



Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora

Augustín Redondo

Universidad de la Sorbona-CRES

Una parte importante del *Quijote* de 1615 se desarrolla en el palacio ducal o en relación con él. En el palacio, transformado en «casa de placer» -trasunto del Palacio Real y de sus jocosas fiestas¹-, los duques, con la ayuda de sus servidores, transforman al «Caballero de los Leones» y a su escudero en verdaderos bufones, en «hombres de placer», a expensas de los cuales van a divertirse.

El episodio que aquí nos interesa, el que tiene por motor al personaje de Altisidora, corresponde a los capítulos 44, 46, 48 y 50 con una prolongación posterior en los capítulos 57, 69 y 70. Esos dos núcleos -de espíritu carnavalesco- están relacionados con dos momentos diferentes de la actuación de don Quijote y Sancho. En el primero, los dos personajes se hallan separados ya que el escudero está gobernando la ínsula Barataria, mientras que su señor se ha quedado en la mansión ducal. Por ello, van a alternar los capítulos centrados en cada uno de los héroes, si bien sus aventuras tienen significativamente el mismo tipo de estructura, la de un *mundo al revés*, lo que provoca cruces y guiños hechos al lector, hasta en el vocabulario utilizado². En el segundo núcleo, el Manchego y su acompañante están reunidos y Sancho también ha de participar en la acción vinculada al personaje de Altisidora pues esta sólo podrá resucitar gracias al «martirio» de aquel.

Este burlesco episodio, por el cual se han interesado diversos críticos³, es mucho más complejo de lo que parece y hunde sus raíces en un sistema de correspondencias y de intertextualidades que deseamos desentrañar, lo que ha de permitir comprender mejor

la elaboración cervantina de la aventura, el peso ideológico que tiene y el impacto que puede alcanzar.

Para que no haya lugar a dudas, el narrador indica ya, en los albores del episodio, la orientación que se le da a este:

... atiende a saber [lector amable] lo que le pasó a su amo [= a don Quijote] aquella noche: que si con ello no rieres, por lo menos despegarás los labios con *risa de jimia*, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración, o con risa.

(II, 44, p. 368.)⁴

La mención de la risa y de la mona nos introduce enseguida en el universo de la truhanería. Si bien ya decía Erasmo -después de Plauto-, en su *De conscribendis epistolis*, que la risa no sólo es propiedad del hombre, sino también de perros y micos⁵, Cosme Gómez Tejado de los Reyes en su *León prodigioso* de 1636 y Estebanillo González en el relato de su vida de 1646 asocian de manera decisiva *bufones, perros y monos*⁶. Y esa relación se halla subrayada de manera reveladora en las anónimas *Noticias de Madrid* de 1636 -1638, ya que se dice en ellas que los bufones hacen «mil monerías para reír»⁷. Verdad es que, según lo escrito por López de Úbeda en *La Pícaro Justina*, en 1605, «el perrillo y la mona son dos animales, los cuales crió naturaleza sólo a fin de entretener las gentes con juegos, retozos, burlas y visajes»⁸.

Esta orientación festiva, pero degradante, se halla reforzada posteriormente, ya que se indica explícitamente, después de uno de los lances entre Altisidora y don Quijote: «la duquesa, prosiguiendo con su intención de *burlarse* y recibir *pasatiempo* con don Quijote...» (II, 50, p. 416), y se hablará de «*burla pesada*» (II, 46, p. 386).

Pero, ¿cómo es posible que a don Quijote se le transforme en bufón y se le trate de manera tan degradante? Efectivamente, en la realidad de aquel entonces, a ningún noble reconocido como tal, a ningún caballero se le trataba de tal modo. Baste con recordar la burla hecha por el bufón Manuel Gómez hacia mediados del siglo XVII, que atañía al marqués de Tábara, de manera indirecta. El marqués quedó tan resentido que dice Jerónimo de Barrionuevo en uno de sus *Avisos*, fechado en 23 de enero de 1657:

... el de Tábara quisiera que algún viento de estos que ahora corren de arrebatargas le trocara la suya, *por no parecer a un truhán tanto*⁹.

No tenemos que olvidar que don Quijote, a pesar de proclamarse «caballero», de resultas de una significativa transgresión y usurpación social, no es más que un *escudero*, lo que los auténticos caballeros le echan en cara al principio de la 2ª parte, al calificarle de «*hidalgo escudril*»¹⁰, estatus que bien tienen presente los duques -aunque

aparentemente le brindan muestras de consideración- y permite comprender ese jugar donoso con el Manchego. Escuderos y dueñas, dos categorías sociales venidas a menos, que ya no tienen razón de ser y que por ello son objeto de mofa por parte de los caballeros. De ahí a la bufonería, el recorrido es muy corto. Recuérdese que ya el escudero del *Lazarillo de Tormes* no rehuía de transformarse en bufón de algún título¹¹. Por otra parte, la intrusión de doña Rodríguez en la habitación del Manchego reconstituye paródicamente la consabida pareja (¿no fue asimismo escudero el marido de esa dueña dolorida?)¹².

Además no hay que olvidar que al *bufón* se le llamaba también *loco*, ya que algunos de ellos salían efectivamente del manicomio y los otros fingían la locura, gozando por una parte de la libertad (de palabra en particular) que esta permite, pero sufriendo asimismo la *indignitas* que lleva consigo. El bufón, en efecto, es un ser *ambivalente*, el que, gracias a su discurso (manejando el apodo y el motejar), provoca la risa de los oyentes, pero asimismo el que, a causa de su *indignitas*, ha de aguantar las agresiones verbales y físicas del señor al que sirve y de los amigos de este¹³.

El estatus de *loco* que le corresponde al Manchego permite pues el paso de un campo a otro y la transformación del héroe en bufón, aun sin quererlo él. Si su libertad de lengua no estriba en groserías, bien tiene que sufrir él las burlas verbales y físicas de Altisidora, quien desempeña un papel de *truhán*, subrayado perfectamente, al final del episodio, cuando utiliza varios apodos denigrantes contra don Quijote (II, 70, p. 567).

Tanto el episodio de Sancho en la ínsula Barataria como el del «Caballero de los Leones» con Altisidora se hallan contruidos según una típica estructura carnavalesca, la del *mundo al revés*. En la aventura de Barataria, Sancho, el pobre patán, viene a ser gobernador y se van a utilizar paródicamente las características contrarias a sus apetencias corpóreas (comer, dormir, descansar, disfrutar de la vida y para ello ganar mucho dinero)¹⁴. En la aventura de Altisidora, se hace lo mismo. El cuaresmal don Quijote, «el más casto enamorado [...] que de muchos años a esta parte se vio», como se indica en el prólogo del primer libro, va a verse agredido eróticamente por la desenfadada Altisidora y también tendrá que habérselas con la dueña, doña Rodríguez.

El mundo al revés se instaura en el episodio al ir regido por una mujer -además ayudada por otra mujer, la duquesa-, la cual toma todas las iniciativas, invirtiendo de tal modo el tópico de la mujer recatada y callada, de manera que el Manchego tendrá que luchar para que su honestidad no corra ningún peligro. El proceso de desvirilización del héroe y de virilización de la «dama», al cual se ha asistido en la primera parte (con el caso, en particular, de Maritornes y de Aldonza Lorenzo)¹⁵ se halla recuperado aquí con una intensificación del fenómeno y del carácter paródico del proceso en que la degradación llega a un punto cumbre hasta invertir completamente la tradicional escena nocturna de la ventana en que es Altisidora la que requiebra a don Quijote.

Frente al apuesto galán, en realidad un hidalgo demacrado y cincuentón, viva antítesis del ímpetu amoroso, se encuentran dos representaciones paródicas de la «dama», siendo doña Rodríguez el doble viejo de Altisidora. ¿Cuál podrá ser, en efecto, el destino de esta sino transformarse en dueña cuando pasen los años? Además, si las dueñas tienen fama de ser lascivas y de servir en las tercerías amorosas (lo que es el caso de la otra dueña dolorida, la Condesa Trifaldi¹⁶), doña Rodríguez, al contrario, es muy formal. Por fin, esta dueña tiene una hija de dieciséis años que es un encanto y un

modelo de perfección, doble evidente de la quinceañera y gallarda Altisidora, cara y cruz de una misma realidad vital. En efecto, si Altisidora es desenfadada o como dice la dueña «desenvuelta», no deja de ser la hija de doña Rodríguez, la que ha quedado burlada (II, 48, p. 402) y Altisidora la que se dice «pulcela», o sea *doncella*¹⁷, aunque el lector tenga sus dudas sobre el particular, frente al atrevimiento de tan descarada moza.

Como puede verse, el episodio se construye a partir de un sistema de correspondencias, simetrías e intertextualidades bufonescas que invierten las acostumbradas relaciones entre galán y dama, algo semejante a lo que ocurrió el martes de Carnaval de 1623 y de 1637 en el Palacio Real en que se asistió a una inversión parecida de características, en una burlesca boda de aldea, en que los galanes hacían de damas y recíprocamente¹⁸.

Pero hay más. Ya se sabe lo repleta de sentido que está la onomástica cervantina y creemos haberlo demostrado en varias ocasiones, en particular por lo que hace a los tres principales personajes¹⁹.

Podemos pues suponer que el nombre que lleva la «doncella» de la duquesa corresponde a una intención precisa²⁰ y se presta además a diversos juegos de carácter paronomástico, tan apetecidos por los contemporáneos de Cervantes como lo ha subrayado Correas²¹. El nombre de la joven²² se compone de dos partes: *Alta* e *Isidora*. El primer elemento permite ya diversos juegos pues esta apuesta y alta dama es «algo menos que mediana» (como Maritornes), según lo que ella misma indica en el romance que canta para don Quijote, en la primera escena nocturna (II, 44, p. 374). Por ello sus cabellos pueden arrastrar por el suelo cuando está en pie (*ibid.*). El juego paradójico suscitado por la primera parte del nombre se amplifica de tal modo de manera paródica y antitética con relación a la exaltación tópica de la belleza de la dama.

Lo más interesante, no obstante, es la segunda parte del apelativo.

Isidora es la forma femenina -poco utilizada- del nombre del gran santo sevillano, célebre por su erudición y autor de las tan citadas *Etimologías*. Asimismo, otro santo varón, canonizado unos años después, en 1622, lleva el mismo apelativo, bajo la forma más popular, Isidro. Es el pobre y ejemplar labrador, cuya devoción se desarrolla en España a partir de finales del siglo XVI, particularmente en la región de Madrid hasta llegar a ser el patrón de la capital. Ya Lope de Vega lo exalta en su *Isidro* de 1599 y en ese largo poema no vacila en comparar los dos siervos de Dios llamando al primero «el gran pastor sevillano» y diciendo, acerca del segundo: «Con este amoroso zelo / Subió tan alto su buelo...»²³. *Grande, alto*, dos adjetivos que aparecen aplicados a ambos santos varones. ¿Le corresponderá al *alto Isidoro* una representación femenina paródica (que invierte sus características), la *alta Isidora* (= *Altisidora*), mujer nada santa?

De todas formas, como dicen los lexicógrafos clásicos, *Isidôros*, nombre que fue empleado con frecuencia entre los Griegos de Egipto, es un apelativo pagano místico y significa «don de [la diosa] Isis», o sea que *Isidora* aparece como la discípula de *Isis*²⁴.

Sabido es que Isis fue la divinidad más importante de Egipto, pero su culto se propagó rápidamente por Grecia, Roma, el Oriente Medio, y por toda la cuenca del Mediterráneo²⁵. Diosa suprema y universal, representa el principio femenino por excelencia y reina tanto sobre la tierra y el mar como *sobre los muertos a quienes tiene*

el poder de resucitar. Es tanto la diosa del amor, *la joven de las bellas formas*, como la que garantiza las uniones legítimas y la fidelidad conyugal. De ahí que bajo el primer aspecto se la haya identificado con Afrodita-Venus, Diana, Ceres, etc. y que se encuentre vinculada a contextos eróticos, según lo indicado por diversos autores clásicos, por Juvenal y Ovidio por ejemplo²⁶. Ritos iniciáticos los que le tributaban, en que la música y los cantos acompañados con arpa desempeñaban un papel importante. Se la figuraba como una mujer joven y hermosa, de lindo rostro y ojos alegres, con una larga cabellera adornada de flores²⁷.

Esa visión de Isis, en un contexto lunar, se conocía perfectamente en España donde circulaba el *Asno de Oro* de Apuleyo que mereció numerosas ediciones, en particular a través de la traducción al castellano. En la edición que se publica por ejemplo en Valladolid, en 1601, Lucio evoca a Isis, identificándola con la luna de la manera siguiente:

ella tenía los cabellos muchos y muy largos, derramados por su divino cuello que le cubrían las espaldas. Tenía en su cabeza una corona adornada de diversas flores. [...] Tal y tan grande me apareció aquella diosa, echando de sí un olor divino [...] ²⁸

La diosa le dirige entonces la palabra a Lucio, indicándole los diversos nombres que lleva: Minerva, Venus, Diana, Proserpina, Ceres, etc., pero su verdadero nombre - añade- «*es la reyna Isis*»²⁹.

Durante las fiestas que se celebran en su honor y evoca Lucio, aparecen varios personajes más o menos disfrazados, como lo está don Quijote, encamisado, al principio del episodio. Uno de los disfrazados no deja de hacer pensar precisamente en el Manchego:

Otro yva armado con *quixotes* y *capacete* y *bavera* con su *broquel* en la mano³⁰.

Hablando de estas mismas fiestas, en su *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de 1676, el franciscano fray Bartolomé de Vitoria las identifica con las de Venus durante las cuales, escribe,

se trocavan los frenos *porque los hombres se vestían con vestiduras de mugeres* y *ellas con vestiduras de hombres*³¹.

Estamos pues dentro de un contexto de mundo al revés, lo que indica asimismo Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* de 1611, apoyándose en Ovidio, para evocar una modalidad de la fábula de Isis, en que se la ve convertida en varón³².

Ahora se comprenderán mejor varias características del episodio de Altisidora. En primer lugar, por qué alternan escenas nocturnas y escenas diurnas y por qué el carácter erótico del episodio -aunque se trata de una parodia- está tan marcado, por qué Altisidora llega a ser tan atrevida y puede transgredir la norma del recato femenino, requiebrando descaradamente al poco viril caballero. De la misma manera, la insistencia en sus cabellos tan largos y semejantes a lirios, la música, el canto, el arpa (II, 44, pp. 373-374), la referencia a Diana y a Venus (II, 57, p. 468) y la exaltación de su belleza remiten a la tradición evocada, así como su olor que aquí, paródicamente, se transforma, según lo dicho por doña Rodríguez, en «cierto aliento cansado, que no hay sufrir estar junto a ella un momento» (II, 48, p. 402). Paralelamente la grandeza de la diosa se recupera paródicamente aquí al jugar con la primera parte del apelativo y la estatura de la doncella.

Frente a estos elementos que tienen una raigambre clásica, y hacen de Isidora una «discípula» de Isis, hay otros elementos, de origen diferente, que acentúan las alusiones degradantes.

Por ejemplo, y dejando de lado la evocación de los dientes de topacio de Altisidora, o sea amarillos, el detalle de la «nariz algo chata» (II, 44, p. 374) se relaciona con creencias muy bien representadas en el Siglo de Oro, según las cuales la nariz roma en la mujer era señal de lubricidad. Es lo que expresa a las claras el siguiente refrán: «Putas y chata, con lo segundo basta»³³. De la misma manera, ese modo de enseñar la cabellera es particularmente negativo, pues la mujer que muestra sus cabellos al varón se ofrece descaradamente a él. De ahí que esta cabellera sea el atributo distintivo de la *Madalena* como pecadora³⁴.

Paralelamente, el proceso de desvirilización de don Quijote se halla reforzado por el hecho de que es Altisidora quien le ofrece a él un calzado y una indumentaria típicamente femeninos. Asimismo la resolución del Manchego de resistir los asaltos amorosos de Altisidora y de ser sólo «de masa y de *alfeñique*» para Dulcinea, de «ser *miel*» para ella (II, 44, p. 374), acentúa la pérdida de virilidad por parte suya.

En efecto, como lo indica Covarrubias, «al que es muy delicado dezimos comúnmente ser hecho de alfeñique»³⁵, y lo mismo ocurre con la referencia a *la miel*, tan unida al erotismo femenino, como lo subraya por ejemplo el nombre de Melibea, mujer libre, que, en *La Celestina*, goza a sus anchas de su terrena feminidad³⁶.

Recuérdese además que una larga tradición hacía del hombre sin seso un capón³⁷.

Pero esa degradación del héroe se halla reforzada por las dos agresiones físicas que tiene que sufrir, con arreglo a la *indignitas* bufonesca que le obligan a asumir. La primera va unida a las confidencias -tal vez murmuraciones, como en contexto de truhanerías³⁸- de doña Rodríguez acerca de las lacras de la duquesa y de Altisidora (II, 48, pp. 402-403). Y han de ser estas mismas quienes, a modo de fantasmas, han de vengarse, azotando a la dueña y pellizcando reciamente a don Quijote. Covarrubias indica a las claras la tonalidad festiva de este castigo:

Suélense dar ordinariamente (los pellizcos) en los braços,
*algunas reces por donaire...*³⁹

Precisamente, Francisco de Alcocer, en su *Tratado del juego* de 1559, subraya que el bufón, como la prostituta, vende su cuerpo, al recibir diversas mercedes de parte del señor al que sirve⁴⁰. Alcocer pone así de relieve un sistema de intercambios -analizado posteriormente por los antropólogos⁴¹- lo que le conduce a escribir:

*lo que se da a los truhanes porque permitan que se les arranque alguna parte de las barbas o sufran algunas bofetadas o pescozones, justamente lo reciben según algunos doctores*⁴².

Medio siglo más tarde, Quevedo no dice cosa diferente en el *Sueño del Infierno* al censurar a los bufones como vendedores de su propio cuerpo:

*porque el que no se deja arrancar los dientes por dinero, se deja matar hachas en las nalgas o pelar las cejas; y así, cuando acá los atormentamos, muchos dellos, después de las penas, sólo echan de menos las pagas*⁴³.

Si bien, en casa de los duques, Sancho acepta más o menos su papel de bufón pues recibe varias dádivas de los próceres y el gobierno de la famosa ínsula, no le pasa lo mismo a don Quijote. El papel de truhán no lo asume como tal y además no le obsequian los próceres aragoneses con nada, excepto con la hospitalidad.

¿Será esa hospitalidad, esa falsa generosidad, la que tenga que pagar? Precio subido el que se le impone.

Don Quijote tiene que sufrir otra agresión física que ha de dejarle momentáneamente medio desfigurado, «acribado el rostro y no muy sanas las narices» (II, 46, p. 385). Se trata de la que ocasionan los gatos con cencerros menores atados a las colas, que se derraman por su aposento y embisten contra él, con fruición de los duques y de Altisidora. Bien es verdad que el héroe piensa que se trata de una legión de diablos y les tira muchas cuchilladas. No hay que olvidar en efecto, como lo afirma Gaspar Navarro en su *Tribunal de la superstición* de 1631, que el Demonio puede aparecer, algunas veces, «en figura de gato»⁴⁴ y bien se sabe que el gato, diabólico y erótico, es uno de los compañeros predilectos de las brujas⁴⁵.

Al tener que luchar, no con animales nobles como los leones, sino con gatos, tan unidos además al universo del robo, don Quijote se halla de nuevo encerrado en un proceso de degradación.

La última forma de agresión es la agresión verbal. Amparándose con los requiebros amorosos, Altisidora agrade varias veces a don Quijote. A pesar de acumular los

disparates en el primer romance o tal vez gracias a ellos, puede dejar constancia de presuntas actitudes amorosas invertidas en que se la evoca rascando la cabeza del Manchego y matándole la caspa (II, 44, p. 373). Estamos -no hay que olvidarlo- frente a una civilización de la pulga y del piojo y el rascarse la cabeza (actividad que aparece en numerosos textos) está vinculada a la presencia de mucha «gente» como dice el autor del *Viaje de Turquía*⁴⁶. Asimismo, lo de «matar la caspa» evoca en realidad otra imagen, la de *matar los piojos*, siendo el despiojarse una ocupación habitual en la España del Siglo de Oro pero siendo también la que corresponde a monos y monas, lo que remite otra vez, fuera de toda posibilidad de tomar en cuenta el *decoro*, al mundo de la truhanería. Visión degradante que el empleo de términos «bajos» acentúa todavía más.

Lo mismo ocurre en la siguiente intervención de Altisidora frente a don Quijote, en el momento de la primera despedida de éste (II, 57, pp. 467 y sigs.). Remedando las lamentaciones de Ariadna, de Dido o las de Olimpia, en el *Orlando Furioso*, cuando la abandonó Vireno⁴⁷, acusa al Manchego de haberse quedado con tres tocadores y unas ligas⁴⁸ y le suelta una serie de improperios y maldiciones más ridículas unas que otras en que salen a relucir las trivialidades siguientes:

Si te cortares los callos,
sangre las heridas viertan,
y quédente los raigones,
si te sacares las muelas

(II, 57, p. 468).

Rompiendo una vez más con el recato femenino y con el decoro, recupera Altisidora una larga tradición de imprecaciones propinadas por el galán a la dama y recíprocamente, pero generalmente por el hombre, dictadas por el despecho amoroso. Se pueden rastrear en los cancioneros de los siglos XV y XVI⁴⁹ y se encuentran, por citar sólo un ejemplo contemporáneo del *Quijote*, en el *Romancero general* de los años 1600-1605⁵⁰. Lo que pasa es que estas agresiones verbales y maldiciones se expresan generalmente de manera menos soez que en el caso de Altisidora⁵¹.

Pero estas imprecaciones se utilizaban muchas veces, sobre temas diversos y con una tonalidad zumbona, por los bufones palaciegos. Aquí, además, se está empleando, de un modo burlesco, un esquema de maleficio o de conjuro amatorio al revés⁵² que gira alrededor del pie y de las muelas, tan vinculados ambos al erotismo⁵³.

Todo está puesto en obra para mofarse descaradamente del galán desdeñoso, imagen invertida de la dama esquivada.

Altisidora, transformada en verdadero truhán que provoca la risa de los oyentes a expensas del Manchego, da un paso más cuando éste se marcha definitivamente del palacio ducal. En este caso, empujada por el último rechazo del héroe, «mostrando

enojarse y alterarse» (II, 70, p. 567), no vacila en servirse de la técnica del apodo y del motejar, técnica tan apetecida por los bufones para burlarse de sus víctimas⁵⁴, y le espeta a don Quijote varias amenidades: «don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito» (*ibid.*), rebajando al héroe de manera insultante.

Mártir de su honestidad desvirilizadora, don Quijote no puede sino seguir firme en su propósito de apartar de sí a Altisidora y para ello, aún haciéndolo con una ridícula «voz ronquilla» (II, 46, p. 384), le canta a su vez el romance que ha compuesto, en que afirma su amor por Dulcinea y delinea cuáles han de ser las actividades y el comportamiento de las mujeres recogidas, aquéllas con las cuales los caballeros se casan (*ibid.*), características que coinciden ampliamente con las que evoca, con relación a las mujeres buenas, el franciscano Francisco Ortiz Lucio en su *Jardín de divinas flores*, publicado en 1599⁵⁵, el cual está en consonancia con la tradición cristiana.

Pero bien sabido es que el burlesco episodio de Altisidora se prosigue después de la salida de Barcelona, cuando don Quijote regresa al castillo ducal. Se finge que la doncella que ya anteriormente parecía haberse desmayado de amor, ha muerto de melancolía erótica. Asistimos a una escena lúgubre en que Altisidora, tendida en un túmulo mortuorio, está acompañada de los duques, de los dos héroes, etc. y además de los dos jueces infernales, Minos y Radamanto (II, 69, p. 557 y sigs.). Éstos -en una actuación simétrica de la que corresponde a la profecía del desencanto de Dulcinea- van a definir las condiciones de la resurrección de la doncella: Sancho ha de sufrir veinticuatro mamonas, doce pellizcos y seis alfilerazos (*ibid.*, pp. 559-560), pena unida al universo de la truhanería, una vez más, que han de aplicarle las dueñas, a pesar de las protestas del escudero. Éste se sacrificará a regañadientes y resucitará la doncella de la duquesa (*ibid.*, p. 569).

El tema de la resurrección de Altisidora está vinculado a una de las características de Isis: el dios Rá, conmovido por sus lamentaciones había resucitado a su marido y hermano Osiris que, en los infiernos, era a la vez rey y juez de los muertos (como Minos y Radamanto en el *Quijote*). Pero ella misma alcanzó después el poder de resucitar a los que habían fallecido⁵⁶.

Estos elementos se combinan para que pueda surgir la escena de la resurrección de Altisidora. Ésta, vuelta del reino de la Muerte, presa ahora de una nueva vitalidad erótica, no vacila, paródicamente, en invertir los cánones, en ir a requebrar al desvirilizado don Quijote, penetrando en su aposento (II, 70, p. 565) como lo hiciera antes doña Rodríguez.

Pero lo interesante del caso es que Sancho ha sido el elemento activo de la resurrección de la «doncella». Nótese que al escudero, tan ufano de su limpieza de sangre, le han puesto no obstante una corozca y un sambenito negro con llamas de fuego (II, 69, p. 558), sambenito que evoca aquél que llevaban los reos penitenciados por la Inquisición y condenados a la hoguera. En son de burla, ¿se trata de sugerir que Sancho, el cristiano viejo, ha de sufrir la consabida pena, en esta ocasión y con ridícula atenuación, las mamonas, los pellizcos y alfilerazos, castigo, por lo demás, digno de un truhán?

Esta bufonería permite comprender asimismo el relato de Altisidora sobre su frustrado viaje iniciático al infierno (se queda a la puerta) (II, 70, p. 566), viaje que en algo recuerda las características de Isis y la bajada del Manchego a la cueva de Montesinos. Cuenta que vio a una docena de diablos jugando a la pelota con «*libros llenos de viento y de borra*» o sea con unos ejemplares del falso *Quijote*, el de Avellaneda. Pero el tema del objeto hinchado de aire, va unido al de la locura y se presta a una serie de juegos, ya que el loco tiene la cabeza vacía, llena de aire⁵⁷. Dicho de otra manera, ese libro apócrifo no puede haber salido sino de la cabeza de un loco, de un bufón y no tiene más valor que las truhanerías de los locos de Palacio⁵⁸; por ello merece estar en el infierno.

Por fin, no tenemos que olvidar el papel decisivo del escudero desde otro punto de vista. En el trozo de la resurrección se habla cuatro veces del *martirio* de Sancho y de la virtud que tiene de *resucitar* los muertos⁵⁹. Pero ¿qué características son éstas, sino las de la santidad? En efecto, en las *relaciones de santos* que se multiplican después del Concilio de Trento, después de 1570, e invaden el siglo XVII, se insiste sobre las señales de la santidad: sufrimiento y martirio por una parte, capacidad de resucitar los muertos por otra⁶⁰. En el ambiente festivo en el cual se halla inserto el episodio, se está jugando con el nombre de Sancho Panza, forma popular -como lo hemos comentado en otro trabajo- de San(to) Panza, santo burlesco de las fiestas de Carnaval⁶¹. En son de burla, a él le toca, pues, la resurrección de Altisidora (y el desencanto de Dulcinea).

Como ha podido verse, el episodio de Altisidora, de orientación carnavalesca, se verifica en un *mundo al revés*, en que dominan constantemente la parodia y la correspondiente degradación que atañe en primer lugar a don Quijote, el héroe desvirilizado, pero también a Sancho, objeto de un sacrificio expiatorio, víctimas ambos de las truhanerías de una mujer, la atrevida «*doncella*» de la duquesa, cuyo triunfo es muy ambiguo. El texto juega sin cesar con las normas de comportamiento amoroso del galán y de la dama, dentro de un sistema complejo de relaciones intertextuales que hunde sus raíces tanto en la antroponimia y en las creencias contemporáneas como en las tradiciones de la poesía amatoria. Sin embargo, lo que parece decisivo es esa manera jocosa de utilizar tanto la libertad del bufón (encarnada por Altisidora) como su *indignitas* (la que tienen que aguantar los dos personajes principales).

Pero la invasión del espacio del relato por las bufonerías ideadas en el palacio ducal no deja de suscitar una serie de comentarios y preguntas.

Hay que tener presente que, si Felipe II fue muy adicto a los truhanes y estuvo rodeado de ellos, el rey-monje, que vive los últimos años de su vida en una atmósfera de ascetismo, se apartó de ellos. Después de su muerte, la atmósfera palaciega cambia con la subida al trono del joven Felipe III. Se suceden entonces las fiestas y burlas, se carnavalesca la Corte y los bufones cobran un nuevo poder.

El episodio de Altisidora, en la «*casa de placen*» de los duques, está relacionado directamente con este ambiente. Desde esta perspectiva, ¿no constituirá el trozo una crítica de la soltura suscitada por la actividad truhanesca (aquí está implicada una mujer) en detrimento del entretenimiento refinado, del decoro y del respeto debido a los seres sencillos e indefensos? Esta orientación crítica acerca del papel de los bufones da asimismo la clave de la desvalorización del libro de Avellaneda, condenado al infierno.

Más allá, ¿no se tratará, en este episodio, de poner en tela de juicio la manera de portarse de la alta nobleza que ha llegado al poder con el duque de Lerma? Esos Grandes bien saben idear burlas crueles como las que hemos examinado o como la de Clavileño, pero son inhábiles para ejercer el cargo gubernativo que les corresponde y la justicia que han de ilustrar (así lo demuestra el caso de doña Rodríguez). Enfrascados en fiestas, diversiones y gastos, están acabando de hundir la España en crisis de los primeros años del siglo XVII.

Por fin, si recordamos que los problemas religiosos afloran en diversos trozos de la segunda parte del *Quijote*⁶², ese modo de jugar con los atributos y penas inquisitoriales, así como con la falsa santidad y el falso milagro, ¿no será una incitación a reflexionar sobre los auténticos valores del cristianismo, cuando en España impera la ideología represiva de la Contrarreforma, con la consiguiente exaltación de las manifestaciones externas de la religión católica?

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario