



## Ficción y realidad en el *Retablo de las maravillas* de Cervantes

Bautista Martínez Iniesta  
Universidad de Málaga GELSO

Juan B. Martínez Bennecker  
IES «El Almijar». Cómputa (Málaga)

### RESUMEN:

En este artículo se realiza un análisis de conjunto de *El retablo de las maravillas* de Cervantes, centrado en la ficción y en la realidad. En él se destaca el poder de la palabra para crear y recrear realidades y la fuerza del compromiso por el que está en juego la honra de los villanos.

### ABSTRACT:

In this article it is done an overall analysis of *El retablo de las maravillas* (*The altarpiece of the wonders*), written by Cervantes, focusing on reality and fiction. It is pointed out that the power of words is used to create realities and recreate villagers' duties, who put their honour at risk.

---

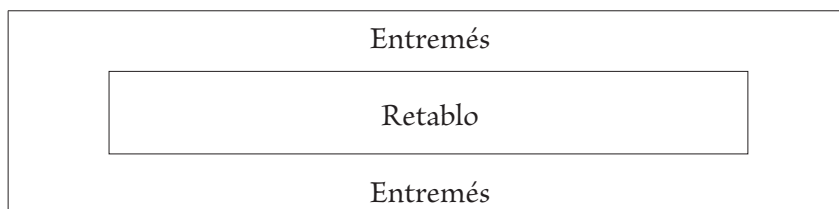
*El retablo de las maravillas*, uno de los mejores entremeses de Cervantes, ha sido estudiado, en sí mismo o dentro del conjunto de los entremeses, desde diferentes perspectivas: social, psicológica, folklórica o metateatral.<sup>1</sup> Nuestro trabajo va a consistir en una visión de conjunto, centrada en la ficción y en la realidad.

Ya desde el principio se detectan dos planos dramáticos distintos en el entremés: el que corresponde al entremés propiamente dicho (la realidad) y el conformado por el retablo

1.- Véanse, entre otros, Mauricio Molho, *Raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976; Joaquín Casaldueño, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966; Laurent Gobat, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en Irene Andrés-Suárez y otros, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997; Stanislav Zimic, «*El retablo de las maravillas*, parábola de la mentira», *Anales cervantinos*, XX, 1982, pp. 153-172; Dawin L. Smith, «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas*», *AIH. Actas*, 1989, pp. 713-721 y Jesús G. Maestro, «Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica» *XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Argamasilla de Alba, 6-8 de mayo de 2005, pp.1-11.

(la ficción) que se incluye en él. Planos, que llegan en ocasiones a unirse, como ocurre, por ejemplo, en los sucesivos reproches de Benito Repollo a Rabelín y en la crítica contundente a la escasez de elementos y tramoya que trae Chanfalla («Poca balumba trae el autor para tan gran retablo»), que es correspondida con la apostilla de Juan Castrado, «Todo debe ser de maravilla».

*El Retablo de las maravillas*, por su estructura, viene a ser una muestra clara de teatro dentro del teatro, pues, incluido en el entremés, se halla el espectáculo de títeres que lleva Chanfalla por los pueblos y monta aquí en la casa del regidor Juan Castrado. La pieza tiene un texto prefijado, pero en su desarrollo se altera y se complementa debido a la participación espontánea de los espectadores (autoridades y villanos ricos) que obliga a los presentadores/narradores (Montiel y Chirinos) a improvisar. El esquema del entremés sería el siguiente:



ENTREMÉS	RETABLO
<p><b>Autor:</b> Cervantes</p> <p><b>Espectadores:</b> público desde el siglo XVII a la actualidad.</p> <p><b>Espectáculo:</b> entremés, en que se incluye el retablo.</p> <p><b>Personajes:</b> Chanfalla, Chirinos, Rabelín, el Gobernador, Benito Repollo (alcalde), Juan Castrado (regidor), Pedro Capacho (escribano) y el furrier de compañías.</p>	<p><b>Autor:</b> Chanfalla.</p> <p><b>Narradores:</b> Montiel y Chirinos.</p> <p><b>Espectadores interactivos:</b> el Gobernador, Benito Repollo (alcalde) y su hija Teresa Repolla, Juan Castrado (regidor) y su hija Juana Castrada, Pedro Capacho (escribano), el sobrino de Benito Repollo y gente del pueblo.</p> <p><b>Espectáculo:</b> retablo fantástico.</p> <p><b>Personajes de ficción:</b> Sansón, el toro que mató al ganapán de Salamanca, ratones, leones rapantes, osos colmeneros, agua del río Jordán y Herodías.</p>

La obra se inicia con la realidad (el entremés), que poco a poco va dando paso a la ficción (el retablo). El comienzo está constituido por los preliminares del retablo: los responsables del mismo, los autores Chanfalla y Chirinos, llegan al pueblo para representar su espectáculo fantástico y van conversando sobre los pormenores del embuste:

CHANFALLA.— No se te pase de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a la luz como el pasado del llovista (p. 215-216).<sup>2</sup>

Chirinos desconfía de la necesidad de Rabelín, al que no le ve presencia, dada su pequeñez, y teme les haga fracasar el retablo, pero Chanfalla cree que su papel es necesario para tocar en los espacios vacíos entre figura y figura:

CHANFALLA.— Habíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas (p. 216).

A la entrada del pueblo se encuentran con las autoridades: el gobernador, el alcalde, el regidor y el escribano. Después de los saludos y parabienes, Chanfalla se transforma en Montiel, «el que trae el Retablo de las Maravillas» y explica las condiciones requeridas para ver su espectáculo:

CHANFALLA.— [...]que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas y oídas, de mi retablo» (p. 220).

El gobernador decide que el retablo se represente en casa de Juan Castrado para celebrar los esponsales de su hija Teresa, y Chirinos, por su parte, advierte que antes tienen que pagarles («ante omnia nos han de pagar lo que fuere justo», p. 221), no vaya a suceder que acuda la gente del pueblo a verlo y luego, cuando lo monten para ellos, no asista ninguno. Juan Castrado le ofrece a Chanfalla media docena de ducados por adelantado, que el autor acepta. Para asegurarse el éxito de su patraña, Chanfalla les recuerda «las calidades que han de tener los que se atrevieren a mirar el maravilloso Retablo» (p. 222). Como no podía ser de otra manera, todos hacen gala de su limpieza de sangre y de su legitimidad de nacimiento, y se comprometen a ver el retablo:

BENITO.— A mi cargo queda eso, y séle decir que, por mi parte, puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de envidia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje: ¡miren si verá el tal Retablo!

CAPACHO.— Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo.

JUAN.— No nacimos acá en las malvas, señor Pedro Capacho.

GOBERNADOR.— Todo será menester, según voy viendo, señores Alcalde, Regidor y Escribano.

Mientras Chanfalla acompaña a Juan Castrado a su casa para cobrar la media docena de ducados y ver las características del inmueble, el gobernador, que tiene «sus puntas y collar de poeta» bajo el nombre de «Licenciado Gomecillos», pregunta a Chirinos por los poetas que hay en la Corte, que —según ella— «hay tantos que quitan el sol, y todos piensan que son famosos» (pp. 223-4).

Más tarde se concentran en la casa del regidor para ver los títeres las autoridades populares, Juana Castrada y Teresa Repolla, gente del pueblo y un sobrino de Benito Repollo, los cuales se convertirán en los espectadores interactivos del retablo. A punto de

2.— Todas las citas textuales proceden de la edición de los *Entremeses* de Cervantes, realizada por Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1982.

comenzar el teatro de ficción, el autor explica a los asistentes la ubicación del retablo y los lugares que han de ocupar la autora y el músico

CHANFALLA.– El Retablo ha de estar detrás deste repostero, y la Autora también, y aquí el músico» (p. 226),

quien resulta increpado por el regidor al dudar de su capacidad debido a su niñez; la discusión que se entabla entre ambos tiene que cortarla el gobernador para dar paso al espectáculo de Montiel:

GOBERNADOR.– Quédese esta razón en el *de* del señor Rabel y en el *tan* del Alcalde, que será proceder en infinito, y el señor Montiel comience su obra. (p. 227)

Al iniciarse la representación, el montaje de los embustes se pone a prueba. Dependerá de los comienzos el éxito o el fracaso, por eso Montiel realiza el conjuro en el que apela al poder mágico del sabio Tontonelo, «el que fabricó y compuso» el retablo, para hacer salir a las figuras que más adelante creará con sus palabras y los villanos *verán*. ¿Cuál será su reacción? ¿Aceptarán el engaño? El primer momento es capital; si admiten la primera figura, es probable que continúen sumidos en el engaño interesadamente durante toda la representación, cada uno por el qué dirán de los otros, pues les va en ello la honra; ése ha sido el pacto con Chanfalla y Chirinos.

Benito Repollo, el más ignorante de las autoridades y también el más extrovertido, viene a ser el mejor aliado de los titiriteros; es el primero que coopera con los estafadores; no sólo *ha visto* la primera figura, el «valentísimo Sansón, abrazado a las columnas del templo», sino que interviene en el espectáculo pidiendo cuidado al personaje bíblico («¡Téngase, cuerpo de tal conmigo», p.227). El escribano, hombre letrado y culto, no *ha visto* la figura que ha desfilado verbalmente ante sus ojos y le pregunta a Juan Castrado, el regidor: «¿Veisle vos, Castrado?» (p. 227), a lo que responde el regidor, celoso de su honra, sin importarle nada mentir:

JUAN.– ¿Pues no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?» (p. 227).

Pero el gobernador, estupefacto por lo que acaba de oír, en un aparte exclama:

GOBERNADOR.– «¡Milagroso caso es este! Así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco» (p. 228).

No obstante empieza a preocuparse por su honra cuando afirma:

GOBERNADOR.– «Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo» (p. 228).

Lo más difícil se ha conseguido y el espectáculo ha echado a rodar, la gran mentira ha empezado a funcionar. Nadie se atreve a admitir que se haya dejado engañar, porque, además de estar en juego su honra, todos son conscientes de que se les ha pagado a los autores para ver el retablo. Si bien Benito Repollo es el animador principal, una especie de jefe de claqué, a partir de la segunda figura, el toro que mató al ganapán de Salamanca, intervienen también otros espectadores: Juan Castrado pide a Montiel «no salgan figuras que nos alboroten» por su seguridad y por la de las muchachas:

JUAN.– No lo digo por mí, sino por estas mochachas, que no les ha quedado gota de sangre en el cuerpo, de la ferocidad del toro» (p. 228).

y Teresa Castrada corrobora de manera hiperbólica las palabras del padre:

CASTRADA.— ¡Y cómo, padre! No pienso volver en mí en tres días; ya me vi en sus cuernos, que los tiene agudos como una lesna», p. 228).

Y mientras el gobernador, en un aparte, se muestra preocupado, y, como no ve lo que los demás *ven*, se siente también aislado, por lo que decide incorporarse al coro interactivo de espectadores:

GOBERNADOR.— «Basta; que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo por la negra honrilla», p. 229).

Más adelante con motivo del agua del río Jordán se interroga preocupado, también en un aparte, temiendo ser una dolorosa excepción entre sus compañeros:

GOBERNADOR.— ¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota cuando todos se ahogan? ¿Mas si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?» (p. 230).

Siguen saliendo a escena más figuras verbales (dos docenas de leones rapantes y de osos colmeneros y la doncella Herodías) y el gobernador se suma en silencio al coro de jaleadores. El grupo le ha hecho dudar y finalmente, ante la dolorosa situación de poder ser tachado de converso y de bastardo, se rinde. El caso de Capacho es parecido, pero su aceptación de las maravillas es explícita: a partir del agua del río Jordán se incorpora al grupo de comentaristas entusiastas:

CAPACHO.— «¡Fresca es el agua del santo río Jordán! Y aunque me cubrí lo que pude, todavía me alcanzó un poco en los bigotes, y apostaré que los tengo rubios como un oro» (p. 230).

aunque previamente había afirmado estar «más seco que un esparto» (p. 230). Finalmente, cuando todo el público está entregado, Chirinos hace salir a escena a la doncella Herodías, con quien se arranca a bailar —a instancias de su tío— el sobrino de Benito Repollo, confundiendo y mezclando realidad y ficción. Sobre este baile afirma J. Casaldueiro:

Hemos llegado al clímax de la breve acción. No es un bailarín que baila solo, es un hombre que baila con la nada hecha palabra, y el autor dominante, imperioso, implacable, va dirigiendo el movimiento y sometiendo a su entusiasmo el ritmo de la humanidad.<sup>3</sup>

Un furrier de compañías que llega al lugar para concertar el alojamiento de «treinta hombres de armas» sirve de contrapunto a la divertida representación:

El retablo ilusorio amenaza con acabar en anarquía hasta que con la irrupción del furrier [...] se vuelve a imponer cierto orden: de ahí se enfoca hacia una realidad que existe, en vez de una realidad inventada (imaginada).<sup>4</sup>

Benito Repollo, entregado a la acción desde el comienzo de las maravillas, cree que es Tontonelo quien les envía los soldados del furrier, a pesar de la oposición de Chanfalla:

CHANFALLA.— «No hay tal; que ésta es una compañía de caballos que estaba alojada dos leguas de aquí» (p. 233).

3.— Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966, p. 207.

4.— Dawin L. Smith, «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas*», *AIH. Actas*, 1989, p. 719.

El gobernador, por su parte, estima que «verdaderamente estos hombres de armas no deben de ser de burlas» (234), volviéndose a poner otra vez del lado de la realidad. Los villanos quieren sobornarlo para que se vaya del pueblo y los deje tranquilos *viendo* las maravillas, por lo que piden a Montiel que haga salir de nuevo a Herodías para que lo deleite con su baile. El narrador accede a la petición y se produce el mismo baile con el sobrino que antes ocurriera. Ante ese estado de insensatez desde la perspectiva de la realidad, el furrier se pregunta:

FURRIER.— «¿Está loca esta gente? ¿Qué diablo de doncella es esta, y qué baile, y qué Tontonelo?

Cuando los villanos se aseguran de que el furrier no ve a la doncella, descargan sobre él su ira exclamando uno tras otro «*ex illis es, dellos es*»<sup>5</sup> (p.235), acusándolo de ser converso y bastardo, pues no ve las figuras del retablo. El furrier monta en cólera, «mete mano a la espada y se acuchilla con todos», con lo que da fin al teatro ficticio y al teatro real, aunque las últimas intervenciones, que cierran el entremés, son las de los autores Chirinos y Chanfalla, que se sienten aliviados por haber terminado la representación, la que consideran un éxito:

CHIRINOS.— El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.

CHANFALLA.—El suceso ha sido extraordinario; la virtud del Retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar el pueblo; y nosotros podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡Vivan Chirinos y Chanfalla! (p236).

## Conclusiones

Tres son los rasgos relevantes que conviene destacar en *El retablo de las maravillas*. El primero afecta a la estructura: este entremés no acaba, como los demás entremeses cervantinos, con cantos y bailes, mediante los que los personajes se reconcilian y se divierten. «La rápida mutación de personajes, escenarios y emociones nos lleva a un desenlace sarcástico que el autor no ha querido debilitar con el fin de fiesta habitual»<sup>6</sup>.

El segundo consiste en el uso de la palabra, el discurso monológico de Montiel, como instrumento de creación de realidades escénicas. Mediante la palabra primero Chanfalla se transforma en Montiel, presentador-narrador del retablo, y después crea una realidad que ofrece a los espectadores en forma de sucesivas «apariciones» de personajes, animales y agua del río Jordán. Realidad ficticia, semiotizada, que es recibida y aceptada por los asistentes al espectáculo merced a un pacto realizado con Chanfalla, pero también es recreada por ellos, pues colaboran con el discurso de Montiel en la ficcionalización de esa realidad.

5.— «El *ex illis* procede de San Mateo, 26, 73, y es frase que una sirvienta, en la antecámara de Caifás, dirige a Pedro, que por segunda vez ha negado conocer a Jesús. En boca de los labradores, *de ellos es* es una manera de acusar al furrier de judío». (M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, p. 190).

6.— Eugenio Asensio, «Introducción crítica a su edición de los *Entremeses* de Cervantes, Madrid, Castalia, 1987, p. 31.



El tercer rasgo destacable es el efecto psico-sociológico que se produce en los villanos, en virtud de las condiciones establecidas por Chanfalla para ver el retablo y aceptadas de buen grado por ellos. Los lugareños están presos de miedo y más preocupados de su honra que de las calidades de las «apariciones». Los espectadores de las «maravillas» de Montiel fingen ver las figuras que el narrador hace salir a escena, unos desde el principio (Bentito Repollo y Juan Castrado) y otros ya avanzada la representación (Pedro Capacho y el gobernador), basándose en unos principios sociales, de los que se sienten titulares y, además, prisioneros. No *verlas* sería motivo de ser acusado por su vecino de silla de confeso y de bastardo, dos insultos insufribles para un cristiano viejo. Tal es la situación que han creado los autores del retablo, preocupados más de mantener a su audiencia preocupada por su honra que por la dramatización de su discurso. «El propósito obvio de esta estrategia diversionaria es hacer a los aldeanos agudamente conscientes de que son ellos mismos el verdadero blanco de la atención durante el espectáculo; de atizar de continuo su mente con advertencias recordatorias sobre el escrutinio a que están expuestos»<sup>7</sup>. Recordemos que Chanfalla y Chirinos advierten con frecuencia —para mantenerlos sujetos al pacto preliminar— los peligros y efectos secundarios que comportan las «apariciones» («Guárdate, hombre, que sale el mismo toro que mató al ganapán de Salamanca. ¡Dios te libre, Dios te libre!, p. 228. Toda mujer a quien [el agua] tocare el rostro, se le volverá como de plata bruñida...p. 229-230. Todo viviente se guarde», p.231, etc.).

### Bibliografía

- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.  
 CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.  
 CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Trotta, 2002.  
 CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. de A. Bonilla y San Martín, Madrid, Asociación de la librería española, 1916.  
 — *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1982.  
 — *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1987.  
 GOBAT, Laurent, «Juego dialéctico entre realidad y ficción»: *El retablo de las maravillas de Cervantes*, en Irene Andrés-Suárez y otros, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997.  
 MAESTRO, Jesús G., «Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica», *XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Argamasilla de Alba, 6-8 de mayo de 2005.  
 MOLHO, Mauricio, *Raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.  
 SMITH, Dawin L., «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas*», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Fanckfurt, Vervuert Verlag, 1989, pp. 713-721.  
 ZIMIC, Stanislav, «*El retablo de las maravillas*, parábola de la mentira», *Anales cervantinos* xx, 1982, pp. 153-172.

7.— Stanislav Zimic, «*El retablo de las maravillas*, parábola de la mentira», *Anales cervantinos* xx, 1982, pp. 170-171.

