

### Maese Pedro y su espectáculo comunicativo

Marsha S. Collins

(The University of North Carolina at Chapel Hill)

El episodio de Maese Pedro figura en las aventuras más conocidas y más comentadas de la segunda parte de *Don Quijote*. José Ortega y Gasset, George Haley, Alban Forcione, Helena Percas de Ponseti y Mary Gaylord, entre otros, se han dedicado a interpretar “la graciosa aventura del titerero,” la calificación del título del capítulo 26, en unos estudios que nos iluminan la profundidad y la complejidad del episodio desde una constelación brillante de perspectivas críticas y teóricas. Casi todas estas interpretaciones enfatizan de una manera u otra que la representación del retablo de Maese Pedro constituye el eje de unas confrontaciones directas—de sistemas de valores, de sistemas discursivos, de sistemas vitales o existenciales, entre tradiciones culturales, entre lo histórico y lo ficticio, entre lo verosímil y lo inverosímil, entre la verdad y la mentira—es decir, constituye un acto de miniteatro con repercusiones metateatrales o metaficcionales las cuales obligan la auto-reflexión y el reajuste perspectival de Don Quijote, por lo menos por unos momentos, y la reflexión más global del lector con miras a los episodios pasados y futuros de la novela. Hay que añadir que el retablo, y el acto performativo a varios niveles que inicia en el texto, generan un verdadero espectáculo de actos de comunicación que se rebotan, se equivocan, se confunden, se cuestionan, y en fin, se meten en conflicto de varias maneras o se anulan totalmente, y se expresan a través de los medios comunicativos más heterogéneos—un mono adivino, unos marionetas, un retablo, un ventero, un habitante de la aldea identificada con los rebuznos, un joven intérprete de escenas prolijo y repetitivo, un pícaro criminal disfrazado de titerero y empresario ambulante, y Don Quijote y Sancho, para no abundar en las características especiales, y siempre amenas para el lector, de sus actos de comunicación. Sin embargo, el analizar el episodio de Maese Pedro como un espectáculo de actos comunicativos confusos, enredados o simplemente fracasados revela que Cervantes utiliza esta conflictividad en el texto para crear nuevas pistas, aperturas y redes comunicativas en el texto que serán fundamentales para el gran género innovador de la novela, sobre todo en cuanto a su diseño arquitectónico de espacios e interacciones comunicativos.

Según Michel de Certeau, la narrativa en general monta un teatro de acciones y operaciones al incorporar hilos conductores que indican factores tales como la velocidad, la temporalidad y los vectores direccionales. De resultas, el mundo de la novela, el mundo ficticio de la gran metanarrativa por excelencia, se transforma en un sistema combinatorio de espacios, puentes y fronteras, de encuentros e intercambios, y por extensión, se transforma en un sistema combinatorio de comunicación mediatizada: “Both appropriations and displacements depend on a dynamic distribution of possible goods and functions in order to constitute an increasingly complex network of differentiations, a combinative system of spaces. They result from the operation of distinctions resulting from encounters. [...] Conjunction and disjunction are inseparable in them” (Certeau 126-27). Actualmente, en el periodo en que el estudio de los medios de comunicación, sobre todo los medios que se basan en la tecnología digital, sigue en auge, hay cierta tendencia de privilegiar la novela actual, lo contemporáneo, o por lo menos la novela moderna o posmoderna, como el vehículo artístico que traza o dramatiza por su arquitectura espacial

y dinámica estos sistemas de comunicación de masas. Kate Marshall, por ejemplo, se enfoca en la ficción norteamericana del siglo veinte como modelo de “*corridority*”, la corredoridad, un término que se puede definir como el diseño interior de la novela moderna que organiza y representa la comunicación, a veces en la forma de objetos o de arquitectura, en que la novela se observa y materializa como artefacto de los medios de comunicación. Marshall presenta el corredor como la estructura organizadora predominante de la arquitectura moderna tanto doméstica como institucional en que surgen y se controlan la privacidad, la comunicación, la circulación de personas, y la mezcla de clases sociales. Se introduce el corredor en la novela moderna como espacio que al mismo tiempo revela y resiste los sistemas comunicativos representados por espacios y objetos como pasillos, habitaciones, escaleras, tubos o caños, canales o circuitos.<sup>1</sup>

Sin embargo, Marshall también explica que el corredor, en forma de palabra, concepto y elemento arquitectónico, ha surgido de un contexto cultural largo y variado en que entran distintas perspectivas disciplinarias (6-15). Según el historiador de arquitectura Mark Jarzombek, el vocablo *corredor*, de origen español e italiano, data del siglo catorce, y en aquel entonces significaba o un mensajero que podía correr rápidamente, y por lo tanto, se identificaba con su habilidad de hacer un reconocimiento de terreno en condiciones de batalla, o un mensajero que podía viajar rápidamente a caballo, y por lo tanto, se identificaba con su habilidad como intermediario en el intercambio de información política y diplomática (731-32). En ambos casos, o en las distintas combinaciones y permutaciones posibles de sus elementos integrados, el corredor se asociaba con el movimiento veloz de información urgente, y se le identificaba como el nexo principal en una transacción comunicativa, el lazo conector humano que completaba un circuito de comunicación. En los planos arquitectónicos de los siglos quince y dieciséis en general no hay pasillos interiores ni espacios de circulación ambulatoria, y aunque aparezcan en los diseños de arquitectos revolucionarios como Serlio o Palladio, consisten en pasillos secretos trazados sin etiqueta (Jarzombek 734). En el siglo diecisiete, se ocurrió la transferencia de la palabra y el concepto de *corredor* a la esfera de la arquitectura, una evolución explícitamente española que marca un momento histórico de expansión global imperialista y del surgimiento de la modernidad (Jarzombek 734, 770). Los jesuitas, con sus planes ambiciosos de construcción masiva y contrarreformista, incorporaban los corredores adrede en sus diseños, y por primera vez, en los planos llevaban estos espacios la etiqueta *corredor* (Jarzombek 738). Pero el siglo diecisiete también corresponde a cierto momento europeo de *translatio imperii* en que con el paso de los años el vigor expansionista e imperialista pasó de España a Inglaterra, y allí, en la arquitectura doméstica e institucional a finales del siglo diecisiete y el comienzo del siglo dieciocho, cuando el entusiasmo por lo español estaba de moda, se cristalizó el uso del corredor en su forma moderna (Jarzombek 740-46). Jarzombek concluye que hay que considerar el corredor como un instrumento de la modernidad, identificado desde el principio con el poder, la velocidad, el control social, y la reglamentación masculina, para no decir militar (768).

---

<sup>1</sup> Marshall 7-14. No es mi intención criticar a Marshall por su enfoque en la novela moderna sobre todo como inventa, define y utiliza el término *corridority* dentro de un contexto histórico interdisciplinario del desarrollo de la novela, la historia de los medios de comunicación y la historia de la arquitectura. Su estudio ha servido como uno de los trampolines imaginativos más importantes para este ensayo. Hay que señalar también el libro clásico de Gaston Bachelard como piedra de toque para cualquier análisis del uso simbólico del espacio en la novela.

El nacimiento de la primera novela moderna en las páginas de *Don Quijote* coincide con el momento en que el corredor empieza a mostrarse en los planos arquitectónicos. Sin cometer el error de *post hoc* de sugerir que haya una conexión directa entre los dos fenómenos, se puede decir que hay cierto paralelismo en su surgimiento como fenómenos estéticos, culturales y sociales que aparecen en tierra española más o menos al mismo tiempo y que luego se cultivan y evolucionan de cierta manera en Inglaterra, el poder imperial europeo que surge en los siglos diecisiete y dieciocho y el país natal de la revolución industrial moderna. La novela representa el género literario quizás más identificado con la modernidad en que se inventan nuevos espacios de circulación imaginativa y comunicativa debido en parte a la gran sofisticación cervantina en introducir múltiples voces narrativas, múltiples perspectivas, episodios que se comunican y complementan, varios estilos y niveles de discurso, en fin, todas las técnicas intrincadas que generan el famoso dialogismo cervantino (Bakhtin 384-86, 410-12). Por eso, señala Mikhail Bakhtin, la potencialidad metaficcional de la novela como género literario, su capacidad por la auto-referencia y la auto-reflexión, también parte de allí: “Thus as early as *Don Quixote* we already have elements of a novel about a novel (the polemic of the author against the author of the projected second part)” (413). Claro que los distintos tipos y niveles de espejismo metaficcional en *Don Quijote* son aun más diversos y más complicados que los elementos observados aquí por Bakhtin. Como apunta David Roberts, para mencionar tan sólo uno de los muchos críticos contemporáneos que han escrito sobre este tema:

Cervantes patents, as it were, the other possibility of the distinction between external and self-reference by making self-reference the key to the realism of the novel; that is to say, the novel authenticates itself by foregrounding the difference between fiction and reality within the fiction. In other words, in contrast to traditional narratives, the question of realism (external reference) is defined in terms of the unity of the difference between self- and external reference. (42)

Roberts utiliza distintas categorías de observación, la cuestión del nivel de compromiso del autor con el proyecto mimético del arte, y los distintos niveles de distinguir entre lo interior y lo exterior para analizar la novela como un sistema social de comunicación que goza de cierta autonomía y se distingue totalmente de otras formas de observación narrativa (41). Como otros críticos, se enfoca en la novela inglesa *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne como ejemplo por excelencia del desarrollo de la potencialidad metaficcional de la novela de inscribir la arquitectura de una red comunicativa en el mundo ficticio, en este caso, en términos de la teoría de la mente de John Locke, con los *aporia* y fragmentación, los saltos súbitos y los momentos inesperados de brillantez que corresponden, según Locke, al movimiento rápido pero además digresivo y discontinuo de la lógica asociativa. Todas estas observaciones implican que tanto la novela como el corredor como género o elemento innovador en el arte respectivo de la literatura o la arquitectura encontraron unas tierras especialmente fértiles y favorables por su desarrollo conceptual y material como nuevos espacios comunicativos en la Inglaterra moderna del despegue industrial, unas décadas después de la publicación de *Don Quijote*. En este contexto de analogía y paralelismo, entonces, el corredor sirve como vehículo heurístico para analizar el tema del espectáculo comunicativo en el episodio de Maese Pedro.

Este proceso de contextualización sería incompleto sin considerar el mismo episodio quijotesco dentro del contexto general de la producción y las preocupaciones cervantinas. Desde el principio de su carrera literaria hasta el final, Cervantes se mostraba fascinado por los hilos rotos de narrativas y comunicaciones cortadas y fragmentadas, y sus implicaciones por la estructura, la presentación y la comprensión de la narrativa total con sus distintas voces y mezcla de puntos de vista. En su primera obra de ficción publicada, *La Galatea* (1585), el cuento más extenso del texto es narrado por Silerio, un relato con un círculo de oyentes ávidos pero interrumpido numerosas veces, y que no se completa hasta la última parte del libro, y aun allí se introducen otras voces y otras perspectivas en la trayectoria narrativa. Además, la trama principal de *La Galatea*, que se trata del amor entre Elicio y Galatea y su posible matrimonio, se queda en el aire sin concluirse, lo cual constituye una especie de asignatura pendiente para el autor, quien unos días antes de morir, en su dedicatoria del *Persiles* (1617) todavía prometía cumplir con su deber de terminar la historia de sus protagonistas pastoriles. En la novela bizantina póstuma se destacan el cuento larguísimo narrado por Persiles, también interrumpido muchas veces, y la impresión de un texto compuesto en gran parte de las historias y aventuras personales de los muchos personajes y su recepción por los compañeros o un público que se forma espontáneamente, todas ellas entrelazadas en una gran red comunicativa controlada y manipulada a la perfección por el gran “Maestro Pedro” Cervantes. Entre estas obras, el alpha y omega de la producción cervantina, y entre la primera y segunda parte del *Quijote*, se encuentran las *Novelas ejemplares* (1613), en que algunas, como *La ilustre fregona*, exageran casi hasta la parodia las narrativas digresivas y comunicaciones fragmentadas, y a veces desconexas, del género romance y específicamente el de Heliodoro, modelo tan importante para Cervantes y sus contemporáneos. Se complica el asunto con la confusión comunicativa causada por las mentiras y la retórica de desviación de los jóvenes protagonistas, el aura de misterio y silencio, y la historia fragmentada e incompleta asociadas con la fregona, quien no lo es, y el ambiente de coqueteo y chismorreos que predomina en la venta y sus contornos urbanos. La novela *El coloquio de los perros* plantea cuestiones aun más complicadas acerca de la red de la comunicación humana al multiplicar los niveles del compromiso cervantino con el vehículo comunicativo del lenguaje. Cipión le critica a Berganza a cada paso de su discurso el uso excesivo de desvíos y digresiones hasta correr el peligro de convertirlo en un pulpo con muchas colas, pero esta preocupación por un acto comunicativo estropeado o ineficaz por falta de destreza retórica se desarrolla en el texto acompañada por la profunda preocupación cervantina por el lenguaje como instrumento ambiguo de moralidad, como cauce o corredor divino o diabólico, tema discutido de manera amena y erudita entre los perros-filósofos.<sup>2</sup>

En realidad, se inicia el espectáculo del episodio de maese Pedro con los capítulos que se tratan de la Cueva de Montesinos y el comienzo de la aventura del rebuzno (capítulos 22-25), es decir, con episodios que tienen que ver con actos comunicativos de

---

<sup>2</sup> Véase Forcione 1984, 187-236 sobre la complejidad del tema del lenguaje como instrumento de potencialidad divina y diabólica, y la influencia erasmista en el pensamiento cervantino acerca del tema. Comenta Forcione: “Like many other great writers of the Renaissance, Cervantes was profoundly interested in the problematic relationship between words and things, in the arbitrariness of linguistic signs and systems, and in the possibilities for deception and confusion lurking in the most elaborate system of appearance created by civilization” (187). Sobre la recuperación del *Crátilo* de Platón y la búsqueda de un lenguaje natural en la época de Cervantes véase Collins 2002, 285, 294-96.

interpretación conflictiva. En el caso de la Cueva de Montesinos, al nivel más básico entran en conflicto las normas de veracidad y verosimilitud del buen Sancho con el acto de misprisión por parte de un Don Quijote loco por rescatar y liberar a su Dulcinea encantada, y por lo tanto predispuesto a mal interpretar la visión de Montesinos, Durandarte y Belerma y sus contornos, una versión paródica, grotesca y lúgubre del mundo bello, heroico y luminoso de los romances, las leyendas y los libros de caballerías. Don Quijote quiere que Sancho confirme y verifique su interpretación, un acto que le resulta imposible no sólo por el sentido común del escudero, modificado por lo menos en parte por la influencia quijotesca, sino también por el hecho que Sancho inventó el encantamiento de Dulcinea y ya de sobra conoce la verdad acerca de esta cuestión. De allí la duda, el escepticismo, y el rechazo total que le ofrece a Don Quijote lo cual termina por una exhortación atrevida: “[. . .] [M]ire por sí, y vuelva por su honra, y no dé crédito a esas vaciedades que le tienen menguado y descabalado el sentido!” (2: 231). Don Quijote interpreta las palabras duras de Sancho como muestra de su amor y su ignorancia, y le promete que “andaré el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa” (2: 231). Según Don Quijote, el paso del tiempo puede mejorar la voluntad y la capacidad de Sancho para comprender lo que le comunica y su propia capacidad de convencerle de la verdad de lo que le pasó en la cueva. Su versión de la verdad como casi siempre se basa en el deseo y la ficción, y se presenta en lenguaje profético que flota en el aire sin correspondencia alguna a un mundo tangible y se niega a seguir las leyes naturales.

El lector por su parte reconoce en este episodio el antiguo *topos* o tópico de *catábasis* o descenso, tópico heroico asociado con el mundo de la épica como en la *Odisea* o en la *Eneida*.<sup>3</sup> Por la ironía cervantina, sin embargo, el lector también entiende lo que Don Quijote no quiere entender, que en el contexto de la Cueva de Montesinos, en contraste con el descenso clásico en que el héroe entra en un intercambio comunicativo de profecía con la revelación de información secreta o desconocida, muchas veces de acciones futuras o todavía no del todo realizadas, los habitantes de su mundo encantado muestran el paso del tiempo, y los años pasados, en forma corpórea y material, en un estado de aburrimiento y a veces de pobreza. Se le niega a Don Quijote la información profética deseada—cuándo y cómo va a desencantar a Dulcinea, quien se le huye sin dirigirle palabra—y se reduce esta comunicación clave a un regateo vulgar y cotidiano en que indirectamente Dulcinea le pide seis reales por el faldellín y su gran defensor Don Quijote sólo puede darle cuatro reales de limosna. El lenguaje de revelación—de la épica, los romances y los libros de caballerías—se transforma y se reduce en un negocio bajo y común, una transformación que se repite en forma variada en el episodio de Maese Pedro. La adaptación del tópico de *catabasis* en un contexto complicado y sofisticado de parodia e ironía también marca una ruptura o discontinuidad cultural en su funcionamiento como estructura comunicativa elevada de inspiración sobrenatural.<sup>4</sup> Pone en tela de juicio, o mejor dicho, pone en estado de crisis,

<sup>3</sup> Véase el artículo de Lauer sobre el tópico del descenso y la Cueva de Montesinos. Claro que se ha estudiado este episodio mucho y desde una gran variedad de perspectivas críticas. La biografía sobre la Cueva de Montesinos es enorme, y obviamente se puede ver la influencia de la literatura de sueños y visiones entre otros géneros y tradiciones en esta aventura. Lauer 107-08 presenta un buen resumen de muchos de los distintos enfoques críticos utilizados para estudiar el episodio.

<sup>4</sup> Huhtamo (34) redefine el *topos* de Curtius enfatizando que funciona como un vehículo comunicativo--visual o lingüístico--que puede servir para mostrar y subrayar cambios y rupturas en la transmisión o modificación de cultura al conectar distintas culturas y distintos momentos históricos. En este sentido sirve

los valores caballerescos interiorizados por Don Quijote y el lenguaje literario utilizado para comunicarlos, porque chocan contra el mundo histórico y el lenguaje material de los negocios, del tiempo medido en horas y minutos, y del mundo urbano de la gran ciudad moderna. Mientras el público lector lee la novela, este mundo moderno invade el espacio imaginario del texto con más frecuencia e insistencia, culminando en las aventuras en Barcelona.

Como el episodio de la Cueva de Montesinos, el del rebuzno ofrece un cuento de comunicaciones confusas y equivocadas con consecuencias en parte divertidas, pero también conflictivas y posiblemente trágicas. En la historia original dos regidores buscan un asno perdido, y cada uno va por el monte rebuznando, llamando al animal perdido, pero se equivocan constantemente pensando que el rebuzno que oyen es el del asno cuando en realidad corresponde al rebuzno del otro regidor que imita el asno. Después de perder mucho tiempo así, encuentran el cuerpo del asno muerto, comido por los lobos, pero a pesar de la muerte del pobre animal, cada uno celebra el talento del otro en imitar la comunicación asnal de una manera tan convincente, es decir, en generar un simulacro del “lenguaje” de una criatura que en contraste con el lenguaje humano con toda su riqueza y diversidad, aparentemente consiste en repetir una sola combinación de sonidos, un talento limitado, ridículo y poco digno de seres humanos. El rebuzno se transforma en símbolo del pueblo entero, pero la fama de los del rebuzno también genera conflictos con las burlas y los insultos que sufren por su comunicación asnal lo cual su orgullo no soporta. En el momento en que Don Quijote y Sancho se encuentran con el narrador de la historia, quien es un habitante del pueblo del rebuzno, el hombre se ha transformado en una especie de soldado porque el día siguiente por las afrentas sufridas los del rebuzno van a entrar en batalla con los de otro pueblo que se burlan de ellos, un hecho que subraya la reacción desproporcional entre causa y efecto de ambos grupos, y la estupidez de todos ellos en resolver sus conflictos en una guerra civil cuando tienen la capacidad humana de utilizar el divino instrumento del lenguaje para discutir sus diferencias, resolverlas y reconciliarse. Es un acto comunicativo que debe ocurrirse para evitar una tragedia, pero aquí la historia se queda en el aire porque coincide con la llegada de Maese Pedro y no se concluye hasta el próximo día, después de la reacción violenta, desproporcional, ridícula y trágica de Don Quijote al espectáculo del titiritero.

Peter Dunn ha enfatizado el juego de interior / exterior que conecta la pesadilla de la Cueva de Montesinos con las aventuras en la venta mientras que George Haley ha recalcado el proceso de deshumanización progresiva que entrelaza el episodio de los alcaldes que rebuznan, el del mono que parece hablar y el de los marionetas que representan la leyenda heroica de don Gaiferos y Melisendra de forma disminuida y grotesca (Dunn; Haley 149-50). Además, hay que subrayar que igual que los episodios de Montesinos y del rebuzno, varios actos comunicativos y performativos se interrumpen, se rompen, y en general, adoptan una forma inesperada e imprevisible con un circuito comunicativo concentrado en un principio por Maese Pedro, Don Quijote y el mono profeta, y luego por Don Quijote, el retablo, el joven trujumán y Maese Pedro. En contraste con muchos casos anteriores en la novela, al llegar a la venta a finales del capítulo 24, Don Quijote la identifica como tal, “no sin gusto de Sancho, por ver que su señor la juzgó por verdadera venta, y no por castillo, como solía” (2: 238), lo cual no sólo refleja el estado anímico del

---

conceptualmente un poco como “el corredor” definido por Marshall, como un nexo, un punto o un espacio imaginario de intersección comunicativa.

caballero andante, ya deprimido, desilusionado y de poca energía, sino también señala que Don Quijote se presta o se rinde al mundo público de la venta. Allí, si no entra en el gran espacio abierto de la plaza, por lo menos cruza la frontera entre el mundo aristocrático y literario de su fantasía, el espacio de castillos y palacios, para entrar en contacto comunicativo con el mundo de la estafa y el engaño, el mundo del pícaro encarnado en un Ginés de Pasamonte disfrazado como el tipo estafalario Maese Pedro, maestro de ilusiones. El parche enorme que lleva el titiritero cubre el ojo izquierdo y casi medio carrillo, funcionando en parte como máscara y en parte como símbolo de la visión parcial, imperfecta y distorsionada que predomina esta noche en la venta, una noche también de actos comunicativos parciales, imperfectos y distorsionados. Al entrar en la venta, Maese Pedro lleva el lenguaje del comercio a cuestras y continúa la invasión del discurso y de valores materialistas en el texto tan chocante ya iniciada en la Cueva de Montesinos porque en cuanto a la performance profética de su mono sabio pide dos reales por cada pregunta hecha. Así se reduce la comunicación del oráculo--mediador, corredor o comunicante de un mensaje divino al mundo humano--a un bajo negocio arreglado por un tipo estrambótico y fraudulento y realizado por un mono entrenado para imitar los gesto humanos, es decir, para crear un simulacro ridículo y degradante de un profeta y sus actos comunicativos.

Como mediador entre lo divino y lo humano, el mono tampoco puede compararse con los modelos clásicos de Tirésias o el Oráculo de Delfos. Sancho y Don Quijote naturalmente quieren consultar al mono adivino acerca del futuro, pero Maese Pedro mismo les explica que el animal “no responde ni da noticia de las cosas que están por venir; de las pasadas sabe algo, y de las presentes, algún tanto” (2: 244). El pragmático Sancho en seguida percibe lo absurdo que es pedir información sobre el pasado, pero cae en la trampa de pedir la descripción de lo que su Teresa hace ahora mismo. Maese Pedro parece completar el circuito comunicativo con una pequeña performance en que da dos golpes en el hombro izquierdo, y en un brinco, el mono se le pone en él, llega la boca al oído y luego rápidamente da diente con diente antes de volver al suelo, imitando de manera muy pobre la articulación de palabras al estilo humano, proceso inverso de los alcaldes que dominan el lenguaje y el comportamiento asnal a la perfección. Este minidrama constituye un ejemplo de lo que Richard Schechner ha llamado el “comportamiento restaurado”--la repetición de ciertos gestos, costumbres, acciones, etc., pero alejados de su contexto original--en este caso, de las convenciones de la consultación del oráculo clásico o quizás del contexto más común y cotidiano de la visita a la gitana adivina. El mono, animal que se parece al ser humano pero en forma pequeña y grotesca, y que ya en la época de Cervantes tenía una iconografía extensa y muy conocida, no se porta de manera misteriosa que sugiere la inspiración divina o el contacto con un mundo de espíritus invisibles, sino de manera mecánica y habitual vaciada de sentido especial.<sup>5</sup> La respuesta que Maese Pedro le ofrece a Sancho, aunque divertida, es una descripción cliché de las actividades de la mujer campesina típica, es decir, es una “profecía” ambigua y vacía, un mensaje y un acto comunicativo engañoso que de veras no comunica nada y que en contraste con las revelaciones divinas o secretas de los seres adivinos se puede aplicar a muchas personas en vez de una persona y ciertas circunstancias en particular. En una inversión de los papeles,

---

<sup>5</sup> Para más información sobre el concepto del “comportamiento restaurado,” consulte a Schechner 152-63; y Carlson 3-4, 46-48. Sobre la iconografía y el folklore del mono consulte el estudio clásico de Janson, especialmente las páginas 199-225, en que se estudia la asociación simbólica entre el mono y la locura, la necesidad, la magia y el tema de la vanidad.

Don Quijote adopta la postura escéptica hacia Maese Pedro y su mono en vez de Sancho y le dice al escudero que el hecho que el animal no puede predecir el futuro muestra su inability de servir como corredor de revelaciones divinas. También sospecha Don Quijote que el titiritero ha hecho un pacto con el diablo para hacer sus comunicaciones, una situación que debe haber llamado la atención del Santo Oficio según el caballero manchego. Sin embargo, no puede resistir el deseo de obtener la confirmación del dúo estrambótico acerca de la verdad o la falsedad de lo que se le pasó en la Cueva de Montesinos. Se repiten los gestos performativos habituales y esta vez la respuesta consiste en un mensaje circular que es más bien una negación de comunicación, una respuesta que no contesta ni aclara nada: "El mono dice que parte de las cosas que vuesa merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles, y que esto es lo que sabe, y no otra cosa, en cuanto a esta pregunta" (2: 248). Note aquí que Maese Pedro utiliza la retórica enfática y evasiva en negarles a Don Quijote y Sancho la respuesta o la confirmación tan deseada, e incluso pospone la posibilidad de obtener más información sobre el asunto hasta el viernes venidero. Ni siquiera menciona la palabra "verdaderas" sino el vocablo "verisímiles," un sustituto inesperado por el caballero que introduce un contraste o una matización conceptual entre la verdad y la verosimilitud que luego ocupa un lugar principal en el conflicto sobre el retablo del titiritero.

En esta parte del episodio de Maese Pedro, el lector del *Quijote* se transforma en espectador de una especie de loa, un minidrama que se trata entre otros temas de un tipo de acto comunicativo vigente en otros contextos—otras culturas, otras formas literarias, otros momentos históricos—pero minado y anulado en el espacio interior, pero también público y social de la venta y la órbita engañosa del pícaro Ginés de Pasamonte.<sup>6</sup> En contraste con la aventura en la Cueva de Montesinos, el lector es testigo, observa o escucha más o menos directamente los gestos, las acciones y los intercambios discursivos que parecen formar un circuito comunicativo completo, pero que desde la perspectiva crítica del lector o espectador no constituyen nada por el estilo, sino unos actos comunicativos totalmente falsos e ilusorios que exigen interpretaciones que corresponden más bien a los deseos de Don Quijote y Sancho, crédulos y vulnerables en estos momentos. Sin embargo sirve esta loa cervantina para aumentar el distanciamiento crítico del lector, fomentar el ambiente de ilusión y engaño, y crear un marco de teatro y unas expectativas de teatralidad, además de subrayar los temas conflictivos que surgen en la performance del drama

---

<sup>6</sup> Se ha notado mucho la teatralidad del *Quijote*, enfatizando la carrera y la ambición frustrada de Cervantes como dramaturgo. En 1986, por ejemplo, Jill Syverson-Stork observó que "*Don Quixote* abounds with theatrical technique," añadiendo "*Don Quijote* does reveal an ever increasing use of theatrical techniques in the course of its creation" (9). Más recientemente Bruce Burningham ha observado: "*Don Quijote* is at its *most* theatrical when its narrator, like Maese Pedro's young jongleuresque apprentice, moves front and center in order to draw attention to himself as a performative construct. For, it is at this moment that Cervantes [...] achieves his greatest success as a 'scriptwriter,' implicitly recognizing that *Don Quijote* could (and would) be 'performed' far more often than all of his plays combined" (2007, 131). Véase también el importante artículo de Burningham (2003) sobre el episodio de Maese Pedro en que analiza la poética multiforme de la performance "juglaresca" que se representa en el espacio performativo de la venta, una representación polifacética en que el lector puede ver casi una alegoría de la historia del teatro español. Scham 131-32 analiza el episodio en términos de las relaciones complicadas y sofisticadas entre el ocio, el juego, el recreo y la vida diaria en que el juego se transforma en una modalidad de la existencia en el *Quijote*.



principal del retablo de Maese Pedro, entre ellos el acto de comunicación en sí y el desmoronamiento de viejas formas de comunicación.<sup>7</sup>

Aunque al leer el episodio es imposible desenredar los distintos actos comunicativos que se minan o subvierten en el espacio público de la venta transformada en teatro, en que se presenta el miniteatro de los títeres, el análisis exige una división artificial que hay que admitir obviamente choca contra el gran enredo de rebotes y errores comunicativos que Cervantes quería dramatizar en el texto. Como señala Haley, el tema del minidrama, el rescate de Melisendra por Don Gaiferos, se origina en la tradición folklórica del romancero carolingio, y llega a la venta por las manos del titiritero Maese Pedro / Ginés de Pasamonte con todos sus ecos heroicos y épicos, sus cualidades caballerescas, y sus clichés y elementos ya de sobra conocidos y listos para parodiar (145, 149). Los muñecos ya ofrecen a la vista de los espectadores y los lectores una versión reducida, grotesca y deshumanizada de una aventura caballerescas que sirve como un doble de la aventura fracasada del desencantamiento de Dulcinea.<sup>8</sup> El talento limitado de Maese Pedro y su trujumán inepto también contribuye a la destrucción de la bella ilusión del caballero cristiano heroico que se sacrifica y lo arriesga todo ante las huestes moras para liberar a su mujer y la dama de sus sueños encarnada en Melisendra, pero hay que añadir que los gestos y las palabras performativos de las figuras tampoco funcionan como solían en el pasado, y es difícil imaginar al resto del público, si nosotros los lectores nos identificamos con ellos, acaparados por el mundo ridículo y francamente esperpéntico que Cervantes nos presenta en el espectáculo de títeres. La acción escénica se niega a comunicar totalmente el mensaje heroico típico esperado por el público y tan deseado por Don Quijote, quien se identifica con Don Gaiferos. El muñeco caballero resiste tanto la petición del emperador de rescatar a la mujer, ya olvidada según el poema citado en el minidrama, que el joven trujumán explica que Carlomagno “le riñe, que no parece sino que le quiere dar con el cetro media docena de coscorrones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados” (2: 251). Así Don Quijote ve a su alter yo heroico transformado en una especie de Polichinela protagonista de una farsa de guiñol, mientras que para colmo, durante el famoso rescate, la dama Melisendra por poco se cae del balcón, y asida la punta del faldellín de uno de los hierros de él, se queda pendiente en el aire hasta que Don Gaiferos “ase della, y mal su grado la hace bajar al suelo, y luego, de un brinco, la pone sobre las ancas de su caballo, a horcajadas como hombre,” un acto que se remite a los gestos de la campesina designada Dulcinea por Sancho, la que de un brinco se mete en la albarda de su pollina (2: 253).

---

<sup>7</sup> En 1970, 146-51 Forcione enfatiza sobre todo la continuidad entre el episodio de la Cueva de Montesinos y el del retablo de Maese Pedro en cuanto a uno de los temas literarios más debatidos de la época, la cuestión de la verosimilitud, y unos episodios en que el lector ve a un Don Quijote reducido y humillado igual que las figuras legendarias de Gaiferos y Melisendra, reducidos a unas muñecas absurdas. Percas de Ponseti subraya el espejismo entre los dos episodios, comentando: “El retablo de Maese Pedro es un comentario crítico de Cervantes sobre el episodio de la cueva de Montesinos, además de la elaboración, escenificada, de la relación entre creador, criatura y lector” (584). Sobre el tema de la interpretación y la traducción con respecto a este episodio véase el artículo de Grandbois.

<sup>8</sup> Véase el estudio clásico de Varey sobre la clase de muñecos representada por Cervantes (232-37). Concluye: “*El retablo de Maese Pedro* puede que se base en una representación de títeres--de marionetas, de fantoches o de autómatas--que viera Cervantes; pero no es una reproducción fotográfica de tal representación. El *Quijote* es obra de creación, no de reportaje” (237).

Como ha demostrado Mary Gaylord, lo que Don Quijote, el lector y el público en la venta observan no es simplemente la anulación de la comunicación performativa caballeresca y heroica, y en el caso del protagonista cervantino en particular, en cierto sentido compensatoria, o eso es lo que desea y busca por sus desilusiones recién experimentadas. Cervantes no sólo cuestiona las pretensiones caballerescas de Don Quijote y las formas literarias gastadas visualizadas en el espectáculo sino también mete en tela de juicio la gran metanarrativa de la historia oficial de una España protonacionalista, imperialista y heroica en sus guerras y victorias militares, y en su reclamación de narrar y comunicar la verdad histórica por la historiografía oficial. La representación grotesca y burlesca de una popular y celebrada leyenda nacional distorsiona y mina esta postura o comunicación discursiva unívoca y autoritaria (Gaylord 129-43).

El fracaso implícito de la comunicación histórica oficial también forma parte de la comunicación intradiagética que se desarrolla entre Don Quijote y el trujumán en que surgen los temas muy cervantinos sobre el mejor estilo o método de narrar y la diferencia entre la verdad histórica, la verdad ficticia y la verosimilitud. Alban Forcione comenta que en este contexto Don Quijote adopta una postura crítica que se parece más a la del canónigo de Toledo, observando que el caballero andante le riñe al joven por sus repeticiones, sus digresiones y su tendencia de desviarse de los puntos principales en la narración (Forcione 1970, 148-50): “[S]eguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas” (2: 252). Este afán quijotesco por la verdad literal y la irritación del protagonista ante la estética incorrecta, según sus normas personales en este momento, llegan a su punto máximo cuando el muchacho menciona las campanas en Sansueña, provocando la protesta del caballero, quien critica a Maese Pedro por ese “gran disparate” porque “entre moros no se usan campanas, sino atabales,” siguiendo así en plan pedante (2: 254). Curiosamente, el estafador y autor autobiográfico Maese Pedro sale a la defensa de la libertad artística, pero claro sobre todo motivado por interés pecuniario: “No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. [...] Prosigue, muchacho, y deja decir, que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol” (2: 254). Estos intercambios impiden la representación del miniteatro y el avance de la historia de Don Gaiferos y Melisendra, desvían la atención de los lectores y espectadores, y bloquean totalmente cualquier posibilidad de sumergirse imaginativamente en el espectáculo, lo cual resulta nada fácil desde el principio por su carácter deshumanizado y burlesco. Así el lector se encuentra ante un nudo de comunicaciones defectuosas y desvirtuadas. Don Quijote defiende las normas clásicas y el decoro merecido por la leyenda de su doble caballeresco, el trujumán no entiende a Don Quijote y no aprende nada de él, y Maese Pedro intenta apaciguar a Don Quijote pero a fin de cuentas sólo quiere seguir con el espectáculo para ganar dinero.

A pesar de distanciar y enajenar aun más a los otros espectadores, Don Quijote consigue identificarse con Don Gaiferos, y para ayudar a la pareja de títeres a escaparse de los moros, decide cortar el nudo gordiano de los actos comunicativos estropeados y las acciones lentas y torpes de los muñecos, sustituyendo por las palabras que ya no le sirven la línea recta y más eficaz, desde su punto de vista, de la intervención violenta. El retablo, los títeres, en fin, el espectáculo completo tanto el aspecto material como la experiencia misma resultan destruidos por la hazaña quijotesca y sus consecuencias tragicómicas. En

el desenlace del episodio al final del capítulo 26 estas consecuencias evocan un extraño espejismo entre Don Quijote y Maese Pedro. Por una parte, aunque el caballero insiste que Melisendra ya se quede en Francia con su esposo, por otra parte, se ve obligado a aceptar su responsabilidad por la destrucción de los muñecos, y con Sancho haciendo de intérprete y utilizando el discurso de contabilidad, tiene que pagar por la pérdida material sufrida por Maese Pedro. El pasar la lista de cada figura y el describir las heridas sufridas de cada una subrayan de manera mecánica y enfática la materialidad de los títeres, mientras que Don Quijote confronta de nuevo la reducción brutal de sus ilusiones caballerescas. Pero aunque el protagonista se ve también reducido y humillado, con profunda tristeza y melancolía vuelve a confirmar el poder que la ilusión teatral ha ejercido en su espíritu: “Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno” (2:257). Con todo esto, después de su confesión Don Quijote se ofrece a pagar el coste del daño lo cual significa una admisión o por lo menos una concesión, por débil que sea, de que ha visto una representación artística y no una realidad histórica.

En el caso de Maese Pedro, mientras tanto, ocurre algo parecido al proceso inverso, porque el pícaro conoce y maneja la magia detrás del retablo, sabe muy bien que crea e inventa ilusiones. Como engañador profesional, miente, distorsiona y manipula la realidad a cada paso, y como pícaro habita el mundo criminal que abunda en lo corpóreo, lo material, lo vil, lo bajo. Sin embargo, han observado tanto Forcione como Percas de Ponseti que en este episodio abundan las palabras y alusiones con resonancias religiosas. A finales del capítulo 25 el narrador inicia el uso de las palabras *retablo* y *figuras* por los títeres y el escenario portátil respectivamente, vocablos repetidos a lo largo del episodio que contaminan varios niveles de discurso sotto voce con los ecos espirituales de otro contexto: “[V]inieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que le hacían vistoso y resplandeciente” (2: 249). El espectador ve un altar transformado por velas y va a ser testigo de “los misterios del retablo” (2: 249). Al final, al atacar el miniteatro Don Quijote “en menos *de dos credos* dio con todo el retablo en el suelo” (2: 255; énfasis mío), y el día después, Maese Pedro coge “*las reliquias* de su retablo” y sigue su camino (2: 259; énfasis mío).<sup>9</sup> Lo curioso es que esta comunicación apagada se transporta de un nivel del texto (el del narador) a otro, y se emerge en el desenlace en el discurso del tipo sarcástico Maese Pedro. Al contemplar la destrucción de su espectáculo, el titiritero cita un romance del rey Rodrigo para comunicar en tono irónico y melodramático el horror de su tragedia, diciendo “Ayer fui señor de España...”, pero las palabras que siguen evocan el tema bíblico del *vanitas* y bien pudiera haberlas sacadas de un auto sacramental: “No ha media hora, ni aun un mediano momento, que me vi señor de reyes y de emperadores, llenas mis caballerizas y mis cofres y sacos de infinitos caballos y de innumerables galas, y agora me veo desolado y abatido, pobre y

<sup>9</sup> Forcione 1970, 148-49 recalca la importancia del vocabulario con resonancias religiosas en esta escena, notando también la identificación cervantina del poeta con el mago y la magia: “I interpret the *retablo* of Master Pedro as the hallowed region of the imagination, with which man can commune only through the ministrations of the poet” (149n33). Percas de Ponseti 595-603 enfatiza el paralelismo entre la creación poética y la creación divina realizado por el uso cervantino de lenguaje religioso y litúrgico en este episodio, comentando: “El aspirante a poeta, quien invoca el *operibus credite et non verbis*, es Maese Pedro, cuyo concepto artístico se limita a la imitación externa de la naturaleza como sugiere su mono, y cuyo portavoz técnico, el trujumán, carece de la ‘maravillosa ciencia’ de la palabra” (602).

mendigo, y, sobre todo, sin mi mono [...] En fin el Caballero de la Triste Figura había de ser aquel que había de desfigurar las mías” (2: 256). De esta forma, en el desenlace del episodio el lector se confronta con dos personajes que adoptan una postura triste y melancólica al lamentar su pérdida sufrida. Uno de ellos comunica su tristeza profunda ante su desilusión, pero se ve obligado a reconocer la transformación de sus sueños en muñecos despedazados y silenciosos, y tiene que pagar por su propia desilusión y confirmar su propia naturaleza de carne y hueso, diciendo: “Acabe presto maese Pedro, que se hace hora de cenar, y yo tengo ciertos barruntos de hambre” (2: 258). El otro comunica su tristeza ante la destrucción de sus posesiones materiales, empleando lenguaje religioso y melodramático con tono irónico para afirmar y recuperar el valor material de su teatro derruido.

Al final del capítulo 26, sería fácil concluir que los lectores se quedan ante las ruinas de un acto demoledor realizado por Don Quijote y ante el gran vacío de un juego suma cero de actos comunicativos que no van a ninguna parte y se quedan, como los muñecos, silenciosos y en pedazos, como unos hilos conductores o vectores que se anulan en oposición, se quiebran en el aire y se caen al suelo. Sería fácil concluir esto, pero también sería incorrecto, porque como Friedrich Nietzsche ha observado, “destruir es crear,” y así es el caso en la venta. En su ensayo magistral *Meditaciones del Quijote* (1914), José Ortega y Gasset utiliza el episodio de Maese Pedro para demostrar la invención cervantina de un espacio tercero, el espacio de la imaginación, un espacio de compenetración en que hay movimiento constante entre el mundo fuera y dentro del texto:

Nada nos impide entrar en este aposento: podríamos respirar en su atmósfera y tocar a los presentes en el hombro, pues son de nuestro mismo tejido y condición. Sin embargo, este aposento está a su vez incluso en un libro, es decir, en otro como retablo más amplio que el primero. Si entráramos al aposento, habríamos puesto el pie dentro de un objeto ideal, nos moveríamos en la concavidad de un cuerpo estético. [...] Por el conducto de la simplicidad y la amencia van y vienen efluvios del uno al otro continente, del retablo a la estancia, de esta a aquel. Diríase que lo importante es precisamente la ósmosis y endósmosis entre ambos. (210)

Ortega reconoce que a pesar del nudo complicado de errores, intenciones conflictivas, acciones destructivas, y comunicaciones bloqueadas y equivocadas, o quizás porque se plantean en el texto, el verdadero retablo lo inventa Miguel de Cervantes transformando el episodio en un modelo de la corredoricidad fundamental a la novela como género literario. Note que el filósofo espacializa este lugar de conectividad y comunicación imaginativa—*aposento, aposento en un libro, un retablo más amplio que el primero, la concavidad de un cuerpo estético*—y allí fluye y circula la imaginación del lector. Según Ortega, podemos entrar en el aposento y respirar el aire, tocarles a los personajes, poner el pie allí, movernos, y a través de este corredor hay un ir y venir, un movimiento de un continente a otro, del retablo a la estancia, por una red comunicativa constante, un circuito dinámico de ósmosis y endósmosis. Describe justamente Ortega uno de los casos en que la novela se observa a sí misma, espacializa y dramatiza su propia arquitectura interior y el diseño sofisticado de su red de vectores comunicativos. Si el corredor se materializa como elemento arquitectónico reconocido en su forma moderna en el siglo dieciocho o diecinueve, hay que enfatizar que igual que su homólogo en la arquitectura, el corredor

literario se origina en el siglo diecisiete, y en las páginas de *Don Quijote*, en que también surge la corredoricidad comunicativa como elemento íntegro en su plano fundamental.

Hay otras aperturas novelescas diseñadas en el episodio también, entre ellos, la función de Don Quijote como corredor o personaje corredor. Ortega otra vez capta este fenómeno al caracterizar al caballero de eje o figura de convergencia entre el mundo de la aventura y la realidad actual: “Don Quijote es la arista en que ambos mundos se cortan formando un bisel” (212). Y hacia el final de *Meditaciones del Quijote* observa: “En la voluntad de aventuras, en el esfuerzo y en el ánimo nos sale al camino una extraña naturaleza biforme. Sus dos elementos pertenecen a mundos contrarios: la querencia es real, pero lo querido es irreal” (226). En este episodio los lectores son testigos de su función de corredor, al escucharle insistir en que el minidrama se conforme con los datos históricos de la cultura y la época además de pedir las “muchas pruebas y repruebas” que exige la excavación de la verdad, y luego unos minutos después, verle entrar directa y violentamente en el retablo para ayudar a los muñecos Don Gaiferos y Melisendra escapar de los moros armados, y entonces en el desenlace, escucharle ofrecer pagar por la destrucción hecha para olvidarse de lo ocurrido y satisfacer el hambre que experimenta. La rapidez con que estos cambios se realizan, en que el protagonista acepta, entra, y se adopta a los dos mundos, y cada uno de estos forma parte del otro, demuestra la invención cervantina del personaje corredor Don Quijote, el juego sofisticado de la ironía y del perspectivismo logrado por el autor, y su manejo de distanciamiento y varios niveles discursivos y comunicativos para abrir una pista imaginaria que le permite al público lector entrar en el mundo del texto. Don Quijote no sólo es corredor, sino que también es el que le abre la puerta del corredor al lector.

La corredoricidad conceptual ilustrada por este episodio forma otro aspecto íntegro del nuevo género literario inventado por Cervantes. El planteamiento y la dramatización de varios puntos de vista, y de varios niveles y tipos de discurso acerca de temas tan profundos e importantes para Cervantes como la verdad ficticia o la verdad en la ficción, la realidad histórica y la verosimilitud, la responsabilidad artística e histórica, el arte y la magia de la creación artística, el poder de la ilusión artística, el poder y el límite del lenguaje y la comunicación, y la relación dinámica entre el mundo cotidiano y el imaginario, muestra el gran mago Cervantes empleando el mundo de la novela para invitar a los lectores a considerar estas cuestiones serias que se tratan de la vida, el arte y la dinámica entre los dos. Paradójicamente, el hecho que hay tantas comunicaciones que se rebotan, se anulan, se quedan suspendidos en el aire o se caen en el suelo significa que se atenúan los lazos entre las ideas introducidas por ellas en su contexto inmediato—su enunciador, su tono, sus intenciones más probables—y se desanclan los conceptos, y abriendo paso por el corredor de la novela, circulan las ideas en la mente del lector, y posiblemente circulen en una rica comunicación crítica, filosófica e imaginativa entre lectores. Hay que añadir que uno de los muchos logros de Cervantes en este episodio, y en otras partes de la novela, es la construcción de un ambiente y un espacio imaginativo en que la misma comunicación incluso puede funcionar a varios niveles simultáneamente o adquirir significaciones casi contradictorias a la misma vez. Por ejemplo, la postura literal y conservadora de los comentarios de Don Quijote ante el retablo al principio del espectáculo representan la inversión de su defensa elocuente de la literatura imaginativa en su conversación con el canónigo de Toledo, pero también les remite a los lectores al metadiscurso cervantino acerca de la literatura en general que se desarrolla a lo largo de la novela en que participan

múltiples voces y se dialogan múltiples perspectivas. Se supone que los términos religiosos enunciados por Maese Pedro en el desenlace se utilizan irónicamente, pero como las mismas palabras se mueven del discurso del narrador a las enunciaciones del titiritero, la conexión con una sola voz o un personaje específico se atenúa, y los vocablos fluyen y se liberan de su órbita irónica, entablando una conversación seria acerca de la magia, el misterio y el poder casi espiritual de la obra y la creación artística.

Se concluye el episodio de Maese Pedro al cerrar el paréntesis de la aventura del rebuzno en los capítulos 27 y 28. Allí sale a la vista la elocuencia de Don Quijote, quien procura impedir el estallido de la violencia entre los del rebuzno y los otros aldeanos que les han insultado. En otra inversión de papeles, el caballero hace de conciliador, mientras que Sancho sin pensarlo provoca la violencia de los agresores al demostrar su propia habilidad en rebuznar. Don Quijote huye de la confrontación, en contraste con su intervención armada en el espectáculo, y Sancho se transforma en víctima principal del enojo de los campesinos como resultado de una comunicación equivocada, es decir, mal pensada y mal comprendida.

A pesar de la conclusión del episodio de Maese Pedro, las implicaciones y las resonancias de su espectáculo comunicativo penetran el resto de la novela. Si se piensa en los episodios con los duques, Don Quijote casi se transforma en la marioneta de sus anfitriones, objeto de burla y blanco del sadismo de la pareja. Más tarde, en el caso de la aventura de la cabeza encantada en Barcelona, Don Quijote, blanco de las burlas de Don Antonio y su mujer, y en el momento de su derrota trágica, se revela listo a aceptar el poder profético de este truco de salón que en realidad simplemente va a servir como fuente de entretenimiento para los amigos del anfitrión barcelonés. La cabeza profética es un engaño creado en la forma de un medio comunicativo que emplea un tubo o corredor para conectar dos habitaciones, la voz del enunciador burlón con el receptor vulnerable, el huésped aparentemente favorecido por las noticias semidivinas. La cabeza, una versión mecánica del mono adivino, es un ejemplo de que a veces un medio imaginario de comunicación refleja los deseos subconscientes del individuo (Klutenberg 48). Don Quijote se encuentra casi desesperado en este momento para desencantar a Dulcinea, y ve la cabeza como la clave para asegurarse del rescate de su dama, un deseo nunca realizado.<sup>10</sup>

Este análisis del espectáculo comunicativo de Maese Pedro subraya que el autor de la segunda parte del *Quijote* ya tenía presente cierta consciencia de la naturaleza innovadora de su obra. Otros aspectos de la arquitectura fundamental del *Quijote* de 1615 contribuyen a esta impresión también. La interacción y la comunicación de una gran variedad de personajes de diferentes clases sociales, distintas personalidades, etc., una dimensión del texto ya enfatizada por los episodios en la venta a finales de la primera parte de la novela, se aumentan en la segunda parte, como han observado muchos críticos. La reaparición de un personaje de la primera parte, Ginés de Pasamonte, en la segunda parte, como Maese Pedro, y el aumento de los momentos metaficticiales también crean la impresión de un autor aun más consciente de su innovación creativa. Además, los capítulos paralelos en la segunda parte muestran la experimentación cervantina con la simultaneidad temporal en la novela. Se nota este paralelismo al principio, en que en capítulos complementarios, Sancho conversa con su mujer mientras que Don Quijote habla con el ama y la sobrina, y en ambos casos, los dos amigos defienden su intención de buscar

---

<sup>10</sup> Para leer un estudio más detallado acerca del episodio de la cabeza encantada véase el artículo de Ruta, y también el de Collins, en prensa.

aventuras otra vez. Hay más paralelismo en los capítulos con los duques en que el autor alterna entre los episodios de Don Quijote deshumanizado por los nobles y los de Sancho gobernador de la ínsula. Todos estos elementos formales realizan cambios profundos en la organización y la circulación dentro del mundo ficticio y en el armazón básico de *Don Quijote*, revelando otra vez el papel de Miguel de Cervantes como diseñador y arquitecto de la novela moderna. En cuanto al espectáculo de Maese Pedro, las nuevas aperturas o los nuevos corredores que surgen en este episodio clave crean nuevas pistas de interactividad entre el lector y el mundo ficticio de la novela, transformándose en parte de la arquitectura fundamental de la novela moderna y en elemento esencial de la contribución cervantina a la literatura global.

**Obras citadas**

- Bachelard, Gaston. Maria Jolas tr. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1992.
- Bakhtin, Mikhail M. Caryl Emerson y Michael Holquist tr. Michael Holquist ed. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: U of Texas P, 1981.
- Burningham, Bruce R. "Jongleuresque Dialogue, Radical Theatricality, and Maese Pedro's Puppet Show." *Cervantes* 23.1 (2003): 165-200.
- . *Radical Theatricality: Jongleuresque Performance on the Early Spanish Stage*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2007.
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2004.
- Cervantes, Miguel de. John Jay Allen ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, 2013. 2 vols.
- Certeau, Michel de. Steven Rendall tr. "Spatial Stories." *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U of California P, 1984. 115-30.
- Collins, Marsha S. "Orfeo and the Cratylene Conspiracy in Unamuno's *Niebla*." *Bulletin of Spanish Studies* 79.2-3 (2002): 285-306.
- . "Playing with Time, Asynchronicity in *Don Quijote*." *Cervantes* (2016). En prensa.
- Dunn, Peter N. "La Cueva de Montesinos, por fuera y por dentro: Estructura épica y fisonomía." *Modern Language Notes* 88 (1973): 190-202.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of "El casamiento engañoso y El coloquio de los perros"*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- . *Cervantes, Aristotle, and the "Persiles"*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- Gaylord, Mary Malcolm. "Pulling Strings with Master Peter's Puppets: Fiction and History in *Don Quixote*." *Cervantes* 18.2 (1998): 117-47.
- Grandbois, Peter. "Lost in the Details: Translating Master Peter's Puppet Show." *Cervantes* 27.2 (2008): 59-79.
- Haley, George. "The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show." *Modern Language Notes* 80 (1965): 145-65.
- Huhtamo, Erkki. "Dismantling the Fairy Engine: Media Archaeology as Topos Study." En Erkki Huhtamo y Jussi Parikka eds. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: U of California P, 2011. 27-47.
- Janson, H. W. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: The Warburg Institute University of London, 1952.
- Jarzombek, Mark. "Corridor Spaces." *Critical Inquiry* 36.4 (2010): 728-70.
- Klutenberg, Eric. "On the Archaeology of Imaginary Media." En Erkki Huhtamo y Jussi Parikka eds. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: U of California P, 2011. 48-69.
- Lauer, A. Robert. "*Descendit ad inferna*. Don Quixote's Descent into Hell and the Name of the Father." En Vibha Maurya and Ignacio Arrellano eds. *Cervantes and "Don Quixote": Proceedings of the Delhi Conference on Miguel de Cervantes*. Hyderabad: EMESCO, 2008. 107-22.
- Marshall, Kate. *Corridor: Media Architectures in American Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2013.
- Ortega y Gasset, José. Julián Marías ed. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra, 1984.



- Percas de Ponseti, Helena. "El retablo de Maese Pedro: El creador a imagen del diablo o a imagen de Dios." *Cervantes y su concepto del arte: Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote."* Madrid: Gredos, 1975. II, 584-603.
- Roberts, David. "Self-Reference in Literature." En Michael Irmscher, with Leah Edwards trs. Dirk Baecker ed. *Problems of Form.* Stanford: Stanford UP, 1999. 27-45.
- Ruta, Maria Caterina. "La 'aventura' de la cabeza encantada en el contexto urbano." En Carme Riera y Guillermo Serés eds. *Cervantes, el "Quijote" y Barcelona.* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2007. 213-30.
- Scham, Michael. "*Lector Ludens:*" *The Representation of Games and Play in Cervantes.* Toronto: U of Toronto P, 2014.
- Schechner, Richard. *Performance Theory.* London: Routledge, 2003.
- Syverson-Stork, Jill. *Theatrical Aspects of the Novel. A Study of "Don Quixote."* Valencia: Albatros Hispanófila, 1986.
- Varey, John E. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII).* Madrid: Revista de Occidente, 1957.