

Guillermo Carrascón, «Cervantes, el *Quijote* y la comedia nueva» en “*Deste arte. Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las Novelas ejemplares*, editados por Guillermo Carrascón y Daniela Capra con la colaboración de Maria Consolata Pangallo y Iole Scamuzzi, Alessandria, Dell’Orso, 2014, pp. 221-232 (Copia de autor)

Presentación

Tío, una llave deste artife he perdido y temo mi señor me azote.

*La vida de Lazarillo de Tormes
y de sus fortunas y adversidades, tratado II*

La stima è la devozione dell'intelligenza. La stima non si compra. [...]
La stima è una cosa che viene naturale, si sente o non si sente. E se io devo dire quando sorge in me la stima è quando mi trovo al cospetto delle persone che manifestano bontà dell'intelligenza, persone intelligenti che usano questa intelligenza in favore dell'armonia.
Vito Mancuso, Conferenza a Cupra Marittima, 3 settembre 2013

“A buen entendedor...”, dice el refrán; y para justificar este libro, si es que los libros han de ser justificados, bien podrían bastar estas dos breves citas, de las que la segunda espero que hable por sí misma, mientras de la primera creo que a muchos traerá el recuerdo de un episodio de hace ya no pocos años, que sería insignificante si no fuese porque da la medida del valor científico (valor en los dos sentidos castellanos de valía y coraje) del destinatario de este modesto homenaje. Tan solo una palabra, “artife” que vale quizá media vida de estudio y erudición (la otra media dedicada a otros temas de la literatura hispánica, que no solo de *Lazarillo* se trata). Una palabra que en su pequeñez, su rareza, su singularidad, emblematiza adecuadamente la labor invisible, modesta, tenaz y singular que sabe llevar a cabo un gran filólogo tras ese Santo Grial inalcanzable del “Texto” con mayúscula.

Porque es ese amor por el texto, y por la palabra que lo constituye, lo que está detrás de cada paso de Aldo Ruffinatto por los vastos campos de las literaturas hispánicas, desde aquel primer tomo, *Funzioni e variabili*, también pequeño en su volumen pero que supuso un hito en el estructuralismo aplicado al estudio de la literatura española y en concreto al teatro del siglo de oro y que todavía sigue manteniendo buena parte de su vigencia. Cuando yo lo descubrí fue como una revelación: entendí entonces en la práctica en qué consistía la pretensión y la búsqueda de un rigor similar al de los estudios científicos aplicado al análisis de las obras literarias. Estaba el libro en la biblioteca de mi universidad pero quise fotocopíarmelo y hacerme una encuadernación artesanal que reproducía el formato del libro original para podérmelo llevar a casa. Así lo tengo todavía en mi estantería, casi treinta años después. Nada me hacía suponer entonces que iba a terminar trabajando junto al autor de aquellas páginas que tanta admiración me habían causado.

Sería pretencioso e imposible que yo me pusiera a repasar la producción científica de Aldo Ruffinatto. Ahí está, para dar escueto testimonio de un interés que cubre una parte muy significativa de la literatura española, un elenco de sus trabajos publicados, que Consolata Pangallo ha revisado para que fuera lo más completo posible, pero al que por suerte se siguen y se seguirán añadiendo nuevas piezas, fruto de una pasión inagotable por el estudio que es la mejor lección de quien ha sido ya maestro de tantos hispanistas. Maestro verdadero: discreto, respetuoso de la libertad ajena y abierto siempre a la posibilidad de aprender a su vez de sus colaboradores, de sus alumnos, de sus discípulos y

de sus amigos, que es a fin de cuentas lo que fácilmente hemos acabado siendo los que tenemos o hemos tenido la suerte de trabajar con él.

El volumen que le ofrecemos es resultado compuesto de los tiempos confusos en que vivimos: en su primera parte, dedicada a las novelitas cervantinas de 1613, ha confluído la mayor parte de las conferencias plenarias del Congreso que (como parte del proyecto de investigación sobre los *novellieri* italianos en Europa, otro resultado de la intuición genial y de la pasión de Ruffinatto unidas a la eficiencia implacable de Iole Scamuzzi) celebramos en Turín, (marzo 2013) para homenajear a Aldo conmemorando el IV centenario de la publicación de las *Novelas ejemplares* de su bienamado Miguel de Cervantes; y digo la mayor parte porque la conferencia magistral que el mismo Aldo impartió en aquella ocasión ha sido sustituida con el texto que para este volumen ha preparado su buen amigo Carlos Alvar: el del homenajeado, en efecto, tenía que hacer los honores de casa en el número monográfico de *Artifara* dedicado a las actas generales del congreso; el número 13 bis de una larga serie que empezó como una aventura más, otra aventura de Aldo compartida con alumnos, discípulos y amigos, que sin que hayamos hecho nunca otra cosa que divertirnos, ha resultado ser algo no poco serio: una revista en línea, de consulta gratuita y abierta que lleva ya más de diez años cumpliendo su cita con los hispanistas de todo el mundo y en la que colaboran ilustres estudiosos y colegas. Una “artifara” que, un poco pícaro –como corresponde a la creación de un buen hijo de molinero– y un poco germanesca, ha venido siendo, en definitiva, desde el primer número de 2002, pan intelectual para los dientes de no pocos.

Además de esa primera dedicada a las *Ejemplares*, otras secciones, a tenor de las contribuciones enviadas por los participantes, se han ido agrupando alrededor de algunos de los que han sido los intereses profesionales de Aldo en los años dedicados al hispanismo. Pero ni por lo que se refiere a los temas, ni tampoco –ni mucho menos– por lo que se refiere a los participantes, están todos los que son. Muchos son los nombres insignes que se han unido a este homenaje, a los que agradezco en nombre de quienes lo hemos organizado, pero también muchos los amigos hispanistas de Aldo que hubieran podido y querido participar en este homenaje pero que por razones de las que me asumo toda la culpa (convertido como estoy en los últimos tiempos en una especie de siniestro contable de las pocas perras que le van quedando a la investigación en este mundo extraño) no han podido ser invitados como hubiera sido el deseo de los coordinadores del volumen y figuran así en el elenco de los ausentes; en compañía, eso sí, de Gonzalo de Berceo y de San Juan de la Cruz.

Pero creemos que, aún así, esta miscelánea, que, junto con Daniela Capra hemos coordinado con afecto y con nuestra mejor capacidad, puede ser una buena prueba de estima, de admiración intelectual, de profunda gratitud, de amistad, tanto de los que con sus excelentes trabajos han colaborado en su nacimiento (a los que desde aquí agradezco la paciencia con la que ha sobrellevado mis patológicos retrasos, justificados en este caso por penurias económicas entre otras razones) como de los que hubieran querido hacerlo y por un motivo u otro, imputable casi siempre a mi incompetencia, lo han hecho solo con el espíritu, el deseo y la amistad hacia Aldo.

Guillermo Carrascón
Noviembre 2013

Cervantes, el *Quijote* y la comedia nueva

Guillermo Carrascón
Università degli Studi di Torino

El renacimiento español se ha considerado a menudo a la zaga del italiano, que se erige en modelo por todo lo que se refiere a la nueva cultura humanística. Se ha hablado de persistencia de rasgos medievales en la literatura española renacentista, e incluso barroca, que manifiesta, según el rasero de los modelos culturales italianos, un mayor apego a formas de pensar y a visiones del mundo si no propias o exclusivas de los siglos precedentes, al menos ya vigentes e incluso dominantes en ellos. Sea ello como fuere, lo que es sin duda cierto es que si consideramos, en aquellos momentos históricos y sólo como modelo de análisis que facilita nuestro razonamiento, la coexistencia de dos grandes esferas de actividad cultural, una alta, de cultura docta, aristocrática, ligada a la escritura y al texto, y otra baja, popular, tradicional y vehiculada por la transmisión oral, la revolución cultural que constituye el Renacimiento afecta sobre todo, casi exclusivamente, a la primera. Pero en España, diversamente de lo que ocurre en Italia, ambas esferas culturales, docta y popular, se mantienen, siguiendo una tradición que se remonta hasta las jarchas de la poesía arábigo-andalusí, en estrecho contacto y comunicación, de manera que desde los mismos principios de la literatura escrita¹, representativa por excelencia de la cultura alta, encontramos la presencia evidente de fuertes y continuas corrientes intertextuales que comunican lo culto y docto con lo popular y folklórico. Este elemento popular, que con muy diversas modalidades y actitudes se mantiene vivo, aunque parcialmente modificado, en el seno de la cultura aristocrática gracias al interés que por él sienten los autores cultos, es lo que confiere al renacimiento español su aspecto tradicionalístico y medievalizante. Al adecuarse a los nuevos tiempos, siguiendo la corriente de la erudición humanística que llega de la otra península mediterránea, la alta cultura española no renuncia a ese ingrediente folklórico que le es consustancial y es precisamente en la fusión de ambos circuitos culturales en donde la literatura renacentista hispánica alcanza sus mejores logros, los que la llevarán al esplendor barroco²: desde la poesía de cancionero en cuyas formas se arraiga, por

¹ Más que a una tradicional “diffidenza che proprio in virtù della loro somiglianza si sono tradizionalmente dimostrati mondi letterari affini come quello spagnolo e quello italiano”, como se ha dicho, hay que subrayar una profunda divergencia entre ambas culturas, sólo superficialmente semejantes, que procede de los mismos orígenes de las formas culturales modernas en una y otra y en la que estas diferencias en las relaciones entre cultura alta y cultura popular son un síntoma importante. Baste pensar en la diversidad de la historia lingüística de ambas penínsulas. Al respecto, véase en este mismo volumen la contribución de Manuel Carrera y también F. Márquez Villanueva “Las bases intelectuales” en *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso, 2005, pp. 48-73: 60-62.

² Hay que recordar la labor de Maxime Chevalier sobre la presencia de cuentos y motivos tradicionales y folklóricos en la literatura del siglo XVI; el argumento queda bien resumido en estas palabras: “Cuentos folklóricos y cuentecillos tradicionales invaden la literatura española en las primeras décadas del siglo XVI, fenómeno éste indudablemente nuevo [...] por todas partes surgen en los textos de los siglos XVI y XVII: refraneros, diccionarios, recopilaciones, misceláneas, diálogos, tratados didácticos, entremeses, comedias, novelas. Un terremoto sacude la literatura española.” (“Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del Siglo de Oro” en *Actas del VI congreso AIH (Toronto 22-26 de agosto de 1977)*, ed. de A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, University of T., pp. 5-11: 6); aunque creo que hay que matizar que el interés por la cultura oral no es tan nuevo en el siglo XVI, como bien documenta la obra del Marqués de Santillana. Véase H. Nader, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance 1350-1550*, New Brunswick, Rutgers U. P., 1979.

más que sea el vigoroso injerto del petrarquismo el que la haga florecer, la obra de Garcilaso de la Vega, pasando por el fenómeno socioliterario del teatro aurisecular, en el que, junto a *commedia umanistica* y *commedia dell'arte*, se funden el mundo carnavalesco de los amos con el de los criados, hasta esa cima de todas las creaciones renacentistas, consagración espléndida de un nuevo género literario, que es el *Quijote*, enorme crisol que recoge de la tradición, tanto culta como popular, una cantidad ingente de materiales y los convierte, mezclándolos en su curso y en su seno, en la primera novela moderna³.

Cervantes y la comedia nueva

No volveré sobre el tema, bien conocido, de los difíciles escauceos de Cervantes con el teatro, que se desarrollan, como es bien sabido, en dos épocas precisas: un antes y un después respecto a la llegada de Lope y su comedia nueva. Baste recordar que el interés del alcaíno por el teatro fue siempre genuino y que se dirigía hacia un determinado tipo de dramaturgia que podríamos describir, de forma sumarisima, como de mayor espesor intelectual que la comedia nueva⁴; comedia nueva que, sin embargo, predominó en los corrales, cada vez con mayor fuerza y afinando progresivamente sus módulos expresivos, precisamente a partir de 1587, cuando Cervantes tuvo “otras cosas

³ Sobre la cuestión de la primacía en la modernidad de la novela cervantina hay opiniones contrarias, aunque son pocos los que no la admiten; también sobre eso la cantidad de literatura crítica es abrumadora. Véase como muestra Menéndez Pelayo, “La cultura literaria de Cervantes y la elaboración del Quijote”, *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos* 12, 1905; Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Imprenta Clásica Española 1914; y *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925; Rey Hazas (*Miguel de Cervantes. Literatura y vida*, Madrid, Alianza, 2005, p. 155 y ss; Johnson, *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*, Boston, Twayne 1990: 19-21; Martín Morán, *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2009. En fin, sobre la confluencia de tradiciones, Sacido Romero (“Oralidad, escritura y dialogismo en el *Quijote* de 1605”, *Anales Cervantinos*, XXXII (1995-1997), 39-60, p. 39): “Cervantes logra crear en el *Quijote* un sincretismo caleidoscópico, fundamentando una parte importante de su arquitectura textual en el aprovechamiento de dos tradiciones, la oral y la escrita”. Pero Close (“Una cuestión de géneros: el sentido del eclecticismo del *Quijote*” en *La media semana del jardincito. Cervantes y la reescritura de los códigos*, ed. de J.M. Martín Morán, Padua, Unipress, 2002, pp. 63-82, p. 64) advertía: “todas las interpretaciones modernas ... suelen partir del presupuesto de que el *Quijote* es una especie de puente privilegiado entre su propia época y la posteridad ... Yo, por mi parte, intentaré privarme de esta mirada *a posteriori*”. Yo aquí pretendo más bien mirar a algunas de las varias avenidas culturales que confluyen en la obra cervantina. Y por lo que se refiere al elemento de origen no literario, sino folklórico, y aún más allá, hasta llegar a los arquetipos de la psicología colectiva que subyacen a las creaciones populares, además de Bajtín, véase Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976; Redondo, “Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataría en el *Quijote*” *Bulletin Hispanique*, 80, 1978, pp. 39-70; y “El personaje de Don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración Cervantina” en *Actas del VII congreso AIH (Venecia 25-30 de agosto de 1980)*, ed. de G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, vol II., pp. 847-856; Bandera, “*Monda y desnuda*”. *La humilde historia de Don Quijote*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2005).

⁴ Sobre el enfoque humanista, intelectual e innovador con que Cervantes concebía el drama, incluso en su segunda etapa: Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, P.U.F, 1977; G. Maestro, “Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte Nuevo*. De la Poética especulativa a la Poética experimental” *Anuario Lope de Vega*, IV (1998) pp. 193-208; y *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2000; Carrascón, “Modelos de comedia: Lope de Vega y Cervantes” *Artifara* 2, (2003): web/ (2005): 20-21).

en que ocuparse”⁵ y dejó la pluma y las comedias. La deseada vuelta al mundo de la farándula de nuestro autor, cuando en las postrimerías del siglo XVI éste intentó contrastar y sobreponerse sin lograrlo a la monarquía cómica con la que se había alzado el “gran Lope de Vega”⁶, nunca se produjo, en parte porque Cervantes nunca aceptó del todo y por tanto nunca acabó de incorporar a su modo de hacer teatro las innovaciones técnicas que Lope había introducido en la comedia nueva⁷.

Este desacuerdo, técnico pero también ideológico, entre dos formas de concebir el arte dramático y entre dos maneras de hacer teatro es relevante aquí, al disponerse a hablar de ciertos particulares muy obvios del *Quijote*, porque coincidió cronológicamente con el proceso de creación de la obra cumbre cervantina y de alguna forma se cruzó con él e incluso se podría afirmar plausiblemente que lo favoreció en la manera que después trataré de explicar. La aludida contraposición técnica y creativa y la supremacía obtenida por Lope en campo dramático pudieron ser también el origen de una agria querrela literaria⁸ que, aunque seguramente tuvo otro tipo de lances y episodios, fue apareciendo y desarrollándose también, durante años, hasta el fin de los días del manco de Lepanto, en los textos y paratextos a través de los cuales la conocemos hoy; una larga serie que, por lo que se refiere a Cervantes culminaría con una última pulla que el alcalaíno incluyó en la penúltima parte de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, su última y póstuma obra, acabada por el autor –“con las ansias de la muerte”– con una cierta precipitación. Allí, al principio del tercer libro, cuando la compañía de Periandro y Auristela llega a España, concretamente en tierras extremeñas de Badajoz, van a dar con una “compañía de famosos recitantes” con la que “de propósito” viaja un poeta “así para enmendar y remendar comedias viejas, como para hacerlas de nuevo: ejercicio más ingenioso que honrado y más de trabajo que de provecho” (Cervantes 1617: 124v /2001: web, III, 2). ¿Cómo no pensar en los poetas paniaguados de la *Adjunta al viaje del Parnaso*? En efecto, bien podemos sospechar que estas palabras encierren una nueva, enésima alusión contra su eterno rival Lope de Vega, poeta que, a decir de Cervantes, con más ingenio y trabajo que honra y provecho, había enmendado y remendado en más de una ocasión comedias viejas, sobre todo del mismo Cervantes y también de otros.⁹ Pero la sospecha se hace en seguida certeza cuando, continuando la lectura, llegamos a este pasaje:

⁵ Como explica en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, ed. de F. Sevilla, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12826067559068288532624/index.htm>

⁶ Eisenberg, “Cervantes, Lope y Avellaneda” en *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, pp. 119-141.

⁷ Ruffinatto, *Costanti e variabili in una catena teatrale*, Torino, Giappichelli, 1971; Cervantes. *Un ritratto su smalti italiani*, Roma, Carocci, 2002, p. 22; Rey, *Miguel de Cervantes*, cit., pp. 179-180. Pero véase la nota 15 *infra*.

⁸ Véase (aparte de Carrascón, art. cit.) Rey, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005, p. 61-151 y en particular 73-77; Pedraza, *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad*, Barcelona, Octaedro, 2006, en particular las pp. 30-31. Eisenberg, *Estudios cervantinos*, op. cit. p. 58; Ménendez Pidal, “Un aspecto en la elaboración del *Quijote*” en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1920/1940, pp. 9-60; Murillo (Cervantes y el *Entremés de los romances*” en *Actas del VIII congreso de la AIH*, ed. de A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff y G. W. Ribbans, Madrid, Istmo, 1986, pp. 353-357. Rey, *Miguel de Cervantes*, cit., p. 135 y ss.; McGrady, “El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope”, *Cervantes* 22.2, 2002, pp. 125-128; José López Navío, “Génesis y desarrollo del *Quijote*”, *Anales Cervantinos* 7, 1958, pp.158-235; también Montero Reguera, “Epistolario de Cervantes” *Castilla. Estudios de literatura*, 17, 1992, pp. 80-101 y “Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes. (Esbozo de una compleja relación)” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xxxix, 1999, pp. 313-336.

⁹ Resuenan aquí de nuevo las palabras de la Comedia: “Añadir a lo inventado no es dificultad notable”. El más patente es el caso de *El trato de Argel*, reelaborado en la lopiana *Los cautivos de Argel* y de nuevo

Allí se vio él [el poeta] en el mayor [trabajo] que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia; pero no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría *comedia*, o *tragedia*, o *tragicomedia*, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase. Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar y entre tantas islas, fuego y nieves; y, con todo esto, no se desesperó de hacer la comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico¹⁰

Con su genio característico, lleno de ambigüedad, Cervantes está lanzando aquí una última serie de dardos muy bien dirigidos contra la fórmula híbrida, antiaristotélica y ajena al arte del Monstruo de Naturaleza, después de calificarle de “poeta remendón”: las dudas sobre el género de la comedia nueva, en el que se mezcla lo cómico y lo trágico, ligadas a las puyas –que repiten el chiste puesto en boca de Ginés de Pasamonte¹¹ en el *Quijote* (y si tenemos en cuenta la identificación de éste con el autor del *Quijote* apócrifo y la presunta participación de Lope en esta obra, el destinatario de la burla no deja lugar a dudas)– sobre la imposibilidad de acabar la obra que cuenta una vida todavía no acabada y de la que por tanto no se puede saber, con arreglo a la poética, si será tragedia o comedia. Pero al final, con su no menos característica y sutil autoironía, parece mezclarse a sí mismo con su rival en la figura de este poeta, alrededor del cual, en pocas líneas, ha resumido más de un decenio de diatribas sobre el nuevo arte de hacer comedias, puesto que en efecto, en donde encuentra mayor dificultad quien trata de dramatizar los trabajos de Persiles y Sigismunda es precisamente en el escollo en el que habían naufragado las tentativas teatrales de Cervantes¹², es decir: en el modo de encajar, en medio de las aventuras del galán y la dama, “un lacayo consejero y gracioso” “a pesar de todas las reglas de la poesía y a pesar del arte cómico”.

O sea que hasta sus últimas fatigas literarias, Cervantes nunca dejó de darle vueltas, tanto en sus aspectos teóricos como en los prácticos e inmediatos, a las nuevas modalidades dramáticas que había traído a la cultura moderna la intuición del que acabó convirtiéndose en su rival, Lope de Vega; y entre todo ello ocupaba en su imaginación un lugar privilegiado la innovación emblemática del gracioso. Probablemente Cervantes contestaba, además de los bien conocidos aspectos teóricos relativos a los defectos de la nueva dramaturgia frente a la preceptiva poética de raigambre aristotélica, el modo en el que Lope se había impuesto en el mundo de los farsantes y entre los autores de comedias, y el que seguramente se sirviese de la posición de predominio alcanzada

recuperado por Cervantes en *Los baños de Argel*; caso sobre el que versa Ruffinatto, *Fuzioni e variabili* cit; pero es posible que hubiera otros (Carrascón “Modelos de comedia” cit., pp. 17-18); Cervantes, que con actitud netamente moderna tanto se preciaba de su propia originalidad en el Prólogo de las *Novelas ejemplares*, nunca acabó de aceptar tampoco esta difusa práctica intertextual de la refundición en la que vivía la comedia del siglo XVII. Véase también Lázaro Carreter, “Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega”, *Dicenda*, 7, 1987, pp. 223-229, en concreto p. 228.

¹⁰ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617, f. 125r] ed. de Florencio Sevilla, Alicante, Bib. Virtual Miguel de Cervantes, 2001, [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12031631928926051210435/p0000001.htm#I_0_, III, 2, \(30/09/2014\)](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12031631928926051210435/p0000001.htm#I_0_, III, 2, (30/09/2014))

¹¹ Un “chiste” sobre cuyas profundas implicaciones teóricas nos ilustró Riley, ““Sepan que yo soy Ginés de Pasamonte”” en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad*, Barcelona, Critica, 2001, pp. 51-71.

¹² Como ha demostrado Ruffinatto, *Fuzioni*, cit. y Cervantes, cit.

mientras Cervantes “tenía otras cosas en las que ocuparse” para imponer a los autores de comedias una especie de monopolio dramático¹³. Sólo la cuestión teórica, la preocupación de quien ve fracasar un modelo de teatro culto, en el que cree, mientras se impone una tipología de comedia popularizante sobre la que alberga serias dudas, no sé si hubiera sido suficiente para provocar un enfrentamiento tan personal, tan largo y tan persistente;¹⁴ pero no cabe duda de que varios de los aspectos más peculiares de la nueva dramaturgia fueron motivo de serias reflexiones para Cervantes como para muchos de sus contemporáneos. La diferencia entre uno y otros es que Cervantes no se oponía a las novedades de la comedia nueva en nombre de un respeto indiscutido a las reglas de una Poética caduca o a los valores literarios que todavía pudiesen representar los autores clásicos que Lope estaba encerrando bajo llave (Márquez Villanueva, “Las bases intelectuales” en *Cervantes en letra viva*, cit., p. 48-73, p. 61). Él era, evidentemente, tan amigo de innovaciones como demuestra serlo el autor del *Quijote* o, si a eso vamos, de las *Novelas ejemplares* y del *Persiles*, pero concedía mucho mayor valor del que cabía en la comedia nueva a cuestiones que él habría denominado de “propiedad” y “verisimilitud” de la imitación del natural. Y lo que sobre todo no podía seguramente ver con buenos ojos era la elaboración de un producto cultural “menor”, popularizante, en el que se menospreciaba al vulgo “hablándole en necio para darle gusto”¹⁵; sobre todo si ese producto de una subliteratura comercial, de consumo, monopolizaba los escenarios y cerraba las puertas a cualquier otra fórmula dramática.

La comedia nueva no es, a fin de cuentas, más que otro crisol renacentista donde se funden tradiciones populares con modelos humanistas que en España tenían ya casi un siglo de andadura, configurando en esta fusión todo un peculiar universo dramático. Pero su gran aportación desde el punto de vista técnico, lo que le hace superar el teatro precedente y convertirse en el primer género de consumo masivo de la literatura española –aparte de la unión de una poesía de un cierto nivel artístico, pero que se rebaja al alcance de todos las inteligencias, con un modo de difusión oral, que también la hace asequible a todos– es el perfeccionamiento de la dinamicidad diegética del diálogo, la agilidad extrema con que se cuenta una historia en la que se celebran valores

¹³ Véase Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Barcelona, Debate, 2003, p.46 y ss.

¹⁴ Ni para determinar la emarginación de Cervantes del mundillo teatral madrileño. Se ha dicho que fue la falta de adecuación en su teatro a la fórmula de la comedia nueva lo que cerró a Cervantes las puertas de los corrales pero no es una teoría convincente: los autores de comedias habrían tenido que leer al menos el teatro de Cervantes para decidir que no había de obtener el favor del público y en cambio, si atendemos a lo que el mismo dramaturgo nos declara aquí y allá (en el “Prólogo” a las *Ocho comedias* y en la “Adjunta del Parnaso”), aunque sabían que tenía obras escritas, los autores ni siquiera fueron a pedírselas. Más bien parece plausible que no quisieran indisponerse con Lope, fuente segura de ganancias, asociándose con quien se había enemistado ya con él. Es lo que también supone el ya citado Juan Carlos Rodríguez en su “Introducción”. Márquez Villanueva (“Sevilla y Cervantes, una vez más”, ahora en *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso, 2005, pp. 129-150, p. 132) afirma de pasada al respecto, junto con muchas otras cosas relevantes para este tema: “la opción de escribir [comedias] en condiciones semi-industriales no estaba hecha para el estro de Cervantes y además sabemos le había sido vedada por la oleada del hecho físico de Lope”. Rey Hazas (*Poética*, cit., p. 73) afirma a su vez: “¿Qué causó la guerra? ¿Por qué motivo rompieron su amistad y se enfrentaron? Las razones que ha esgrimido la crítica han sido muchas sin que hasta la fecha se haya encontrado ninguna con seguridad. Para mí, y sin desdeñar otras causas menores, la clave se halla en el teatro, en su confrontación teatral, para ser más preciso.”

¹⁵ “[Cervantes] detestaba el populismo de Lope, que daba al pueblo lo que este quería, sin intentar modificar ni un ápice sus gustos ni su visión crítica del mundo [...] ni inquietar apenas sus mentes convencionales y ortodoxas” como dice Rey Hazas, *Poética*, cit., p. 73. Véase también Carrascón, “Modelos de comedia” cit.: 2003/2005: 22-23.

colectivos a través, fundamentalmente, de conversaciones sucesivas entre los personajes de esa historia. En este procedimiento, aparte de otros significados sociológicos y axiológicos que se le puedan atribuir, es obvia la importancia técnica, funcional, del gracioso y la criada como contrapartes de los personajes principales, galán y dama, que permiten a estos contar siempre con un interlocutor con el que llevar adelante ese diálogo vivaz, característico de la fórmula de Lope. Y por más que los criados graciosos se puedan considerar en buena medida nada más que los nietos de Pármeno y Sempronio, no cabe duda de que, como también Cervantes tenía muy claro, quien ya bastante antes de 1600 les había dado carta de naturaleza en los corrales era el Fénix de los ingenios¹⁶.

El mismo Cervantes, a quien tantos quebraderos de cabeza dio el lacayo consejero y gracioso, se gloriaba de haber llevado a escena un desarrollo dramático similar desde el punto de vista de la funcionalidad teatral, paralelo a la invención del gracioso en la medida en la que estaba destinado a favorecer el diálogo y superar los monólogos del teatro del siglo XVI: cuando afirmaba haber sido él el primero que había llevado figuras morales al teatro (Cervantes, *Ocho comedias*, “Prólogo”), en realidad aludía a un procedimiento que, haciendo aparecer en el escenario aspectos psicológicos del protagonista en forma de personajes independientes, permitía, precisamente, que el debate interior de los caracteres en escena se desarrollase en forma de diálogo entre los varios aspectos contrapuestos de la psicología del personaje, en vez de manifestarse al conocimiento de los espectadores como inverosímil –y aburrido– monólogo. Pero desde el punto de vista de la verosimilitud, “en quien consiste la perfección de lo que se escribe” (*Quijote*, I, 48) y que tanto preocupaba al autor del *Quijote*, ¿qué duda cabe de que, por forzada que pueda parecer la presencia de un gracioso “en el mar y entre tantas islas, fuego y nieve”, siempre será más realista que el desdoblamiento de las potencias del alma en otras tantas figuras morales que se materializan ante los ojos del espectador y se ponen a discutir en escena los dilemas psicológicos del personaje?

De vuelta al *Quijote*

Aparte del hecho, hoy por hoy de difícil demostración, de que la primera salida del hidalgo manchego fuese editada como obra independiente antes del *Quijote* de 1605, el análisis del texto de esta obra como hoy la conocemos ha llevado a una buena parte de la crítica a aceptar la hipótesis de que los 6 o 7 primeros capítulos naciesen como relato breve autónomo. Si así fuese, uno de los rasgos más significativos en el paso de la estructura narrativa original, corta, a la larga que hoy conocemos es la incorporación de Sancho Panza al esquema general. Como bien se recordará, después de velar sus armas, Don Quijote, debidamente aleccionado por el ventero, comprende que un verdadero caballero andante que se precie no puede andar por el mundo deshaciendo entuertos sin un escudero y así decide “volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería” (*Quijote* I, 4), “hombre de bien (si es que este título se puede dar al que es pobre)” (*Quijote* I, 7). Después de mucho forcejeo –“tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió” (Ibidem)– Sancho se deja convencer y como es bien sabido, se va a convertir en el negativo inseparable de su

¹⁶ Arjona, “La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega”, *Hispanic Review* 7.1, 1939, pp. 1-22.1939) y Montesinos, “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega” en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925 v. II, pp. 469-504; aquí citado por la reedición en *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 1951, pp. 13-70.

señor Don Quijote, puesto que en realidad, como decía Molho¹⁷, desde una perspectiva arquetípica, ambos se articulan en una “relación binaria contrastiva ... formando de hecho una figura única interiormente desdoblada en dos personajes”.

En realidad esta figura doble, esta pareja destinada a devenir universalmente famosa por encima de cualquier otra, no es más que un avatar más, ciertamente de los primeros en una literatura culta, entre los innumerables que ha habido en la historia de la humanidad, desde las típicas parejas de payasos del circo –el Listo y el Tonto, el Augusto y el Clown– hasta Tintin y su amigo el capitán Hadock (Hergé), los agentes de la TIA Mortadelo y Filemón (Ibáñez) o los antiguos galos Asterix y Obelix (Goscinnny y Uderzo), pasando por esos héroes de la burguesía americana que son el Gordo y el Flaco, Stan Laurel y Oliver Hardy, o Micky Mouse y su amigo Goofy (Walt Disney); o en terrenos de literatura más convencional, aunque siempre juvenil, la pantera Bagheera y el oso Baloo (R. Kipling) o los aventureros Hank y Buddy (P. C. Wren), por citar sólo los más conocidos¹⁸. No parece necesario señalar que todas estas parejas no son iguales: son análogas, en el sentido de que están todas compuestas por dos individuos que por sus características, ya sean virtudes, ya defectos, son complementarios entre sí, porque respecto a cada competencia o habilidad relevante en su propio ámbito de acción, se colocan en extremos opuestos: lo que uno posee en alto grado el otro no lo tiene en absoluto. Las características propias de ambos personajes y por tanto la configuración general de la pareja varían luego en función de sus finalidades narrativas, de sus atribuciones actanciales y del mundo posible en el que se integren, pero la relación de complementariedad entre opuestos y el juego cómico de los contrastes que son los rasgos definitorios de este ser bifronte, la pareja de complementarios, se mantienen siempre.

Dada la proliferación de estas parejas en formas y productos de una cultura “menor”, ya popular, ya juvenil, parece lícito pensar que su planteamiento obedece a un binarismo cognitivo, un mecanismo de oposición y contraste que opera en la modelización mental del mundo por parte de los seres humanos, al menos dentro de la cosmovisión europea y sus aledaños. Desde ese punto de vista, si aceptamos esta hipótesis, cuando Cervantes decide dotar a su inicial Don Quijote solitario de un escudero con el que se va a integrar en una de estas parejas de complementarios, en realidad lo que está haciendo es “reinventar un arquetipo propio de la tradición folklórica española y más generalmente occidental” como afirmaba Molho (cit., p. 217) refiriéndose precisamente a Sancho Panza, o para ser más exactos introducir en una obra literaria pionera en casi todas sus características un elemento arquetípico que hasta ese momento, o casi, pertenecía exclusivamente a la esfera de la cultura popular, de la oralidad. Y una de las características más evidentes de estas parejas es que no es necesaria ninguna historia, ni que hagan nada más que ser ellos mismos para que cualquier situación en la que se encuentren se convierta en materia narrable, en fuente de diversión para el lector-espectador. Don Quijote y Sancho, en efecto, se hicieron enseguida, junto a Carnaval y Cuaresma, a Botarga y Ganassa, máscaras de carnaval, personajes de desfile festivo,

¹⁷ *Raíces folklóricas*, cit., p. 231.

¹⁸ Redondo (“El personaje de Don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración Cervantina” en *Actas del VII congreso AIH*, cit.) dedicó un buen espacio a otros avatares, más cercanos al tema y época que nos ocupa, de esta pareja, la carnavalesca del gordo y el flaco, a veces, el Carnaval y la Cuaresma, cuya representación en España en tiempos de Cervantes obtuvo particular éxito gracias a los cómicos italianos Stefanello Botarga y Alberto Naselli, en su personaje de Zan Ganassa, intérpretes en tierras ibéricas de la *commedia dell'arte*; y trazó convincentemente la hipótesis de que sus actuaciones influyeran en la invención de Don Quijote y Sancho Panza.

porque el sólo contraste entre sus figuras –como Stan Laurel y Oliver Hardy– servía ya para que la gente se riera nada más verlos.

Pero Sancho tiene sobre todo una gran vocación de hablador, de conversador, vo-cación que demuestra desde el primer momento en que empieza a cabalgar su burro tras Don Quijote. Acaban de salir de casa y el buen labrador, “aunque de muy poca sal en la mollera”, no se contenta con seguir a su amo, sino que trata en seguida de pegar la hebra, sugestión a la que Don Quijote cede, más contento que el papá del buen Juanito cuando su hijo le preguntaba por el funcionamiento de la máquina de vapor:

Iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca, con sus alforjas y su bota, y con mucho deseo de verse ya gobernador de la ínsula que su amo le había prometido. Acertó don Quijote a tomar la misma derrota y camino que el que él había tomado en su primer viaje, que fue por el campo de Montiel, por el cual caminaba con menos pesadumbre que la vez pasada, porque por ser la hora de la mañana y herirles a soslayo los rayos del sol no les fatigaban. Dijo en esto Sancho Panza a su amo:

—Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido, que yo la sabré gobernar, por grande que sea.

A lo cual le respondió don Quijote:

—Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban... (*Quijote* I, 7)

Y a partir de ahí el diálogo de Don Quijote y Sancho ya no acaba más hasta la propuesta final de hacerse pastores, con la que el escudero quiere todavía tratar de rescatar de la muerte inminente a su señor. La verdadera aventura del ingenioso hidalgo y su buen vecino es, sobre todo, ese diálogo continuo¹⁹; como anotaba Claudio Guillén al Capítulo VII de la edición on-line del *Quijote*²⁰,

el componente de este proceso [el dinamismo de una narración que se va generando a sí misma] que más venía pidiendo la invención de Sancho Panza era el desarrollo del diálogo, que surge en los capítulos de la venta, se ensancha en los intercambios con Juan Haldudo y Pedro Alonso —que en algo prefigura a Sancho—, ocupa todo el escrutinio y continúa ahora. Con Sancho el dialogismo puede ir convirtiéndose en el principio estructural constante de la novela.

La invención de este Sancho Panza y las posibles fuentes de inspiración que para llevarla a cabo tenía a disposición Cervantes han sido objeto de otra cantidad ingente de estudios. Molho, varias veces citado, por no añadir otros muchos estudiosos, se ocupó de la genealogía folklórica del personaje –y del significado de su nombre y el (o los) de su mujer– en el subsistema cultural del cuento oral popular; señaló varias veces, más de pasada o por expediente retórico que otra cosa, la semejanza que existía entre nuestra pareja, Don Quijote y Sancho Panza, y la pareja arquetípica –“pareja ideal, cuyo

¹⁹ Donde de mayor evidencia resulta esta entidad diegética del diálogo en la I parte de la novela es, quizá, en la “jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha”, o sea, en el capítulo I, 20, en el que el episodio nocturno de los batanes da lugar a que Sancho despliegue todas sus dotes de hablador y en el que no sucede absolutamente nada más, ni falta que hace, que la divertida conversación que mantienen señor y criado.

²⁰ Guillén, “Lectura del capítulo VII” en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Rico

http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap07/nota_cap_07.htm

símbolo sería un Hermes bifronte”²¹— formada por el Galán y el Gracioso de la comedia loplana; pero sobre todo fue Márquez Villanueva²² quien trazó la génesis literaria de Sancho Panza, rastreando, con erudición, exhaustividad y paciencia admirables, en el teatro anterior a Lope, la novela picaresca y las varias formas de comedia humanista española, las pistas que habían indicado otros eruditos en estudios anteriores. Unos y otros han ido señalando así los rasgos caracteriales, o por mejor decir, pues se trata de personajes literarios, las virtudes y defectos que cristalizan en la caracterización tanto de Sancho como de sus precursores, acomunándolos en una tipología que ha recibido varios nombres, entre los cuales sin duda el más afortunado es el de “tonto-listo”.

Pero no se trata, a mi humilde parecer, de descubrir coincidencias caracteriales entre Sancho y sus antecedentes folklóricos o literarios: hace mucho que sabemos ya que en literatura nada nace de la nada, todo tiene una fuente o más bien todo, incluso lo que mejor juega con sus “modelos” para construir algo nuevo y original, nace en ese rompeolas de la intertextualidad en el que se mezclan todas las aguas que han vertido las distintas tradiciones en el mar de la cultura. En las mismas fuentes renacentistas, en su característica revalorización de la cultura de tradición oral, bebieron Lope y Cervantes, por más que sus personalidades y trayectorias intelectuales fueran distintas, y no tiene sentido hablar de influencias ni de préstamos en un sentido o en el otro. Por más que sea interesantísimo ver cómo pasan determinados rasgos desde el pastor bobo o el Ribaldo hasta el gracioso de la comedia o el escudero de Don Quijote, cómo se viste éste con las galas de los personajes folklóricos más acrisolados en la fragua de lo proverbial, si verdaderamente Cervantes tiene, en la invención del *Quijote* y en el retrato de sus personajes una deuda con la comedia no me parece que haya que buscarla en la coincidencia de rasgos provenientes de un común acervo cultural, rasgos para trazar los cuales, precisamente porque eran del dominio público, Cervantes no necesitaba modelos; creo que lo que verdaderamente puede reivindicar el gracioso de la comedia nueva —que tantos desvelos causó ora al poeta remendón del *Persiles*, ora a su creador— frente a Sancho Panza es su función estructural, subrayada, como acabamos de ver, por Guillén como fundamental para el desarrollo, para la constitución misma del *Quijote*, función estructural que, como ya he indicado más arriba, el gracioso cumple con no menor importancia en la comedia nueva: una función que bien podemos llamar interlocutoria y que es la base misma del dialogismo polifónico de los nuevos géneros que están creando Cervantes y Lope en los albores del siglo XVII. Excluido por su rival, el Monstruo de Naturaleza, del mundo del teatro, en el que había cifrado sus ambiciones literarias, Cervantes se “venga” a su manera del “robo” de la monarquía cómica perpetrado por Lope “robando” la más emblemática de las innovaciones lopescas para dar con ella una pincelada más de genialidad a un género nuevo, en el que nadie puede cerrarle las puertas y del que se erigirá en indiscutible maestro: la novela.

²¹ José Fernández Montesinos, José F., “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega”, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, v. II, pp. 469-504; aquí citado por la reedición en *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 1951, pp. 13-70, cita en p. 14.

²² *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp.20-49. Véanse, además de los otros estudios suyos citados, Redondo “Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataría en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique* 80, 1978, 39-70 y el citado volumen de Montesinos en las páginas 14, de donde proviene la cita entrecomillada, 17, 21, 23-24, etc.)