era un instrumento musical que se empleaba para curar, más que para seducir, como lo recuerda Covarrubias en el *Tesoro*:

Danle tanta [fuerza] que afirman autores antiguos haber en tiempos pasados florecido músicos que con la armonía deste instrumento, o de otro tal, curaban enfermos, mudando los tonos hasta topar con el que era simpático a la complexión del enfermo, y con su sonido les reducía sus humores a su natural estado y complexión. (1530)

Altisidora va a decirle a la duquesa sobre la petición del instrumento y entonces esta, con el apoyo de su marido y las doncellas, urde una burla como réplica a la música que ofrecerá el caballero. Se trataría de “una burla que fuese más risueña que dañosa” (II, XLVI, 896), aunque pronto se descubrirá cómo acaba fuera de su plan original. Llegada la noche, don Quijote tiembla el instrumento, y espera a que llegue su público. Con discreción de artista, solo decide empezar a tocar cuando “sintió que andaba gente en el jardín” (II, XLVI, 896). En el romance cantado, el yo

³ Técnicamente, laúd y vihuela eran dos instrumentos distintos, pero en el texto cervantino se emplean ambos términos como sinónimos.

poético, que se identifica con él mismo, se declara enamorado de Dulcinea del Toboso y por ende desprecia los amores ligeros propios de la corte, por lo efímeros que son. El poema “marca un vivo contraste con los provocadores dislates de Altisidora” (Márquez Villanueva, 320-321), porque es un llamado a la cordura.⁴ La composición no deja de encajar en la actitud de desengaño que irá acumulando don Quijote en su estancia e implica ya un primer grado de crítica a ese espacio reducido y frívolo en el que imperan los placeres y escasea la constancia o firmeza. Este discurso, no exento de moralidad, es seguramente decodificado sin dificultad por ese público cortesano muy específico al que va dirigido, pues el canto era escuchado por “el duque y la duquesa, Altisidora y casi toda la gente del castillo” (II, XLVI, 897). Entonces el discurso, serio, aunque dentro de una modalidad de entretenimiento como lo es un poema cantado, es interrumpido por una especie de montaje rudimentario de un teatro privado: un cordel, cargado de cencerros, baja hacia la reja junto a la cual está cantando don Quijote, a la vez que se abre un saco lleno de gatos que llevan también cencerros en las colas y maúllan.

Esta interrupción, de índole teatral, puede observarse como reflejo de un mecanismo que ya se había puesto en práctica en la primera parte de *Don Quijote*, el de la interrupción narrativa. La interrupción narrativa es una estrategia de composición que en *Don Quijote de la Mancha* se emplea para resaltar el convencionalismo de los géneros narrativos vigentes a través del cuestionamiento al marco enunciativo, como en el episodio en que Sancho Panza cuenta la historia de la Pastora Torralba, o cuando don Quijote interrumpe a Cardenio (Zanelli, 1519-1527). Asimismo, al margen de lo estrictamente compositivo, la interrupción revela una dimensión mucho más ideológica de lo que se viene a interrumpir:

Interrumpir la narración no es otra cosa que introducir en ella una perspectiva distinta de la del narrador, abrir los hechos a la posibilidad de una interpretación diferente y, por consiguiente, dejar al descubierto el carácter puramente formal de la subjetividad del narrador. La interrupción disuelve, por así decir, la objetividad de los acontecimientos narrados, desposeyendo así de toda apoyatura externa al sujeto que se define a través de ellos, colocándolo en una situación de absoluta vulnerabilidad, de indefensión total. (Bandera, 86)

Bajo estos postulados interpretativos, la interrupción dramática de la *performance* de don Quijote viene a quebrar, igualmente, su discurso moralista y sosegado, para revelar su artificialidad y, al menos desde la perspectiva de los directores del montaje, refutarlo. Comprensiblemente, se produce un gran ruido que perturba la serenidad de la escena nocturna. Tal es el propósito original de la burla, como anota Ignacio Díez Fernández: “La broma ha consistido, al menos en un principio, en una obvia contraposición: frente a la música de don Quijote, el ruido potenciado de los gatos, y frente a los maullidos eróticos de los gatos en los tejados, el canto acordado del caballero” (106).

Como se sabe, la escena evoca la tradición de las cencerradas o *cantilene*; los jóvenes cantaban coplas obscenas a los recién casados, especialmente cuando eran parejas desiguales (por edad o dinero) a manera de vejamen: “Estas canciones solían acompañarse de bailes y de ‘música tosca’, ruido provocado por el batir de sartenes, cazuelas y otros objetos de hierro viejo, que se utilizaban como instrumentos de percusión” (Nava, 115). La cencerrada tradicional también incluía soltar a los gatos con cencerros en las colas que se había encerrado en un saco, apedrear la

⁴ No obstante, también es cierto que, sin pretenderlo, el poema de don Quijote puede interpretarse de forma erótica por un lector entrenado en la lectura en doble sentido, como explica Díez Fernández (105). De hecho una lectura así de obscena prepararía el ambiente cómico propicio para la burla de la que don Quijote será víctima a continuación.

casa de la infame pareja o golpear a su puerta con rigor, a la espera de que el atribulado marido apareciera para sosegar a los alborotadores con comida, alcohol o dinero (Giles, 118). Como acto de violencia festiva ritual contra matrimonios o emparejamientos moralmente cuestionables, la cencerrada aparece aludida en un texto como el *Arcipreste de Talavera*, en el siglo XV, y cuenta con otras varias recreaciones en la literatura posterior, incluida esta escena cervantina, que constituye la más famosa cencerrada literaria del Siglo de Oro.

Dentro de su lectura, de sesgo psicológico, en torno a la función del azar en la constitución de la burla, Jaime Fernández pone en contacto la escena del “espanto cencerril” con una escena de *Tirante el Blanco* (libro III, capítulo CIII), de la que sería una parodia. En la obra de Joanot Martorell, la joven Estefanía se desposa con el condestable y en su primera noche juntos la entretenida dama Placer de mi Vida deja junto a la ventana de la novia cinco gatitos que se pasan maullando toda la noche. Para Fernández, el desastre del “espanto cencerril y gatuno” es provocado por ese elemento azaroso que revelaría, en verdad, el subconsciente de la joven Altisidora: “La autora principal de la burla ha tenido la suerte de perder el control de este tinglado grotesco. Altisidora ha desorbitado sin piedad el dato risueño del *Tirante*: un saco de inocentes gatitos que maúllan” (197). Más allá de esta probable alusión, se podría comprender la supuesta parodia cervantina de la escena del libro de Martorell a la luz de la tradición de la cencerrada. En *Tirante el Blanco*, los mininos en la puerta constituirían un símbolo de fertilidad que pretende ser un buen augurio para los recién casados; su contracara son los felinos agresivos y ruidosos que sirven para manifestar lo grotesco de un emparejamiento desigual, el de un viejo y una niña.⁵

Estas son las coordenadas elementales de la burla planeada por los duques, con las nítidas reverberaciones de la cencerrada tradicional. Sin embargo, ocurre lo inesperado, que configura el original reclamo de la teatralidad cervantina: dos o tres gatos (al narrador no le interesa precisarlo) se cuelan por la reja y se abalanzan a don Quijote, apagando de paso las velas que iluminaban la habitación. El caballero está tan pasmado que cree que se trata de una “región de diablos” (II, XLVI, 898) que lo ataca. Mientras, el cordel de cencerros sigue subiendo y bajando, con lo que el espantoso ruido prosigue y provoca más confusión. La descripción de la escena intenta transmitir el alboroto con el artilugio del cordel que no se detiene, como un mecanismo que se ha trabado o es manejado torpemente por su operario: “El descolgar y subir del cordel de los grandes cencerros no cesaba; la mayor parte de la gente del castillo, que no sabía la verdad del caso, estaba suspensa y admirada” (II, XLVI, 898). Nótese que el narrador apunta al extrañamiento del público que observaba el espectáculo: la gente estaba admirada frente a la burla, sin saber cómo reaccionar, porque “no sabía la verdad del caso,” es decir que no sabía que la broma se había salido de madre. A los errores humanos se suma la ligereza e instinto frenético de los gatos, que, liberados de su encierro y más estresados aún por los cencerros en las colas, atraviesan la reja y chocan con el

⁵ En realidad, el episodio de *Tirante el Blanco* está lleno de claras referencias sexuales que escaparían del interés cervantino: Placer de mi Vida emplea a los gatos para provocar la curiosidad del emperador ante la consumación del matrimonio. Así, se acercan ambos a la puerta de la habitación para molestar a los desposados con comentarios sobre lo raro que es que no hagan ruido mientras mantienen relaciones: “Cata que está aquí el emperador escuchándote, por ver si gritarás, porque teme que no te haga mal” (1419), donde “hacer mal” se referiría a dar placer hasta hacer gritar. Naturalmente, la presencia de los gatos evoca también, por contaminación, la fama del gran ruido que delata sus encuentros sexuales en el periodo de celo. Quevedo compuso, a propósito, un romance (“Habla con enero”) en el que el locutor se queja de cómo el ruidoso celo de los gatos en enero no le deja dormir. Con todos estos datos en cuenta, la referencia a *Tirante el Blanco* resulta posible, pero algo lejana. Frente a una burla erótico-cortesana inofensiva, aunque verde, en el *Tirante*, el texto de *Don Quijote* compondría una burla excesiva, por lo violenta, para su víctima.

inocente don Quijote. Digamos que son actores que se salieron del guion, por falta de experiencia o entrenamiento.⁶

Exploremos la función teatral que se atribuía a los animales en el Siglo de Oro, que era nula respecto a los felinos, mientras que sí se reconocía una inclinación natural en los perros y los monos hacia la comicidad (Redondo, 50). No obstante, tan solo imaginar animales en escena generaba risa de inmediato. Así lo refleja Quevedo en *La vida del buscón*, a través de aquel sacristán escritor que hablaba de una comedia llamada *El arca de Noé*, la cual “hacíase toda entre gallos y ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes, como fábulas de Isopo” (69-70). Cuando Pablos le preguntaba sobre la dificultad técnica de representar la obra con tales actores y a la vez con parlamentos de personajes, el sacristán señalaba que “yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas” (70). La alusión final a la mona como representante tiene cierto respaldo real, si recordamos en *Don Quijote* a maese Pedro, el titerero que andaba acompañado de su “mono adivino” que respondía a las preguntas del público (II, XXV). Dicho mono estaba evidentemente amaestrado (como un actor profesional) y había hecho ganar a su dueño mucho dinero.

En el estudio de Ruano de la Haza dedicado a la puesta en escena del teatro comercial, se dedica un capítulo a los animales en escena, los cuales eran usados con fines de espectacularidad, aunque no estaban exentos de accidentes en su uso (271-290). En primer lugar, se mencionan caballos, aunque no subirían al tablado, solo se pasearían por el patio; también aparecen mulos y asnos, más dóciles y en ese sentido mejores actores; los leones, los osos o los lobos que aparecen en el teatro, en cambio, debían ser actores con pieles; entre las aves, la más popular en las tablas era la paloma; se empleaban animales mecánicos para recrear toros bravos o una ballena; finalmente, también hubo perros amaestrados. Una muestra de los buenos resultados de esta última práctica sería el perro Berganza de *El coloquio de los perros*, el cual afirmaba que

en menos de un mes [con un autor de comedias] salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas. Pusiéronme un freno de orillos y enseñáronme a que arremetiese en el teatro a quien ellos querían; de modo que como los entremeses solían acabar la mayor parte a palos, en la compañía de mi amo acababan en zuzarme, y yo derribaba y atropellaba a todos, con que daba que reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño (Cervantes 1987, 314).⁷

Una comparación entre los gatos y los perros cervantinos puede ser útil en este punto de nuestro análisis. Mientras los perros en el mundo de Cervantes pueden ser aventureros, locuaces, eximios actores en las tablas, y hasta filósofos, como en *El coloquio de los perros*, los felinos son efímeros y salvajes. Los perros pueden ser entrenados para actuaciones más o menos elaboradas para un público cautivo, como lo demostraba Berganza durante su periodo en la compañía de cómicos; la actuación del gato es, por contraste, súbita y torpe, en el marco de la producción

⁶ Martín describe bien la experiencia violenta y traumática de la cencerrada desde la perspectiva felina, aunque señala, correctamente, que en el texto de *Don Quijote* “no se expresa nada acerca de los gatos abusados” (2012, 455). Hablando de los gatos en el teatro clásico, Van Vechten se ocupa de algunos de los accidentes que involucraron felinos sobre el escenario, así como su resistencia a ser adiestrados (202-206).

⁷ A propósito de este pasaje cervantino, Martín comenta la facilidad de aprendizaje del can para el espectáculo y desarrolla su vigencia en la actualidad (2014, 129). En su trabajo sobre animales en la comedia aurisecular, Martín analiza la función de diversos animales en el escenario, sus recursos y potencial dramático, yendo más allá del examen estrictamente técnico que ofrece Ruano de la Haza.

amateur que llevan a cabo los duques y las criadas tras bambalinas.⁸ En verdad, los gatos se resisten al entrenamiento y la disciplina impuesta por un amo, por lo cual resultaría complicado esperar de ellos una actuación que no sea así. A este propósito, resulta interesante poner en diálogo la teatralidad del “espanto cencerril y gatuno” con la estética de los albores de la cinematografía, la cual empezó a gestarse utilizando felinos en escena para entretener al público. Si bien la escena de los gatos cervantinos es violenta y ruidosa, mientras el cine de atracciones explota la ternura felina (pensemos, aún ahora, en los conocidos clips de gatos de YouTube), ambos montajes están contruidos como piezas breves no narrativas (en el sentido de que no desarrollan una trama) y están orientados al espectáculo (es decir a ser observados) y a la máxima concentración del receptor (Shafer). En esa medida, es notable que la teatralidad animal configure, en la obra cervantina, otra muestra de su búsqueda de la modernidad literaria.

Tales son las cualidades de los felinos actores sobre los cuales los directores del montaje perdieron todo control. Dentro de la habitación a oscuras, estos felinos furiosos pasarán a representar, para don Quijote, el papel de demonios, ya que según la tradición popular estos solían identificarse con los gatos, especialmente si eran negros, en la hechicería.⁹ La lucha de don Quijote con ellos, a fuerza de espada, para desalojarlos consiguió que algunos escapen, es decir que se bajaran del escenario. Sin embargo, un gato se abalanzó a don Quijote y se le prendió en la cara. Para el caballero, la situación es crítica y muy dolorosa, aunque para el lector resulta evidente el sentido cómico de la escena: el gato es una especie de tigre o león en miniatura, fiera que, en la literatura caballeresca, medía el valor del héroe.¹⁰ Los lectores más recientes de *Don Quijote* entenderán mejor lo ridículo de la escena del caballero en “desigual pelea” (II, XLVI, 898) con el gato, teniendo en cuenta escenas similares en *goofy comedies* contemporáneas: en *There is Something About Mary* (1998), Ted (Ben Stiller) pelea con el perro Puffy; más cercana todavía a la escena cervantina, en *Scary Movie 2* (2001), Cindy (Anna Faris) es atacada por un gato negro (de connotación igualmente demoniaca), con el que mantiene una pelea de boxeo, en la que el felino gana por nocaut.

Pese a su espíritu festivo, los duques comprenden que algo va mal al escuchar a don Quijote gritar de dolor cuando el gato le clava uñas y dientes en la nariz. Como anota Fernández, “la escena solo es visible en su totalidad para el lector, pues los espectadores del jardín, solo guiados por las voces de don Quijote, no aciertan a adivinar lo que en realidad sucede” (196). Se propone entonces como un espectáculo exclusivo para el lector (quien debe recrear la escena en su mente), elemento

⁸ Esto no quiere decir que Cervantes tenga algún tipo de inquina personal hacia los gatos, aunque sí resulte evidente, en cambio, su inclinación por los perros, una actitud que lo identifica, sin dificultad, como un canófilo (Martín 2004). Dicha canifilia no debe entenderse necesariamente como una ailurofobia soterrada. A diferencia de Lope de Vega o Quevedo, parece que Cervantes, sin odiar a los gatos, les es indiferente y no encuentra en ellos interés como personajes literarios. Una pequeña señal de esta indiferencia podría ser que, en sus textos, suele emplearse la expresión ‘buscar tres pies al gato’, cuando en realidad el chiste consistía en ‘buscar cinco pies al gato’: “Ándeme yo buscando tres pies al gato por el gusto ajeno” (II, X, 616). Ambas expresiones son válidas y significan lo mismo (meterse en dibujos o complicaciones innecesarias), pero la frase original tenía su sentido en el sofisma con el que algún listillo tomaba el pelo a los otros: “Buscáis cinco pies al gato y no tiene más de cuatro; no, que cinco son con el rabo” (Correas, 318).

⁹ A ello habría que agregar que, como señala Fernández, “desde antiguo el gato está asociado con fuerzas femeninas subconscientes, diabólicas y libidinosas” (197). Estas connotaciones (diabólicas y sexuales) se detallan en Martín 2012, 454-455. El lugar común en torno al demonio, a propósito de la mala fama del gato negro, también se apunta en *La Dorotea* de Lope de Vega (451). Por su parte, María de Zayas volverá a aprovechar la identificación del gato con el diablo para propósitos burlescos similares a los cervantinos en *El castigo de la miseria*.

¹⁰ Es lo que explica la ridiculización del tópico caballeresco en el episodio de don Quijote y el león (II, XVII). Martín le destina páginas de interés al león como personaje, ofreciendo un útil contexto para comprender el episodio (2012, 455-459).

que evoca la concentración absoluta del espectador de la temprana cinematografía. Siguiendo el ruido, los duques entran a la habitación, la iluminan y auxilian al caballero, quien, pese al ataque feroz, se mantiene empeñado en combatir con la criatura que él sigue pensando que es encarnación del diablo: “¡Déjenme mano a mano con este demonio, con este hechicero, con este encantador, que yo le daré a entender de mí a él quién es don Quijote de la Mancha!” (II, XLVI, 898). El caballero persiste en considerar al gato como una figura diabólica o como un hechicero o encantador (que eran socios del demonio), porque es su forma de dignificar una batalla que para todos, excepto él, es ridícula, por lo bajo que se encuentra el gato en la escala de valores guerreros. La *performance* caballescica de don Quijote exige que el felino sea un personaje a la altura de la aventura.

Como se puede ver, la teatralidad convencional, en la que la representación sigue los lineamientos establecidos, es puesta en jaque por los gatos, que se muestran como actores improvisados sin entrenamiento previo. Lo que debía ser una cencerrada en condiciones, sin dejar de ser cómica, acaba con sangre y la necesidad de asistencia médica para su víctima. La pelea deja a don Quijote con la nariz malherida y ese detalle puede ser una consecuencia de la connotación sexual que tenía originalmente la escena: la nariz era un órgano que evocaba el miembro viril, hasta el punto de que se asociaba el tamaño de la nariz con el del falo, como lo recuerda el poema núm. 43 de la *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Alzieu et al.). Si, además de ello, recordamos que en la mentalidad de la época el felino solía emplearse como símbolo de la supuesta hipersexualidad de la mujer (Martín 2012, 454), es inevitable tener en consideración el erotismo cómico al que remite la imagen del gato prendido de la nariz de don Quijote.

Para Gabriela Nava, “la presencia de los gatos ensacados y la serenata permeada de un erotismo burlesco evidencian que la escena está armada con otro propósito: hacer mofa de la ambivalente castidad-concupiscencia de don Quijote” (118). La ambivalencia consiste en el complejo equilibrio entre ser casto (que es la forma en que el caballero concibe sus amores) y la concupiscencia que cree que puede provocar, ya que don Quijote es presumido y vanidoso, rasgo que observa Fernández (200). La tentación, por cierto, le complace, al margen de su resistencia, ya que reafirma su actuación dentro de un mundo caballescico, aquel que encarna, con sus burlas y sus veras, el palacio de los duques.

Precisamente este sentido de reprimenda de carácter sexual es el que confirmarían las atenciones de la histrionica Altisidora, quien cura las heridas de don Quijote “con sus blanquísimas manos” (II, XLVI, 899), otra imagen cara al erotismo de la época, y le advierte del carácter punitivo de la aventura: “Todas estas malandanzas te suceden, empedernido caballero, por el pecado de tu dureza y pertinacia” (II, XLVI, 899). Altisidora le recuerda, además, el encantamiento de Dulcinea, a lo que don Quijote responde solo con un “profundo suspiro” (II, XLVI, 899), máxima expresión de su firmeza de enamorado sufriente. Nótese que, desde el punto de vista simbólico, el gato que deja malherido a don Quijote es más burlesco que satírico: dada la inversión del tema del viejo celoso y la niña, el gato no implica, en realidad, ninguna sanción de tipo moral para el caballero, ya que está libre de pecado, sino que refleja la falta de decoro de la actuación de la muchacha, pues ella tampoco siente, en realidad, ningún deseo por el veterano don Quijote. Tan *amateur* como el gato que se sale del guion de la burla resulta Altisidora como actriz y directora del montaje.

Este final tan accidentado de la burla provoca que sea considerada como un fracaso para los duques, que esperaban que fuera donairoso o “risueña.” Los aristócratas “se fueron pesarosos del mal suceso de la burla: que no creyeron que tan pesada y costosa le saliera a don Quijote aquella aventura, que le costó cinco días de encerramiento y de cama, donde le sucedió otra aventura más

gustosa que la pasada” (II, XLVI, 899). En el pasaje, el narrador se propone darle un giro optimista al hecho, o al menos un aspecto favorecedor para don Quijote, en la medida en que reitera su condición de “aventura” y no de burla.¹¹ Sin embargo, no cuesta encontrar alrededor del episodio otros pasajes de los cuales se puede extraer un juicio más concreto en torno al valor de la burla de los gatos. Como afirma el narrador de *Don Quijote*, fijando límites a la burla como práctica cultural, “no son burlas las que duelen, ni hay pasatiempos que valgan si son con daño a tercero” (II, LXII, 1021). Reparando en esta afirmación y otras afines, Joly establece los parámetros que hacen que una burla sea mala o “pesada” (1981, 38-39). En el caso del “espanto cencerril y gatuno,” se trataría a todas luces de una burla “pesada,” pese a que no fue planeada como tal, porque don Quijote acaba convaleciente varios días, sin poder salir de su habitación por la incomodidad (o la vergüenza) del vendaje en la nariz.

Ahora bien, así como observamos que la interrupción del discurso de don Quijote en el escenario imaginado configuraba un reflejo de la interrupción narrativa como recurso cervantino, podemos igualmente identificar la burla “pesada” que empezó queriendo ser “risueña” como un acto defectuoso, ora como una broma que salió mal o una actuación insatisfactoria, propia de *amateurs*. Esta descoordinación entre la dirección de los actores felinos y la operación del cordel que en un momento llegó a subir y bajar sin ton ni son, remite a otro aspecto esencial de la narración de *Don Quijote*: la aparente falta de control del autor y, en consecuencia, la autonomía del relato (El Saffar, 33). En el caso del montaje de la duquesa y Altisidora, se trata de exponer la espontaneidad del montaje y cómo la representación sigue su curso sin ceñirse a guion alguno.

Esta pauta de acción, espontánea y descontrolada, de las representantes se repetirá en el capítulo XLVIII. Durante los seis días en que no sale de su habitación, don Quijote se encuentra desvelado una noche, cuando siente que alguien abre su puerta e imagina que debe ser Altisidora para poner, de nuevo, su honestidad en aprietos, pero ahora en una situación mucho más apremiante. Nuevamente nos encontramos ante una inversión, propia de la dialéctica del carnaval, de la expectativa caballeresca, pues en realidad se trata de doña Rodríguez, que se muestra tan tímida como don Quijote en circunstancia tan comprometida. La escena es risible por tratarse de dos viejos que no pueden ponerse en peligro alguno, pese a que recelen el uno del otro por lo que toca a su deseo. En doña Rodríguez y su petición de dama en apuros a don Quijote, nos encontramos con el anticlímax del acoso de Altisidora. Esta escena acaba de nuevo interrumpida por la ira de la duquesa y Altisidora, y constituye una nueva representación palaciega que acaba atolondradamente, porque en este caso las espectadoras no resisten las alusiones personales y se abalanzan sobre el escenario.

La actitud de Altisidora como actriz que improvisa es constante. Cuando don Quijote y Sancho Panza deciden acabar su estancia con los duques, la joven vuelve a la carga con su enamoramiento, despidiéndolo con un poema en el que lo compara con Vireno y Eneas, emblemas del amante que abandona a la mujer que ha seducido. La duquesa queda admirada de ver a Altisidora tan “atrevida, graciosa y desenvuelta” (II, LVII, 983), como que no sabía que la muchacha iba a llevar a cabo esta burla a la salida de don Quijote. Mucho más adelante, tras haber resucitado e insistir, otra vez, en sus pretensiones amorosas frente al caballero, no puede contenerse más y solo le queda, impotente, revelar que todo ha sido un *show*: “¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos?” (II, LXX, 1080); un gesto equivalente al de bajarse del escenario o quitarse la careta. Márquez Villanueva observa cómo

¹¹ Como podría inferirse del análisis que lleva a cabo Joly del mismo pasaje, la narración se propondría descargar de responsabilidad a los burladores, a causa de la yuxtaposición de “burla” y “aventura:” “La burla se quijotiza de este modo no solo en su escenificación, sino en su metalenguaje” (1981, 39).

Altisidora queda, de golpe, vencida por don Quijote y no puede sino reventar e insultarlo ante sus desplantes. Así, “su perversa comedia descarrila irremisiblemente ante la entereza sin mella ni doblez del caballero” (331). No cuesta encontrar una semejanza a estas alturas entre la accidentada actuación de Altisidora y la de los felinos que atacaron a don Quijote.

La burla de los gatos, aunque pesada y por ende nada elegante en su resultado, será traída a cuento en los capítulos siguientes del libro a través de neologismos ridículos que pueden servir para evaluarla; por lo que se desprende que la actuación felina, aunque torpe, resulta inolvidable, por lo efectiva. Inicialmente se intenta enfatizar lo divertido, sin querer recordar su lado cruel, como al cierre del mismo capítulo XLVI, donde se denomina a los felinos “aquella canalla gatesca” (899).¹² En el siguiente capítulo, enfocado en el gobierno de Sancho Panza, se menciona al final a don Quijote, para pasar a contar sus hechos en el capítulo por venir (el XLVIII, dedicado a su diálogo, de corte entremesil, con doña Rodríguez), diciendo del personaje que “le dejamos vendado el rostro y curado de las gatescas heridas, de las cuales no sanó en ocho días” (II, XLVII, 908). Poco más adelante, en el intercambio de cartas entre caballero y escudero, se introducen sendos neologismos alrededor de la burla sufrida por don Quijote. Este habla de “un cierto gateamiento que me sucedió no muy a cuento de mis narices” (II, LI, 942). En su respuesta, Sancho Panza expresa no entender en qué ha consistido el incidente: “Aquello del gateado no entiendo” (II, LI, 945). En el capítulo LXIX, de regreso de Barcelona, en la última aventura relacionada con los duques, aquella de la resurrección de Altisidora, a Sancho le pellizcan y dan cachetes para producir el milagro de devolverla a la vida. Entonces, cuando se le acercan las dueñas a tocarlo, el escudero expresa su repulsión ofreciéndose a sufrir lo insufrible para evitarlo: “Gatéenme el rostro” (II, LXIX, 1073), exclama envalentonado, empleando el verbo *gatear* en imperativo. La burla de los gatos persiste en la memoria de los protagonistas y se recurre a ella como paradigma de especial ensañamiento, hasta el punto de que se prefiere ser gateado que ser tocado por viejas.¹³

Neologismos como estos resultan cómicos por su imprevisibilidad (Arellano 1984, 204), en la medida en que “gatesco,” “gateamiento” y “gateado” resultan términos extraños, en los que nos choca la expresividad del concepto frente a la vulgaridad de la imagen del felino. Si bien “gatesco” es morfológicamente correcto, “gateamiento” derivaría de un verbo inexistente como *gatear* con el sentido de ‘lanzar un gato,’ de donde se extraería igualmente el participio “gateado.”¹⁴ Dicha acción, aunque careciera de un verbo tan oportuno en la lengua de la época, era una muestra más de la cultura festiva. Se tiene registro de esta costumbre en ciudades europeas desde la Edad Media hasta al menos inicios del siglo XIX: se arrojaban gatos desde torres como una forma de limpieza ritual, para alejar malos espíritus o la negatividad asociada con el demonio y promover la prosperidad (Morris, 44-45).¹⁵

¹² Conviene reparar, a propósito, en la ironía que representa, para la frase, la etimología de “canalla,” cuyo sentido original era ‘jauría de perros,’ como lo señala la nota de López Martínez en su edición de *El caballero puntual* de Salas Barbadillo (63).

¹³ La repulsión que causa la dueña (estigmatizada como una vieja alcahueta y lujuriosa), que encarna todos los defectos femeninos, encuentra su máxima expresión en la poesía satírico-burlesca quevediana, donde se suele hallar un tratamiento grotesco del personaje como imagen de la degeneración corporal (Arellano 1984, 54-56).

¹⁴ Es posible que el *gatear* como ‘lanzar un gato’ y el sustantivo *gateamiento* se construyeran siguiendo el patrón de *mantear* y *manteamiento*, respectivamente. *Mantear* significaba “levantar en el aire a alguna persona o bruto, poniéndole en una manta y agarrándola por las esquinas le impelen con violencia hacia arriba y le vuelven a recoger en ella” (*Diccionario de autoridades*, s.v. *mantear*). *Gatear* en la época tiene dos significados muy diferentes al que le da el texto cervantino: ‘andar a gatas’ y ‘robar.’

¹⁵ En tiempos contemporáneos, contamos con el personaje de la anónima Crazy Cat Lady de la serie *Los Simpsons*, quien repetidamente lanza gatos en sus ataques de ira. En ella volvemos a encontrar dos imágenes contrapuestas de la

He aquí un rasgo final del neologismo “gateamiento,” como acción burlesca de ‘lanzar un gato’ que nos puede ayudar a entender su función dentro de la narración. Como es fácil advertir, la construcción del término se aproxima a “manteamiento,” acción igualmente festiva que conocemos al haber sido ejecutada con Sancho Panza en la primera parte de *Don Quijote* (I, XVII) y es aún evocada en la segunda parte como objeto de discusión sobre su naturaleza (II, III). Según la preceptiva desarrollada por Joly, la burla pesada que sufre Sancho es la de la insula Barataria, que le provoca un susto de muerte, pero no ve así el manteamiento, porque no involucra “perjuicio material o moral” de gravedad para el personaje (1981, 38). No obstante, esto no quiere decir que Sancho Panza haya tomado el manteamiento con el mismo buen ánimo. Como lo explora Bergman, si bien Sancho encarna el carnaval (por su cuerpo y lo que este padece) es renuente a sus prácticas y recuerda, con dolor, lo que supuso el manteamiento para él, aunque nadie más lo vea como algo tan afrentoso, tal vez por su condición plebeya. Como ejemplo del perspectivismo cervantino en torno a los personajes, podría decirse que el equivalente del manteamiento de Sancho Panza para don Quijote es el gateamiento: mientras el escudero se queja por haber sido manteado como se hacía “con perro por carnestolendas” (I, XVII, 153), el caballero, más imaginativo, justificaría lo ocurrido con los gatos como un ataque de los diablos o un hechicero. Para don Quijote se trataría de una “aventura,” con lo digno y loable que es arriesgar la vida para un caballero que enfrenta a las fuerzas del mal; mientras que para todos es una burla que se planeó como “risueña” y acabó como “pesada,” revelando las limitaciones y defectos de dos aristócratas y su pequeña corte descontrolada, que incluye unos gatos enloquecidos.

Indudablemente, la escena de los gatos abalanzados, metiéndose entre las rejas, saliéndose del libreto y actuando como demonios posee un gran impacto visual. Como apuntan Ignacio García Aguilar, Luis Gómez Canseco y Adrián Sáez, se observa que el teatro cervantino “solo puede ser entendido en su inmediata espectacularidad y como parte de un entretenimiento pensado para la sorpresa y el regocijo del espectador” (102). Esto se sostiene a raíz de las detalladas acotaciones que sus textos dramáticos incluyen, aunque nunca fuesen representados, dada la obsesión visual de Cervantes en su concepción del teatro (Arellano 1995, 45). Podría transponerse este concepto a la teatralidad de *Don Quijote*, según se plasma en el episodio del “espanto cencerril y gatuno,” pues tiene tanto sorpresa como deleite, con una gran riqueza de detalles que intensifican su espectacularidad. A ello debe agregarse una conciencia de la *eutrapelia* como entretenimiento responsable, que aflora igualmente cuando se evalúa la conducta de Altisidora y la responsabilidad de los duques en su faceta de anfitriones y burladores mayores en la narración.

A diferencia del criterio artístico de Horacio que une el provecho y el deleite, el concepto de *eutrapelia* no pretende diferenciar entre lo útil y lo placentero, sino que propone entregarse a la diversión decorosa u “honesta,” sin incurrir en excesos. En síntesis, la *eutrapelia* es una virtud que consiste en “un movimiento espiritual que consiste en girar con elegancia, volverse hacia lo bello y hacia lo bueno para recrearse” (Wardropper, 154). Con la *eutrapelia*, nos encontramos ante una ética en torno al humor que exige una dosis de autocontrol, el cual requiere a su vez disciplina y buenos hábitos. Este tipo de conducta no parece estar tan presente en el palacio de los duques. Por eso, con buen juicio y hasta benevolencia, don Quijote concluye que los juegos y caprichos de Altisidora provienen de una vida ociosa, como lo comentará muchos capítulos después, con la distancia y reflexión necesarias: “Todo el mal de esta doncella nace de la ociosidad” (II, LXX, 1081). Lo dicho podría aplicarse, de hecho, a todos los habitantes del palacio, que no dejan de ser maliciosos y con un gusto algo rudo para las burlas.

sexualidad para generar comicidad: la sexualidad felina de la mano de una anciana decrepita, que recrea la esterilidad; en otras palabras, la lujuria y la decadencia física, una fusión típica del mundo al revés que recrea el carnaval.

Se trata de un reproche que aflora en actitudes y afirmaciones dentro del texto en torno a los excesos de la vida cortesana, cuya ociosidad sería blanco de críticas, como lo era en las acusaciones a los pícaros, entregados igualmente a la molicie. Era un lugar común de la época y, por eso mismo, la crítica social hacia la vida muelle de la criada, que la inclinaría más a los vicios que las virtudes, era diáfano. En *El coloquio de los perros*, Berganza repara en que durante su tiempo como perro pastor estaba más cerca de ser virtuoso, porque el trabajo consumía su tiempo y por tanto “la ociosidad, raíz y madre de todos los vicios, no tenía que ver conmigo” (Cervantes 1987, 256). En tono parecido, Guzmán de Alfarache sostiene que “como al bien ocupado no hay virtud que le falte, al ocioso no hay vicio que no le acompañe” (Alemán, 216).¹⁶ La muestra más patente de esa mala conducta se encuentra, precisamente, en el “espanto cencerril y gatuno,” aquella “burla pesada” que desdora el buen gusto de los anfitriones de don Quijote.

En este panorama poco virtuoso surge, como remedio, el valor de la *eutrapelia*, es decir el entretenimiento responsable, sin excesos, que supondría un deleite controlado y “honesto.” Como afirma Alicia Gallego Zarzosa, “el episodio de Altisidora no es solo una burla más en el castillo de los duques, sino que es un asedio a los valores de don Quijote, a quien se le ha presentado una batalla más en sus aventuras, pero esta de índole emocional y espiritual” (144). Esto se sostiene porque el “espanto cencerril y gatuno” expone toda una ética de la burla y del tratamiento mismo de los animales como actores. Si, como concluye Márquez Villanueva, “la pseudo-doncella no es ni siquiera una gran actriz” (339), la elección de los gatos como actores es indesligable de su mediocre labor de actriz y co-directora junto a la misma duquesa. Nos encontraríamos, por tanto, con dos dramaturgas fracasadas y ridículas.¹⁷

En la mentalidad de la época, los criados eran considerados como “familia,” en sentido amplio, y participaban, hasta cierto punto, del honor de sus amos. De allí que la conducta de Altisidora no deje de enlazarse, para bien o para mal, con la de sus señores. Al fin y al cabo, la muchacha “no es en realidad más que una criada en papel suntuario junto a esta [la duquesa]” (Márquez Villanueva, 304). Por ello, en el mismo capítulo en el que se inserta el comentario sobre la ociosidad como origen de los maltratos de Altisidora, se encuentra un aserto atribuido a Cide Hamete Benengeli que confirma hacia dónde va la crítica final: “Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (II, LXX, 1077).¹⁸ En su evaluación de la conducta de los duques, el narrador encuentra que su aparente superioridad, la cual los autoriza para llevar a cabo sus montajes burlescos, se desvanece cuando se repara en que poseen, en el fondo, las debilidades propias de sus víctimas. Tan necios, ingenuos u obstinados como don Quijote y Sancho Panza podrían serlo los poderosos duques que pensaban ser más listos que sus huéspedes y poder manipularlos a placer.

Considerando el concepto, vigente en el Siglo de Oro, de la verdadera nobleza como consistente en la virtud, habría que considerar entonces la denuncia de la ceguera en torno a los

¹⁶ Sáez también repara en el comentario de don Quijote sobre la ociosidad de Altisidora, aunque no detecta sesgo picaresco anticortesano alguno, sino que lo entiende en términos de “lucha contra el aburrimiento y ocio cortesanos” (301), por lo cual se emprendería la composición de versos a manera de certamen poético.

¹⁷ Podrían entonces considerarse versiones femeninas de aquella figura del *mal poeta de comedias* (Sobejano) de la que Cervantes se burlaba también en *El coloquio de los perros*, vinculando nuevamente animales y teatro: Berganza acompaña a un poeta obsesionado con su arte, que se esfuerza en diseñar montajes irrealizables (Cervantes 1987, 310-312), para desesperación del comediante que le había encargado la comedia.

¹⁸ Esta idea de ser tan o más necios los burladores que los burlados se encuentra ya en el *Elogio de la locura*, donde la protagonista, Necedad, afirma que “no es raro observar que el [loco] que lo es más se burla con mayores ganas del [loco] que lo es menos” (Erasmus, 202).

propios defectos, a causa de la ociosidad, en el palacio de los duques. Este mensaje también se desprendería de la escena del “espanto cenceril y gatuno” en su origen de cencerrada o *cantilene*. Ryan Giles (133) ha detectado el rasgo de ignorancia o necedad que podía poseer la cencerrada, el cual queda patente en el capítulo CX de la *Stultifera Navis* de Sebastián Brant: quien le pone el cencerro al gato (el burlador) no se da cuenta de que el cencerro le sentaría bien a él mismo (como burlado), es decir que el victimario no es más listo que aquel de quien él cree que se burla. Pensemos, a este propósito, en los duques: esta burla del gateamiento les sale mal, se les escapa de las manos, y resulta una mácula en su don festivo. Recuérdese que el criterio del decoro atribuía a personajes de su categoría social la fineza de la burla cortesana frente a cualquier otra que, por incluir violencia, era tipificada de pesada, como lo expone *El Galateo español*:

Y si algunas burlas hicieres por vía de donaire, que no sean pesadas, como es el tomar algo a tu amigo que le dé cuidado y pesadumbre mientras no lo halla y hacedle sospechar y andar desvanecido. Ni tampoco tengo por buenas las burlas a golpes y porrazos, pues por ellas se ha visto venir a enemistades. (Gracián Dantisco, 152)

Los duques en ningún momento se propusieron una burla pesada, pues no armoniza con su alcurnia, pero la espontaneidad de la representación torpe, que se manifiesta en la furia desatada del felino, provoca lo que no pueden controlar. Los duques y sus criados, en conclusión, carecen, a su pesar, de la sensibilidad de la *eutrapelia*. Esto se desprende de su desempeño como directores de una compañía teatral de aficionados reclutados entre su propia servidumbre y dos o tres gatos (nunca se aclara su número) que también cumplieron sus papeles como músicos en la cencerrada,¹⁹ dentro de la tradición del ataque a la pareja desigual, y luego como demonios para que el caballero pudiera mantener su singular combate. El segundo papel es totalmente improvisado y sus resultados desastrosos, tanto para su víctima, como para la ética festiva de los duques, que se quedan “pesarosos” del desenlace de la burla ejecutada. El recuerdo de la burla producirá, finalmente, un legado en el resto de las aventuras de don Quijote, ya que se establece como criterio para evaluar otras situaciones de burla. En consecuencia, la lección que se extrae del episodio no consiste tanto en el tema de la cencerrada en sí mismo (Altisidora y don Quijote estaban actuando), sino en su puesta en escena, es decir en la teatralidad animal plasmada en la narración. He allí otra faceta de la curación que se propone en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*: una invocación a la cordura a través de la crítica de la ociosidad de palacio a través de animales tan descontrolados y faltos de delicadeza como sus dueños.

Obras citadas

Alemán, Mateo. *La obra completa, 3. Guzmán de Alfarache*. Ed. David Mañero Lozano. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2014.

Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2000.

Arellano, Ignacio. *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Eunsa, 1984.

---. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

¹⁹ Por cierto, Martín recuerda el origen del término *Katzenmusik* en alemán, ‘música de gatos,’ para la cencerrada, pues el ruido desagradable es provocado por los chillidos de los gatos y las campanas (2012, 455).

- Bandera, Cesáreo. *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos, 1975.
- Bergman, Ted L. "Violence, Humor and Sancho's Resistance to Carnival." *eHumanista/Cervantes* 7 (2019): 24-41.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès Dramaturge. Une théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- . *Novelas ejemplares, III*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1987.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Real Academia Española, 1906.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Díez Fernández, José Ignacio. "El gato de los Siglos de Oro y sus variables impregnaciones eróticas: los 'aruños' de don Quijote." En Esther Fernández y Mercedes Alcalá Galán eds. *Sex and Gender in Cervantes / Sexo y género en Cervantes. Essays in Honor of Adrienne Laskier Martín*. Kassel: Edition Reichenberger, 2019. 91-112.
- D'Onofrio, Julia. *Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las Novelas ejemplares*. Buenos Aires: Eudeba, 2019.
- El Saffar, Ruth. *Distance and Control in Don Quixote*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975.
- Erasmus de Rotterdam. *Elogio de la locura*. Trad. A. Rodríguez Bachiller. Madrid: Aguilar, 1949.
- Fernández, Jaime S. J. "La función del azar en el 'espanto cencerril y gatuno' (*Don Quijote*, II, 46)." En *Actas del XII de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: University of Birmingham / Department of Hispanic Studies, 1998. Vol. 2. 194-201.
- Gallego Zarzosa, Alicia. "El despertar sexual de don Quijote: construcción literaria y parodia erótica en el romance de Altisidora." *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 24.2 (2019): 128-147.
- García Aguilar, Ignacio, Luis Gómez Canseco y Adrián Sáez. *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Visor, 2016.
- Giles, Ryan D. "Hanging Bells on the Cat: Charivari and the Theatrics of the *Arcipreste de Talavera o Corbacho*." En John K. Moore, Jr. and Adriano Duque eds. "*Recuerde el alma dormida*." *Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank A. Domínguez*. Newark: Juan de la Cuesta, 2009. 117-139.
- Gilman, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Gómez Moreno, Ángel. "Turpe senex miles, turpe senilis amor (*Amores* 1, 9, 4): Ovidio, Cranach y Cervantes." *Anales Cervantinos* 46 (2014): 203-224.
- Gracián Dantisco, Lucas. *Galateo español*. Ed. Margherita Morreale. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- Joly, Monique. "El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina." *Edad de Oro* 9 (1990): 137-148.
- . "Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas." *Criticón* 16 (1981): 7-45.
- Libros de caballerías españoles. El caballero Cifar. Amadis de Gaula. Tirante el Blanco*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1960.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman." En *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 299-340.

- Martín, Adrienne. "Onstage / Backstage: Animals in the Golden Age *Comedia*." En Hillaire Kallendorf ed. *A Companion to Early Modern Hispanic Theatre*. Leiden / Boston: Brill, 2014. 127-144.
- . "Zoopoética quijotesca: Cervantes y los estudios de animales." *eHumanista/Cervantes* 1 (2012): 448-464.
- . "Cervantes y la canifilia renacentista en *El coloquio de los perros*." En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004. Vol. 2. 1559-1574.
- Morris, Desmond. *Cats in Art*. London: Reaktion Books, 2017.
- Nava, Gabriela. *Los tres rostros de la plaza pública en el Quijote*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Quevedo, Francisco de. *La vida del buscón*. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Barcelona: Crítica, 2001.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. Edición facsímile. Madrid: Gredos, 1990.
- Redondo, Augustin. "Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora." En Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998. 49-62.
- Reed, Helen. "Theatricality in the Picaresque of Cervantes." *Cervantes* 7.2 (1987): 71-84.
- Rodríguez Mansilla, Fernando. "La media rota de Alonso Quijano: desengaño y cortesía en el episodio de los duques." *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 34.1 (2014): 97-119.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Sáez, Adrián. "Poemas como espadas: el duelo de ingenio entre Altisidora y don Quijote." En E. Bautista Naranjo y J. Jiménez Jiménez ed. *En el país de Cervantes. Estudios de recepción e interpretación*. Madrid: Visor, 2019. 291-307.
- Salas Barbadillo, Alonso J. *El caballero puntual*. Ed. Enrique López Martínez. Madrid: Real Academia Española / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016.
- Shafer, Leah. "Cat Videos and the Superflat Cinema of Attractions." *Film Criticism* 40.2 (2016). DOI: <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0040.208>
- Sobejano, Gonzalo. "El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII." En José Miguel Martínez Torrejón ed. *"El pícaro hablador" y otros estudios sobre prosa narrativa del XVII*. Madrid: Cátedra, 2020. 181-198.
- Togebly, Knud. *La estructura del Quijote*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.
- Van Vechten, Carl. *The Tiger in the House. A Cultural History of the Cat*. New York: New York Review of Books, 2007.
- Vega, Lope de. *La Dorotea*. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, 1968.
- Wardropper, Bruce. "La eutrapelia en las *Novelas ejemplares*." En Giuseppe Bellini ed. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982. 153-169.
- Zanelli, Carmela. "La interrupción narrativa y el desmantelamiento interno de las convenciones literarias en el *Quijote*." En Eduardo Hopkins ed. *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Vol 2. 1515-1537.