

La figura de Sansón Carrasco entre tradición teatral y caballeresca: el juego cervantino de acercamiento al lector

The character of Sansón Carrasco between theatrical and chivalric tradition:
Cervantes' game to approach the reader

Federica Zoppi
(Università di Verona)

RESUMEN

Esta contribución tiene el propósito de analizar la figura de Sansón Carrasco en su papel cómico-humorístico, enfocando las estrategias cervantinas a través de las que se presenta y desarrolla el personaje como vehículo de una relación especialmente cercana con el lector. Sansón se configura como promotor del diálogo metaliterario en la segunda parte del *Quijote*: revela a los protagonistas la existencia y circulación de la primera parte de la novela, rompiendo las fronteras convencionales de la narración y asumiendo una función análoga a la del gracioso en la comedia áurea, que establece un diálogo directo con el público. La esencia teatral del personaje vuelve a emerger en los episodios de la novela que protagoniza, que se construyen entre una red de engaños y desengaños jocosos, expresión de su naturaleza socarrona, que se dirige tanto a los personajes como al lector. Tanto el relato de las aventuras que implican a Sansón como su función metanarrativa pueden analizarse a la luz de este objetivo, en el que participan estrategias narrativas propias del lenguaje de la comicidad, procedentes de la tradición caballeresca y teatral.

PALABRAS CLAVE

Quijote, Sansón Carrasco, gracioso, metanarración, caballero burlador.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the comic role of Sansón Carrasco, focusing on Cervantes' strategies to present and develop the character as a mean to establish a particularly close relationship with the reader. Sansón opens the metaliterary dialogue in the second part of *Don Quijote*: he reveals to the protagonists the existence and circulation of the first part of the novel, breaking the conventional narrative mold and performing the same function than the *gracioso* of Golden Age comedy, that engages in a direct dialogue with the public. The theatrical essence of the character can be captured in the episodes of the novel in which he is involved: his adventures are developed throughout a playful tension among deception and awareness as an expression of his humorous nature, which is addressed both to the characters and to the reader. In his adventures and in his metanarrative function Sansón's character can be studied in light of this objective, which is achieved through narrative strategies typical of the language of comedy, pertaining to both the chivalric and theatrical tradition.

KEYWORDS

Quijote, Sansón Carrasco, fool, metanarrative, trickster knight.

Recibido: 3/7/2022

Aceptado: 5/9/2022

En los años Noventa del siglo pasado se empezó a dedicar cierta atención al personaje del bachiller Sansón Carrasco, que hasta aquel entonces no había despertado de manera especial el interés de los cervantistas. Juan Bautista Avalle-Arce llamó la atención sobre el papel central que juega el bachiller en la segunda parte: algunas de las decisiones más importantes que toma don Quijote están afectadas por Sansón, que llega a impulsar la tercera salida y, al mismo tiempo, representa el factor central que determinará el fin de sus hazañas caballerescas.¹ El bachiller forma parte del conjunto de los personajes de la segunda parte que asumen el papel de «autores», cambiando el curso de los eventos para dirigir el enredo con espíritu burlesco. Su acción se construye alrededor de dos ejes principales, que siguen los pasos del cura y del barbero en la primera parte: la intención de curar a don Quijote de su locura, haciéndolo regresar a su aldea, y, al mismo tiempo, la de burlarse del hidalgo para divertirse a su costa.

Al encontrar al personaje de Sansón Carrasco, al comienzo de la segunda parte del *Quijote*, el lector no puede saber que está participando en la construcción de un juego narrativo de anticipaciones, revelaciones y alusiones, casi paralelo a la trama principal, que se irá desarrollando a lo largo de toda la novela, expresión de la actitud creadora burlesca de Cervantes, que intenta sorprender al receptor a cada paso, estimulando a la vez su participación activa en la obra.

Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas (DQ II, 3, p. 705).

En el retrato de Sansón se pueden reconocer unos indicios que ya apuntan a su comportamiento futuro, orientando las expectativas del lector sobre la función que desempeñará el personaje: en la primera parte de la novela se había definido ya como «socarrón» al ventero, que «determinó de seguirle el humor» (DQ I, 3, p. 59) a don Quijote, organizando una investidura burlesca para fingir armarlo caballero, complaciendo sus deseos a pesar de darse cuenta de que son síntomas de su locura, con el único propósito de reírse del pobre caballero. Por otra parte, también su descripción física y, en concreto, la «nariz chata» es una de las señales indicadoras de su disposición maliciosa y jocosa.² Se va revelando entonces la actitud burlesca y festiva de este nuevo personaje,

1. Además de los trabajos de Avalle-Arce (1991a, 1991b), hay que señalar la contribución de Romero Muñoz (1991) que remite a una breve bibliografía de estudios anteriores en los que se analiza la figura de Sansón Carrasco; a esta se puede añadir la indicada por Canavaggio (2004: 495). Romero Muñoz centró su análisis sobre todo en las relaciones detectadas entre los episodios protagonizados por Sansón y algunas aventuras del *Quijote* de Avellaneda, que serían prueba del propósito de Cervantes de demostrar que las situaciones creadas por su rival se podrían aprovechar narrativamente con «variaciones infinitamente más agudas, a todos los niveles: desde el de la verosimilitud psicológica hasta el de la misma eficacia cómica» (Romero Muñoz, 1991: 44). Sánchez Portero (2008) propuso otra lectura del personaje a la luz de la continuación apócrifa, concretamente considerando a Sansón como representación novelesca del propio autor Avellaneda, que identificó en el licenciado Pedro Liñán de Ríza.

2. Se trata de una característica que Sansón comparte con Maritornes, la «moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma» (DQ I, 16, p. 182), protagonista involuntaria en la primera parte de un equívoco erótico en la venta (DQ I, 16) y, sucesivamente, organizadora de una burla venteril: la joven dejó a don Quijote colgado por un brazo de la ventana de un pajar haciéndole creer

que, sin embargo, desempeñará también la función del antagonista, heredero de los planes del cura y del barbero; al mismo tiempo, Sansón tendrá un papel fundamental en el desarrollo de la reflexión metaliteraria sobre la primera parte de la novela (Gerber, 2013: 297).

El objetivo de este estudio será entonces analizar las distintas funciones y facetas de Sansón Carrasco en relación con su carácter cómico-humorístico; el empleo de estrategias propias de la comicidad, pertenecientes a la tradición de la narrativa caballerescas y teatral, parecen participar en la definición de una función peculiar del personaje, que se dirige hacia el establecimiento de un vínculo privilegiado con el lector a través de un juego de engaño y desengaño, que afecta tanto al enredo como a la estructura narrativa de la obra.

1. Sansón Carrasco entre engaños caballerescos y revelaciones narrativas

Volvemos a encontrar a Sansón Carrasco bajo la identidad de Caballero de los Espejos (o del Bosque) que defiende la hermosura superior de su supuesta amada, Casildea de Vandalia, afirmando además haber ya vencido anteriormente a don Quijote en duelo (DQ II, 12-14).³ Sin embargo, inesperadamente, Sansón acaba siendo derrotado por don Quijote, imprevisto que, como veremos, afectará profundamente sus intenciones futuras.

Esta nueva intervención del bachiller se configura como el elemento revelador de su relación con el cura y el barbero por lo que atañe a los objetivos que marcan su acción, además de presentarnos una estructura narrativa especialmente interesante. De hecho, solo *a posteriori*, en el capítulo DQ II, 15 se revelan las razones que llevaron a Sansón a tomar este disfraz:

Dice, pues, la historia que cuando el bachiller Sansón Carrasco aconsejó a don Quijote que volviese a proseguir sus dejadas caballerías, fue por haber entrado primero en buceo con el cura y el barbero sobre qué medio se podría tomar para reducir a don Quijote a que se estuviese en su casa quieto y sosegado, sin que le alborotasen sus mal buscadas aventuras; de cuyo consejo salió, por voto común de todos y parecer particular de Carrasco, que dejasen salir a don Quijote, pues el detenerle parecía imposible, y que Sansón le saliese al camino como caballero andante y trabase batalla con él, pues no faltaría sobre qué, y le venciese, teniéndolo por cosa fácil, y que fuese pacto y concierto que el vencido quedase a merced del vencedor, y así vencido don Quijote, le había de mandar el bachiller caballero se volviese a su pueblo y casa y no saliese della en dos años o hasta tanto que por él le fuese mandado otra cosa, lo cual era claro que don Quijote vencido cumpliría indubi-

que una hermosa princesa se había enamorado de él y quería tocarle la mano. En la segunda parte se volverá a encontrar este rasgo físico atribuido a Altisidora, según ella misma admite durante el canto que le dedica a don Quijote bajo la ventana de su aposento (DQ II, 43), y a Belerma en la cueva de Montesinos (DQ II, 23). Además, la aldeana que Sancho identifica como Dulcinea encantada comparte esta peculiaridad, siendo precisamente «carirredonda y chata» (DQ II, 10). Cervantes juega con este atributo físico también cuando Sansón está bajo la identidad de Caballero de los Espejos, destacando la nariz enorme —postiza y carnavalesca— que lleva su escudero Tomé Cecial como parte de su disfraz.

3. Véase Andino Sánchez (2019) para una lectura de este episodio en relación con sus fuentes clásicas, tanto narrativas como retóricas. Gerber (2019) se centró en el juego de espejismos que estructura la aventura, a partir de la vestimenta de Sansón, que lo haría una figura especular de don Quijote en su tentativa de curar la locura del caballero a través del método de *similia similibus*, es decir «curar algo con su semejante» (Gerber, 2019: 67). A la luz de esta interpretación se destacan varios paralelismos —por semejanza o por contraste— entre el protagonista y Sansón Carrasco (descripción física, propensión por las armas y las letras, etc.). Gerber (2011, 2013, 2016) dedicó varios estudios a Sansón, en relación con el motivo del espejo y con la figura del Sansón bíblico como inspiración para el personaje, de la que procedería también su afán de venganza. Sobre los significados simbólicos del disfraz de Sansón véase también Ullman (1974).

tablemente, por no contravenir y faltar a las leyes de la caballería, y podría ser que en el tiempo de su reclusión se le olvidasen sus vanidades o se diese lugar de buscar a su locura algún conveniente remedio (DQ II, 15, pp. 814-815).

Se explicita la relación entre la función del personaje de Sansón y la del cura y el barbero: una auténtica carrera de relevo por la que el bachiller recibe el testigo directamente de los dos, que le encargan de llevar a don Quijote a su aldea. De esta intención surge el engaño burlesco urdido por Sansón con su disfraz caballeresco, aún más insidioso a la luz de sus promesas iniciales de no revelar al cura y al barbero los preparativos de don Quijote para su nueva salida, «porque no estorbasen su honrada y valerosa determinación» (DQ II, 4, p. 722). Según Avalor-Arce (1991a; 1991b) la tajante afirmación que «todo lo prometió Carrasco» (*ibid.*) representa no solo una mentira que el bachiller le cuenta a don Quijote, sino también un engaño que el autor dirige al lector, al cual se le revela la verdad de lo acaecido *a posteriori*; se trataría entonces de un pasaje central en la creación de la imagen de un narrador del que el lector no puede fiarse («narrador infidente», según la definición del estudioso).⁴

La revelación *a posteriori*, en este sentido, parece configurarse como un medio narrativo para implicar al lector en la narración, proporcionándole unas informaciones que los mismos protagonistas desconocen. Se emplea, entonces, también como una estrategia para conquistar la complicidad del público y establecer con él una relación más directa. Esta técnica parece ser especialmente eficaz en el ámbito de la construcción de enredos burlescos para jugar con los conocimientos de los lectores y de los personajes y construir niveles de conciencia narrativas distintos. Se trata de una estratagema que de hecho se puede detectar también en algunos libros de caballerías, en particular en el caso de burlas realizadas por caballeros burladores. El motivo del engaño o de la burla a expensas del caballero, desarrollado de forma tan extensa por Cervantes sobre todo en la segunda parte del *Quijote*, se relaciona también con esta categoría de personajes explícitamente burlescos, que se fingen otro y desfiguran la realidad (Sarmati, 1992; Río Nogueras, 1993).⁵

Por ejemplo, Grador, figura de caballero burlador que actúa bajo el pseudónimo de Caballero Encubierto en el *Platir*, engaña astutamente a los demás caballeros «por reír y pasar tiempo, que a maravilla se holgava él mucho en esto» (*Platir*, p. 268). Su papel burlesco se revela al lector antes de que se manifieste a los personajes, con una directa intervención del autor que se dirige al receptor para presentarlo:

Y ante que la historia vaya adelante, avéis de saber qu'este cavallero avía nombre Grador, el cual era muy sabio y hazía él todo aquello por su saber y no porque fuesse así la verdad. Y todas las vezes qu'él justava con algún cavallero, hazía él con su saber de tal manera, que, aunque cavallero le encontrava, no quebrava la lança, ante parecía al cavallero que no topava en cosa del mundo sino sólo en el aire y él hazía su encuentro en lleno como lo él quería (*Platir*, p. 268).

El sucesivo encuentro entre Platir y Grador se desarrolla, entonces, con la conciencia del lector de la identidad de Grador, «muy dezidor [...] y muy palaciano» (*Platir*, p. 270). «Dezidor»

4. Avalor-Arce (1991a) destacó que la actitud mentirosa de Sansón se manifiesta a pesar de vestir el hábito eclesiástico de San Pedro; según el estudioso su educación de bachiller en Salamanca, con los estudios de lógica escolástica, contribuiría a moldear su personalidad y su comportamiento, orientándolo hacia un afán normativo que se opone a cualquier manifestación de locura. Ante este impulso, Sansón olvida su vocación religiosa, como ocurrirá también en su segundo enfrentamiento con don Quijote. Habiendo recibido las órdenes menores, Sansón representa una instancia de autoridad eclesiástica como el cura Pero Pérez de la primera parte.

5. Sobre los caballeros burladores véase también Herrán Alonso (2003), Sarmati (2008), Coduras Bruna (2015).

por lo general se refiere a «la persona que sabe hablar bien y dice gracias» (*Autoridades*)⁶, una caracterización comparable con la de Sansón, puesto que el título de bachiller, según la definición del término anotada por Covarrubias en su *Tesoro*, equivale a «agudo hablador», como nos recuerda Gerber (2013: 300); esta «agudeza verbal» representa un rasgo central del personaje y el mismo fundamento de su discurso, que se manifiesta tanto en la capacidad de engañar a don Quijote en el marco de la función narrativa, como en la aptitud de juez de los demás personajes y del autor de la obra respecto a su función metanarrativa.

El caballero burlador por excelencia puede sin duda considerarse Fraudador de los Ardides, fruto del ingenio de Feliciano de Silva, que lo presenta en la tercera parte del *Florisel de Niquea*, como uno de los principales alivios cómicos de la obra, autor de numerosas burlas realizadas maquinando a las espaldas de los caballeros, a los que roba todo cuanto puede, sobre todo las montaduras. Sus engaños tienen el propósito de ser beneficiosos, para castigar un comportamiento inapropiado o indecoroso, haciendo de sus víctimas ejemplos didácticos para los demás, pero siempre manteniéndose en un nivel de moderación que no cause dolor, de manera que incluso los burlados puedan reírse de sí mismos, provocando una risa compartida entre los que asisten a las burlas, el urdidor y las mismas víctimas.⁷ Consecuentemente, será también su propio comportamiento transgresor el que acabará siendo castigado por unas doncellas, que lo convierten de burlador en burlado, según el precepto de que «ninguno da sino de lo que recibe» (*Florisel III*, p. 451). No faltan momentos en los que la presencia de este caballero anima al autor a dirigirse directamente al lector para desvelarle directamente algunos detalles de su comportamiento y de sus intenciones:

También dexaremos a Fraudador, el cual ordenó lo que avéis oído pensando prender a Daraida sabiendo de su partida, como siempre en la corte tuviesse espías para hazer sus ardides, y para ello tuvo aparejadas aquellas doncellas que a Garaya truxeron a las tiendas, donde puso un cavallero desbarbado hecho dueña como ya oístes, sucediendo de la manera que se contó (*Florisel III*, p. 338).

Mas tanto, sabed que Fraudador llegado a un castillo dexó los caballos y tomó una yegua y mudó los sobreseñales por no ser conocido y tornó muy disimuladamente por donde avía venido (*Florisel III*, p. 392).

6. En este sentido, puede tener también valor negativo, como le atribuye el Pinciano al hablar de «dicacidad y murmuración y fealdad y torpeza de palabras» (*Phil. Ant. Poét.*, p. 395), en contraposición con las palabras humorísticas «urbanas y discretas» (*ibid.*), asociando con el vocablo una connotación negativa que no tenía en su significado original latino (*dicacitas*). En el *Corbacho* encontramos las dos caracterizaciones de «hablador» y «decidor» asociadas: «el mucho fablador e escarnidor, mofador e de otros dezidor, murmurador e burlador» (p. 164). Sobre el valor de «dezidor» en la tradición medieval y caballeresca véase Zoppi (2020). «Dezidor» y «hablador» parecen compartir la misma connotación ambigua: los dos términos parecen caracterizar una actitud potencialmente útil para el hombre cortesano, a la que, sin embargo, hay que recurrir con prudencia, a partir de un manejo astuto del arte de la conversación; en *El cortesano* de Luis de Milán, por ejemplo se afirma que «parlería inconsiderada no debe ser creida ni escuchada si con arte no se hiciere avisada, que tanto cansa un verboso alocado como descansa un hablador avisado» (p. 669). En el *Guzmán* Mateo Alemán juega irónicamente con este concepto, que parece asumir un significado positivo solo para las clases sociales elevadas: «¡Cuán al revés corre un rico! [...] De todos es bien recibido. Sus locuras son caballerías, sus necesidades sentencias. Si es malicioso, lo llaman astuto; si pródigo, liberal; si avariento, reglado y sabio; si murmurador, gracioso; si atrevido, desenvuelto; si desvergonzado, alegre; si mordaz, cortesano; si incorregible, burlón; si hablador, conversable; si vicioso, afable; si tirano, poderoso; si porfiado, constante; si blasfemo, valiente, y si perezoso, maduro» (*Guzmán*, p. 252).

7. «Nunca tomé cavallo a cavallero ni palafren a donzella que no los dexasse castigados de su descuido en caminar y a todos con aviso y escarmiento de tal descuido y con solaz y plazer de las gracias de mis engaños, sin hazer a ninguno daño en la persona. Y pues las leyes permiten el castigo y muerte de uno por el bien general de todos, razon es que se permitan los ardides de uno para enxemplo y aviso de todos los que caminan, de los engaños que a cada parte les pueden ser hechos» (*Florisel III*, p. 452).

El Caballero Metabólico del *Cirongilio de Tracia* es otro ejemplo de caballero burlador que nos permite analizar el desarrollo de esta técnica narrativa en la construcción y desvelamiento de las burlas. Como ocurre con las intervenciones improvisas de Fraudador de los Ardides, también en el caso del Metabólico el lector se mantiene al lado de los protagonistas al asistir a las burlas, por ejemplo cuando se disfraza de doncella y engaña a los caballeros para que vayan en búsqueda de una fuente milagrosa, mientras les roba las cabalgaduras. Sin embargo, aunque el lector desconozca al autor de la burla hasta cuando se revela a los propios personajes, también se le permite a través de un desvelamiento retroactivo asistir a la preparación de la burla:

Los caballeros conocieron claramente ser aquélla la verdad, como lo era. Y sabed que luego que el cavallero partió aquella mañana del espesura donde a los cuatro cavalleros avía burlado trayéndoles los frenos de los caballos, viniendo en su castillo se desarmó y tomó el ábito de donzella, porque si por ventura se topasse con los cuatro cavalleros no fuesse conocido; e assí anduvo hasta topar con el príncipe y con don Epidoro, aviniéndole lo que avéis oído, que luego que uvo tomado a los escuderos las cabalgaduras se fue con ellas en su castillo. Y podía hazer todas estas cosas porque era cavallero de muy poca edad y a maravilla hermoso, y en el saber era viejo (*Cirongilio*, p. 296).

Estos caballeros burladores, entonces, parecen convertirse en la pluma de sus autores en instrumentos para establecer una relación de complicidad con el público a través de su acción cómica, haciendo que el lector sepa más que los personajes de la obra.

Cervantes emplea esta técnica en todas las aventuras que implican a Sansón: su derrota como Caballero de los Espejos le anima a buscar otra ocasión para enfrentarse a don Quijote; esta ocasión se presentará en Barcelona, donde Sansón asume la identidad del Caballero de la Blanca Luna: el nuevo desafío entre los dos se produce en circunstancias dudosas tanto para el lector como para los espectadores presentes, en primer lugar el virrey y Antonio Moreno, que no saben descifrar «si era de burlas [o] de veras el tal desafío» (DQ II, 64, p. 1266). Como en el caso del duelo contra el Caballero de los Espejos, la identidad de este personaje solo se revela *a posteriori*.⁸

En el capítulo DQ II, 70 se vuelve a emplear esta técnica de la analepsis para tratar de «cosas no escusadas para la claridad desta historia» (p. 1301), permitiendo al lector trazar los desplazamientos de Sansón; curiosamente, este capítulo lo habría escrito Cide Hamete aprovechando de que los protagonistas estarían durmiendo para comunicar —casi dialogar— con los lectores («Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete», p. 1302). De esta manera, se ofrece el relato de las pasadas aventuras del bachiller, informando al lector de cómo consiguió urdir sus planes siguiendo las huellas de don Quijote tras ser derrotado por él gracias a la ayuda de otros personajes, como el paje de la duquesa que llevó la carta de Sancho a Teresa (escrita en DQ II, 36 y entregada en DQ II, 50), que le permite llegar al castillo de los duques para obtener informaciones sobre el camino de don Quijote y, a la vez, escuchar los cuentos gustosos de los duques sobre lo ocurrido en su palacio. En este fragmento retrospectivo en el que Cervantes juega con el orden temporal de la narración, vuelve a emerger la naturaleza socarrona de Sansón, que comparte con el duque cuentos graciosos sobre las respectivas experiencias con don Quijote y Sancho y las burlas organizadas a su costa, «de que no poco se rió y admiró el bachiller, considerando la agudeza y simplicidad de Sancho, como del extremo de la locura de don Quijote» (DQ II, 70, p. 1303).

8. Godoy Gallardo (2005) analizó los duelos protagonizados por Sansón a la luz de una estructura que define de enmascaramiento y representación, a la que sigue en el capítulo siguiente la revelación de la real identidad del bachiller.

Sansón, entonces, parece configurarse como un vehículo a través del que Cervantes establece una relación más cercana con su lector, en particular aprovechando la técnica de la analepsis, especialmente eficaz en contextos burlescos para poder comunicar al lector algunos aspectos de las burlas desarrolladas, que permanecen desconocidos a los personajes.

2. Los disfraces de Sansón: identidades de un actor

Sansón, como acabamos de ver, puede considerarse autor y actor a la vez de la burla urdida con el cura y el barbero, que lo lleva a disfrazarse de Caballero de los Espejos/del Bosque para derrotar a don Quijote e imponerle como penitencia volver a su aldea y retirarse del ejercicio de la caballería andante. El bachiller se disfraza de caballero precisamente para entrar a formar parte del universo quijotesco con el objetivo de deshacerlo desde el interior, de nuevo siguiendo las huellas del cura y del barbero, que en la primera parte participan activamente en la diversión burlesca incluso a través de máscaras ridículas, en particular en el caso de la aventura de la princesa Micomicona. La esencia engañosa —y, podríamos añadir, teatral—⁹ de este episodio está simbolizada por el grotesco disfraz del escudero del Caballero del Bosque, Tomé Cecial, que lleva una nariz postiza tan enorme que asusta al pobre Sancho, hasta el punto de que sube por un árbol para escapar de él.¹⁰

Es más, este episodio se inscribe en el marco creado por la explícita inclusión en la novela del tema teatral, con la aventura de la compañía de representantes de *Las cortes de la muerte* en DQ II, 11, a la que sigue la alabanza por parte de don Quijote de la comedia como espejo de la vida, en la que cada uno tiene que desempeñar un papel distinto, al término del cual todos los seres humanos acaban siendo, en su esencia, iguales frente a la intervención igualadora de la muerte (Gerber, 2019: 70). La aventura, entonces, se construye entre un juego de espejismos teatrales que alude a su propio carácter engañoso, así que el apodo de Caballero de los Espejos elegido por Sansón adquiere un significado aún más sugerente.¹¹

Sin embargo, la inesperada derrota que Sansón padece por parte de don Quijote modifica completamente su enfoque y sus intenciones:

9. La línea de estudios sobre las influencias teatrales en la composición del *Quijote* es especialmente asentada; entre las contribuciones más significativas se señalan McCurdy y Rodríguez (1980) y Reed (1994), que se ocuparon de las diferencias entre la presencia del teatro en la primera y en la segunda parte. Van Doren (1962) se centró en el papel de actor que adquiere don Quijote a partir de su intención de hacerse caballero andante. Ynduráin (1969: 87-112), Martín Morán (1986: 27-46), Ricapito (2003), Maestro (2005) y Badui de Zogbi (2008) analizan la inspiración y estructura teatral de algunos episodios concretos de la novela.

10. «La nariz del escudero del Bosque [...] era tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro, que en viéndole Sancho comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía, y propuso en su corazón de dejarse dar docientas bofetadas antes que despertar la cólera para reñir con aquel vestiglo» (DQ II, 14, p. 807). Fajardo (2002) analizó el valor simbólico de la nariz en el marco de la segunda parte de la novela, resumiendo también el significado que se le solía atribuir en las teorías fisiognómicas a partir de Aristóteles; se trataría de un elemento clave, hilo que unifica bajo el concepto del engaño de naturaleza teatral los primeros episodios de la tercera salida, el encantamiento de Dulcinea, el encuentro con la compañía de representantes de *Las cortes de la muerte* y el duelo con el Caballero de los Espejos. Según Iffland (1999: 418-422), que estudió este episodio a la luz de la tradición festiva y carnavalesca, las máscaras con narices muy marcadas son típicas de los disfraces carnavalescos y de los géneros dramáticos que el carnaval evoca, como la *commedia dell'arte*; en este sentido, el duelo se configura como una «inversión de la ética guerrera».

11. Ullman (1974: 226) interpretó la elección del seudónimo caballeresco de Sansón como un truco cervantino para aludir al valor teatral de sus disfraces. El estudioso además llama la atención sobre el juego realizado por Cervantes con el uso de los apodos de Sansón Carrasco, colocados en los epígrafes de los capítulos del 12 al 15 según un esquema precisamente especular (Espejo, Bosque, Bosque, Espejo).

pensar que yo he de volver a la mía hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo escusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza, que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos (DQ II, 15, p. 816).

Sansón, presentado como un actor con un papel caballeresco, acaba hundiéndose en este mismo papel, hasta el punto de que su identidad fingida se funde con su identidad real y la humillación conllevada por la derrota sufrida «borró y deshizo todos sus designios» (DQ II, 70, p. 1302). Sansón parece dejarse llevar por el universo ficticio —y esencialmente literario— creado por la locura de don Quijote, para abrazar aquella lógica caballeresca de la que quiere burlarse. En el momento en el que se produce esta evolución Sansón ya no forma parte del universo quijotesco como elemento ajeno que quiere destruirlo desde las entrañas, según su intención inicial, sino que asume una nueva función, convirtiéndose en un miembro legítimo de este mundo ficticio, que quiere actuar según el sistema de valores impuestos por el mismo don Quijote; en este momento Sansón representa a aquel enemigo que don Quijote siempre se ha imaginado, que busca venganza por un agravio personal y que lo persigue durante sus andanzas (Gerber, 2019: 68).¹² Sansón, hemos dicho, como heredero de la función del cura y del barbero, representa al antagonista de don Quijote, el defensor de la cordura que intenta acabar con las consecuencias disparatadas de la locura quijotesca; sin embargo, al identificarse con el papel que quería interpretar pasa de la condición de antagonista narrativo a la de enemigo auténtico bajo la perspectiva caballeresca.

El actor parece haberse fundido con su personaje o lo fingido se ha convertido en verdadero: es precisamente en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega donde el actor romano Ginés, encargado por el emperador Diocleciano de poner en escena una obra de martirio, se convierte auténticamente al cristianismo tras aparecerle una imagen divina durante la representación. «Comedia es mi voluntad» (v. 1306), afirma Ginés con una exclamación que puede recordar la intención de Sansón de «hacerse el loco», expresión de una locura voluntaria que lo lleva a aceptar identificarse con el personaje que estaba interpretando, consciente de abrazar el juego quijotesco.¹³ Se trata de una perspectiva que se orienta hacia la representación barroca del *theatrum mundi*, concepto sobre el que don Quijote acaba de reflexionar en DQ II, 11 y fundamento filosófico de *Lo fingido verdadero*.¹⁴ Sansón padece una oscilación en su propio papel ficticio respecto a las intenciones

12. Merece la pena mencionar que la venganza es también el motor que lleva a Roque Guinart a convertirse en un bandolero que busca justicia por su propia cuenta, una figura casi caballeresca que se acerca en sus propósitos y filosofía a don Quijote: «a mí me han puesto en él no sé qué deseos de venganza, que tienen fuerza de turbar los más sosegados corazones. Yo de mi natural soy compasivo y bienintencionado, pero, como tengo dicho, el querer vengarme de un agravio que se me hizo, así da con todas mis buenas inclinaciones en tierra, que persevero en este estado, a despecho y pesar de lo que entiendo; y como un abismo llama a otro y un pecado a otro pecado, hanse eslabonado las venganzas de manera que no solo las mías, pero las ajenas tomo a mi cargo» (DQ II, 60, p. 1229). También en este caso entonces el espíritu de la venganza se configura como motivo para entrar o acercarse a los valores caballerescos de manera irracional e impulsiva.

13. «La diferencia que hay entre esos dos locos [el que lo es por no poder menos o el que lo es por su voluntad] es que el que lo es por fuerza lo será siempre, y el que lo es de grado lo dejará de ser cuando quisiere» (DQ II, 15, p. 816). Cervantes asocia esta condición peculiar a todos los que se burlan de don Quijote en la segunda parte, en particular a los duques, atribuyéndola a la pluma de Cide Hamete «que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos» (DQ II, 70, p. 1302).

14. «*Lo fingido verdadero* es la primera dramatización española —y acaso la más innovadora— de dicho concepto [del *theatrum mundi*], que se encuentra después en el *Quijote* (II, 12) como también en *El criticón* (I, 7), asoma en *La vida es sueño* y vuelve a escenificarse en varias obras de Calderón —la más famosa, aunque no la mejor, *El gran teatro del mundo*» (Dixon, 1999: 59). La obra forma parte de la *Decimasexta Parte de las Comedias* de Lope, publicada en 1621, aunque parece poderse dar por sentado que se estrenó antes de 1618 y se compuso hacia 1608; en *El peregrino en su patria* (1618), Lope la cita bajo otro título, *El mejor representante* (Aszyk, 2017: 78).

burlescas que compartía en principio con el cura y el barbero; se hace entonces espejo —como efectivamente sugiere su apodo— del propio don Quijote, en cuanto prototipo del individuo que construye su identidad en la frontera lábil que separa el ser loco del hacerse el loco: Alonso Quijano, ávido lector de libros de caballerías, pierde la capacidad de discernir la realidad de la ficción literaria y enloquece; Sansón, en cambio, se hace reflejo de esta inclinación, pero a partir de una intención explícita, que le permite sumirse en el mundo literario de los libros de caballerías sin perder el juicio.

Paradójicamente, es el mismo don Quijote quien resalta lo insensato de las acciones de Sansón: durante una conversación con Sancho, después haber descubierto que detrás del disfraz del Caballero del Bosque se escondía el mismo Sansón Carrasco, el loco don Quijote, en una de sus manifestaciones de cordura, llama la atención sobre la locura voluntaria del bachiller en actuar como caballero:

—Estemos a razón, Sancho —replicó don Quijote—. Ven acá: ¿en qué consideración puede haber que el bachiller Sansón Carrasco viniese como caballero andante, armado de armas ofensivas y defensivas, a pelear conmigo? ¿He sido yo su enemigo por ventura? ¿Hele dado yo jamás ocasión para tenerme ojeriza? ¿Soy yo su rival o hace él profesión de las armas, para tener invidia a la fama que yo por ellas he ganado? (DQ II, 16, p. 818)

La presencia imprevista de Sansón como caballero rival, según el punto de vista de don Quijote, que desconoce la maquinación urdida con el cura y el barbero, no tiene ningún sentido puesto que el bachiller no pertenece a su mundo caballeresco y, por lo tanto, no sigue sus leyes, no teniendo ninguna razón para incorporarse a ese mundo (Canavaggio, 2004: 497); sin embargo, después de la determinación a la que llega el bachiller tras su derrota, esto cambia: en este sentido, el mundo de referencia de Sansón parece oscilar y, consecuentemente, también su función narrativa gracias a esta «locura voluntaria» que le permite existir a la vez tanto en el contexto propio de la cordura como en el de la ilusión caballeresca.¹⁵

Cuando volvemos a encontrar a Sansón como Caballero de la Blanca Luna, entonces, Sansón se halla en esta condición de ambigüedad entre realidad y ficción. Los dos caballeros parecen seguir otra vez las fórmulas usuales del desafío caballeresco y piden batalla para defender la hermosura de sus amadas; sin embargo, en este caso, el de la Blanca Luna acaba triunfando y puede exigir satisfacción obligando a su adversario a dejar las armas y la caballería por un año. Sansón Carrasco parece reanudar su papel inicial, haciendo referencia solamente a su deseo de que don Quijote regrese a su aldea para recuperar la salud, sin hacer mención alguna de sus propósitos de venganza personal, aunque comente lo doloroso de la derrota padecida («yo me volví vencido, corrido y molido de la caída, que fue además peligrosa», DQ II, 65, p. 1269).

Sansón engaña con éxito a don Quijote en un enfrentamiento dramático para el hidalgo que, de hecho, no es solo causa de su regreso, sino también prefiguración de su propia muerte, puesto que para él no habrá existencia que se pueda concebir fuera de sus andanzas caballerescas;¹⁶ lo

15. De hecho, en el código caballeresco artúrico la promesa de venganza tras una derrota destaca como un comportamiento deshonesto que viola la cortesía caballeresca: «como una extensión de la virtud de la lealtad, los cofrades de la célebre orden nunca pueden combatir entre sí; nunca puede tomarse venganza de forma personal, sino que debe reclamarse justicia al rey y a su consejo» (Trujillo Martínez, 2017: 251).

16. «Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo: —Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quitame la vida, pues me has quitado la honra» (DQ II, 64, p. 1267).

consigue, además, sin revelar sus oscilaciones personales, sino presentándose a Antonio Moreno como sinceramente preocupado por don Quijote:

a mí me llaman el bachiller Sansón Carrasco; soy del mismo lugar de don Quijote de la Mancha, cuya locura y sandez mueve a que le tengamos lástima todos cuantos le conocemos, y entre los que más se la han tenido he sido yo; y creyendo que está su salud en su reposo y en que se esté en su tierra y en su casa, di traza para hacerle estar en ella, y, así, habrá tres meses que le salí al camino como caballero andante, llamándome el Caballero de los Espejos, con intención de pelear con él y vencerle sin hacerle daño, poniendo por condición de nuestra pelea que el vencido quedase a discreción del vencedor; y lo que yo pensaba pedirle, porque ya le juzgaba por vencido, era que se volviese a su lugar y que no saliese dél en todo un año, en el cual tiempo podría ser curado (*ibid.*).

Sansón, de hecho, se mantiene en esta condición de ambigüedad durante toda la novela: sus intenciones parecen oscilar dependiendo del personaje con el que se relaciona, así que se compromete con el cura y el barbero para que don Quijote vuelva a su aldea, pero luego se deja llevar por sus personales sentimientos de venganza; sin embargo, este cambio no se revela solo al lector, y después de la derrota final de don Quijote lo que declara a Antonio Moreno son sus propósitos más altruistas, de curar a don Quijote de su locura, pero, al mismo tiempo, conspira con el duque para reírse del caballero, siguiendo su inclinación más socarrona.

La personalidad y la actitud de Sansón parecen configurarse en este espacio ambivalente, hasta el punto de que nunca queda perfectamente claro si sus palabras son verdad o mentira; siempre parece estar actuando —o burlando—, dividido entre impulsos distintos que brotan de las expectativas de los demás personajes y que se traducen en funciones narrativas diferentes. Esto es especialmente evidente también en el final de la novela: a la vuelta de don Quijote a su aldea, Sansón está presente como uno de los amigos más cercanos del hidalgo —otra vez, como el cura y el barbero— y queda implicado también en la última aventura del protagonista, aunque solo imaginada y soñada, es decir su transformación en pastor. A partir de la usual intención de curar la locura de don Quijote y, en este caso, evitar que vuelva a salir a correr más aventuras,¹⁷ se incorpora en este nuevo mundo de ficción; sin embargo, Sansón parece dejarse llevar otra vez por la fantasía y dar un paso más allá para cumplir con el papel que don Quijote quiere asignarle, ya que se ofrece a componer versos y elegir el nombre de la pastora que será musa de sus versos, «como es uso y costumbre de los enamorados» (DQ II, 73). Cuando don Quijote, ya vuelto Alonso Quijano, está a punto de morir, Sansón intentará animarlo a vivir esta nueva fantasía libresca, aparentemente incapaz de enfrentarse con las consecuencias de su intervención, que ha llevado no solo a la conclusión de la vida caballeresca del hidalgo, sino también a su muerte física.

Sansón, entonces, parece configurarse como personaje-actor por excelencia: las motivaciones reales de sus acciones siempre parecen ambiguos, puesto que tiende a adaptarse a las esperanzas que los demás personajes tienen puestas en él: se moldea en la figura de caballero fingido para cumplir con el plan del cura y del barbero, para luego transformarse, según los deseos de don Quijote, en su enemigo; a la vez es burlador que escarnece a don Quijote con el duque, y amigo sincero, que acompaña al hidalgo en sus últimos instantes de vida. En esto, es significativo notar que solo el lector parece tener el cuadro completo de todas sus distintas funciones y de las oscila-

17. «Pasmáronse todos de ver la nueva locura de don Quijote, pero porque no se les fuese otra vez del pueblo a sus caballerías, esperando que en aquel año podría ser curado, concedieron con su nueva intención y aprobaron por discreta su locura, ofreciéndosele por compañeros en su ejercicio» (DQ II, 73, p. 1326).

ciones entre ellas, gracias al narrador que le abre una ventana directa a sus pensamientos, un canal de comunicación del que los demás personajes parecen estar excluidos.

3. El discurso metanarrativo como juego burlesco para acercar al lector

Hemos entonces hablado de Sansón como de un personaje-actor, que se construye entre paradojas y ambigüedades, engaño y desengaño. Este juego se proyecta también hacia el lector: la figura del bachiller es vehículo a través del que el autor se dirige al lector de forma directa, apuntando a un vínculo y a una forma de comunicación más abierta, especialmente eficaz en el ámbito del relato cómico, para revelar una información que no quiere compartir con los personajes principales. Esta relación privilegiada que el autor establece entre Sansón y el lector afecta también al marco estructural de la novela, siendo Sansón protagonista del diálogo metanarrativo que se desarrolla a partir del comienzo de la segunda parte; también en este sentido podemos considerar a Sansón como un personaje que se construye entre ambigüedades, entre engaño y desengaño.

Es precisamente gracias a Sansón, lector de la primera parte de la novela, como don Quijote y Sancho se percatan de la circulación de un libro que cuenta sus aventuras pasadas: a partir de este momento los dos protagonistas toman conciencia de ser personajes literarios de una novela compuesta por un autor moro, planteándose el problema de cómo esto haya afectado su representación. La revelación de Sansón sobre la publicación de la primera parte posibilita entonces el desarrollo de un proceso de revisión del *Quijote* de 1605 llevado a cabo por los mismos personajes, que participan en el diálogo metanarrativo, intentando definir su propio retrato literario: con esta multiplicidad de perspectivas, don Quijote y Sancho pueden evaluar la veracidad de lo que se cuenta en la primera parte de la novela, pueden mirarse desde el exterior, adquiriendo la perspectiva de lectores.¹⁸ El personaje consigue emanciparse de su papel tradicional y asumir otra función simultánea, la del crítico, tomando distancia de sí mismo para convertirse en observador externo: esta distancia se convierte en el espacio para la discusión literaria, que en la primera parte había sido ocupado por el diálogo de los personajes sobre los libros de caballerías, encomendado en particular al cura y al barbero, manteniendo también en este sentido la continuidad entre la función de estos dos personajes y la de Sansón.

Cervantes, después de haber fragmentado su autoría en varias voces narrativas ficticias, hace que sus personajes sufran el mismo proceso de refracción de sus funciones. Tomando prestadas las palabras de Riley (1971: 312), podríamos decir que «Cervantes elimina la frontera que separa el mundo interior de la obra artística del mundo viviente exterior» y lo consigue a través de la construcción de un discurso metaléptico que posibilita la incorporación en la novela de la figura de un lector ideal, Sansón Carrasco, que sabe criticar la obra donde haga falta y, al mismo tiempo, refutar algunas afirmaciones sin fundamento.¹⁹

18. Se trata de un diálogo que se establece entre los personajes, los lectores y las voces narrativas que se desarrolla a lo largo de toda la segunda parte: por ejemplo, véase en DQ II, 18 «al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones» (DQ II, 18, p. 842), o el muy célebre comienzo de DQ II, 44 sobre la función y legitimidad de las novelas intercaladas. Es también imposible olvidar la intervención de Sancho para aclarar qué le paso a su rucio después del robo y cómo pudo reaparecer, corrigiendo una de las incoherencias más evidentes de la primera parte, jugando también con el proceso de transmisión de la obra echándole la culpa a un posible «descuido del impresor» (DQ II, 4, p. 716).

19. Un «lector socarrón» según la interpretación de Pozuelo Yvancos (2015: 129), sobre todo en relación con el debate sobre la verosimilitud, en el que participa también Sancho, otro «socarrón» de la novela.

El personaje del bachiller se coloca en un lugar muy peculiar del relato, siendo a la vez personaje y lector y, por lo tanto, haciéndose portavoz del punto de vista del lector («dicen algunos que han leído la historia», DQ II, 3, p. 707), un lector crítico y analítico, que llama la atención sobre los posibles fallos o las incongruencias detectadas, abriendo una discusión metanarrativa sobre varios asuntos literarios: uno de estos sería la propia constitución de la materia novelesca y del enredo, que tiene que respetar «la verdad de la historia» (DQ II, 3, p. 708) y salvaguardar el decoro y la integridad de los personajes a la vez, buscando un equilibrio narrativo y estilístico entre la necesidad de *variatio* para entretener a los lectores y la coherencia argumental de la fábula.

A pesar de estas críticas —o más bien precisamente gracias a ellas—, Sansón se presenta también como defensor del placer de la lectura y, consecuentemente, del *Quijote*, alabando su historia como «del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto» (DQ II, 3, p. 712); haciéndose intérprete de lo que se podría considerar un «elogio de la imperfección» (Pini y Castillo Peña, 2013), Sansón subraya que una perspectiva excesivamente dogmática perjudica el goce de la lectura, puesto que considera el hecho de que una obra puede, al contrario, beneficiarse de unos descuidos que se salen de aplicación la pedante y estéril de cierto afán erudito:

quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos, [...] y quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene; y, así, digo que es grandísimo el riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal que satisfaga y contente a todos los que le leyeren (DQ II, 3, p. 713).

Todo se desarrolla en un tono jocosos: a través del personaje de Sansón y de las críticas que refiere, Cervantes da forma a un espacio narrativo en el que defender su propia obra, justificando algunas de sus elecciones anteriores, hasta llegar a una celebración burlesca compuesta por afirmaciones evidentemente hiperbólicas:

tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga (DQ II, 3, p. 706).²⁰

La función narrativa que Sansón desempeña en los primeros capítulos de la segunda parte permite establecer otro parentesco con el mundo teatral. La representación narrativa del lector en la figura del bachiller establece un puente entre este lector y el universo narrativo, permitiéndole dialogar con los personajes y el autor. De hecho, es la representación teatral el contexto que típicamente posibilita este cruce entre planos temporales y espaciales a través de la ruptura de la cuarta pared que suele separar la realidad del contexto ficticio, abriendo un canal de comunicación entre personajes y espectadores. El elemento metateatral puede traducir en la escena precisamente la mirada del autor hacia el interior de su propia obra y hacia su procedimiento de escritura, otorgán-

20. Estas palabras quedan ulteriormente enfatizadas por el mismo don Quijote al declarar al Caballero del Verde Gabán que «treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares» (DQ II, 16, p. 821). Al publicarse la segunda parte, efectivamente, el *Quijote* ya contaba con varias ediciones, por lo menos nueve, aunque no conste ninguna publicada en Barcelona hasta 1617, ni en Amberes hasta 1673, y no existían todavía traducciones, ya que la primera se realizó en 1612 al inglés y a continuación en 1614 al francés. Según Romero Muñoz (1991: 60) Amberes estaría por Bruselas, donde efectivamente el *Quijote* se publicó en 1607 y 1611. Para un cuadro completo de las ediciones y traducciones del *Quijote* remitimos a Muñoz Zayas (2016) y a la bibliografía citada.

dole a uno de los personajes esta función de vehículo comunicativo que conecta al público con el plano compositivo de la obra. El personaje metateatral separa su punto de vista de la perspectiva de los demás personajes, asumiendo una postura crítica, que puede llegar a ser polémica; exhibe entonces el engaño en el que se funda la ficción dramática, pero a la vez lo legitima, permitiendo que la ficción se siga desarrollando: metafóricamente, podríamos decir que abre una brecha en la cuarta pared, pero sin destrozarla, puesto que la distinción entre los dos planos temporales y espaciales se mantiene activa y operativa.

El metateatro fuerza la frontera entre realidad y ficción, experimentando su permeabilidad y la posibilidad de pasar de un lado a otro para existir contemporáneamente en las dos partes.²¹ Esta posición privilegiada es uno de los rasgos fundamentales que definen la función del gracioso en la comedia áurea, al que se le suele encomendar esta tarea de desvelar el artificio del que forma parte: el gracioso, entonces, fiel a su nombre y a su papel, « practica el artificio de burlar del teatro con medios teatrales » (Devoto, 1979: 331), y lo hace a partir de una posición de proximidad, incluso social, respecto al auditorio. La ruptura de la ilusión dramática se configura, de hecho, como una de las técnicas a través de las que el gracioso desempeña su función cómica.²²

En el marco de la caracterización teatral del comportamiento de Sansón podemos considerar su función metanarrativa como heredera de este papel metateatral del gracioso y expresión de una misma actitud humorística o, según la descripción cervantina, socarrona. Por una parte, al comienzo de la novela, el bachiller invita al lector dentro de la ficción novelesca, haciéndose portavoz de su punto de vista y comentando algunos descuidos de la primera parte que ha podido notar, hasta llegar a proponer comunicar directamente al autor ficticio las preocupaciones de los personajes: « —Yo tendré cuidado —dijo Carrasco— de acusar al autor de la historia que si otra vez la imprimiere no se le olvide esto que el buen Sancho ha dicho, que será realzarla un buen coto más de lo que ella se está » (DQ II, 4, p. 717). Por otra parte, como hemos dicho, Sansón en el marco del enredo se configura como uno de los « autores internos » de la segunda parte —un « oráculo » se define en DQ II, 7 (p. 747)— que impulsa la tercera salida de don Quijote y se hace responsable principal del fracaso final del protagonista, de hecho, controlando el movimiento general de la trama y, al mismo tiempo, las acciones de don Quijote, puesto que se descubre en DQ II, 70 que ha seguido sus huellas a lo largo de todas sus peripecias. En este papel « autorial » también parece sacar inspiración del mundo teatral, puesto que el gracioso es el que se mueve en el marco de la historia representada con aptitudes de « dramaturgo/director ficcionalizado » (Sosa 2010: 64), el que se encarga de urdir enredos y trampas, dirigiendo la acción de los demás personajes.²³

21. La definición de metateatro remonta al imprescindible ensayo de Abel (1963). Entre los estudios específicos sobre este aspecto del teatro del Siglo de Oro español se remite a Lipmann (1976), Larson (1994), Andrés-Suárez (1997); los numerosos trabajos de Hermenegildo (1995, 1996, 1999, 2002, 2003) y Hermenegildo, Rubiera y Serrano (2011), ofrecen una perspectiva teórica general sobre el concepto y ejemplos de aplicación a obras concretas. Entre las aportaciones más recientes merece la pena mencionar a Jódar Peinado (2015), Aszyk (2017) y Nohe (2018).

22. Sobre la metateatralidad en relación con la función del gracioso véanse Pailler (1980), Hernández-Araico (1987), Gómez (1999), Ruiz Ramón (2005), Couderc (2010), Balestrino (2015), Nohe (2018).

23. Se puede mencionar por ejemplo a Clarindo en *La estrella de Sevilla*, Mosquito en *El escondido y la tapada*. Hay incluso varios casos de rebelión de graciosos contra la autoridad del autor, como ocurre con Bato en *Eco y Narciso*, Tarimón en *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla y Barahúnda en *Los celos de Rodamonte* por el mismo autor. Estos casos participan en delinear el juego irónico con las funciones de autor y personaje en el abanico de las posibilidades metateatrales codificadas y exploradas por los graciosos. El gracioso suele ser también el personaje que, por ser autoconsciente, puede dialogar con el receptor en los momentos más convencionales de la representación, como la conclusión de la pieza, donde típicamente solicita el aplauso del público y pide un trato indulgente, encar-

Sansón en su diálogo con don Quijote y Sancho sobre la primera parte del *Quijote* parece compartir con la figura del gracioso teatral esta naturaleza fronteriza, que le permite comunicar con los personajes sobre asuntos propios de un lector con un punto de vista externo a la obra. Una perspectiva irónica, que juega entre el establecimiento de la ficción y la revelación del artificio literario; de hecho, Don Quijote declara en este mismo capítulo que las expresiones cómico-humorísticas requieren cierta inteligencia y discreción, puesto que «decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple» (DQII, 3, p. 712); «amigo de donaires y de burlas» (DQII, 3, p. 705) es precisamente la expresión que describe a Sansón Carrasco, que, como hemos visto, ya a partir de su condición de bachiller se identifica como un «agudo hablador».

La ironía de su función metanarrativa, entonces, se configura como otra forma a través de la cual Cervantes coloca a Sansón en un lugar especialmente próximo al lector, como vehículo de sus supuestas dudas y, al mismo tiempo, medio a través del que buscar su complicidad, revelando solo a él de forma más completa sus intenciones y movimientos.

4. Conclusión

El personaje de Sansón Carrasco parece construirse entre los polos opuestos del engaño y del desengaño, siendo ambas expresiones de una naturaleza socarrona: la acción de Sansón es engañadora para don Quijote, pero el autor le permite al lector un entendimiento superior del personaje revelándole informaciones sobre sus intenciones y movimientos *a posteriori*, estableciendo con el público una relación de complicidad. Al contrario de lo que ocurre con los principales caballeros burladores de los libros de caballerías, cuya intención cómica se dirige hacia los demás personajes presentes, que responden a las burlas urdidas con una risa, la función cómica de Sansón se expresa sobre todo en relación con el lector, que respecto a sus intenciones sabe más que los propios personajes.²⁴ Por otra parte, Sansón desengaña al lector para revelar el mecanismo literario ficticio en el que está participando. Y quizás este valor simbólico se puede atribuir también a la armadura de espejos que el bachiller viste durante su primer desafío contra don Quijote, un espejo que no refleja solo al caballero, sino también al lector. La función y las acciones de Sansón, tanto cuando se refiera a asuntos de crítica literaria como cuando protagonice episodios concretos de la novela, se centran en la oposición entre realidad y ficción: Sansón, como hemos visto, le miente a don Quijote, pero, por otra parte, revela la «mentira literaria» delante de los ojos del lector.

Sansón se presenta entonces como figura que representa al público lector, paradójicamente interno al relato: a través de este personaje Cervantes juega con su lector, implicándolo en la aventura, pero incluso poniéndolo en guardia sobre la distinción entre historia y ficción. La ficción cervantina parece de hecho colocar al lector en la misma situación en la que se halla un actor teatral, en aquel umbral entre realidad y ficción donde encontramos también al actor Sansón Carrasco, que se convierte voluntariamente en su papel. En cuanto figura cercana al lector, el público puede

nando el punto de vista del autor y su afán de defender y justificar la obra; al mismo tiempo, otra función del personaje es también la de animar al espectador a reflexionar sobre los acontecimientos representados, dirigiéndose directamente al auditorio con unos interrogantes (Zoppi, 2017).

24. El estudio de Herrán Alonso (2003: 2) sobre los caballeros burladores de la tradición caballeresca caracteriza su humor como «más de personaje que de situación, pues se centra en el personaje protagonista de la escena y la consideración de sus acciones como humorísticas no recae en la subjetiva interpretación del lector u oyente de los libros, sino que todas estas escenas de humor están legitimadas como tales en el texto a través de comentarios por parte de la voz narrativa».

reconocerse en el bachiller e identificarse en sus transformaciones y en la fascinación irresistible que Sansón siente por la ficción, hasta las últimas páginas de la novela, al plantearse una conversión pastoril. Sansón se presenta, de hecho, como lector enterado y razonable, crítico pero capaz de gozar de la experiencia de la lectura como de un juego del que se puede disfrutar plenamente solo con la conciencia de estar jugando; se sumerge en el mundo quijotesco abrazándolo, dejándose llevar voluntariamente por sus ficciones seductoras, retrato narrativo de un lector que acepta suspender su incredulidad para viajar con don Quijote, volviéndose conscientemente loco a su lado. El lector ideal es también un actor ideal que, como el propio Sansón, oscila entre el ejercicio de su sentido crítico y el deseo de diversión a la vez, de perderse en la ficción, pero con la clara percepción de estar perdido y la perspectiva tranquilizadora de volver a encontrarse o, para decirlo con Cervantes, de dejar «de ser [loco] cuando quisiere» (DQ II, 15, p. 816).

5. Bibliografía

- ABEL, Lionel (1963), *Metatheatre: a new view of dramatic form*, Nueva York, Hill and Wang.
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua (2019), «Cervantes y la textura clásica del episodio del Caballero del Bosque», *Colindancias: revista de la red de hispanistas de Europa Central*, 10, pp. 81-104. <<https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=7391688>>
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (1997), «La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, eds. Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, Madrid, Verbum, pp. 11-29.
- ASZYK, Urszula (2017), «Teatro en el teatro y el fenómeno de desdoblamiento del espacio dramático (de la constitución del modelo espacial áureo a los intentos de destrucción del modelo espacial convencional en el drama español de los siglos XX y XXI)», *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 26, pp. 75-95.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1991a), «El bachiller Sansón Carrasco», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989)*, Barcelona, Anthropos, pp. 17-25.
- ____ (1991b), «El narrador y Sansón Carrasco», en *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo*, ed. James A. Parr, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 1-9.
- BADUI DE ZOGBI, María Banura (2008), «El teatro, una constante estética en la obra de Cervantes», en *Don Quijote en Azul. Actas de la I Jornadas Internacionales Cervantinas, Azul, 21-22 de abril de 2007*, eds. José Manuel Lucía Megías y José Manuel Bendersky, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 187-206.
- BALESTRINO, Graciela (2015), «Hacia una teoría de la (meta)teatralidad en el teatro cómico español del siglo XVII», en *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Univ. de La Plata, pp. 1-8. <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8612/ev.8612.pdf> [consulta: 29/07/2022].
- CANAVAGGIO, Jean (2004), «Don Quijote, vencedor del caballero de los espejos: el epílogo de un triunfo por escarnio (II,16)», *Bulletin of Spanish Studies*, 81: 4-5 (*Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, eds. Jeremy Robbins y Edwin Williamson), pp. 495-500.
- Cirongilio = VARGAS, Bernardo de (2004), *Cirongilio de Tracia*, ed. Javier Roberto González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- CODURAS BRUNA, María (2015), *Por el nombre se conoce al hombre: estudios de antroponimia cabaleresca*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Corbacho* = MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1981), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra.
- Cortesano* = MILÁN, Luis de (2001), *El cortesano*, ed. Vicent Josep Escartí, Valencia, Universitat de València.
- COUDERC, Christophe (2010), «Ironie et métathéâtralité dans la Comedia Nueva», *Regards croisés sur la scène européenne 1. Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, CESR – Université de Tours, pp. 89-110.
- DEVOTO, Daniel (1979), «Teatro y antiteatro en las comedias de Calderón», en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, París, Fondation Singer-Polignac, pp. 313-344.
- Diccionario de Autoridades* (1726-1739), Real Academia Española, tomos I-VI. <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [consulta 27/06/2022]
- DIXON, Victor (1999), «“Ya tienes la comedia prevenida... la imagen de la vida”: *Lo fingido verdadero*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 11, pp. 53-71.
- DQ = CERVANTES, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española.
- FAJARDO, Salvador T. (2002), «Don Quixote wins by a nose», *Hispanic Review*, 70: 2, pp. 191-205. <<https://www.jstor.org/stable/pdf/3246905.pdf>>
- Florisel III* = SILVA, Feliciano de (1999), *Florisel de Niquea (tercera parte)*, ed. Javier Martín Lalandá, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GERBER, Clea (2011), «La venganza de Sansón: motivo bíblico y recreación cervantina», en *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, eds. José Bendersky, Margarita Ferrer y Carlos Filippetti, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Educativo del Teatro Español, pp. 193-204.
- ____ (2013), «Promesas encontradas y deseos de venganza en el *Quijote* de 1615. Acerca del bachiller Sansón Carrasco», en *El Quijote desde su contexto cultural*, coord. Juan Diego Vila, Buenos Aires, Eudeba, pp. 295-310.
- ____ (2016), «Motivos del espejo en el *Quijote* de 1615», en *Don Quijote en Azul 8. Actas selectas de las VIII Jornadas Internacionales Cervantinas*, eds. Julia D’Onofrio y Clea Gerber, Tandil, Editorial UNICEN, pp. 109-117
- ____ (2019), «Sansón Carrasco en el *Quijote* de 1615», *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8: 15, pp. 63-74.
- GODOY GALLARDO, Eduardo (2005), «Presencia y sentido de Sansón Carrasco», *Revista chilena de literatura*, 67, pp. 53-67.
- GÓMEZ, Jesús (1999), «Alusiones metateatrales en las comedias de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 79 (277), pp. 221-247.
- Guzmán* = ALEMÁN, Mateo (2012), *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Real Academia Española.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1995), «Polilla: *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto», en *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, pp. 245-265.
- ____ (1996), «El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII», *Scriptura*, 11, pp. 125-139.

- ____ (1999), «Mirar en la cadena: artificios de metateatralidad cervantina», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (actas del Coloquio de Montreal 1997)*, eds. Catherine Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva Olivares, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 77-92.
- ____ (2002), «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre metateatralidad calderoniana», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III jornadas de Teatro clásico de la Universidad de la Rioja*, eds. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, pp. 161-176.
- ____ (2003), «Usos de la metateatralidad: los pasos de Lope de Rueda», *Signos literarios y lingüísticos*, 5: 2, pp. 13-31.
- ____, Javier RUBIERA y Ricardo SERRANO (2011), «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 9-16.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, Susana (1986), «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», *Imprevue*, 1, pp. 61-73.
- HERRÁN ALONSO, Emma (2003), «Humor y libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: el Caballero Encubierto, el Fraudador de los Ardides y el Caballero Metabólico», en *El humor en todas las épocas y culturas*, eds. José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo, Daniel García y Natalia Menéndez, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003 [CD-Rom].
- IFFLAND, James (1999), *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- JÓDAR PEINADO, María del Pilar (2015), *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar_Jodar.pdf>
- LARSON, Catherine (1994), «Metatheater and the Comedia: Past, Present and Future», en *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*, eds. Charles Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette, Purdue University Press, pp. 204-221.
- LIPMANN, Stephen (1976), «“Metatheater” and the Criticism of the Comedia», *Modern Language Notes*, 91, pp. 231-246.
- MAESTRO, Jesús G. (2005), «Cervantes y el teatro del Quijote», *Hispania*, 88:1, pp. 41-52. <<https://doi.org/10.2307/20063074>>
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1986), «Los escenarios teatrales del Quijote», *Anales Cervantinos*, 24, pp. 27-46.
- MCCURDY, Raymond R. y RODRÍGUEZ, Alfred (1980), «El gran teatro del mundo y el Quijote del 1615», *Cuadernos del Sur*, 13, pp. 123-130.
- MUÑOZ ZAYAS, Rafael (2016), «Una aproximación a la difusión del Quijote a través de sus ediciones», *eXtoikos*, extra 1, pp. 59-64.
- NOHE, Hannah (2018), «El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 6/1, pp. 663-679. <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/423>>
- PAILLER, Claire (1980), «El gracioso y los “guiños” de Calderón: apuntes sobre “autoburla” e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnol, Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Paris, CNRS, pp. 33-48.
- Phil. Ant. Poét.* = LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998), *Philosophía Antigua Poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

- PINI, Donatella, Carmen CASTILLO PEÑA (2013), «Cervantes. Elogio de la imperfección», *Artifara*, 12, pp. 265-284. <<https://doi.org/10.13135/1594-378X/436>>
- PLATIR (1997), ed. Marín Pina, M.^a Carmen, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- POZUELO YVANCOS, José María (2015), «Entre socarrones anda el juego (*Quijote*, II, 3)», *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 20, pp. 123-131. <<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/243751>>
- REED, Cory A (1994), «Entremés and Novel: Comic Theatricality in *Don Quijote*», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Edition Reichenberger, vol. I, pp. 197-213.
- RICAPITO, Joseph V. (2003), «La teatralidad en la prosa del *Quijote*», *Theatralia: revista de poética del teatro*, 5, pp. 315-330.
- RILEY, Edward C. (1971), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (1993), «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, vol. II, pp. 73-80.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1991), «La invención de Sansón Carrasco», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989)*, Barcelona, Anthropos, pp. 27-69.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2005), «La figura del donaire como figura de la mediación (el bufón calderoniano)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 203-224.
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio (2008), «Sansón Carrasco: un personaje clave en el *Quijote* de 1615. ¿Representa en él Cervantes a Avellaneda?», *Anales cervantinos*, 40, pp. 89-106.
- SARMATI, Elisabetta (1992): «Il *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 34: 2, pp. 795-807.
- ____ (2008), «Maritornes, el caballero Metabólico y Fraudador de los Ardides: una nota al *Quijote* I, 43 (y a *Pedro de Urdemalas* II, 554)», en *Amadís de Gaula. Quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. José Manuel Lucía Megías y M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 755-768.
- SOSA, Marcela Beatriz (2010), «Entre bobos (no) anda el juego: convenciones genéricas, meta-teatro y efecto de recepción en la comedia de Rojas Zorrilla», *Castilla. Estudios de literatura*, 1, pp. 60-71.
- TRUJILLO MARTÍNEZ, José Ramón (2017), «Ética caballeresca y cortesía en las traducciones artúricas», *Revista de literatura medieval*, 29, pp. 237-259. <<https://doi.org/10.37536/RLM.2017.29.0.69404>>
- ULLMAN, Pierre L. (1974), «An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, eds. Josep Solá-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani, Barcelona, Hispam, pp. 223-238.
- VAN DOREN, Mark (1962), *La profesión de Don Quijote*, México, Fondo de Cultura Económica.
- YNDURÁIN, Francisco (1969), «Cervantes y el teatro», en *Relección de los clásicos*, Madrid, Editorial Prensa Española, pp. 87-112.

ZOPPI, Federica (2017), «La reflexión “meta”: una comparación entre los mecanismos irónicos de la comedia áurea y del *Quijote*», *Anales cervantinos*, 49, pp. 35-58. <<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2017.002>>

____ (2020), «Educación sentimental, humorismo y nuevos modelos femeninos: Plaerdemavida (*Tirant*), Triola (*Platir*) y otras doncellas confidentes en libros de caballerías», *Tirant*, 23, pp. 203-222. <<https://doi.org/10.7203/tirant.23.19174>>