

**CERVANTES FRENTE A SU PUBLICO: ASPECTOS DE LA  
RECEPCION EN *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS*.**

Dawn L. Smith.  
Trent University

Bien conocido es el entremés de Cervantes titulado *El retablo de las maravillas*. Como se ha mostrado ampliamente, tiene antiguas raíces folklóricas; también recuerda uno de los cuentos que figuran entre los de *Las mil y una noches*, en el cual un emperador se deja engañar por unos sastres tramposos que pretenden hacerle un traje nuevo; nadie se atreve a decirle que no existe tal traje hasta que un niño despreocupado llega a contar la verdad: que el emperador anda desnudo. El entremés cervantino trata de dos embaucadores que llegan a un pueblo pretendiendo presentar a los habitantes crédulos un retablo portentoso, pero que sólo podrán verlo los de sangre legítima y castiza. Los villanos simples, ricos y presuntuosos (junto con dos personas más cultas) se ven acobardados por el miedo de pasar por gente de linaje sospechoso; por eso, aparentan ver las escenas que, según los falsos titiriteros, se presentan en el retablo. Se empeñan en aplaudir lo que narran Chanfalla y Chirinos (los estafadores); incluso, se muestran aterrorizados por los animales que, aparentemente, salen al tablado, y reaccionan como si todo lo que se les cuenta fuera no sólo visible como tferes ¡sino como seres de carne y hueso! El juego entre los burladores y los burlados se va haciendo más y más desenfrenado hasta la llegada inesperada de un furrier, que no ve nada del pretendido retablo y dice que los aldeanos están locos. Estos tachan al furrier de converso, y él responde desenvainando la espada y arremetiendo contra ellos. Todo se acaba con gran alboroto, mientras Chanfalla y Chirinos se preparan para marcharse a otro pueblo donde, sin duda, intentarán repetir la estafa con otros villanos crédulos y cegados por sus propios prejuicios y pretensiones.

*El retablo de las maravillas* ha sido estudiado ampliamente como sátira social, también desde el punto de vista psicológico, o como cuento de índole ejemplar basado en tradición folklórica (1). Pese a que trata fundamentalmente del concepto teatral, no ha sido analizado como tal, o bien, se ha limitado a poner de relieve la idea de la ilusión dramática en la que se basa.

En 1986, el crítico Nicholas Spadaccini sugirió que, como consecuencia del fracaso que tuvo en sus postrimerías como escritor de teatro, Cervantes cambió de actitud, orientando su obra dramática posterior a un público de "lectores" en vez de espectadores (2). Esta teoría se basa en el hecho de que, en el Prólogo al volumen que se publicó en 1615 titulado "Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados", el propio Cervantes escribió:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio; (93) (3).

Habla en el mismo Prólogo de "algunos entremeses mfos que con ellas estaban arrinconados", y luego dice que se las vendió a un librero, añadiendo que éste "me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes y diretes de recitantes" (94) (4)

Aunque esta teoría de Spadaccini sugiere unas posibilidades interesantes, no debemos olvidar que, aunque se publicaron estos *Entremeses* en 1615, no cabe duda de que fueron escritos con anterioridad y que, en aquel momento, no se le pudo ocurrir a Cervantes que no fuesen destinados a llevarse al escenario. Además, sin duda se imaginaba que serían montados entre los actos de sus propias comedias. Por consiguiente, *El retablo de las maravillas* nos ofrece un testimonio muy significativo de lo que pensaba Cervantes acerca del teatro y el público de su época, al igual que propone un enfoque sobre el dinamismo del trato teatral en un sentido más amplio y universal.

*El retablo* gira alrededor del concepto del teatro dentro del teatro, lo que, a su vez, se trata de un montaje teatral que se convierte en actuación sin texto previamente previsto. Ahora bien, estas múltiples perspectivas pueden ser expresadas con el siguiente modelo:

<b>Circuito Externo</b>	frente al	<b>Circuito Interno</b>
<u>I. Cervantes</u>		<u>I. Titiriteros (impostores)</u>
II. Público		II. Público dentro del
s. XVII		Entremés
<u>s. XX</u>		
III. Entremés/Comedia+Entremés		III Retablo ilusorio

Así constatamos que tanto en lo que hemos denominado "Circuito Externo" como en el correspondiente "Circuito Interno" se destacan tres niveles, los cuales forman dos estructuras paralelas.

En los últimos años el proceso de la comunicación teatral ha sido caracterizado de varias maneras distintas según el punto de vista crítico. En general las teorías parten de la aseveración polémica del teórico francés, Mounin, que considera que en el teatro se produce un impulso que pasa de los actores al público en una sola dirección. En cambio, el semiólogo inglés, Keir Elam, propone un modelo que pretende no sólo que haya lo que podemos calificar de intercomunicación entre los varios miembros del público en el teatro, sino que haya también una "respuesta" colectiva que pasa del público a los actores. Es decir, que el texto dramático se transmite a los espectadores mediante una serie de intermediarios (5).

Emisores	Transmisores	Mensaje	Receptores
(Pre)texto dramático-			
Director(es)	1. montaje-(modalidad) actores- técnicos, etc.		Público
	2.gestos-sonido- indumentaria, escenografía, etc.		

Al recibir el mensaje, el espectador/receptor lo interpreta según su experiencia y sus expectativas (esa mezcla de percepciones que el teórico alemán Jauss denomina "horizonte de expectativas"), adecuando su reacción

a este horizonte, aprobándolo, rechazándolo, airado o entusiasmado, perplejo, entristecido, etc.

Generalmente este modelo sirve para analizar cualquier ejemplar del teatro occidental, incluso de cualquier período. No obstante, al estudiar el caso del *Retablo*, nos damos cuenta en seguida de que el modelo necesita modificaciones, sobre todo con respecto a la categoría denominada "Circuito Interno", que se perfila de esta manera:

Emisores	Transmisores	Mensaje/ Receptores
-(Pre)texto- la conocida tradición del retablo; cuentos bíblicos y folklóricos(6)	La narración improvisada; narradores-gestos y sonidos del "músico"(7)	Público a. villanos
-Los directores/titiriteros (Chanfalla y Chirinos)	-Escenografía-casa de Juan Castrado (8)	b. furrier

El mensaje transmitido a los espectadores/receptores resulta ser casi exclusivamente acústico. A pesar de ello, estos espectadores lo reciben y lo interpretan como texto *teatral* (es decir, no como el texto *literario* que parece). No tienen más remedio, ya que son víctimas de una estafa: es decir que los Emisores (Chanfalla y Chirinos) recurren al chantaje (reforzado por evocaciones mágicas explícitas e implícitas), con el fin de conseguir el consentimiento de su público. Por lo tanto, ante la estipulación que imponen de que sólo los de sangre limpia y legítima serán capaces de ver el retablo, los villanos se ven impulsados por el miedo y los prejuicios sociales. Claro está que esta reacción ha de influir en la recepción que dan al retablo ilusorio. También explica por qué están dispuestos a negar la ausencia del acto teatral, llenando el vacío de lo que no existe con su propia presencia y actuación.

El crítico Keir Elam rechaza la teoría que pretende que el espectador acepte este trato al "suspender la incredulidad" para aceptar el mundo fingido del texto teatral. En cambio, sugiere que el papel del espectador es mucho menos pasivo: concretamente, que, sin olvidar que lo que presencia es ficticio,

se compromete a participar activamente en el juego(9). En *El retablo*, aunque al principio los espectadores que pertenecen al Circuito Interno estén obligados a aceptar el trato, una vez que colectivamente consienten participar en la estafa (sean los que sean los motivos individuales por hacerlo), lo que transcurre se transforma en un trato exclusivo, reservado rigurosamente a los participantes (es decir a los estafadores y los villanos). Lo exclusivo del trato se ve comprobado por lo que pasa cuando se presenta el furrier, el único protagonista que ignora las estipulaciones impuestas por los estafadores y quien, por lo tanto, es libre de reaccionar de acuerdo con su percepción de que no existe el supuesto retablo.

Las consecuencias llegan a complicarse y, al mismo tiempo, a plantear cierta ambigüedad en el momento que los embaucadores pierden el control de su público. A medida que se desarrolla la representación, los espectadores van sumergiéndose en ella y, por lo tanto, paulatinamente quitándoles la dirección a Chanfalla y Chirinos. En cierto momento éstos se ven amenazados por el Alcalde, no por haber fracasado en su timo ¡sino por acertarlo mejor de lo pensado! (234) De ahí que, contra su propia voluntad, los falsos titiriteros se encuentran integrados también en la representación, y al final sólo evitan el fracaso total (y la consecuente revelación de sus embelecos), por la intervención inesperada del furrier, la cual sirve para distraer oportunamente la atención de los villanos.

En cuanto al furrier, éste también se incorpora en la representación a pesar de simbolizar la realidad con que se enfrenta el juego ilusorio urdido por los demás. Antes de considerar cómo este personaje sirve de recurso para resolver el dilema dramático planteado en las dos modalidades (la del Circuito Externo y la del Interno), primero conviene fijarnos en las actitudes colectivas e individuales de los espectadores del segundo circuito.

La estrategia adoptada por Chanfalla y Chirinos para engañar al público mediante el uso de títeres es una prueba de su profundo conocimiento de ese público, ya acostumbrado a ver espectáculos parecidos presentados por grupos de faranduleros itinerantes.(10). Claro está que también ofrece ciertas ventajas de carácter práctico, ya que un retablo sólo necesitaba reunir a unos pocos participantes con un mínimo de equipamiento. Como ejemplo de esto se puede citar la descripción del Retablo de Maese Pedro (*Don Quijote*, II, 25), en la cual un chico actúa como narrador, mientras que Maese Pedro manipula los títeres. Aunque, a diferencia de lo que pasa en el episodio donquijotesco, el del *Entremés* no tiene título, Chanfalla logra despertar las expectativas de su público al sugerir varias veces que la representación tenga algunos atributos

mágicos; al mismo tiempo, da a conocer que en Madrid los están esperando para montar su retablo en los corrales de comedias, por la falta en aquella época de autores capaces de montar obras teatrales (219-20). Asimismo, cuando se le pregunta a Chanfalla qué significa el "Retablo de las Maravillas", contesta refiriéndose sugestivamente al "sabio Tontonclo". Se ha puesto el cebo en el anzuelo, y en seguida se traga al decidirse el Gobernador por encargar a los falsos titiriteros a que muestren el retablo esa misma tarde con motivo de los festejos de la boda de su ahijada, Teresa Castrada. Además, se compromete a pagarles "media docena de ducados" por adelantado (222).

Al iniciarse la representación, la estafa se pone a prueba. Hay un momento en que no se sabe cuál será la reacción de los villanos. ¿Aceptarán el engaño, o lo van a rechazar? Es imprescindible que Chanfalla y Chirinos no pierdan la conformidad de su público para participar en el juego. En términos semiológicos, esto representa la "autorización" de la representación teatral (11).

Se supera el momento crítico y de allí en adelante los espectadores se suman irrevocablemente a la ilusión. Al igual que en el cuento de *Las mil y una noches*, los espectadores se comprometen de tal manera que no pueden retroceder sin revelar su hipocresía. Por otra parte, además de ser cuestión del honor personal, se trata también del dinero pagado para ver el retablo. Nadie quiere admitir que se haya dejado engañar.

Es evidente, por lo tanto, que cada uno de los villanos reacciona por su propia cuenta: es decir que se encuentra aislado de los demás. Pero, ante el afán colectivo de demostrar que sí ven todo lo que narran los titiriteros, cada uno intenta superar al prójimo en contribuir al engaño. Con unas pocas líneas dialogadas, Cervantes perfila las diferentes características de los personajes. Por ejemplo, quizás por ser más cultos, el Gobernador y el escribano, Pedro Capacho, tardan más en dejarse convencer, aunque ninguno de los dos lo admite a los otros villanos. Sin embargo, el Gobernador nos confía su dilema a nosotros, espectadores situados en el Circuito Externo, en una serie de apartes nerviosos (228, 230). Al final, se rinde también, con evidente satisfacción de que la llegada de los soldados le proporcione una prueba irrefutable de no ser víctima de una estafa: ("Yo para mí tengo que verdaderamente estos hombres de armas no deben de ser de burlas"). (234).

En cambio, el Regidor, Juan Castrado, junto con su hija Juana y su sobrina Teresa, entran plenamente en el juego desde el principio: Juan pide a Chirinos que no saque títeres que asusten ("...que no salgan figuras que nos alboroten", (228); mientras que las dos mujeres reaccionan espantadas al saber que, aparentemente, han salido ratones al escenario:

*Juana:*

¡Jesús! ¡Ay de mí! ¡Ténganme, que me arrojaré por aquella ventana!  
¿Ratones? ¡Desdichada! Amiga, apriétate las faldas, y mira no te  
muerdan; ¡y monta que son pocos! ¡Por el siglo de mi abuela, que pasan  
de milenta! (229)

De todos los villanos, el Alcalde, Benito Repollo muestra las reacciones más complejas ante el retablo inexistente. Al principio parece pedante, irascible y algo ingenuo. Al mismo tiempo se impacienta por ver el retablo (“Vamos, Autor, que me saltan los pies por ver esas maravillas,”) (225). Al ver al músico, Rabelín, pregunta, escéptico, “¿Músico es éste?” (226); luego al fijarse en el escaso equipaje que llevan los titiriteros, opina que “Poca balumba trae este autor para tan gran Retablo”). En cuanto salen las figuras del retablo (según la narración de Chanfalla), parece cambiar de opinión, respondiendo con entusiasmo y de forma exagerada: — suplicando a Sansón que no derribe el templo (“¡No hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado!” (227); luego se excita cada vez más ante la supuesta aparición del toro, los ratones y el agua milagrosa cuya propiedad es la de embellecer a todos (“Por las espaldas me ha caído el agua hasta la canal maestra”) (230). Para remate, cuando se anuncia la entrada de la bailarina Herodías, no puede ocultar su exaltación, y anima a su sobrino a que salga a bailar con ella (“Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdalc, y será la fiesta de cuatro capas.” (232)). Parece estar tan ensimismado en la ilusión que le extraña mucho que esta bailarina judía participe en el retablo que, según las condiciones dictadas por el mago Tontonelo, ha de ser invisible a los de sangre judía. Sin embargo, mientras acepta lo ilógico de este fenómeno, Benito Repollo se niega a aceptar la presencia en carne y hueso del músico Rabelín. Asimismo, cuando la llegada del furrier amenaza con poner fin a la ilusión, se pone furioso. Además, al atribuir la intervención de los soldados al arte mágica de Tontonelo, llega a confundir totalmente la realidad y la fantasía. Su escepticismo anterior se dirige ahora contra los estafadores por motivos equivocados. Al igual que Don Quijote en la aventura con el Retablo de Maese Pedro, o bien es incapaz de distinguir entre lo real y lo imaginado, o bien no quiere hacer distinciones.

El caso de los otros villanos es algo parecido: cuando irrumpe el furrier en el escenario al final de la obra, no se puede decir si siguen reaccionando por miedo, o sí, a estas alturas, se han entregado totalmente a la ilusión teatral. Quizás simplemente estén tan sumergidos en el experiencia mimética que

empiezan a vivir el texto teatral como si fuera su vida (12). Lo que sí es cierto es que reaccionan como un sólo grupo: por muy aislados que estén como individuos ante el retablo inexistente, muestran una solidaridad total en su autorización del fenómeno como experiencia. Sean los que sean sus motivos individuales, el grupo se muestra unánime en su disposición a entrar en el juego, a colaborar en la "mentira" colectiva que impone la experiencia teatral.

Al mismo tiempo, la intervención del furrier no deja de servir de desenlace muy oportuno, tanto para obra comprendida en el Circuito Interno como para la del Circuito Externo. En el marco del primero, su llegada inesperada pone fin al dilema de los villanos, ya que, al poder tacharle de ser bastardo y judío por no ver la ilusión que los tiene avasallados, también le convierte en chivo expiatorio. Como ya se ha comentado, según las *apariencias*, representa la prueba incontrovertible de que no son víctimas de una estafa. En cuanto al segundo nivel, el que corresponde al Circuito Externo, el furrier sirve de recurso irónico que hace resaltar el hecho paradójico de que la eficacia de la ilusión en este *Entremés* necesita ser confirmada por la intervención fortuita de la realidad.

El crítico alemán, Wolfgang Iser, se ha dedicado a formular unas teorías sobre la Recepción, es decir el proceso que transcurre cuando el lector se pone a leer un texto escrito. Iser opina que el sentido implícito en una obra literaria no radica exclusivamente en el lector ni en el texto, sino entre los dos; también sugiere que el proceso de comunicación entre lector y texto depende de una serie de lagunas determinadas por el escritor ("structured gaps") las cuales permiten al lector construir sus propios "puentes", o sea, rellenar los huecos de acuerdo con lo que le ha sido revelado por el texto y conforme con sus propias expectativas y experiencia (i.e. "el horizonte de expectativas" que propone otro crítico alemán, Hans Robert Jauss) (13).

Es fácil ver cómo se puede adaptar esta teoría de la Recepción de un lector frente a un texto escrito para que se refiera a un espectador frente a un "texto" teatral. Asimismo, se da cuenta de que en el caso de *El retablo de las maravillas*, los huecos dejados en el texto crean una ambigüedad que permite al lector construir sus "puentes" interpretativos según una variedad de modelos posibles. En efecto, siendo inexistente la base de la representación ¡estas posibilidades son casi ilimitadas! Pero por otra parte se despierta cierta expectativa en el público al hacerle creer que lo que va a presenciar será un retablo. Por eso están ya preparados y dispuestos a aceptar una serie de convenciones relacionadas con este tipo de representación, las cuales son bastante distintas de las exigidas por el teatro "real". Es decir que hay ciertas limitaciones sobre



los movimientos, gestos de títeres: además no hablan y actúan dentro de un espacio más limitado de lo normal, etc. Sin embargo, una vez que el público acepte estas convenciones, se supone que, a pesar de ser títeres, no dejan de *comunicar* dentro del contexto teatral, al igual que unos actores de carne y hueso (14).

Ahora bien, cuando los villanos pagan por asistir al retablo traído por Chanfalla y Chirinos, no sólo consienten entrar en un contrato teatral, sino que también demuestran que saben de qué se ha de tratar. Cuando no se realizan sus expectativas, lo que los villanos crean con su imaginación sobrepasa las dimensiones de un retablo: incluso, llega a sobrepasar los límites del teatro "real" (Sansón se transforma en gigante, los animales evocados inspiran el terror). De esta manera Cervantes destaca la paradoja que existe cuando se comparan el contexto físico del teatro con sus posibilidades infinitas de mundos evocados. De ahí, cabe señalar lo importante de la relación entre el actor y el personaje (15). Es forzoso que la presencia física del actor en el escenario limite la elección de posibles interpretaciones que tiene el espectador. En una representación de títeres se exige al espectador un mayor esfuerzo inicial para aceptar la ilusión pero, al mismo tiempo, el acto de aceptarla también permite al espectador emplear su propia imaginación con más independencia. Es decir, que tiene que suponer que los títeres representen a actores reales (en términos semiológicos, son signos representando signos que, a su vez, representan otros signos). Por hacer ambiguo el primero de estos signos, Cervantes complica el juego, independizando aún más la imaginación del espectador y, de ahí, poniendo en tela de juicio el desenlace de la representación.

Al mismo tiempo, Cervantes nos enfrenta con la idea del riesgo que existe en el teatro: el elemento de incertidumbre que siempre se encuentra en cualquier transacción entre transmisor y receptor. Se ha sugerido que una parte importante del placer del espectador radica en el hecho de que el teatro funciona como exorcismo o negación de la realidad, y que esto le permite contemplar desde lejos lo que es peligroso o prohibido en la vida (16). Ahora bien, el retablo ilusorio tiene un desenlace indeterminado, lo que amenaza con acabar en anarquía, hasta que con la irrupción del furrier y los soldados se vuelve a imponer cierto orden en lo que está transcurriendo: es decir, se enfoca en una realidad inventada (imaginada). Además, esta intervención permite que se remate artísticamente el *Entremés*: para nosotros, espectadores situados en el Circuito Externo, se acaba más o menos satisfactoriamente mientras Chanfalla y Chirinos se preparan a marcharse a otro pueblo para engañar a

otros villanos incrédulos. Se acaba el espectáculo, literal y metafóricamente. Quizás se nos ocurra la idea de que, ya que no existen títeres, son los villanos quienes, manipulados como títeres, son devueltos al baúl al final de la obra. Sin embargo, *dentro* del mundo del *Entremés* (en el Circuito Interno), no se ha acabado todavía la acción que se ha puesto en marcha: han abandonado el escenario el furrier y los villanos, pero sin hacer paces, y sin duda, el asunto se ha de complicar cuando lleguen los soldados. Las consecuencias del pequeño engaño urdido por los dos embaucadores son mayores de las que habían pensado. (Además, conviene notar que, a diferencia de lo acostumbrado, este *Entremés* no acaba en un baile, cambio bastante significativo que sirve para enfatizar su carácter ambiguo).

Hemos visto que existe una interdependencia entre las estructuras paralelas que denominamos Circuito Externo y Circuito Interno. De ahí resulta que lo que ocurre en éste influye sobre lo que ocurre en aquél. En cuanto al significado de esto con respecto a la Recepción, hay primero que determinar el carácter del público en cuestión. Claro está que se puede hablar de diferentes categorías de espectadores, de acuerdo con varios factores determinantes, por ejemplo, según el país y el período histórico, etc. El presente estudio enfoca dos categorías: por una parte, un público del siglo decimoséptimo, y por otra, un público de nuestra propia época (ambos de habla española). No hay lugar a dudas que la recepción brindada por estos dos públicos ha de ser bastante distinta, según las expectativas que la mueven. En el caso del público del siglo XVII, se sabe que este *Entremés* nunca fue representado mientras vivía Cervantes. Por eso, cualquier tentativa de recrear las circunstancias de su recepción en el teatro no deja de ser puramente hipotética. A pesar de esta limitación, lo que sí se puede decir es que ese público hipotético (al igual que un lector de la misma época) habría sabido algo de Cervantes, de su obra en prosa y, quizás, también de sus obras dramáticas anteriores. Al mismo tiempo, el público del siglo XVII estaría acostumbrado a asistir a representaciones con títeres parecidas al retablo tratado como parodia en este *entremés*. Sin duda, se habría reaccionado con hilaridad ante el retrato de los villanos necios que forman el público en el Circuito Interno. Quizás a algunos espectadores se les hubiera ocurrido ver una yuxtaposición significativa entre el *Entremés* y la Comedia entre cuyos actos se representaba. Es posible, también, que alguien pensara que pudiera reflejar la actitud del mismo Cervantes ante el éxito del "monstruo de la Naturaleza", Lope de Vega. A pocos - quizás a nadie - se les habría ocurrido ver en la obra un espejo que les reflejara sus propios defectos (17).

Hoy en día la perspectiva del espectador ante una obra dramática de

Cervantes ha cambiado mucho. Vemos la historia del teatro áureo con otros ojos y con el beneficio de saber lo que ha pasado después. También podemos apreciar *El retablo de las maravillas* como obra independiente, evaluándolo según varias normas: por ejemplo, como sátira social, estudio psicológico, síntesis de fuentes tradicionales, o como examen desmitificador de la dinámica teatral.

*El retablo de las maravillas* plantea la cuestión de la transacción entre los que actúan (los transmisores) y los que asisten a la representación (los receptores). Como consecuencia de suprimir el elemento de los actores -intermediario esencial entre emisor y receptor- se cuestiona la distinción entre el mundo de la ilusión teatral y el mundo en que vive el público. De repente el mundo ilusorio parece menos inocuo, menos distanciado y controlado. En estas circunstancias, ¿para qué sirven las convenciones y códigos ya que el teatro irrumpe en la vida? Y entonces, ¿qué significa el concepto de la suspensión de la incredulidad o la "participación activa" en el "juego", de que hablamos antes? Y en el caso de que el espectador opte por ser cómplice de la ilusión ¿cuándo se transforma esta complicidad en capitulación inconsciente, de tal modo que la ilusión y la realidad lleguen a complementarse y completarse mutuamente?

De acuerdo con las teorías de Iser, llevadas al contexto del teatro, el espectador completa el proceso de recreación del texto dramático/teatral, construyendo sus propios puentes interpretativos para rellenar las lagunas que encuentra en este texto. El carácter paródico de *El retablo* aclara la teoría al tiempo que destaca lo imprevisible del encuentro entre el espectador y el texto que recibe.

Ante el concepto de un Lector Ideal (propuesto por Iser y otros críticos de la actualidad) y su homólogo teatral, el Espectador Ideal, Cervantes introduce irónicamente al Espectador Reacio (personificado por Benito Repollo que, al final, a pesar de sus dudas iniciales, se deja convencer por la ilusión o bien se hunde en ella); también introduce al Espectador Rebelde (el furrier) que se niega a aceptar la ilusión y, por consiguiente, por poco la destruye. Estos son elementos de una cuestión más trascendente: la de la autoridad del autor dramático, en este caso el propio Cervantes. En *El retablo* los emisores (Chanfalla y Chirinos) recurren al chantaje para asegurar la colaboración del público; pero, como hemos visto, el plan fracasa cuando el público va más allá del límite previsto por los transmisores. O sea que, a fuerza de querer mantener un control demasiado riguroso sobre los espectadores, lo pierden al pretender engañarlos con la ilusión. El público se deja engañar, pero de acuerdo con sus propios términos. Chanfalla y Chirinos evocan la magia como parte del

engaño; claro está que no hay ni encantadores ni hechizos en el sentido que ellos pretenden. Pero, como demuestra Cervantes ampliamente en el *Quijote*, la creación imaginativa es también un acto mágico: es decir que, efectivamente, lo que transcurre entre transmisores y receptores (ya sean éstos lectores o espectadores) ha de ser una experiencia que transforma a ambos participantes. Como el gran autor dramático del siglo XX, Bertoldt Brecht, Cervantes parece abogar por una colaboración fructífera entre autor y público: por una relación en la cual ni uno ni otro llegue a dominar.

Se ha dicho muchas veces que las experiencias que tuvo Cervantes en el teatro dejaron una profunda huella en su obra en prosa, concretamente en *Don Quijote de la Mancha*. Sea lo que sea, el libro está lleno de personajes que desempeñan papeles o para divertir o para engañar a otros: así es que, a lo largo del libro, casi todos juegan a ser actores o espectadores. Se cuentan (o se leen) cuentos ante un público aficionado; se miran unos a otros, alternando entre emisores y receptores. Además la interpretación de lo visto y oído cambia según el receptor y las circunstancias de la recepción: Sancho se niega a creer lo que cuenta Don Quijote acerca de su aventura en la Cueva de Montesinos; Don Quijote se pierde en la ilusión creada por Maese Pedro con su Retablo de Don Gaiferos y la sin par Melisendra. Ante la aparente locura de Don Quijote cada uno reacciona a su manera, pero al fin y al cabo nadie quiere poner fin a la ilusión que ha creado, sea porque, como los Duques, los divierte, o sea porque, como Sancho, les gusta participar en ella.

Tanto en *Don Quijote* como en *El retablo de las maravillas* (a pesar de lo breve de éste) Cervantes sugiere que la reacción del lector/espectador es algo totalmente imprevisible, y que por lo tanto, lo que llamamos hoy Recepción es un proceso que sigue cambiando según las circunstancias y la percepción del individuo. Sin duda, al mismo Cervantes le habría divertido saber cómo habría de cambiar la actitud crítica ante *Don Quijote* a lo largo de casi cuatrocientos años. También es irónico que este *entremés* que fue pasado por alto en el siglo XVII por un público con apetito de algo nuevo, sea acogido hoy en día como precursor del metateatro moderno consagrado por autores como Brecht y Pirandello (18).

## NOTAS

1. Vid, por ejemplo, E. Asensio, "Entremeses", en *Suma cervantina* (ed. J. B. Avalle-Arce y E.C. Riley), Londres: Támesis, 1973, pp. 7-49; N. Spadaccini, Introducción a su edición de *Miguel de Cervantes: Entremeses*, Madrid: Cátedra, 1982, 13-74; T.J. Kirschner, "El retablo de las maravillas de Cervantes, o la dramatización del miedo", en *Cervantes, su obra y sumundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* (Ed. M. Criado de Val), Madrid: Edi-6, 1981, pp. 819-27; I. Lerner, "Notas para el Entremés del Retablo de las maravillas: fuente y recreación", en *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morinigo*, Madrid: Insula, 1971; M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976; y P. Kenworthy, "La ilusión dramática en los Entremeses de Cervantes", *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* (ed. M. Criado de Val), Madrid: Edi-6, 1981, pp. 235-38.
2. "Writing for Reading: Cervantes's Aesthetics of Reception in the Entremeses", en *Critical Essays on Cervantes* (ed. Ruth El Saffar), Boston: G.K. Hall, 1986, pp. 162-75.
3. Las citas a los Entremeses se basan en la edición de la obra a cargo de N. Spadaccini, Madrid: Cátedra, 1982.
4. Es decir, sin tener que someterse a los antojos de los actores, gente a quien pone el calificativo, también en este Prólogo, de "la monarquía cómica" (93).
5. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres y N. York: Methuen, 1980, pp. 35-38. Vid también J. M Díez Borque, "Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro español", en *Semiología del teatro*, ed. J.M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Barcelona: Planeta, 1975, pp. 49-92.
6. M. Moner ha estudiado este tema ampliamente en "Las maravillosas figuras de *El retablo de las maravillas*", *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Ed. M. Criado de Val, Madrid: Edi-6, 1981, 809-817.
7. El texto es ambiguo con respecto a si Rabelín toca su instrumento o no; vid las palabras del Alcalde, Benito Repollo: ¡Válgate el diablo por músico aduendado, y qué hace de menudear sin cítola y sin son!" (230).
8. Se nota que los titiriteros llevan "poca balumba" (227); el único objeto que parece existir de verdad es la manta que sirve de telón para el retablo, ya que la acotación final indica que ésta se descuelga (236).
9. K. Elam, *ob. cit.*, p. 108.
10. Vid el importante libro de J.E. Varey, *Historia de los títeres en España*, Madrid: Revista de Occidente, 1957.
11. K. Elam, *Ob. cit.*, 96.

12. Vid las acertadas observaciones de Susan Fischer con respecto de este fenómeno, en "Reader-Response Criticism and the Comedia: Creation of Meaning in Calderón's *La cisma de Ingalaterra*", *Bulletin of the Comediantes*, 31, 1979, 113.

13. Vid Wolfgang Iser, "Interaction between Text and Reader", en *The Reader in the Text*, Princeton: Princeton U. Press, 1980, 106-19; también su artículo titulado "The Reading Process: a Phenomenological Approach", en *Reader-Response Criticism: from Formalism to Post-Structuralism*, ed. J.P. Tompkins, Baltimore y Londres: Johns Hopkins U. Press, 1986, 50-69.

14. Vid P. Arnott, *Playe without People: Puppetry and Serious Drama*, Bloomington: Indiana U. Press, 1964.

15. M. Sito Alba opina que la presencia del actor es lo que consigue el paso del campo literario al campo teatral (en su *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid: U.N.E.D., 1987, p. 107).

16. Vid Anne Ubersfeld, *L'ecole du spectateur (Lire le Théâtre, II)*, París: Les Editions Sociales, 1981, p. 339.

17. Jean Canavaggio hace saber que "Para el público urbano del entremés, los rústicos de *El retablo de las maravillas* se perfilaban como unos atrasados cuya angustia y credulidad alimentaban la hilaridad de los oyentes." ("Brecht, lector de los *Entremeses* cervantinos: la huella de Cervantes en los *Einakter*", en *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado de Val, Madrid: Edi-6, 1981, p. 1029).

18. Agradezco a la Srta. Ana Guarderas, del Departamento de Cursos para Extranjeros, Universidad de Granada, su valioso comentario sobre el texto.