

ANALES CERVANTINOS, VOL. XLIX,

PP. 205-240, 2017, ISSN: 0569-9878, e-ISSN: 1988-8325

doi: 10.3989/anacervantinos.2017.009

La génesis de don Quijote y Sancho Panza como tipos cómicos, entre España y Francia, hasta 1642*

AGAPITA JURADO SANTOS**

Resumen

La elaboración del tema de la risa condujo a la construcción de unos tipos cómicos que fueron evolucionando en el recorrido de las fiestas y entremeses a géneros más complejos, como la comedia y la tragicomedia. De una risa elemental y burlesca se pasó a una comicidad más elaborada en temas como el amor, o la percepción de sí y la vanidad. También se exploran varios tipos de locura: la de amor, o la pérdida de la razón, que puede conducir al desastre, o a una locura luminosa. Al atravesar los Pirineos, la tradición caballeresca, y la literaria, imponen un decoro que produce un proceso de estilización y moralización de don Quijote, Sancho y Dulcinea, con el que se explica un hedonismo triunfante que sentará las bases de la recepción de la novela.

Palabras Clave: evolución; comicidad; Quijote; estilización; hedonismo.

Title: The genesis of Don Quixote and Sancho Panza as comic types, between Spain and France, until 1642

Abstract

The laughter theme would create some humorous characters who played a leading role in interludes and *entremeses*. However, these types evolved into more complex genres as

* Este texto forma parte del proyecto de investigación Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España: “Recepción e interpretación del Quijote (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones”, dirigido por Emilio Martínez Mata, Universidad de Oviedo, referencia FFI2014-56414-P; y es la reelaboración de la ponencia “La génesis de don Quijote y Sancho Panza como tipos cómicos: la comicidad visual y verbal, de España a Francia, hasta 1642”, presentada en el XXIX Congreso del AISPI, *Redes, irradiaciones y confluencias en las culturas hispánicas*, Milán, 25-28 de noviembre de 2015.

** Universidad de Florencia. jurado@libero.it / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-8964-3026>.

comedy and tragicomedy. A mocking and primitive laughter ushered in a more elaborated comicality, reflected on topics as love, the self-perception or inanity. Also, several kinds of madness are explored: that of love, the specular madness or just pure insanity, which could lead either into disaster, or into a luminous craziness. The chivalric tradition and literary style beyond the Pyrenees would impose a decorum that lead to a process of stylization and moralization in Don Quixote, Sancho and Dulcinea, as a result a triumphant hedonism emerged, becoming the foundation of the novel reception.

Key Words: evolve; comicality; Quixote; stylization; hedonism.

Cómo citar este artículo / Citation

Jurado Santos, Agapita (2017). «La génesis de don Quijote y Sancho Panza como tipos cómicos, entre España y Francia, hasta 1642», *Anales Cervantinos*. 49, pp. 205-240, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/anacervantinos.2017.009>.

El *Quijote* conoció un éxito inmediato, no solo entre los lectores, sino también entre escritores y artistas coetáneos, que tomaron la novela como motivo de inspiración para imitar episodios, reelaborar enteras partes, o incluso continuaciones como la de Avellaneda en España, y las de Filleau en Francia¹. El *Quijote* se convirtió desde muy temprano en un fenómeno literario que condujo a una cierta autonomía de los personajes, cuya apariencia e historia cobraron forma en géneros tan distintos como el narrativo, la poesía, el teatro o las artes visuales a lo largo de los siglos XVII y XVIII². Don Quijote y Sancho ofrecen en la novela una imagen perfectamente reconocible para lectores y público, por eso se transformaron rápidamente en tipos cómicos, con un habla y un aspecto físico que los caracterizaba, y que servía para poderlos presentar al público con pocas pinceladas, ya desde las primeras obras en las que aparecen. Los rasgos básicos se subrayan en las numerosas mascaradas y entremeses que los recrean, aun antes de la publicación de la Segunda Parte de la novela. Podríamos decir, con Lotman, que don Quijote, Sancho, y en menor medida Dulcinea, se convirtieron en «personalidades semióticas», es decir «atravesaron configuraciones discursivas y mundos textuales como si fueran matrices que se comprimían o expandían en diferentes tiempos, y a través de diferentes sustancias de la expresión»³. Y sobre todo en diferentes lenguas, porque el *Quijote* traspasa pronto las fronteras nacionales para resurgir en otros países europeos (Francia, Italia, Reino Unido,

1. En los últimos decenios se ha producido una especie de redescubrimiento de estas obras, pues en las celebraciones del último centenario de la publicación de ambas partes de la novela (2005 y 2015) se han multiplicado los trabajos sobre las recreaciones; en Jurado (2015a: 1-2, 225-48) puede verse bibliografía reciente.

2. En estos siglos abundan grabados, láminas, cuadros o tapices, que reproponen la imagen de los protagonistas quijotescos; *vid.* Martínez Mata (2009); Lucía Megías (2002 y 2003-2004); Álvarez Barrientos (2005).

3. En Dusi y Spaziant (2006: 1), la traducción es mía.

Alemania / Austria, Países Bajos, Portugal)⁴, con los que España mantiene intensas relaciones. Por ello, podría afirmarse del *Quijote*, como hace Guillén con don Juan, que es difícil imaginar un “tema” cuya supranacionalidad histórica esté más arraigada en el tiempo y en el espacio (Guillén 2013: 111).

De ahí la complejidad a la hora de estudiar estas obras, pues se requiere una metodología multidisciplinar, y transnacional, con el objeto de situarlas en su contexto histórico. Un estudio, en primer lugar, de carácter sincrónico, seleccionando un número abarcable de obras de los diferentes países que componen el corpus en los primeros años de recepción, para verlas posteriormente con una perspectiva diacrónica, con el fin de comprender cómo nace el fenómeno que transforma a don Quijote y Sancho en tipos cómicos, cómo se construye esta comicidad, cómo evoluciona y se desarrolla en los primeros decenios de recepción, sobre todo en los dos países que recrearon con mayor intensidad a los personajes cervantinos, España y Francia⁵, con una lectura comparatista que nos permita abordar «la investigación, explicación y ordenación de estas formaciones temporales y supranacionales» (Guillén 2013: 371). A partir de este primer cuadro sería posible esbozar una parte importante de la historia de las relaciones literarias europeas, superando así los límites de las historias de la literatura “nacionales”. En un período en el que, si por un lado se estaban construyendo los estados nacionales, con las grandes monarquías absolutistas; por otro lado los intercambios entre los países de la Europa occidental eran continuos, hasta el punto de que algunos críticos han propuesto la necesidad de un estudio europeo de la literatura:

[Quizás se trate] de estudiar de forma verdaderamente comparativa [...] la comunidad de géneros, formas y líneas de escritura, la persistencia de los temas [...] las historias editoriales, las vías de contacto (viajeros, traductores), la suerte y la influencia de las obras de un país en otro, de una lengua en otra, de una cultura y una tradición nacionales en otra, para comprender cuáles son los factores comunes, el modo en que la literatura constituyó [...] un lenguaje común europeo expresado en lenguas diferentes (Domenichelli 2013: 145).

Aunque Domenichelli (2013: 145) constata que el problema teórico, en relación con ese lenguaje común, «está todavía por construir». Sin embargo, para afrontar el estudio transnacional del corpus seleccionado, es ineludible la presencia de un contexto europeo de osmosis que facilitará la circulación del *Quijote* por la Europa del siglo XVII. Un contexto que nos sirve de mar-

4. En Jurado (2015a), se presentan doscientos siete títulos de obras inspiradas en la novela cervantina, en los siglos XVII y XVIII, en España, Francia, Italia, Reino Unido y Alemania / Austria; obras que con un “contrato de pastiche”, en términos de Gerard Genette, contienen a don Quijote, Sancho, Dulcinea, o la Mancha en el título, o como personajes de las nuevas *pièces*. Una buena parte de ellas puede verse en Jurado (2015b).

5. También se han tenido en consideración manifestaciones de otros países, como Perú, o Alemania, porque estas recreaciones, aunque escasas en número, nos ofrecían la ocasión de entender mejor los rasgos más salientes del corpus en estudio.

co tanto por su sustrato común, que facilitó la adaptación de estas obras en las respectivas culturas de llegada, como por su permeabilidad a la hora de elaborar temáticas y personajes que se sentían afines⁶. Esta osmosis, en una Europa que estaba inaugurando sus primeros teatros comerciales, y que conocía una expansión editorial sin precedentes, facilitó la exportación y la aclimatación de formas poéticas renovadoras, como los nuevos géneros cómicos, la tragicomedia, la comedia burlesca o el drama musical.

Muchas son las preguntas y los problemas que estos textos nos plantean, y con frecuencia la escasez de datos dificulta la contextualización y la reconstrucción del ambiente histórico cultural en el que surgieron. Y a pesar de ello, parece necesaria la elaboración de una historia de la recepción artística del *Quijote*, pues si como Jauss sostenía, «la calidad y la categoría de una obra literaria [proviene] del efecto, recepción y gloria póstuma» (Jauss 2000: 140), estamos ante una obra cuya afirmación como clásico empieza a configurarse en estos años. Además, los escritores que retoman el *Quijote* son, en primer lugar, lectores, receptores, por lo que estas obras aportan un material concreto y útil en la construcción de la historia de la recepción de la novela, de los horizontes de expectativa que se deseaba satisfacer. Por ello, con la conciencia de estar dando un primer paso de un recorrido vastísimo, me ha parecido eficaz realizar un corte temporal, seleccionando un conjunto de obras que compartieran, al menos, una serie de características comunes, con el fin de estudiarlas en una secuencia sincrónica⁷.

En 1642 se publica la tercera comedia de Guérin de Bouscal, con la que se cierra un ciclo de recreaciones prevalentemente dramáticas⁸; hasta la reaparición de don Quijote en el melodrama italiano, no asistiremos a una renovación de las formas receptoras de la novela⁹. Además, a partir de 1642 parece decaer el interés por la presentación dramatizada de los personajes

6. Por ejemplo, el tema de la locura y de la melancolía, que fue una moda europea, como puede verse en Wittkower y Wittkower (2004) y los numerosos estudios nacionales sobre el tema, cuya bibliografía iré citando a lo largo del trabajo.

7. «Ha de ser posible hacer un corte sincrónico a través de un momento de la evolución, dividir la heterogénea multiplicidad de las obras contemporáneas en estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas y, de esta manera, descubrir un vasto sistema de relaciones en la literatura de un momento histórico» (Jauss 2000: 140). Aunque no son las relaciones “antitéticas y jerárquicas” las que nos van a interesar, puesto que nuestro estudio se mueve en el ámbito de la intertextualidad, que nos permite evitar el comparar la imitación con el modelo, pues como sostiene Maria Grazia Profeti (1992: 111), «se admite tranquilamente la posibilidad de relación de una obra con las anteriores, con las cuales establece un enlace dinámico, una relación dialógica, en la cual cada uno de los interlocutores tiene igual dignidad e importancia».

8. De un total de veinticinco títulos, podemos contar diez mascaradas españolas, más una en Dessau (1614); un torneo en Heidelberg (1613); tres novelas (además de la de Avellaneda, una breve narración que reelabora la conquista del yelmo de Mambrino, de Banchieri, en 1627; y la de Montluc, en 1630); un entremés (solo uno de los cinco que tradicionalmente se han asociado con la novela cumplía los requisitos del corpus); cinco comedias: dos españolas y tres francesas; y una tragicomedia; cfr. Jurado (2015a: 177-180). No nos es posible analizar aquí todas las piezas, por lo que iremos presentando las obras que tengan relación con los temas que vamos a estudiar.

9. El primer drama musical en el que encontramos a don Quijote es el de Morosini, *Il Don Chissiot de la Mancía* (1680), aunque será Girolamo Gigli el que más contribuirá en la difusión del

cervantinos¹⁰, que adquieren un mayor protagonismo en formas narrativas. En menos de treinta años, la novela de Cervantes ha experimentado adaptaciones a los géneros cómicos más difundidos en la época: mascaradas, entremeses, novelas, ballets, comedias y tragicomedias; la mayoría con una operación transmodal, donde se seleccionan episodios de la novela para ofrecerlos a un público ansioso de novedades. La novela, como género, compartía con ellos la posibilidad de incluir personajes comunes; la mezcla de estilos; la representación de la vida cotidiana; la libertad creativa debida a la ausencia de modelos y la comicidad¹¹. El éxito inicial del *Quijote* se debió a la cantidad de recursos cómicos que contiene la novela, tanto verbales como de carácter visual y escénico. Por eso, el objeto de este estudio es observar cómo se recrea la comicidad y qué contenidos va asumiendo, con el fin de comprobar si, como sostiene buena parte de la crítica, el *Quijote* hizo “solo” reír, dando a esa risa una connotación superficial, casi opuesta al pensar.

La comicidad de las primeras recreaciones se ha estudiado en los últimos decenios¹² y, según Javier Huerta Calvo (2001: 169), tiene relación con los procedimientos de lo burlesco y la génesis del *Quijote*: «...el proceso de formación del *Quijote* está estrechamente vinculado al auge de lo burlesco en los últimos años del siglo XVI y principios del XVII». Como se observa en las primeras mascaradas, donde don Quijote y Sancho Panza divertirán al público sobre todo por su imagen, más o menos verosímil y fiel al modelo, más o menos deformada, o incluso grotesca y deshumanizante, sobre todo en España.

1. LA COMICIDAD VISUAL: UNA INVARIANTE

El que ambos fueran recreados en géneros de carácter dramático, escénico, implicaba la fisicidad, la personificación, el paso de la descripción a la concretización visiva, dando lugar a una invariante¹³, la comicidad visual, que se

personaje en Italia con sus dramas para música (*Lodovico Pio*, de 1687; *Amore fra' gli impossibili*, de 1693, *L'Atalipa*, de 1700?) y su *comedia serioridicola* titulada *Un pazzo guarisce l'altro*, de 1698.

10. Salvo pocas excepciones, como los ballets *Le libraire du Pont-Neuf* (1643?) y *Le grand ballet de bienvenus*, de Benserade (1655), o la comedia de tres autores *El hidalgo de la mancha* (1672?). El resto de títulos del siglo XVII, otros siete, son un poema, un romance, traducciones y novelas. Cfr. Jurado (2015a: 180-182).

11. La comicidad en el *Quijote* despertó un intenso debate en la segunda mitad del siglo XX: a partir de los estudios de Russell (1978) y Close (1978) y, salvo algunos estudiosos que intentaron conjugar ambas opciones, la crítica se dividió entre “duros” y “blandos” respecto a la importancia de lo cómico en la exégesis de la novela; *vid.* Montero Reguera (1996: 105-115).

12. Para las mascaradas *vid.* López Estrada (1982: 322-323) y Lobato (1994: 604); y para la comedia de Guillén, Faliu-Lacourt (1989).

13. La invariante establece la tradición, proporciona la esencia del tema, determina una primera significación; *vid.* Profeti (1990: 13). Además, la invariante permite reconocer la variante, la innovación respecto a un modelo; cfr. Terracini (1985: 88). También Jauss (2000: 184-185), sostiene que si es posible ofrecer una explicación funcional y progresiva de la relación entre producción y recepción,

presentará con diferentes matices y, en ocasiones, generando una serie de ambigüedades significativas. El poder de la imagen, bien conocido desde la antigüedad, alcanza en el barroco una de sus máximas expresiones, tanto en la espectacularidad de la fiesta, como en el teatro, donde a la fuerza evocadora de la palabra se suma la potencia de la visión, «el valor de eficacia de los recursos visuales es incontestado en la época» (Maravall 1990: 503); los ojos mueven el alma, la impresionan, fijando una imagen más efectiva, en la aprehensión de un concepto, que la de las palabras, cuyo ritmo secuencial en la lectura pierde potencia respecto a la simultaneidad de la visión. Por eso, las artes del barroco (pintura, arquitectura, poesía)¹⁴, hacen de la imagen un canal privilegiado para penetrar en los ánimos, maravillar, dirigir voluntades; considerando la pintura como un modelo al que las demás artes tratan de aproximarse¹⁵. Además, se pensaba que la pintura, y el retrato, aventajaban a la escritura porque perduraban en el tiempo, transmitiendo la gloria y la fama de sus protagonistas. Así lo recoge Cervantes en los últimos capítulos de la novela, donde asimila el pintor al escritor, evocando el famoso concepto horaciano de *Ut pictura poësis*:

Apeáronse en un mesón, que por tal le reconoció don Quijote [...] Alojáronse en una sala baja, a quien servían de guadameciles unas sargas viejas pintadas, como se usan en las aldeas. En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena [...]
 —Yo apostaré —dijo Sancho— que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas [...]
 —Tienes razón, Sancho —dijo don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja [...] Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a la luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido; que pintó o escribió lo que saliere (II, 71, pp. 1202-1203)¹⁶.

Se advierte el tono irónico, el contraste entre la grandeza del retrato, la mitología allí representada, y el espacio en que se halla, un mesón de una perdida aldea de la Mancha; como los espacios que imagina Sancho para dejar memoria de sus hazañas: «bodegón, venta, mesón o tienda de barbero». ¿Podía imaginar Cervantes los palacios, museos, fiestas reales, que habitarían sus creaciones?, las reescrituras a las que pudo asistir entre la publicación de

asimismo será posible «tras la *transformación* de las formas y contenidos literarios, reconocer aquellas *sustituciones* [...] que hacen concebible el cambio de horizonte en el proceso de la experiencia estética».

14. Algunos acontecimientos, como la difusión de los *Emblemas* de Alciato en 1531, tuvieron «una enorme influencia en la formación de una mentalidad ekfrástica en la experiencia literaria»: Alcalá Galán (2015: 176-177).

15. *Vid.* Rodríguez de la Flor (2007: 67); Maravall (1990: 509) ejemplifica la importancia de lo pictórico con la aparición del neologismo “pintoresco”, «algo que pertenece a la pintura», y «que se convierte en un atributo de calidad».

16. Cfr. Alcalá Galán (2015: 180) y Lucía Megías (2002: 59-60).

la primera parte y la segunda, de 1605 a 1615, parecerían confirmar las palabras de Sancho.

1.1. *Las primeras mascaradas*

La primera mascarada de la que conservamos fuentes escritas es la celebrada en el virreinato del Perú, en 1607, en las fiestas que se celebraron en la ciudad de Pausa al recibirse la noticia del nombramiento del virrey conde de Montesclaros. Elaborada por los españoles de ultramar, se busca una cierta fidelidad gráfica con el hipotexto, una fidelidad que contrasta con la elaboración que se realizará pocos años más tarde en la Península, y que puede servirnos para apreciar la selección del material cervantino¹⁷:

... asomó por la plaza el Caballero de la Triste Figura, don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto verle. Venía caballero en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno, y una cota muy mohosa, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozavo, y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Acompañábanle el Cura y el Barbero con los trajes propios de escudero e infanta Micomicona que su crónica cuenta, y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente vestido, caballero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino, llevábale la lanza (*Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa* 2010: 183).

El autor presenta al caballero de la Triste Figura «como le pintan en su libro»¹⁸. Es evidente la búsqueda de continuidad con el hipotexto, limitada obviamente por la adaptación a un nuevo género, y la necesidad de una sustancial reducción del material diegético, que conduce a una inevitable esquematización. Se seleccionan las figuras y episodios que evocarían lo más famoso del libro, intentando satisfacer el horizonte de expectativas de los españoles en la colonia americana¹⁹. La fidelidad se refleja asimismo en la «extraña risa de los que le miraban» (p. 183), porque lo que interesa es «la

17. «Il confronto enfatizza le peculiarità tecniche dei due scrittori e può perciò giovare alla definizione di entrambi» (Segre 1979: 97).

18. Según Valero (2010: 28), la difusión de los personajes cervantinos antecede a su divulgación textual, por lo que la aparición en el escenario real de la fiesta implica una popularización «basada en la inmediatez de la representación teatral», que facilita la llegada masiva a toda la población, pues «el pueblo conoció a don Quijote sin haber leído la obra, o mucho antes de haberla leído». Así, las alusiones al libro parecerían dirigidas más bien a los organizadores españoles que pudieron tener acceso a la lectura, extraordinariamente temprana, de la novela.

19. «Divertir para dominar es por tanto la idea matriz de toda fiesta mediatizada por el poder político [...] divertir para dominar es, en definitiva, una consigna básica para el proceso de la conquista y la colonización»: Valero (2010: 63). Sobre la relación entre las fiestas y el poder puede verse, por ejemplo, Strong (1988).

mirada», la comicidad iconográfica que el arcaísmo de las figuras quijotescas proponen²⁰. En efecto, una de las características de las relaciones de fiestas es la descripción ekfrástica, donde la visualización se propone como objetivo de la escritura, predominando el aspecto de la descripción sobre el narrativo (Ledda 2006: 107-117). Lo que interesa es ver, una visión que las mascaradas españolas a menudo retuercen en contorsiones grotescas, buscando una abierta carcajada, como sucede tres años más tarde (1610), en las fiestas que el Colegio de la Compañía de Jesús hizo en Salamanca, para celebrar la beatificación de san Ignacio de Loyola. Preparada por los estudiantes y con el título de *El triunfo de don Quijote*, tendrá la función de regocijar a la población tras los actos “tan graves” que se han sucedido hasta ese momento: «Todos estimaron su buen gusto en esta ingeniosa invención, y servirá también de entremés, que regocije un poco los actos tan graves que en estas fiestas ha habido» (Salazar 1990: 96-97).

En las fiestas era frecuente que tras los carros serios desfilaran otros puramente lúdicos que, como muestra Caterina Buezo, «servían de contrapunto burlesco del festejo solemne, hecho que se aprecia en las fiestas del Corpus, en festejos religiosos como el que comentamos y en celebraciones regias» (en Salazar 1990: 96). Y la comicidad, en este caso, adquiere los rasgos deformantes y grotescos de la mojjiganga:

... don Quijote en un rocín como un dromedario, y unas armas negras, y por faldones dos de esteras; una lanza de un palo tiznado con un cuerno de cabrón por hierro; un estribo llevaba a la brida y otro a la jineta. A su lado venía su escudero Sancho Panza, vestido de labrador, caballero en un borrico traía al cuello unas alforjas, y en ellas dos grandes cuernos con sus plumicas dentro, y un rétulo en ellos que decía: «Ungüento de Fierabrás». Delante de sí llevaba una bacía de barbero con otro rétulo que decía: «El yelmo de Mambrino». Detrás de don Quijote venía doña Dulcinea del Toboso, con tres doncellas en borricos y una dueña con tocas, que era su guardadamas. El vestido de doña Dulcinea era para parecer de risa (p. 97)²¹.

20. Es significativa la afirmación de Rachel Schmidt de que «no hay otro caso como el de don Quijote y Sancho en la cultura occidental en el que se dé la transformación de dos personajes de una novela a iconos visuales reconocibles por casi todos nuestros contemporáneos y cuyas imágenes son repetidas hasta el infinito en arte, objetos, disfraces, y todo tipo de soportes»: citado en Alcalá Galán (2015: 179); *vid.* Schmidt (1999).

21. La deformación grotesca de los personajes cervantinos es, seguramente, lo que más ha alejado a la crítica del siglo XX del estudio de estas obras, cuya importancia es innegable, pues se trata de las primeras recreaciones de la novela. Valga como ejemplo el comentario que realiza Rodríguez Marín (1947: 114) sobre la mascarada celebrada en Córdoba (1615), con el título *Desposorio de don Quijote y su amada Dulcinea*: «Hoy no se sacaría así por las calles a don Quijote y a Dulcinea [...] ¡Sacar a D. Quijote, espejo y flor de caballeros, de alma delicadísima y de corazón de oro, como a un truhán perdulario, para que sirva de ludibrio a la ignara muchedumbre!... ¡Sacar hecha un pingo a Dulcinea, bellísima, representación del ideal [...] se vienen a la memoria la ingratitud y la vileza de los desalmados galeotes apedreando a su libertador».

«Un estribo llevaba a la brida y otro a la jineta», es decir que uno era largo (a la brida) y el otro corto (a la jineta), con la pierna doblada; un don Quijote deformado como en la mojiganga de *Don Pascual de Rábano*²², donde Pascual, loco quijotesco, aparece en escena descompuesto físicamente, cosificado, deshumanizado:

Sale Pascual, armado ridículo, con cazo en la cabeza con un rábano en él, en un caballo, con calzones y piernas postizas, un estribo a la brida y otro a la gineta, colgando una bota del arzón con una vara en la mano pintada (*Don Pascual* 1979: 354).

Del mismo modo que en la mascarada de Perú, la de Salamanca se pone directamente en relación con la novela, pues como relata Salazar, los tres protagonistas «hacían perecer de risa a la gente, en especial a los que habían leído el libro»²³: quienes asistieron al desfile, y conocían la novela, esperaban la comicidad, la deformación física y grotesca de los personajes. Además, seguramente se intentaba sorprender al público con el gusto barroco por la deformidad, lo monstruoso, la exageración de los rasgos más salientes y ridículos. Mientras que en la mascarada de Perú se busca “el gusto” de ver, en España se realiza la parodia de la parodia, la ridiculización de lo que se consideraba ya ridículo. Quizás el trato más decoroso del *Quijote* americano se debe a que los organizadores, la nobleza y los colonos españoles, no pretendían difundir una imagen “degradada” de la cultura patria, y dominante, ante “los indios”; quizás ellos mismos percibieron el *Quijote* como una fuente de placer, que contenía en sí la capacidad de hacer reír, sin necesidad de recurrir a lo grotesco.

En España, en cambio, nos encontramos ante un horizonte de expectativas muy diferente, que se delinea mejor si comparamos las mascaradas españolas, o los desfiles, con los que se producen en estos años en Alemania, y poco después en Francia. Salta a la vista la desconexión de las recreaciones españolas con el ambiente caballeresco. Probablemente porque, como afirma Aurora Egido (1983: 11-12):

El ejemplo renacentista de los festejos reales en Italia y Francia, que tuvieron lugar con los motivos más diversos [...] parece que nunca alcanzó en España igual esplendor [...] El reinado del Emperador Carlos y el de Felipe II no se caracterizaron por el boato externo de las ceremonias religiosas y civiles [...] La cultura urbana se enriquecía aparentemente con el despliegue de costosas procesiones y altares, con aparatos fúnebres y mecanismos ingeniosos, hechos para suspender e impresionar.

22. Buezo (en Salazar 1990: 96), menciona una conexión entre la mascarada y la mojiganga de *Don Pascual de Rábano*, reforzando así su hipótesis de un contacto entre ambos géneros.

23. La alusión al libro se encuentra en varias mascaradas y en las primeras imitaciones, por ejemplo en la *Fiesta y paseo de los estudiantes* (Diez de Aux 2005: 6), en el entremés *Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* o en la comedia, presumiblemente más tardía, *El hidalgo de la Mancha* (cfr. Jurado 2012: 22-25).

Estas fiestas, de carácter prevalentemente urbano, tenían el objetivo de impresionar al auditorio con invenciones que «entran fácilmente por los ojos», reproduciendo esquemas que «si por un lado reflejan los que eran propios de las procesiones del Corpus, por otro, se acercan a los carnavales en las mascaradas y encamisadas estudiantiles» (p. 22). Un tono muy diferente se observa en la representación de los personajes quijotescos que se realiza en esos años en Heidelberg (1613), en las fiestas que se celebraron con motivo de la boda del Elector Federico V del Palatinado con Isabel Stuart, hija de Jacobo I de Inglaterra (Hübner 1905: 340), donde es evidente la afiliación de don Quijote con el mundo caballeresco del que procede²⁴. En el cartel del torneo aparece el Caballero de la Triste Figura declarando sus condiciones para el desafío; si bien el contexto y el lenguaje son evidentemente cómicos²⁵, no se da una imagen deformada y grotesca del personaje, aparte del hecho de que él mismo reconoce que ha decidido llevar un cubo en la cabeza para no deslumbrar a los contrincantes. Don Quijote se muestra como un caballero que respeta las reglas de un torneo, y las alusiones a elementos de las novelas de caballerías recorren todo su discurso. Así, en los puntos 7, 11 y 14 del cartel de desafío, don Quijote menciona los caballos famosos (Bayardos, Briadores, Rabicanes, etc.) para resaltar el valor de Rocinante; o se dice que la espada de Roldán *Durandaina*, la *Ardiente* de Oliveros, y otras famosas espadas, «no cortaban tan bien como la mi noble espada» (Hübner 1905: 343), para acabar con el artículo 14, donde se describe la causa de la locura de don Quijote:

Finalmente, que la lectura continua de las antiguas historias de Lancelote del Lago, de Amadís, de Palmerín, de Roldán, de Tristán y otros semejantes son un medio extraordinario de llenar las cabezas débiles y los sesos parecidos a los míos con sueños maravillosos, ilusión de grandes hechos, encantamientos y aventuras (p. 341).

Se trata de una comicidad verbal, en la que emerge un tipo de locura basada en la hipérbole y la fanfarronería del personaje²⁶, presentando el aspecto caballeresco-guerrero, y el amor por Dulcinea, como los elementos centra-

24. En algunas de las mascaradas españolas aparecen personajes legendarios y de las novelas de caballerías, como en la de Baeza (1618), donde preceden a don Quijote Oliveros y Roldán, cuyas «lanzas llevaban por hierros dos valientes cuernos» (Calderón 2005: 31); también en *Don Pascual de Rábano*: «Aquí no hay caballerías, / son que quiero ir a ver tierras / por el mundo, que así lo hizo / don Aguayvinos de Greda / con Amarilis de Jaula» (p. 351); *vid.* Jurado (2012: 31). Por otro lado, recordemos que ni siquiera Avellaneda puso a su Quijote en una situación “real” de torneo caballeresco, a pesar de ser este un hilo conductor del *Quijote* apócrifo.

25. Como se anuncia ya desde el título del cartel: «Don Quijote de la Mancha. Caballero de la Triste Figura. A todos los caballeros circunvecinos, sus compatriotas, que tienen reuma en los sesos y no le esconden bien bajo el sombrero, y son de la clase y planta de los barones» (p. 341).

26. La primera frase que pronuncia el caballero: «La fama tan renombrada de mi descomunal arroj, y la asombrosa fuerza de mi brazo...» (p. 341), no deja lugar a dudas.

les de la caracterización de don Quijote²⁷. También se explota la comicidad con las paradojas y los imposibles, como el de hacer caballero a Sancho Panza a sus sesenta y cinco años (p. 341). No se produce la degradación de los personajes; el contexto del torneo y el respeto por las normas caballerescas motivarían el que se mantuviese un cierto decoro²⁸, porque en estos países fue sin duda la caballería (novelas, torneos, rituales) la que, como un sustrato común, permitió la introducción y la rápida difusión del hidalgo manchego en la Europa occidental²⁹. En 1613 el Quijote no podía haber alcanzado en el Palatinado la fama y difusión que tuvo en España, y que permitió presentar a los personajes de la novela simplemente aludiendo “al libro” con breves pinceladas; el público español lo podía descifrar sin el referente de las novelas de caballerías porque, en general, lo que emerge con mayor frecuencia en las mascaradas españolas es la amplificación del personaje del loco: don Quijote es un loco, y como tal se presenta con vestidos grotescos, o se hacen alusiones a su desnudez³⁰.

La conexión más evidente la tenemos en la mascarada que la universidad de Sevilla hizo en 1617 para jurar en sus estatutos la Inmaculada Concepción. En ella desfilan seis cuadrillas, cinco de las facultades, de Gramática, Filosofía, Medicina, Leyes y Cánones, y Teología; y la sexta de aventureros³¹. En

27. Con una cierta ambigüedad, pues en varias ocasiones se deja asomar la vanidad de don Quijote, quien después de haber declarado en el punto cuatro su amor incondicional y fiel a Dulcinea (p. 342), concluye el cartel con estas palabras: «“Yo, el espejo de la caballería, la flor de la amabilidad, el amor de la reina Fatilla, la esperanza de la emperatriz Pandafilanda, la alegría de la hermosa Maritornes, el tesoro y sostén de todos los necesitados, el espanto de todos los tiranos, el terror de todos los crueles caballeros, y la nata y flor de la caballería”. Fin del cartel y desfile» (p. 344).

28. Como en el desfile que se celebra en ese mismo período en Dresde (1613), del que conservamos la primera imagen impresa de algunos de los personajes de la novela (Hübner 1614); existe copia digital en la biblioteca de Wolfenbüttel [A: 441.17 Hist. (1): <<http://diglib.hab.de/drucke/441-17-hist-1/start.htm>> (25/06/2016)]; el grabado está en los fotogramas 56/57; salta a la vista la verosimilitud de la imagen, de los vestidos y accesorios, con el ambiente de la nobleza. *Vid.* Lucía Megías (2003-2004: 10).

29. Los torneos, que en la edad media tenían la función de mostrar el valor caballeresco, y de mantener entrenados a los caballeros para la guerra, conocieron un importante proceso de teatralización que, según Strong (1988: 22), reflejaba tanto la transformación de caballeros en cortesanos, como las exigencias de las caballerías nacionales, que «vincolavano la lealtà dei cavalieri alle dinastie regnanti, i Valois, gli Asburgo, o i Tudor». La crítica, en general, subraya la vitalidad de la tradición caballerescas en Europa durante la edad barroca y cómo, en el proceso de transformación en la figura del “gentiluomo-cavaliere”, la parodia, o la inversión bajo-mimética, la *degradatio*, testimonian la capacidad de una persistencia trans-epocal y trans-nacional, «capace di riprodursi o modularsi accordandosi alle richieste del tempo» (Domenichelli 2002: 36).

30. Por ejemplo, en la mascarada de Zaragoza de 1615, donde don Quijote pronuncia estos versos: «La Fama con tal estruendo / a donde estaba llegó, / que aun vestir no me dejó» (Diez de Aux 2005: 13); también en la comedia de Guillén de Castro se representa a don Quijote desnudo nadando sobre el tablado (v. 1889+; *vid.* Jurado 2012: 60), retomando así los episodios de la novela en que el hidalgo muestra su locura a través de la desnudez (I, 25, pp. 280, 288-290; I, 35, pp. 415-416; II, 43, pp. 1014, 1017; II, 71, p. 1202). La desnudez es una de las imágenes más frecuentes en la representación del loco; *vid.* Atienza (2009: 13, 19).

31. Los aventureros son «los que van por libre, no forman parte de una cuadrilla de determinada facultad. Caballeros aventureros eran los que entraban en un torneo a título individual, forasteros que no estaban de asiento en la corte y participaban en una justa»: Arellano (2005: 25).

la cuadrilla de aventureros el desfile se inicia por «el que fue prez de la caballería de andantes. El famoso don Quijote [...] vestido de unas muy viejas, mohosas y desbaratadas armas» (Arellano 2005: 26) y se cierra con «el donoso Escobar de mano de Aponte, ambos locos célebres en esta ciudad, y así sus figuras, y otras graciosísimas desta cuadrilla causaron aventajado placer y risa»³².

Según Atienza (2009: 10), en el siglo de Oro existía «un loco del pueblo», como existía «un tonto del pueblo», la gente estaba mucho más familiarizada con la locura, formaba parte del tejido social de los pueblos y ciudades³³. Por eso, es posible que la abundancia de mascaradas en estos años (diez hasta 1642 solo en España) y el presumible éxito que tuvieron, se debiera a la conjunción de estos universos creativos, la parodia de las novelas de caballerías; la comicidad burlesca; los elementos carnavalescos, y los recursos cómicos que ofrecía la representación del loco³⁴, cuyo éxito literario en los siglos XVI y XVII tuvo tal repercusión que se creó una figura bien caracterizada (Bigéard 1972: 83), que provocaba la risa baja: «La risa del loco correspondía a la clasificada por los tratadistas en los lugares más bajos del escalafón cómico; esto es la jocosidad chocarrera de las chanzas feas y torpes, junto a las burlas pesadas» (Huerta Calvo 2001: 174)³⁵.

Respecto a la imagen de Sancho, la crítica ha notado que, si bien Cervantes fue generoso con la descripción de don Quijote, con la de Sancho resulta más ambiguo, pues solo en una ocasión y justo en la pintura en que aparece retratada la batalla de don Quijote con el vizcaíno, en el cartapacio encontrado en el Alcaná de Toledo, el autor primero nos proporciona datos sobre sus características físicas: «tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas» (I, 9, 109)³⁶. Esa barriga grande, la redondez, será el rasgo sobre el que más se va a insistir, por ejemplo en las fiestas celebradas en Córdoba (1615), en el *Desposorio de don Quijote y su amada*

32. Esta parte de la mascarada no aparece reproducida ni por Arellano, ni por Lobato, por lo que cito por Sáez (1617: A2+4) por el ejemplar de la BNE [VE/53/116], p. A2+4; copia digital: <<http://bdh-rd.Bne.es/viewer.vm?id=0000152841&page=1>> [la copia digital no reproduce el folio número siete con presumiblemente la numeración A2, no sabemos si porque el ejemplar está mutilo o si es debido a un error en la digitalización, por lo que el número de página A2 lo hemos deducido, sin tener la certeza de que efectivamente corresponda esa numeración] (15/01/2016).

33. «A finales del siglo XVI, algunos de los pacientes fueron conducidos por las calles de la ciudad en el marco de auténticas mascaradas carnavalescas. Los internos se convirtieron, pues, en locos de Carnaval [...]. En 1622, por ejemplo, los locos del Hospital de Valencia participaron en las fiestas en honor de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción» (Tropé 2011: 43).

34. Ya López Estrada (1982: 318) señalaba la relación entre la locura y la risa: «Pudiera ser también que la condición de loco [...] favoreciese el que pronto fuese a parar su figura a las mascaradas».

35. Se sigue así una larga tradición, pues como muestra González Duro (1994: 50-51), desde el final de la alta edad media «los locos eran objeto de menosprecio público, irrisión o burla, y a veces hasta se les vestía con indumentarias estafalarias [...] se les hacía participar en cabalgatas bufas, piezas teatrales, fiestas profanas, y hasta en fiestas religiosas».

36. *Vid.* Lucía Megías (2002: 66-67). En realidad no se corresponde con la imagen del Sancho bajo y gordo que encontramos en la mayoría de reproducciones.

Dulcinea: «Sancho Panza tuvo por mejor partido caminar en una burra poco menos redonda con su peñado que el que iba en ella, con serlo tanto como una bola, y de esta manera escudereaba los desposados» (Páez de Valenzuela 2005: 17).

Mientras que en la de la universidad de Zaragoza, en la *Fiesta y paseo de los estudiantes* (1615), se llega incluso a la animalización del escudero:

Sancho Panza salió con un justillo de pieles de carneros recién muertos, el pelo hacia adentro, de suerte que todo el vestido parecía carne y toda ella hidrópica, porque estaba toda hinchada, como si en extremo lo fuera tanto, que adonde tocaba con el cuento o remate de una lanza de encuentro que en la mano traía, quedaba allí una hondura [...] que al vulgo causaba extraordinaria risa (Díez de Aux 2005: 13).

1.2. L'Entrée en France, la ambigüedad de la imagen de Don Quijote en Francia, y en España

Estas imágenes contrastan con la representación que se hará pocos años más tarde en Francia, en la mascarada ballet de corte *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche*, bien conocida por los cervantistas, y fechada por Lacroix entre 1616 y 1625 (en *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* 1968: 59), aunque la crítica actual tiende a retrasar la fecha a después de 1630, basándose en las posibles referencias a la guerra de los treinta años³⁷. Estamos en los años del reinado de Luis XIII y Ana de Austria, cuya llegada a Francia en 1615, con su séquito español, difundirá la cultura española en la corte francesa: la lengua de la reina se divulga en Francia, y con ella las gramáticas, la literatura, la música, la manera de vestir³⁸. Lo español, temido, odiado, o admirado e imitado, se difunde en una relación que, según Durosoir (1991: 385), «tient autant de la fascination que de la repulsion», y que nos ayuda a situar la *mascarade* en su contexto histórico. Aunque tenemos pocos datos de esta *mascarade ballet de cour*, ¿quién la representó, con qué fin, ante qué público? Lacroix (*L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* 1968: 59-80) la editó entre los *ballets de cour*, y como tal la presentan Bardon,

37. Según Alicia Yllera (2001: 30-31), se debió representar durante el carnaval de 1632. También Clara Rico Osés (2007: 616), retrasa la fecha a los primeros años de la década de 1630.

38. En 1614 y 1615 Rosset traduce *La novelas ejemplares*, que serán adaptadas en el teatro francés por varios autores, como Hardy, Scudéry, o Guérin de Bouscal, quien adapta junto a Charles de Bay *El amante liberal* (1636). Vid. Couderc (2007: 34). Sobre las danzas españolas y los *ballets de cour* puede verse Rico Osés (2012: 147-171). Durosoir (1991: 385) sostiene que «beaucoup d'historiens ont souligné l'influence de l'Espagne sur les comportements des gens de cour autant que sur leurs habitudes de langage [...] On sait qu'il est de bon ton, au temps d'Anne d'Autriche, de s'exprimer "espagnoliquement". On danse aussi à la mode espagnole, la sarabande, la chaconne, la passacaille, la morisque, les folies d'Espagne, [como afirmaba Édouard Fournier], "avec l'arrivée en France d'Anne d'Autriche, la cour se fit castillane comme elle avait été toscane"».

y Martínez del Fresno³⁹; mientras que para Rico Osés se trataría de un ejemplo de “ballet bufón”⁴⁰. En general, se ha subrayado el aspecto satírico-político, pues en la *mascarade* don Quijote se presenta como un fanfarrón cobarde que sale huyendo ante el desafío del caballero sueco; y se equipara esta cobardía y su *phantosme de gloire* (p. 79)⁴¹ con la del imperio español. Además, don Quijote decide abandonar al rey de España para seguir al de Francia (p. 74), fascinado por su potencia y esplendor. Quizás por ello la imagen con la que aparece en la *mascarade* es ambigua, más decorosa, muy lejana de los Quijotes grotescos que hemos visto en la Península. La entrada del hidalgo manchego se anuncia con un desfile de los caballeros de la Tabla Redonda, de Amadís y de Orlando Furioso:

Six Chevaliers de la Table ronde, deputés
d’Artus de la Grand Bretagne, pour honorer
l’entrée de Dom Quichot, se font rouler sur un
chariot, tous armés, autour de leur Table
ronde (p. 61)

[sigue desfile de caballeros del *Amadís* y del *Orlando Furioso*, entre ellos Astolfo:]

Astolphe, sur l’hypogriphe ou cheval volant,
porte le sens de Dom Quichot dans une phiole (p. 62)

[Astolfo dice a las damas que si el amor les hace perder el sentido, él podrá ayudarlas con su lanza y su frasquito (p. 72); a continuación entran el coronel de los suizos y treinta soldados; que se presentan como borrachos (p. 72), y a los que sigue la entrada de Sancho:]

Le Nains de Don [sic] Quichot, sur des bidets, ont
peine de se faire remarquer. Sancho Pansa,
escuyer de Dom Quichot, par sa bonne mine,
redouble le desir que chacun à de voir le maître,
duquel il porte l’escu, chargé pour toute
devise de ces paroles espagnoles: *Solo a todos*,
seul à tous. (p. 62)

[En la segunda parte del texto se reproducen las palabras de Sancho:]

Si mon corsage ne contente
Tant de belles tables d’attente,
Et si ma mine ne leur plait,
Afin que je ne les amuse,
Je leur diray pour toute excuse:

39. Lacroix (p. 59) supone que fue impresa en provincias, o en el extranjero (*vid.* Bardon 2010: 272). Los *ballets de cour* eran «espectáculos compuestos de danza, textos (*récits* y *vers*), música y vestuario específico, en cuya ejecución podían participar los señores de la corte y a veces la familia real francesa» (Martínez del Fresno 2007: 289). Sobre el género de las mascaradas y *ballets* franceses puede verse Strong (1988: 104-110).

40. Sobre esta *mascarade* cfr. Maurice Bardon (2010: 272-277); Martínez del Fresno (2007: 289); Rico Osés (2007: 616-620); Rico Osés (2012: 139-141); Yllera (2001: 30-32); Sánchez Tallafigo (2006: 126-127).

41. En la BnF se ofrece copia digital de la edición facsímil: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k43572>> (24/01/2016). Citaré por extenso porque resulta difícil encontrar estas descripciones en los estudios críticos que han tratado la *mascarade*.

Tel le maistre, tel le valet. (p. 73)
 [Entran Bradamante y Marfisa, una con la lanza de don Quijote, y la otra con el yelmo de Mambrino, y finalmente aparece Dom Quichot]
 Dom Quichot, seul, sur Rossinante.
 Six estafiers marchent autour de sa personne.
 Le Licencié et le Barbier, ses Conseillers
 d'Etat viennent après.
 Ferragus, geant Espagnol, garde-corps de
 Dulcinée, marche tout seul à pied, armé d'une
 massuë au devant de son chariot.
 Un chariot couvert et ouvert, marque la
 gloire de Dulcinée du Toboso, maistresse de
 Dom Quichot, à laquelle deux matrones de vil-
 lage servent de dames d'atour.
 Pour le plaisir de ceste nymphe de village,
 suit un autre chariot, pour le concert de musi-
 que et d'instrumens.
 Le grand Escuyer fait en suite paroistre
 son adresse-pour gagner la bienveillance des
 Dames [siguen seis pajes a caballo; doce caballos llevados por mano, y]
 Un chariot de vieilles armes marque les tro-
 phées de Dom Quichot. (p. 63)

Es evidente la importancia de la verosimilitud y el decoro del caballero, su escudero y Dulcinée, rodeados por un conjunto de personajes caballerescos bien conocidos. Las leyendas caballerescas, que en la edad media se habían difundido desde el país galo por la Europa central y occidental⁴², durante el renacimiento y el barroco alcanzaron nuevamente una fama de dimensiones europeas con el *Amadís* y el *Orlando Furioso*, permitiendo al público francés, en este caso, reconocer las referencias, las reelaboraciones modernas de las antiguas leyendas, como algo propio. Este sustrato facilitó la aclimatación de don Quijote, Sancho y Dulcinea en tierras francesas, y europeas, donde dotándolos con los rasgos y valores de sus culturas los hicieron suyos. Por ello, si por un lado se siente como legítima la irrisión de don Quijote, un representante de la odiada España; por otro, el mismo don Quijote no deja de representar a un “caballero”, al que se le debía una forma de decoro, al menos visual, al ponerlo ante el público francés. Aunque se observa también un juego con la imagen del protagonista, como subraya el embajador de China al solicitar su ayuda:

Je viens du pays de la Chine
 Pour requerir l'appuy de cet aventurier:
 Et certes je juge à sa mine

42. La materia de Bretaña, con las leyendas del rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda; así como la materia Carolingia (o materia de Francia), con las historias de Roldán, Oliveros y los caballeros de la corte de Carlomagno, fueron «los textos fundadores de los grandes ciclos caballerescos medievales» (Neri 2015).

Qu'on ne pourroit choisir un plus digne guerrier [...]
 Et quoyque Mandabul se vante,
 Ce phantosme luy fera peur (pp. 76-77).

Poco se dice del aspecto de Sancho, la única referencia es a la *bonne mine*, o en los versos, ambiguos, en los que el escudero hace alusión a su cuerpo y de nuevo a la cara (“mine”), para concluir «Tel le maistre, tel le valet» (p. 73): con ellos se deja entrever el aspecto bajo de los personajes. Porque la mascarada presenta una cierta ambigüedad:

Un mundo de gloria y apariencia llenan la escena gracias a la grandeza unánimemente reconocida de don Quijote a su llegada a Francia y a la resurrección de todos los héroes de caballería. Paralelamente, la magnificencia del tema esconde la estructura típica del ballet bufón en el que los episodios cómicos contradicen la gloria del héroe hasta hundirlo en lo grotesco (Rico Osés 2007: 616).

Sin duda, la cobarde huida de Dom Quichot contradice la gloria con la que se introduce al caballero, y haría reír al público⁴³, aunque desde el punto de vista de la visualización, definirla “grotesca” parece excesivo, pues el caballero manchego sale rodeado de “estafiers”, “conseillers”, personajes heroicos como Bradamante y Marfisa, que transportan su lanza y yelmo como dos escuderos, y que dan un tono caballeresco al desfile mucho más verosímil y decoroso que el de las mascaradas españolas. Según Rico Osés, el hecho de que los cortesanos aparezcan junto al licenciado y al barbero supone una «grotesca yuxtaposición de oficios comunes con personajes del Estado» (p. 617); seguramente es la necesidad de introducir a los personajes de la novela lo que provoca esta mezcla de estamentos, en el fondo una de las grandes marcas de la “modernidad” de la novela cervantina es la mezcla de estilos, la representación de personajes comunes, en ambientes nobiliarios, con un papel de protagonistas⁴⁴, ¿la percibió el público francés como grotesca?, ¿o quizás la acogió como una muestra más de esa nueva moda, la tragi-comedia, que con la mezcla de estilos que le es propia estaba triunfando en los teatros franceses como un género nuevo, moderno? Si el *ballet* efectivamente se representó a principio de los años treinta, estamos en la década en que triunfa la tragicomedia francesa, género que se caracterizó, entre otras cosas, por la mezcla de lo pastoral con lo común y popular, admitiendo también el elemento cómico, como veremos más adelante⁴⁵. En la *mascarade*,

43. Don Quijote, con su desconocimiento de sí mismo y la falsa opinión sobre su propio valor, desencadena un tipo de risa ya señalado por Platón en el *Filebo*. Cfr. Ordine (2001: 3-5); línea seguida por Bergson (1990: 103), quien considera la risa como el específico remedio para la vanidad.

44. Más interesante me parece el hecho de que se sustituya al cura con un “licencié”, seguramente por motivos de decoro, lo que demuestra la atención a la hora de aclimatar la novedad de la novela cervantina al público francés.

45. Sobre las características de la tragicomedia *vid.* Dalla Valle (1991: 304); Lombardi (1995: 9-49); sobre el elemento cómico cfr. Guichemerre (1981: 115-26).

junto a la larga tirada de carácter político del *chevalier suédois*, abunda el juego, la ligereza con la que los caballeros dirigen sus galanterías a las damas, la oscilación entre un Dom Quichot que se inserta en la tradición de las rodomontadas con su hiperbólica vanidad, y un Dom Quichot al que se aprecia por su búsqueda de la *valeur*⁴⁶.

Rico Osés añade que el que Dulcinée se presente como *nymphe de village*, mezclando los planos alto y bajo, sería otro motivo grotesco. No negamos que lo sea, seguramente se intentaba buscar la admiración del público con una imagen nueva, sorprendente respecto a la novela, en un proceso de adaptación a la cultura francesa que da lugar a esta síntesis poética con la que inserta a la aldeana Dulcinée en la tradición pastoral, convirtiéndola además en protagonista de la vieja polémica entre la Corte y la aldea, al poner en sus labios una irónica defensa de la vida del *village*⁴⁷. Se le concede un protagonismo que la Dulcinea/Aldonza de Cervantes no tiene. Como ya notaba Bardón (2010: 276), hay en la *mascarade* una exaltación de don Quijote, a quien dos damas ensalzan, le ruegan, porque según Bardón, a mayor exaltación mayor será la caída de este Matamoros fanfarrón y cobarde⁴⁸. Lo cierto es que en este juego entre lo alto y lo bajo emerge una construida ambigüedad, que usa el contraste con fines cómicos, ofreciendo un divertido oxímoron entre las virtudes del caballero y su cobarde huida.

La oscilación en la imagen de don Quijote la encontramos también por esos años en la comedia *Don Gil de la Mancha*, escrita antes de 1627⁴⁹, donde una parte de la comicidad gira justo alrededor de la imagen de este alienado aldeano; el cual, gracias a su locura, llegará como soldado a la corte del mismísimo Emperador de la mano del duque de Alba, caballero este lo bastante prestigioso como para alimentar la ambigüedad entre la imagen alta y la baja de don Gil⁵⁰, como muestra cuando lo presenta al emperador:

Carlos	¿Qué persona?
Duque	De buen porte y mediana compostura; que algo, señor, su desatino abona (<i>Don Gil</i> : vv. 871-873).

46. Como afirma el mismo caballero suizo: «Dom Quichot, l'ornement de la chevalerie, / Et donc les plus vaillans redoutent la furie, / Fasché que la valeur ait fait un autre choix / Et de se voir privé de sa brave compagnie, / Se retire comme elle et delaise l'Espagne» (p. 67).

47. Dice Dulcinea a las Damas: «Mon teint frais comme le lait caillé / Tel que le Ciel me l'a baillé / N'emprunte jamais la ceruse [...] Certes, ce n'est plus à la Cour / Où une beauté fait son séjour: / C'est plustost dedans un village» (p. 75).

48. La imagen de los españoles se había estereotipado, asociándose a las rodomontadas, una antología de hipóboles o de amenazas que, tomadas de la comedia del arte y procedentes del *miles gloriosus* de Plauto, dio lugar por ejemplo a las *Rodomuntadas castellanas* (1607), atribuidas a N. Badouin, que tuvieron un gran éxito, hasta dieciocho ediciones, a lo largo del siglo XVII; *vid.* Cioranescu (1983: 111-114).

49. Cfr. Jurado (2012: 79) para la fecha de la comedia y los problemas de autoría.

50. «Es significativa la insistencia del duque en subrayar la “compostura” del personaje; se diría que su locura no es exterior, que no trasluce físicamente, como subrayan asimismo Leiva y Rosimunda (vv. 1480-1481; vv. 2110-2111)» (Jurado 2012: 87); cito la comedia por la edición suelta, S, editada en Jurado (2012: 131-201).

A lo largo de la comedia los comentarios sobre la imagen de don Gil alternan entre la de un aldeano y la de un señor, en cuanto identificado con los descendientes de Adán y por ello igual a reyes y emperadores. Esta oscilación es un recurso cómico que sirve para crear una de las escenas más cómicas de la comedia, al confundir con su locura/cordura “visual” a los demás personajes. Un recurso ya utilizado por Cervantes en el autoengaño de doña Rodríguez, la única que toma en serio al hidalgo al confundirlo con un auténtico caballero, y que la comedia de *Don Gil* presenta de manera más verosímil, para resaltar el conflicto especular entre dos soldados fanfarrones, don Lope y don Gil (Jurado 2012: 91-93). Así, don Lope, sin darse cuenta por la apariencia de estar en presencia de un loco, lo desafiará a duelo, ante un espectador que tiene más información que don Lope, y que por lo tanto puede reírse de su ignorancia⁵¹:

Gil	¡Hola escudero! ¿Buscáisme?
Lope	Hombre, ¿conócesme acaso?
Gil	Y tú dime, agreste, ¿sabes con quién hablas?
Lope	¡Voto a Dios!, que si os cojo, de un bergante...
Gil	¿Bergante a mí? ¿Hay tal delito? Hola, escuderos, ¡matalde! ¿Que así a don Gil de la Mancha los escuderos le traten? ¡Por vida del Rey, mi primo, que tengo de estoquearle! (vv. 1093-1103).

La escena se repetirá más adelante, con la función de subrayar la ambigüedad visual:

Lope	Duque, corrido estoy de haber pensado que no era loco.
Duque	El talle no lo muestra (vv. 1652-1653).

La ignorancia provoca una falsa lectura de la realidad, y por lo tanto pone a los dos personajes sobre el mismo plano de locura, como afirma el emperador al final del enfrentamiento más violento entre ambos personajes:

Carlos	Llegad, que se han de matar, porque son locos los dos (vv. 1536-1537).
--------	---

51. Se alimentaría así un sentimiento de superioridad en el público, que puede reírse de la *torpitud*, postulada por Platón como la base del ridículo, y retomada en los comentarios a la *Poética* de Maggi en su tratado *De ridiculis*: «chi ignora ciò che è evidente diventa ridicolo», en Ordine (2001: 80).

El contraste entre dos locos, la locura especular, aparece en varias ocasiones en la novela, y la más conocida es el enfrentamiento entre don Quijote y Cardenio, que acabó adquiriendo una propia autonomía⁵², porque los dramaturgos utilizarán este recurso como una fuente de enredos y resortes cómicos.

Para concluir, podemos afirmar que la comicidad visual es una invariante, que adquiere diferentes matices de un autor a otro, de un país a otro, y que encontramos ya en la novela, en un episodio bien conocido y ampliamente citado⁵³, donde emerge que don Quijote, solo con su aspecto, está ideado para provocar la risa, intertextual, y sin duda también la del lector.

2. DE LA COMICIDAD GROTESCA A LA LOCURA HEDONISTA DE DON QUIJOTE Y SANCHO

Cervantes, en el prólogo de la novela, ofrece al desocupado lector «partos que le colmen de maravilla y de contento», para mover a risa al melancólico, y acrecentar la del risueño⁵⁴. Sin embargo, el *Quijote* acaba en “tragedia”: la desilusión final y la muerte del protagonista parecen contradecir la visión cómica presente en buena parte de la narración⁵⁵. Quizás por eso los recreadores de la novela, casi unánimemente en este período, cierran sus obras de una manera abierta: don Quijote y Sancho seguirán vagando por los campos de Castilla, o volverán a su aldea en compañía de familiares y amigos, dejando al lector la libertad de imaginar futuras salidas⁵⁶. Así, una variante que comparten estos textos respecto a la novela es el final “feliz”, típico de la comedia⁵⁷. Don Quijote y Sancho tendrán sobre todo la función de deleitar al

52. Pensemos, por ejemplo, en el título de la comedia de Guillén de Castro, *Don Quijote de la Mancha* que en Pichou se transforma en *Les folies de Cardenio*. Sin embargo, las dos comedias estructuran de manera semejante un doble enredo, en el que se encaja a don Quijote y Sancho como personajes cómicos en la historia de Cardenio.

53. «El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero, acrecentaba en ellas la risa, y en él el enojo, y pasara muy adelante si a aquel punto no saliera el ventero, hombre que, por ser muy gordo, era muy pacífico, el cual, viendo a aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales como eran la brida, lanza, adarga y coselete, no estuvo en nada en acompañar a las doncellas en las muestras de su contento» (I, 2: 50).

54. Cervantes (1998: 9, 18). Estas conocidas palabras son un claro ejemplo de cómo Cervantes compartía con los novelistas coetáneos un concepto de la novela estrechamente relacionada con los géneros cómicos (*vid.* Ordine 2001: 59-89) y con la comedia, de hecho son numerosas las características que el *Quijote* comparte con el género teatral, como ha mostrado ampliamente la crítica.

55. Este final, con la cura y la rápida muerte de don Quijote, ha provocado una cierta perplejidad en los estudiosos, que tienden a explicarla con el hecho de que la continuación de Avellaneda indujo a Cervantes a cerrar definitivamente cualquier posibilidad de resucitarlo. *Vid.* Lo Ré (1989: 28).

56. Baste pensar en Filleau, que al traducir la novela cambia el final: el Quijote se cura y sigue vivo, lo cual le permitirá escribir posteriormente la continuación de sus aventuras. *Vid.* Bardon (2010: 445-489, en particular pp. 469-470).

57. Martín Morán (1990) formulaba la interesante hipótesis de que la historia de Cardenio sería en su origen una comedia, con todas las características de una comedia de enredo, que Cervantes readaptó para incluirla en su novela. Respecto al final feliz, el *Quijote* de Avellaneda se coloca en una

público y a los demás personajes⁵⁸, como en las primeras piezas teatrales españolas que los reproponen en el título, el entremés de *Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, y la comedia de Guillén *Don Quijote de la Mancha*. En ambas se pone en escena a un loco que divertirá, en el entremés, a venteros y mozas de la venta, mientras que en la comedia, a la nobleza aldeana. Por otro lado, Sancho representará la figura del rústico bobo del entremés, multiplicando los disparates y los sinsentidos, como sucede en la novela de Avellaneda, donde se amplifican las locuras del caballero, y los aspectos escatológicos, junto a una visión no solo baja, sino a menudo misógina de la mujer en Sancho⁵⁹.

Una comicidad basada en la condición de loco de don Quijote que se explota por su capacidad de sorprender y admirar⁶⁰, y por las posibilidades dramáticas para construir enredos y contrastes, como el de la locura especular⁶¹, que parece multiplicar los efectos de esta locura y al mismo tiempo definirla, gracias a una serie de paralelismos que subrayan semejanzas y diferencias. Es lo que observamos en la primera pieza francesa en que se pone en escena la pareja de amo y escudero, la tragicomedia *Les folies de Cardenio*, de Pichou, estrenada en 1628 en el Hôtel de Bourgogne⁶². La primera tragicomedia en la que aparecen amo y criado, que habría podido dar lugar a una síntesis entre los aspectos “trágicos” de la historia del alienado caballero (su arrepentimiento final y su muerte), y los cómicos. Pero en el siglo XVII las aventuras de don Quijote se leyeron en clave cómica, por lo que la parte

situación muy distinta, dejando al hidalgo encerrado en el nuncio de Toledo al finalizar la novela; aunque bien o mal don Quijote sigue vivo, y podría dar lugar a otras continuaciones, a una recuperación de su antigua libertad.

58. Como sostiene Jurado (2012: 109): «...la figura de don Quijote se adaptó a los tipos del loco, el bobo, el tontillista, el galán y el figurón», todos portadores de una carga cómica.

59. Por citar uno de los numerosos ejemplos, recordemos la descripción que hace el Sancho de Avellaneda de su mujer, que tiene «cincuenta y tres años, y está un poco la cara prieta de andar al sol, con tres dientes que le faltan arriba, dos muelas abajo; mas con todo eso no hay Aristóteles que le llegue al zapato [para darle después de borracha]» (Fernández de Avellaneda 1999: 179).

60. Ya Vincenzo Maggi, en su tratado sobre la risa *De ridiculis* (1551), sostenía que la sorpresa y la admiración son fundamentales para suscitar la risa. Concepto que en Francia se conocía, pues Adrien de Montluc, autor de una novela corta, y grotesca, sobre don Quijote, *Le Dom Qvixote Gascon* (1630), traduce casi literalmente de Maggi en los dos tratados sobre la risa que publica junto a la novela; afirmando que: «Les hommes rient ordinairement lors qu'il s'offre à eux quelque chose de nouveau et de plaisant», *Discovrs Academique dv ris* (Montluc 1630: 11); vid Ordine (2001: 68-69). *Les leux* son una miscelánea donde se encuentra, además del *Discovrs*, otro tratado sobre la risa: *Discovrs de ridicvle*, de 53 pp. (en la BnF se ofrece una copia digital de la *princeps*: [RES-Z-2823: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5739484c>>] (18/01/2015); los tratados, con numeración de página autónoma, están en los fotogramas 592-674, y 676-729 de la copia digital).

61. Desde que algunos estudiosos, como Cesare Segre, Donatella Pini, Cesáreo Bandera o René Girard notaran que la función de don Quijote respecto a Cardenio era la de mostrar, por un lado, la ficción de la locura amorosa del caballero, su carácter puramente imitativo; y por otro el lado irracional, bestial, anclado en una “realidad” literaria, de la locura de Cardenio; la locura especular como motivo estructurante del episodio es un concepto asumido por la crítica. Sobre la locura especular en el *Quijote* de Guillén puede verse Jurado (2012: 51-60).

62. Sobre la tragicomedia pueden verse Maurice Bardon (2010: 293-299); Couderc (2007: 35-37); Yllera (2001: 38-47); Chartier (2012: 65-81); Marigno (2012: 99).

trágica de la tragicomedia recaerá en los amores contrastados y la desesperación de Cardenio.

2.1. *La tragicomedia y Pichou*

La tragicomedia, en 1628, se presentaba como un género “nuevo” en plena expansión⁶³, que estaba innovando no solo la temática, sino la misma arquitectura de los géneros teatrales. Alexandre Hardy, uno de sus mayores representantes, renovará las tradicionales temáticas mitológicas, heroicas o sagradas, con temas extraídos de la novela, tanto de la antigua (Heliodoro), como de la moderna (Boccaccio, Montemayor, Cervantes, Agreda, Rosset). Hardy no duda en romper con la unidad de tiempo y de lugar; en multiplicar las peripecias dramáticas y las escenas patéticas; o en mezclar los estilos, juntando personajes nobles con «des gens du peuple». La tragicomedia es un género serio, en el que cabe también la componente cómica; y el tema central, en la mayoría de estas obras, es el amor, la superación de una serie de obstáculos y enredos, que, una vez resueltos, conducirán al final feliz⁶⁴.

Tras Hardy, una segunda generación de dramaturgos, como Du Ryer, Auvray y Pichou, promueve una *querelle* a favor de la función hedonística de la tragicomedia⁶⁵. La “vieja” escuela explotaba los recursos truculentos de la tragedia con el fin de conmover y educar; no se privaba de poner en escena muertes atroces, violencias sexuales, u otros desórdenes de la naturaleza, para purgar los ánimos con la piedad y el terror, como prescrito para la tragedia por Aristóteles. En cambio, la nueva generación propone un modelo estilizado, sensorial y poético, que la pastoral, *La Aminta* de Tasso (1573) y *El pastor Fido* de Guarini (1590) en particular, había introducido en el gusto francés. Los jóvenes *rimeurs* presentan un trágico de los afectos en el que la locura de amor encuentra la catarsis en el “lieto fine” (Lombardi 1995: 10). Según Lombardi, la *Filis de Scire*, de Pichou (1631), traducción de la “favola pastorale” de Guidobaldo Bonarelli, *Filli in Sciro* (1607), sería el manifiesto de una corriente clasicista, de origen italiano y malherbiano, que exalta la dimensión erótica del teatro, su capacidad de deleitar, de ofrecer imágenes no para la meditación filosófica y moral, sino por un placer puramente visivo (p. 30). Lombardi resume el debate que alimentó la *querelle* con dos significativas preguntas: ¿estoicismo o epicureísmo?, ¿utilidad o placer? Los jóvenes

63. «Le terme tragi-comédie, apparu dans la seconde moitié du XVI^e siècle, qualifie un certain nombre d'oeuvres dramatiques, encore très proches du théâtre medieval» (Guichemerre 1981: 17). Según el crítico (p. 18), la primera obra maestra del género sería el *Bradamante*, de Robert Garnier (1582).

64. Tomo del ensayo de Guichemerre la descripción de las características más salientes del género, integrándolo con el resumen ofrecido por Yllera (2001: 40).

65. Resumo una parte del interesante estudio de Marco Lombardi (1995: 25-68), donde se cita en numerosas ocasiones a Pichou.

rimeurs opondrán el deleite visivo, musical, de la dulce rima del verso, al estilo dramático, terrorífico, obsceno, de Hardy, prefiriendo el estilo sensual y hedonista del libertinismo italiano (pp. 37-39)⁶⁶.

2.1.1. *Finalidad moral y risa en Les Folies de Cardenio*

La tragicomedia de Pichou⁶⁷ bien responde a ese gusto por el verso elegante, la rima sonora, y los violentos contrastes⁶⁸. De hecho, en *Les folies de Cardenio* se elabora cuidadosamente la oposición entre la locura amorosa, “trágica”, de Cardenio, y la locura “cómica” de don Quijote y Sancho. Y si bien la crítica en general considera que amo y criado representan papeles secundarios en la obra de Pichou, pues solo aparecen en seis escenas de las veinticinco que componen la obra (Yllera 2001: 45), y a partir de la quinta escena del tercer acto, creo que un análisis más detallado de la comedia nos puede mostrar que la otra parte de este híbrido, la comedia y la comicidad, reciben un trato en la trama para nada secundario. Pichou, antes de sacar a escena a don Quijote y Sancho, presenta a los protagonistas del enredo amoroso en “medias res”⁶⁹, proporcionando los elementos del nudo trágico que se va a desarrollar⁷⁰. Una vez trazado el enredo de la primera trama, Pichou puede presentar a Dom Quichot y Sancho, que entran dialogando, definiéndose con sus propias palabras (vv. 963-1068), en medio del suspense y en un clima que ha ido perdiendo tensión dramática.

El diálogo tiene tres secuencias, la primera es una larga tirada donde Dom Quichot, tras una alabanza a su «fidele compaignon et tesmoin» (v. 963), «genereux escuyer» (v. 965), muestra, en un crescendo de hipérboles, las características del soldado fanfarrón, el rodomonte que ya hemos visto en la *mascarade*. A esta constante quijotesca se une, también, la amorosa, que

66. Sobre el libertinismo en *Les folies de Cardenio* puede verse Jean-Pierre Leroy, en la introducción a Pichou (1989: XXIX-XXXI).

67. Pichou, autor del que no conocemos ni el nombre, debido a una muerte prematura, al parecer asesinado, dejó solo cuatro obras. Las otras tres, también representadas en el Hôtel de Bourgogne entre 1628 y 1630, son *Les aventures de Rosileon*, extraída de *L'Astrée* y que no se llegó a imprimir; *L'infidèle confidente*, inspirada por una novela de Céspedes y Meneses, y la comedia pastoral *La Filis de Scire*, que acabamos de presentar. Cfr. Leroy (Pichou 1989: XI-XII); Chartier (2012: 65).

68. Como sostiene Leroy (Pichou 1989: XXIII), en *Les folies de Cardenio* Pichou parece reunir todos los elementos de la tragicomedia.

69. Pichou, respecto a Guillén, concentra la intriga, iniciando la tragicomedia con un monólogo de Fernant, donde, con un tono libertino, deja entrever que ha gozado ya de Dorotée y que su interés se dirige ahora a Luscinde; en cambio, Guillén presenta en forma dramática los amores de Dorotea y Fernando, paralelamente a los de Cardenio y Luscinda, con un ritmo más lento que el de la comedia de Pichou.

70. Chartier (2012: 68-80) propone un amplio resumen de la tragicomedia. Es de notar que la historia de Cardenio contenía en sí elementos trágicos, como observa Martínez Mata (2015: 959-60): «El personaje de Cardenio aparece relacionado, en la crítica y en gran número de lectores, a la cobardía y la indecisión [pero durante la boda de Luscinda y Fernando], quedándose paralizado en lugar de intervenir con su espada como tenía decidido, resulta providencial porque gracias a ese comportamiento, tan denostado por buena parte de los críticos, la historia no acaba trágicamente».

Sancho interrumpe para solicitar el gobierno de su isla. Tras la caracterización con los rasgos más reconocibles, se da paso al primer contraste, cómico, en la visión de Dulcinée, a quien Dom Quichot dirige poéticos versos con su visión platónica del amor, mientras que Sancho ofrece un retrato bajo y grotesco⁷¹. Quedan así presentados los tres hilos temáticos que Pichou desarrollará con estos personajes: la vanidad cómica de Dom Quichot; la ambición de Sancho; y el contraste entre la imagen alta y la baja de Dulcinée, que constituye un hilo temático, una “trama” con un inicio, la confesión de Dom Quichot de estar enamorado; un desarrollo, la escritura de la carta en el cuarto acto (vv. 1637-1678); y un final, la respuesta de Dulcinée en el quinto (vv. 1707-1787)⁷².

En los dos actos y medio en que intervienen, o sea, en la mitad de la obra, la presencia de amo y criado se irá intensificando, si tenemos en cuenta la situación en que Pichou los presenta (inician y cierran el cuarto acto, y con ellos se concluye la comedia), o la cantidad de versos que les dedica, o bien porque aparecen directamente en escena, o porque los demás personajes hablan de ellos. Así, en el quinto acto, de un total de 411 versos, participan en más de la mitad, 267, desplazando el tono trágico hacia la risa, incompatible con la presencia de la piedad y el terror⁷³. Dom Quichot sale de escena feliz por haber ganado la batalla contra «un tonneau de vin», y marcha tras Micomicona hacia donde «l'honneur nous appelle» (v. 2105). Su locura parece premiarlo, es luminosa, mientras que Sancho, pronunciando los últimos versos, toma conciencia del “*déguisement*”, y la “*esperance vaine*” en la que ha empleado su juventud y su “*peine*” (vv. 2107-2118). La pena de Sancho cierra la tragicomedia, porque representa la ambición del campesino que pone en peligro el orden social. Si don Quijote, en cuanto loco, y en cuanto caballero andante, puede seguir libre y feliz; Sancho, campesino ingenuo y demasiado listo a la vez, deja en el público una lección, una moral, con la que se pretende mantener la inmovilidad estamental⁷⁴. La tragicomedia cumple de

71. «Vous aimez Dulcinée [...] Aucun en le dispute / L'avantage qu'elle a d'exceller à la lutte [...] son teint est doux comme un cuir de savate» (vv. 1037-1044). Es curioso que cuando Dom Quichot alude al amor, sin nombrar a la amada («Un enfant tutefois me ravit la franchise»; v. 991), Sancho la llame directamente con el nombre de Dulcinée y la describa con las cualidades de Aldonza. Pichou juega con el saber previo del público, provocando así un placer muy estrechamente relacionado con el de la maravilla y la sorpresa, la facilidad a la hora de reconocer el juego; un reconocimiento que deleita, pues según Montluc (1630: 33), las cosas generan la risa cuando causan admiración porque son nuevas, y «parce qu'elles sont cognéuës avec une grande facilité». Como sostiene Chartier (2012: 68): «...en 1628, Pichou podía fácilmente jugar con la familiaridad de una historia ya conocida por los espectadores».

72. Respecto al final de la tragicomedia, Bardon (2010: 296) piensa que «llegados a última hora, amenazan con distraer nuestro interés. La verdad es que a partir de entonces nos olvidamos de Cardenio y de Luscinda, de don Fernando y de Dorotea», porque en realidad Pichou debe desarrollar y cerrar la segunda trama, la de don Quijote.

73. Para Bergson (1990: 14), el mayor enemigo de la risa es la emoción, la piedad. Idea con la que coincide Freud (1975: 242-243).

74. *Vid.* Dalla Valle (1979: 457). Las revueltas campesinas en Europa fueron frecuentes y sangrientas durante las grandes crisis periódicas de los siglos XVI y XVII, como la guerra de los cam-

este modo, no sin una cierta ambigüedad, uno de los preceptos de la tragedia, la finalidad moral, al concluir la obra mostrando el vicio castigado, y la virtud recompensada (Bray 1963: 80).

2.1.2. *La Bienséance y las variantes de la tragicomedia*

En la tragicomedia se realiza una estilización de don Quijote que podría deberse a que, bien o mal, se trata de la parodia de personajes relacionados con la novela de caballerías, de un caballero; y a que el universo caballeresco, sus valores, seguían vigentes en la sociedad francesa, como ya hemos visto en la *mascarade*. De ahí la importancia del decoro, y de la verosimilitud estrechamente relacionada con él; una mezcla de elementos intelectuales y morales, que implica consejos morales, preceptos técnicos y principios estéticos (Bray 1963: 215). En este período se está combatiendo en Francia una batalla sobre el respeto, o la libertad, de las normas de la poética⁷⁵; y la *bienséance*, el decoro, gana terreno. Según Bray, la regla de la *bienséance* adquirió tal importancia que «on pourrait dire de la poétique classique que c'est la poétique des bienséances» (p. 230).

El decoro tiende a la generalización, «on cherche le général sous le particulier, le type sous l'individu» (p. 222), en la búsqueda de una universalidad que, al seguir la opinión común, produce estereotipos. Y el decoro determina una serie de variantes en la tragicomedia de Pichou que parecen derivar de la necesidad de adaptación de la novela cervantina a las costumbres y a los valores del país galo, como la eliminación de dos curas presentes en la novela: el primero, amigo y paisano de don Quijote, sustituido por un *licencié*, y el segundo, el cura que celebra la boda de Luscinde y Fernant, sustituido a su vez por un *sacrificateur*. Porque, como sostiene Yllera (2001: 43), «la presencia de un hombre de Iglesia, en una obra profana, hubiese resultado inaceptable en la escena francesa de la época»⁷⁶.

pesinos en Alemania (1524-1526), o los movimientos de los *croquants* en Francia entre 1624 y 1643, o las revueltas de Bohemia, Nápoles, Sicilia e Inglaterra; cfr. Hinrichs (2001), por lo que mostrar una ascensión social del campesino Sancho, podía adquirir un carácter reivindicativo que los recreadores de la novela atajan ridiculizando las aspiraciones de Sancho. Sobre las revueltas campesinas en Francia puede verse Porchnev (1963); para el tema de la ascensión social en las recreaciones españolas remito a Jurado (2012: 40-51).

75. «C'est vers 1630 que se livrent les grands combats entre les partisans de la liberté et leurs adversaires» (Bray 1963: 103); como sostiene Bray, la *bienséance* se establece "vraiment" en Francia hacia 1630 (pp. 216-218); Yllera (2001: 40) considera que la tragicomedia de Pichou respeta el decoro.

76. También en España «mezclar lo sagrado con lo profano constituía una violación de la doctrina, deplorada por todos» (Riley 1989: 219). Si pensamos que en el *Quijote* de Cervantes el cura llega incluso a disfrazarse de mujer para engañar a don Quijote (I, 27, pp. 299-300), aunque rápidamente se arrepienta y cambie sus vestidos con los del barbero, podemos imaginar el estupor, o el escándalo, que debió provocar la lectura de estas páginas. Por eso, es sorprendente la variante que introduce Guillén en su *Quijote*, poniendo en escena una parodia de la confesión entre el cura y don Quijote (vv. 797-888).

Respecto a la caracterización de los personajes, podemos hablar, por ejemplo, de un trato “decoroso” en la escena en que Dom Quichot huye de Fernant (vv. 1675-1700)⁷⁷. Una escena inventada, es decir una variante, que se encuentra también en la comedia de Guillén de Castro (vv. 653-690). Si comparamos ambas obras, vemos que en Guillén se trata a don Quijote como a un villano: don Fernando ordena a sus lacayos que lo muelan a palos: «Matalde a palos» (v. 690)⁷⁸, esos palos tan frecuentes en la primera parte de la novela⁷⁹; mientras que en Pichou parece que Fernant lo abofetea, respetando el código del desafío caballeresco:

D. Quichot Si ta desloyauté persiste en cet effort,
N’attend de ma valeur que la honte ou la mort.
Fernant Et toy, prend de ma main le fruit de ta menace.
(*D. Quichot s’enfuit*) (vv. 1687-1689+)⁸⁰.

También en la línea de la comicidad “amorosa” el decoro produce algunas transformaciones, como el pudor que muestra Dulcinée tras recibir la carta de Dom Quichot:

Et, puisque je sçay bien les discours qu’il employe,
Il faut rompre sa lettre afin qu’on ne la voye:
Il me parle d’amour... (vv. 1765-1767)

El decoro implica una “moralización” en el carácter⁸¹, y una adaptación del lenguaje y de las acciones al estilo que los personajes representan, alto y grandilocuente en el caballero Dom Quichot, y corriente, bajo, en el *vilain* Sancho, como se muestra en varias ocasiones al contrastar sus visiones de Dulcinée⁸²:

D. Quichot Au moins tu ne sçaurois m’accuser d’une feinte
Quand je dis que sa bouche est de cynabre peinte,
Et que sa face esclance un esclat radieux,

77. Escena de la que Chartier (2012: 68) comenta: «Bravucón sin valor, el don Quijote de Pichou es obligado a la fuga por Fernant».

78. Las escenas tienen un evidente paralelismo, pues en ambas el enfrentamiento se produce porque don Quijote interrumpe una violencia de Fernando contra una mujer, Dorotea en Guillén, y Luscinde en Pichou.

79. Otra muestra del respeto de Pichou por el decoro de Dom Quichot la tenemos cuando Cardenio, en un raptus furioso de locura, apalea a Sancho pero no a Dom Quichot (vv. 1109-1120).

80. Esta escena parece un contrapunto a la que presentaba a un Dom Quichot que, con *la lance à la main*, ponía “heroicamente” en fuga al otro loco, a Cardenio, y cerraba el tercer acto con la promesa de venganza de Dom Quichot: «Son ingrante malice a surpris ma valeur, / Mais qu’il ne croye pas eschapper de la sorte! / Je jure, par l’arnet de Mambrin que je porte, / Que ces forets n’ont pas assez d’obscurité / Pour donner un refuge à sa temerité» (vv. 1134-1138), dejándolo como vencedor tras la “bajada del telón”.

81. «“El decoro non si può separar dall’onesto”, escribía Tasso. En realidad, el decoro era una parte integrante de la moralidad» (Riley 1989: 222).

82. También en *Los invencibles* se retoma este contraste con fines cómicos, *vid.* Jurado (2013: 5-6). Podemos considerar que la comicidad de Aldonza/Dulcinea se propone como una invariante.

Qui blesse les mortels et captive les dieux,
 [...]

 Sancho Ha! le foible discours où vostre esprit s’amuse!
 En un mot elle est belle estant louche et camuse,
 Ayant le front estrait, les sourcils abaissez,
 Le teint noir, le poil rude et les yeux enfoncez (vv. 1737-1748).

Estamos ante la misma Dulcinea grotesca, carirredonda y chata, que Sancho presentaba a su señor en la novela cervantina (II, 10), una campesina analfabeta y grosera, sin *civilité*⁸³, pero con un sentido del pudor que la “dignifica” en las tablas francesas. Pichou, al moralizar el carácter de los personajes, los asimila al buen gusto francés, a la vez que los dota de una dimensión más “humana”, más verosímil. Como cuando Sancho se dirige a Dorotée con un lenguaje más que apropiado, decoroso, para un escudero “verosímil”:

Madame, apres la mort de ce tyran malin,
 Puisque Amadis vous sert, obligez Gandalin.
 Je me contenteray tousjours de l’Isle Ferme (vv. 1875-1877).

Aunque no quiero decir con esto que la interpretación de los protagonistas sea alta. Los comentarios de los demás personajes dejan clara la visión despectiva que ambos canalizan, si bien observamos de nuevo una cierta ambigüedad en el momento en que Sancho, ingenuo y astuto, reconoce el engaño de Dorotée-Micomicona:

Sancho Miserable Sancho, que ton espoir est faux!
 Où sont tant de duches promis à tes travaux?
 Fernant Que veut ce cavalier avec ces vaines plaintes?
 Dorotée C’est un pauvre idiot abusé de nos feintes
 Qui sert *le plus plaisant de tous les amoureux*,
 Que nous avons tiré d’un sejour rigoureux.
 Fernant Je connay maintenant le valet et le maistre:
 Hier, leur folle erreur⁸⁴ se fit assez paraistre
 En ces prochains deserts (vv. 2031-2039, la cursiva es mía)⁸⁵.

Le «plus plaisant de tous les amoureux», Dom Quichot, en cuanto amoroso, es una fuente de placer, como en Cervantes, o como en la *mascarade*

83. «... elle en rit mille fois / Pendant qu’elle mangeoit du fromage et des noix» (vv. 1783-1784), dice Sancho, al concluir el relato de su encuentro con Dulcinée.

84. La *folie* y el *erreur* se asocian en numerosas ocasiones en la obra: vv. 923-924, 1149, 1618, 2004, 2038; mostrando el error como una de las causas de la locura, opuesta a la razón y al buen sentido. Un *folle erreur* que acomuna a caballero y escudero.

85. Los comentarios despreciativos se hacen más frecuentes en la última parte de la tragicomedia: Cardenio: «Ce nouveau chevalier assez maigre et hideux» (v. 1620); «Voyez qu’il est facile / de jeter dans l’erreur cet esprit imbecile» (vv. 1881-1882); Fernant: «Ce vieux fantome armé, qui prend ainsi la fuite / [...] / Que de timidité sous un front arrogant / que je viens d’éprouver en cet extravagant» (vv. 1697-1700); Dorotée: «Le pauvre extravagant!» (v. 1883). Como si se quisiera compensar el final “feliz” con el que se cerrará el episodio de Dom Quichot.

L'Entrée en France, donde el caballero manchego dedica amorosos versos a las damas (p. 68), afirmando de sí mismo que «ne respire plus qu'en soupirant d'amour» (p. 74). Una reelaboración temática que tendrá un notable éxito en obras posteriores, una invariante⁸⁶.

2.2. *La locura erasmista de Don Quijote y Sancho en Guérin de Bouscal*

El amor funciona como enlace entre una trama trágica, en la que la locura de amor encuentra la catarsis en el final feliz, y un amor cómico que disuelve la tensión en otro tipo de catarsis, basada en el placer de la risa⁸⁷. Pichou utiliza la caracterización de Dom Quichot amoroso como un *leit-motiv* en este amor de comedia; así, según el Licencié, su paisano y amigo, Dom Quichot, con el “esprit égaré” por:

Des fantasques travaux de la chevalerie
croît avoir rendu son destin glorieux
d'imiter les amours de Roland furieux (vv. 1614-1616).

El don Quijote de Pichou sale en busca de aventuras por la imitación de un modelo literario en su faceta hedonista⁸⁸, no se trata ya de ir en busca de aventuras y *desfacer* todo género de agravios «donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama» (I, 1: 41), no son las hazañas guerreras las que le otorgarán esa anhelada fama. De este modo, expandiendo, en términos de Lotman, la vertiente amorosa, el personaje de don Quijote se aclimata a la comedia francesa, cuyo tema principal es el amor, como se desarrollará más ampliamente en la trilogía de Guérin de Bouscal⁸⁹.

Las tres comedias de Guérin proponen un ambicioso proyecto de relectura y dramatización del conjunto de la novela, el primero en tierras fran-

86. El tema de don Quijote amoroso conocerá un amplio desarrollo, amplificando, sobre todo, el motivo de la vanidad del caballero, ya presente en su relación con Maritornes y Altisidora. *Vid.* Márquez Villanueva (2005: 61); o Close (1973: 243).

87. López Pinciano (1953: 17) afirma que «comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio de deleite y risa», retomando de Aristóteles el concepto de catarsis y aplicándolo a la risa. Según Consuelo Frutos Martínez (2000: 198-199), esta idea la toma el Pinciano probablemente de Riccoboni, que adaptando la teoría de la tragedia a la de la comedia, sustituye el mover a *compasión* por el mover a *risa*. Sobre el efecto catártico de la risa pueden verse además: Newels (1974: 72); Close (2006: 40-41, 90-101); Ordine (2001: 41-58), donde se señala cómo Banello y Sacchetti presentan en algunas novelas la relación entre la burla y la catarsis, haciendo emerger la fuerza terapéutica del bufón.

88. Como Sancho, que deja a su mujer y a sus hijos para seguir a su amo en busca del placer, de los placeres que le puede proporcionar la ascensión social. También Guérin explota la connotación amorosa, y la vanidad de don Quijote, como muestran Daniela Dalla Valle y Amédée Carriat en su edición de Guérin de Bouscal (1979: 14).

89. En ello coincide con *Los invencibles*, donde el amor de Dulcinea es la causa que empuja a don Quijote a salir en busca de aventuras. *Cfr.* Jurado (2013: 8).

cesas⁹⁰, ofreciendo un rico material sobre el que explorar los temas que estamos estudiando, como el de la configuración de la locura cómica⁹¹. Entre la tragicomedia de Pichou y la trilogía de Guérin de Bouscal ha pasado una década, España y Francia están de nuevo en guerra; el nuevo estilo dramático aparece en decadencia o en extinción⁹², y se ha producido el éxito teatral de la comedia de Corneille, *L'illusion comique*, estrenada en 1635 en el Hôtel de Bourgogne, con la figura cómica de Matamoros, y los juegos del teatro en el teatro que tanta importancia cobran en la comedia de Bouscal⁹³. Es notable la larga tirada de versos con la que don Lope, un personaje creado por el dramaturgo francés para sustituir al cura, introduce la historia de don Quixote en la primera comedia de la trilogía: «ce pauvre Gentil-homme» (v. 203), estimado por su sabiduría hasta que enloquece con la lectura de las novelas; y su escudero Sanche «enflé de désir / de se voir Gouverneur pour manger à loisir» (vv. 217-218). Una tirada de doscientos veintidós versos (vv. 199-320) que nos hace suponer que Bouscal no consideraba la novela de Cervantes lo suficientemente conocida como para que bastara aludir a episodios y personajes o, como sostiene Bardón (2010: 301), sirve a Guérin para demostrar su profundo conocimiento de la obra. También cabe pensar que el objetivo de Guérin de Bouscal es guiar la línea de lectura del público, concediendo a este relato la función de un prólogo.

Bardón, con sus juicios categóricos, habla de “imitación servil”, aunque las variantes micro y macro estructurales son notables⁹⁴, como la visión de estos dos nuevos locos, y de la locura, que da lugar a una extensa reflexión en los primeros versos de la tercera comedia, *Le gouvernement de Sanche Panza* (1642), una obra que tuvo un notable éxito (el mismo Molière representó el papel de Sanche en varias ocasiones)⁹⁵, y que marcará el inicio de una serie de piezas basadas en el protagonismo y la autonomía de Sancho Panza⁹⁶. En la comedia el duque y la duquesa, con un diálogo que se presen-

90. Sobre la trilogía de Guérin de Bouscal pueden verse: Maurice Bardón (2010: 299-13); Dalla Valle (1979: 432-61); Dalla Valle (1996); Mazouer (1996); Couderc (2007: 39-45); Yllera (2001: 49, 54-62); Marigno (2012: 100).

91. Guérin, como Pichou, esparce el texto de valoraciones y epítetos que van definiendo la locura, aunque no nos es posible aquí realizar un estudio que, quizás, podría ampliar nuestra visión de la locura literaria en Francia.

92. Como afirma Guichemerre (1981: 165), a partir de 1635 «l'empire des bienséances» hará desaparecer el género.

93. Sobre la comicidad y los juegos del teatro en el teatro presentes en la trilogía remito a Dalla Valle (1979: 438-452).

94. Dalla Valle (1979: 438) observa que Guérin de Bouscal sigue fielmente la fuente, aunque lógicamente, al reducir la extensa materia de la novela al género dramático, realiza cortes, enlaces, y algunas adiciones que «mériteraient d'être étudiés à fond et systématiquement».

95. *Vid.* Couderc (2007:43); Yllera (2001: 61-62), quien sostiene que «a los elementos jocosos tomados de la novela cervantina, se añaden otros que proceden de Rabelais».

96. Sancho Panza se propone como protagonista en el título de obras presentes en Francia (Bouscal 1642; Dancourt 1713; Thierry 1727; Poinset 1762), Holanda (van der Cruyssen 1681), Portugal (Da Silva 1733), Italia (Pasquini 1733; Riva 1772), Reino Unido (Ayres 1742; Pilon 1785), Rusia

ta como otro prólogo, realizan un elogio de su locura con ecos erasmistas⁹⁷. Ante los escrúpulos de la duquesa de burlarse de dos locos en vez de curarlos⁹⁸, y tras un largo debate sobre la locura y sus efectos, el duque concluye con unas palabras que justificarán la libertad de poderse divertir a costa de estos personajes, de sustituir la *pietas* con la risa. Una referencia “moral” que, según mi opinión, marca la libertad con la que tantos escritores europeos usarán a don Quijote, y a Sancho, para divertir al público en los primeros decenios de la recepción:

Imaginerez-vous que l'on peut les guerir
 Sans se mettre en danger de les faire mourir?
 [...]
 Tout le monde est masqué, rien ne paroist à nu,
 En fin soubz le Soleil le vray n'est point connu.
 Les plaisirs et les biens n'y sont qu'imaginaires,
 [...]
 Sçache que tout le monde est plein de Don Quichotes,
 Qu'il est peu de plaisirs reiglez par la raison,
 Et que ceux de nos fous sont sans comparaison.
 Ainsi n'escoute point ces sentiments austères
 Qui promettent des biens et causent des misères (vv. 57-108).

Nos preguntamos a qué se deberá esta especie de justificación de la risa, ¿una respuesta a críticas recibidas tras las primeras comedias?, ¿una necesidad de dar “autoridad” a una obra basada en lo cómico y la burla?, ¿una tentativa de dignificar el papel de los duques?⁹⁹ Quizás, como en la primera comedia, Guérin intenta orientar la lectura hacia el placer que transmiten dos nuevos tipos cómicos que, en su calidad de locos¹⁰⁰, pueden ser lo que deseen, aspirar a favores que ni los reyes obtendrían (vv. 85-86). Una lectura mucho más hedonista de la que propondrá dos siglos más tarde el romanticismo, que tomando la muerte del hidalgo como el destino trágico de quien sueña y pre-

(Deržavin 1762; 1787), Alemania (Rasche 1774; Göchhausen 1787), y España (Delgado 1786; Gatell 1793-1798).

97. Según su editor, Caldicott (en Guérin de Bouscal 1981: 63), en este diálogo se encuentran además ecos de la visión barroca de un mundo dominado por las apariencias, que derivaría de Desmarests en *Les visionnaires*.

98. Sobre el motivo y la importancia estructural de la “curación” del loco y la vuelta a casa, puede verse Jurado (2012: 30).

99. Ya Sorel (1633-1634: 1098), en las *Remarques a L'histoire du berger Lysis*, había subrayado que «il n'est point vray-semblable que le Duc prenne tant de peine pour avoir du plaisir de Dom Quixote».

100. Dalla Valle (1979: 459) afirma que «ne sont plus que deux fous quelconques et, en tant que tels, ils se ressemblent trop pour qu'on puisse efficacement les opposer dans un rapport de contraste». Aunque el contraste existe, basta no buscarlo entre una visión idealizada y una material, con una lectura romántica y anacrónica, sino en la comicidad, por ejemplo en la escena en la que Carisale, en *Docteur*, alaba con una larga serie de hipérboles las hazañas de Sanche; y Don Quixote se lamenta reivindicándolas como suyas (vv. 189-286), con una serie de interrupciones a la larga tirada de Carisale, pensadas sin duda para provocar la risa del público.

tende realizar sus ideales, propone una interpretación de la novela que condena al lector, identificado con la nobleza y la libertad del hidalgo y de Sancho, a aceptar su inexorable lección de fracaso y de muerte. Muy distinta fue la visión de esa locura en la primera mitad del siglo XVII, porque hacía reír, superaba censuras liberando energías reprimidas, como nos han mostrado los estudios de Bajtín; y ello permitió la consolidación de don Quijote, loco perennemente enamorado y caballero imprevisible. Mientras que Sanche¹⁰¹, labrador ingenuo y ambicioso, se presenta con un claroscuro: feliz con su esperanza mientras vaga junto a su señor por los campos de Castilla, portador de una ligereza que lo acomuna al hidalgo, y que provoca la risa y el placer del público, con esa falsa imagen de sí mismo que lo conduce a ser incapaz de reconocer su error, su estado de *vilain* y la imposibilidad de una ascensión social¹⁰². Al igual que Pichou, y que Cervantes¹⁰³, Guérin hace recaer la lección moral en la ambición de Sanche, que abandonará el gobierno con una amarga tirada de versos (vv. 1713-1744), y una alabanza de la vida de aldea:

Enfin Sanche est réduit à voir avec envie
 Les rustiques douceurs de sa premiere vie,
 Et quittant des sujets qui luy font des affronts,
 Ce Berger Gouverneur retourne à ses moutons (vv. 1741-1744)¹⁰⁴.

No podemos estar de acuerdo con Dalla Valle (1996: 189) cuando afirma que Don Quijote y Sanche se reducen a dos locos divertidos, desprovistos de todo mensaje, más allá de su capacidad de suscitar la risa del público; porque en esa risa hay una moral, una enseñanza, que ya anunciaba Carisale, *en docteur*, dirigiéndose al escudero:

On dit que bien souvent la fortune aide aux fous¹⁰⁵,
 Mais c'est mal à propos quand on parle de vous (vv. 277-278).

Porque, como sostiene Erasmo, existen dos tipos de locura, una furiosa que produce calamidades, y según el duque «nos fous ne sont pas dans ce predicament» (v. 77); y otra que, provocando el alegre extravío de la razón,

101. Dalla Valle (1979: 454), sostiene que el arquetipo de Sanche sería el Marcoul de la literatura medieval europea, «le paysan astucieux», ancestro asimismo del Bertoldo de G. C. Croce.

102. Couderc (2007: 27) considera que «tous deux ne sont que deux fous, dont la folie est différente mais comparable».

103. Cervantes hace fracasar también a Sancho en sus ambiciones, pero el final de la novela, con Sancho rogando a su señor que no muera, que vuelva a salir con él en busca de aventuras, lo deja “libre” de proseguir en sus sueños. Quizás por eso la historia de Sancho conocerá continuaciones con el escudero como protagonista. Por otro lado, como ya he comentado en otro lugar (Jurado 2017: 112-113), la declaración final de don Quijote en las mandas del testamento, alabando a Sancho como gobernador, ofrece la posibilidad de una lectura muy diversa del episodio de Sancho en la ínsula.

104. El mismo final con el que acaban los entremeses españoles que se han relacionado con Sancho, *El rey de los tiburones* y *El visir de la perdularia*; que quizás proceden del folclore, y en los que también se escarnece la ascensión social de personajes humildes. Cfr. Jurado (2003: 446-447).

105. Se juega con el conocido lema *Audaces Fortuna iuvat*.

se inclina hacia lo deleitable, proporcionando placer a los locos y a quienes presencian su locura¹⁰⁶. La fortuna ayuda a los locos, a don Quixote, que tras unas breves intervenciones en el tercer acto, desaparece en los dos siguientes¹⁰⁷, dejando en el espectador la misma sensación de libertad y alegría que hemos observado en Pichou. Porque quien sana de la locura corre el riesgo de morir¹⁰⁸. Pero don Quixote sigue loco, libre; y tampoco Sanche muere, pues lo que estas obras se proponen es *delectare et prodesse*, en su versión más lúdica, una lectura de la locura de don Quijote que la recuperación de estas piezas puede aportar, no solo la de educar a los jóvenes que se acercan a la novela a prepararse para el fracaso, como incitaba a hacer Pérez Reverte a los jóvenes mexicanos en la feria del libro de Guadalajara¹⁰⁹, también la de que existe una forma de locura que nos libera, que nos hacer ser lo que soñamos, y que aporta risa, ligereza, alegría, una catarsis, en suma, en quienes la comparten.

FUENTES

- Calderón, Antonio (2005) [1618]. *Relación de la fiesta que la insigne Universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción de la Virgen [...]*. Ignacio Arellano (ed.), en *Mascaradas quijotescas*. Pliegos volanderos del GRISO, 8 (Homenaje a Cervantes en el IV Centenario del Quijote). Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 29-33.
- Castro y Bellvis, Guillén de (1971) [1618]. *Don Quijote de la Mancha*. Luciano García Lorenzo (ed.). Salamanca: Anaya.
- Cervantes Saavedra, Miguel (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (dir.). Barcelona: Instituto Cervantes, Ed. Crítica.
- Díez de Aux, Luis (2005) [1615]. “*Fiesta y paseo de los estudiantes*”, *Retrato de las fiestas que a la beatificación de la bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesús hizo [...] la Imperial Ciudad de Zaragoza*. Ignacio Arellano (ed.), en *Mascaradas quijotescas*. Pliegos volanderos del GRISO, 8 (Homenaje a Cervantes en el IV Centenario del Quijote). Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 11-15.

106. Según Erasmo (2011: 105),«[los estultos] no sólo se regalan sin cesar, juegan, cantan y ríen, sino que también a dondequiera que van llevan consigo el placer, la broma, el juego y la risa [...] para alegrar la tristeza de la vida humana».

107. En este acto, los breves comentarios de don Quixote a las sentencias de Sanche marcan su admiración: «Nous devons admirer la haute providence / Qui rend les laboureurs capables d'estre Roys / Leur donnant la prudence avecque les employs» (vv. 874-876).

108. Así morirá el don Quijote cervantino, porque curar la locura es matar al enfermo, como muestra también Erasmo (2011: 109-110) al presentar el ejemplo del ciudadano de Argos en el teatro vacío.

109. Como se dice en la página del RAE, dedicada al acontecimiento en el que Pérez Reverte presentó una edición abreviada para jóvenes, el escritor, tras puntualizar que «Don Quijote tiene gran dignidad y nobleza ante el fracaso y la derrota», hizo una recomendación a mi parecer poco atractiva para acercar la novela a un público joven que, como sabemos, encuentra dificultad para valorizar este clásico, cada vez menos presente en las aulas españolas: «Mi consejo a los jóvenes es que se preparen para el fracaso», en <<http://www.rae.es/noticias/presentado-en-la-fil-de-guadalajara-el-quijote-escolar>> (22/07/2017).

- Don Gil de la Mancha* (2012) [1627?]. Agapita Jurado Santos (ed.), en *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 134-300.
- Don Pascual de Rábano* (1979). Ricardo Senabre Sempere (ed.), en «Una temprana parodia del Quijote: Don Pascual de Rábano», en A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín (ed.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor E. Orozco Díaz*. Granada: Universidad, t. 3, pp. 349-361.
- Erasmus de Rotterdam (2011) [1511]. *Elogio de la locura o encomio de la estulticia*, Pedro Voltes (ed. y trad.) y José Antonio Marina (intr.). Barcelona: Austral.
- Fernández de Avellaneda, Alonso (1999) [1614]. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Fernando García Salinero (ed.). Madrid: Castalia.
- Guérin de Bouscal, Guyon (1979) [1639]. *Dom Quixote de la Manche*. Daniela Dalla Valle y Amédée Carriat (ed.). Genève, Paris: Slatkine, Champion.
- Guérin de Bouscal, Guyon (1981) [1642]. *Le gouvernement de Sancho Pansa. Comédie*. C.E.J. Caldicott (ed.). Genève, Paris: Droz, Minard-Champion.
- Hübner, Tobias (1905) [1613]. *Beschreibung Der Reiß: Empfahun[n]g deß Ritterlichen Ordens: Vollbringung des Heyraths [...]*. Paz de Borbón (ed. y trad.), en «Torneo en el Palatinado en 1613», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Número extraordinario del Centenario del “Quijote”, pp. 340-344.
- Hübner, Tobias (1614). *Cartel, Aufzüge, Vers vnd Abrisse, So bey der Fürstlichen Kindtauff/ vn[d] frewdenfest zu Dessa, den 27. vnd 28. Octob. vorlauffenden 1613. Jahrs, In gehaltenem Ringel vnd Quintanen Rennen, Auch Balletten vnd Tänzten [...] vnd vnterschiedlichen Compagnien präsentiret worden*. Leipzig: Grosse.
- L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (1968) [1632?]. Paul M. Lacroix (ed.), en *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV: 1581-1652*. Genève: Slatkine Reprints, 6 vols., t. 3, pp. 59-80.
- López Pinciano, Alonso (1953) [1596]. *Philosophia antiqua poética*. Alfredo Carballo Picazo (ed.). Madrid: CSIC, 3 vols., t. 3.
- Montluc, Adrien de (1630). *Discovrs Academique dv ris*, en *Les Jeux de l'incognv*. Paris: T. de La Ruel, P. Rocolet, A. de Sommaville, N. Bessin y A. Courbé.
- Páez de Valenzuela y Castillejo, Juan (2005) [1615]. “*Desposorio de don Quijote y su amada Dulcinea*”, *Relación de las fiestas que en Córdoba se celebraron a la beatificación de Sta. Teresa de Jesús*. Ignacio Arellano (ed.), en *Mascaradas quijotescas*. Pliegos volanderos del GRISO, 8 (Homenaje a Cervantes en el IV Centenario del Quijote). Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 16-18.
- Pichou (1989) [1630]. *Les Folies de Cardenio: tragi-comédie; suivie des Autres oeuvres poétiques: 1630-1629 [sic]*, Jean-Pierre Leroy (ed.). Genève: Droz.
- Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa [...]* (2010) [1607]. Eva María Valero Juan (ed.), en *Tras las huellas del “Quijote” en la América Virreinal*. Roma: Bulzoni, pp. 173-188.
- Sáez, Alonso (1617). *Relación de la fiesta, que el Colegio Mayor de Santa Maria de Jesús Universidad de la Ciudad de Sevilla hizo, en la publicación de un Estatuto, en que se juró la Concepción limpiísima de nuestra Señora, sin mancha de pecado original*. Sevilla: Francisco de Lira.
- Salazar, Alonso de (1990) [1610]. “*El Triunfo de Don Quixote*”, *Fiestas, que hizo el insigne Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca, a la Beatificación del glorioso Patriarca S. Ignacio de Loyola [...]*, Caterina Buezo (ed.), «*El triunfo de don Quijote: una máscara estudiantil burlesca de 1610 y otras invenciones*», *Anales Cervantinos*. 28, pp. 87-98.

Sorel, Charles (1633-1634). *L'Anti-roman ov l'histoire dv berger Lysis, accompagné de ses remarques*. Paris: Toussaint Du Bray, 2 vols, t. 2.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alcalá Galán, Mercedes (2015). «Retórica visual: ékfrasis y teoría de la ilustración gráfica en el *Quijote*», en Philippe Rabaté y Hélène Tropé (ed.), *Autour de "Don Quichotte" de Miguel de Cervantes*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 175-181.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2005). «El *Quijote* en Europa y América en los siglos XVIII y XIX», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Don Quijote. Tapices españoles del siglo XVIII / 18th Century Spanish Tapestry*. Madrid: Seacex / El Viso, pp. 29-61.
- Arellano, Ignacio (2005). *Mascaradas quijotescas*. Pliegos volanderos del GRISO, 8 (Homenaje a Cervantes en el IV Centenario del Quijote). Pamplona: Universidad de Navarra.
- Atienza, Belén (2009). *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Bardon, Maurice (2010). *El "Quijote" en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Jaime Lorenzo Miralles (trad.). Alicante: Universidad de Alicante.
- Bergson, Henri (1990). *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Federica Sossi (trad.). Milano: Feltrinelli.
- Bigeard, Martine (1972). *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques.
- Bray, René (1963). *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet.
- Chartier, Roger (2012). *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*. Silvia Nora Labado (trad.). Barcelona: Gedisa.
- Cioranescu, Alexandre (1983). *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz.
- Close, Anthony J. (1973). «Don Quijote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, pp. 237-255, doi: <http://www.rae.es/noticias/presentado-en-la-fil-de-guadalajara-el-quijote-escolar>.
- Close, Anthony J. (1978). *The Romantic Approach to "Don Quixote"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Close, Anthony J. (2006). *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- Couderc, Christophe (2007). «Don Quichotte et Sanche sur la scène française (xvii^e et xviii^e siècles)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-2, pp. 34-35.
- Dalla Valle, Daniela (1979). «Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII. La trilogie comique de Guérin de Bouscal», *Revue de littérature comparée*, 53, pp. 432-461.
- Dalla Valle, Daniela (1991). «De la nouvelle espagnole à la tragi-comédie française. Deux nouvelles de Cervantès et cinq tragi-comédies de Hardy, Sallebray, Scudéry, Bouscal et L'Estoile», en Charles Mazouer (ed.), *L'age d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1660*. Mont-de-Marsan: Ed. InterUniversitaires, Sarl SPEC, pp. 303-313.
- Dalla Valle, Daniela (1996). «Sancho Pança Gouverneur: de Cervantès à Guérin de Bouscal et à Dancourt». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 48 (mai), numéro thématique *Écrivains et journalisme: Cervantès en France aux xvii^e et xviii^e siècles*. Benjamin Constant, pp. 185-203.

- Domenichelli, Mario (2002). *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*. Roma: Bulzoni.
- Domenichelli, Mario (2013). «Europa, identidades nacionales, identidad europea y literaturas comparadas», en César Domínguez (ed.), *Literatura europea comparada*. Madrid: Arco Libros, pp. 135-145.
- Durosoir, Georgie (1991). «Les airs espagnols d'Étienne Mouliné (1629) et leur contexte artistique», en Charles Mazouer (ed.), *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1660*. Mont-de-Marsan: Ed. InterUniversitaires, Sarl SPEC, pp. 385-391.
- Dusi, Nicola y Spaziante, Lucio (ed.) (2006). *Remix-Remake Pratiche di replicabilità*. Roma: Meltemi.
- Egido, Aurora (1983). «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)», en *Cinco estudios humanísticos para la universidad de Zaragoza en su Centenario IV*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 9-78.
- Faliu-Lacourt, Christiane (1989). «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», en J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (ed.), *Diálogos hispánicos de Amsterdam 8/II. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 453-466.
- Freud, Sigmund (1975). *Il motto di spirito*, Silvano Daniele y Ermanno Sagittario (trad.). Torino: Boringhieri.
- Frutos Martínez, Consuelo (2000). «La teoría de la comedia en la *Philosophia Antiqua Poética*. Ejemplo de diálogo intertextual con la Poética Neoristotélica italiana», en Jesús Maestro (ed.), *Teatralia III*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 181-203.
- González Duro, Enrique (1994). *Historia de la locura en España, tomo 1, Siglos XIII al XVII*. Madrid: Temas de hoy.
- Guichemerre, Roger (1981). *La tragi-comédie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Guillén, Claudio (2013). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Hinrichs, Ernst (2001). «Sublevaciones y guerras campesinas en Europa desde el siglo XVI hasta finales del XVIII», en *Introducción a la historia de la Edad Moderna*. Madrid: Akal, pp. 179-186.
- Huerta Calvo, Javier (2001). «Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca», en J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y J. Ponce Cárdenas (ed.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum, pp. 161-176.
- Jauss, Hans Robert (2000). «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, pp. 137-193.
- Jurado Santos, Agapita (2003). «Del *Quijote* al teatro y del teatro al *Quijote*: recorridos intertextuales en el siglo XVII», en Jesús Maestro (ed.), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario, Theatralia V*. Pontevedra: Mirabel, pp. 441-449.
- Jurado Santos, Agapita (2012). *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha*. Vigo, Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- Jurado Santos, Agapita (2013). «Imágenes de Dulcinea: del *Quijote* al teatro español del XVII». *Orillas*, 2, pp. 1-20.
- Jurado Santos, Agapita (2015a). *Recorridos del "Quijote" por Europa (siglos XVII y XVIII). Hacia una bibliografía*. Kassel: Reichenberger.
- Jurado Santos, Agapita (2015b). «El *Quijote* prerromántico en la Europa occidental: catálogo y propuesta de estudio», en Caterina Ruta y A. Robert Lauer (ed.), *Cuadernos AISPI*. 5., pp. 171-188.

- Jurado Santos, Agapita (2017). «Estructuras binarias en el Quijote: la locura especular de don Quijote y Sancho», en Susana Gala Pellicer y Antonio Cortijo (ed.). *Monstruosidad y locura. Represión, categorías y conceptualización de lo anómalo en la Edad Moderna*, eHumanista, 36, pp. 105-115.
- Ledda, Giuseppina (2006). «Representación de representaciones: la dimensión visual de fastos y aparatos festivos en las Relaciones de sucesos», en Sagrario López Poza (coord.), *Las noticias en los siglos de la imprenta manual: homenaje a Mercedes Agulló, Herny Ettinghausen, M.ª Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Agustín Redondo y José Simón*. A Coruña-Ferrol: SIELAE, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, pp. 107-117.
- Lo Ré, Anthony George (1989). «The Three Deaths of Don Quixote: Comments in Favor of the Romantic Critical Approach», *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 9, 2, pp. 21-41.
- Lobato, María Luisa (1994). «El Quijote en las mascaradas populares del siglo XVII», en Karl Reichenberger (ed.), *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*. Kassel: Reichenberger, vol. 2, pp. 577-604.
- Lombardi, Marco (1995). *Processo al teatro. La tragicommedia e i suoi mostri*. Pisa: Pacini.
- López Estrada, Francisco (1982). «Fiestas y literatura en los siglos de oro: la edad media como asunto “festivo” (el caso del Quijote)», *Bulletin Hispanique*. 84, 3-4, pp. 291-327, doi: <https://doi.org/10.3406/hispa.1982.4475>.
- Lucía Megías, José Manuel (2002). «Los modelos iconográficos del Quijote: siglos XVII y XVIII. I Apuntes teóricos», *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*. 2, pp. 59-103.
- Lucía Megías, José Manuel (2003-2004). «Los modelos iconográficos del Quijote: siglos XVII y XVIII. II De las primeras lecturas al modelo iconográfico holandés», *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*. 3-4, pp. 5-59.
- Maravall, Antonio (1990). «Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales», en *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, pp. 499-524.
- Marigno, Emmanuel (2012). «Las recreaciones teatrales de Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI): estado de la cuestión y nuevos datos», *Anales Cervantinos*. 44, pp. 97-120, doi: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2012.005>.
- Márquez Villanueva, Francisco (2005). «Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman», en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujeres*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 45-80.
- Martín Morán, Manuel (1990). *El Quijote en ciernes*. Alessandria: Ed. Dell'Orso.
- Martínez del Fresno, Beatriz (2007). «El Quijote en el ballet», en Emilio Martínez Mata (ed.), *Cervantes y el “Quijote”*. *Actas del coloquio internacional*. Madrid: Arco/Libros, pp. 287-300.
- Martínez Mata, Emilio (2009). «El poder de la imagen en los textos del siglo de oro: el caso del Quijote», *Edad de Oro*. 28, pp. 201-240.
- Martínez Mata, Emilio (2015). «Cardenio a la luz de Luscinda», *Bulletin of Hispanic Studies*. 42, 8, pp. 949-963.
- Mazouer, Charles (1996). «L'illusion dans la Trilogie de Guérin de Bouscal», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 48 (mai), número thématique *Écrivains et journalisme: Cervantès en France aux xviiie et xviiiè siècles*. Benjamin Constant, pp. 165-184.
- Montero Reguera, José (1996). *El “Quijote” y la crítica contemporánea*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

- Neri, Stefano (2015). «La literatura caballeresca en Italia», *Revista Digital Universitaria*, 16, 8, Accesible en <<http://www.revista.unam.mx/vol.16/num8/art66/>> (11/07/2016).
- Newels, Margaret (1974). *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Ordine, Nuccio (2001). *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*. Napoli: Liguori.
- Porchnev, Boris (1963). *Les soulèvements populaires en France de 1623 à 1648*. Paris: SEVPEN.
- Profeti, Maria Grazia (1990). *La metamorfosi e il testo*. Milano: Franco Angeli.
- Profeti, Maria Grazia (1992). «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro», en *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel: Reichenberger, pp. 107-118.
- Rico Osés, Clara (2007). «El *Quijote* y el Ballet de Cour francés del siglo XVII», en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 609-626.
- Rico Osés, Clara (2012). *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIIe siècle*. Trinex/Drize, Genève: Papillon.
- Riley, Edward C. (1989). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2007). «El impacto de los *Visual Studies* y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo», *Hispanic Issues Online*. 2, pp. 65-78.
- Rodríguez Marín, Francisco (1947). *Estudios Cervantinos*. Madrid: Atlas.
- Russell, Peter E. (1978). «*Don Quijote* y la risa a carcajadas», en *Temas de la "Celestina" y otros estudios*. Barcelona-Caracas-México: Ariel, pp. 407-440.
- Sánchez Tallafigo, Cristina (2006). «Del tópico externo al canon implícito: influencias del *Quijote* en las formas ficcionales del siglo XVII francés», *Mil Seiscientos Dieciséis. Anuario*. 11, pp. 119-128.
- Schmidt, Rachel (1999). *Critical Images. The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Segre, Cesare (1979). «De Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni», *Semiotica filologica*. Torino, Einaudi, pp. 97-115.
- Strong, Roy (1988). *Arte y poder: fiestas del renacimiento (1450-1650)*, Remo Miserochi (trad.). Madrid: Alianza.
- Terracini, Lore (1985). «Le invarianti e le variabili dell'inganno», en *I codici del silenzio*. Torino: Einaudi, pp. 73-88.
- Tropé, Hélène (2011). «Los tratamientos de la locura en la España de los siglos XV al XVII. El caso de Valencia», *Frenia, Revista de Historia de la psiquiatría*. 11, pp. 27-46.
- Valero Juan, Eva M.^a (2010). *Tras las huellas del "Quijote" en la América Virreinal*. Roma: Bulzoni.
- Wittkower, Rudolf y Wittkower, Margot (2004). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. Madrid: Cátedra.
- Yllera, Alicia (2001). *Como quien mira los tapices flamencos por el revés (don Quijote sobre la escena francesa en tiempos de Luis XIII)*. Acto de Investidura del grado de Doctor Honoris Causa. Zaragoza: Prensas Universitarias.

Recibido: 4 de febrero de 2016

Aceptado: 30 de agosto de 2016