



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

La narratividad de Sancho Panza en el segundo *Quijote*

Esteve de Llobet, Lola

La narratividad de Sancho Panza en el segundo *Quijote*

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 2, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793006>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.07>

La narratividad de Sancho Panza en el segundo *Quijote*

Sancho's Narrative in the Second *Quixote*

Lola Esteva de Llobet

IES Santamarca, España

lolaesteva@lolaesteva.com

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.07>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793006>

Recepción: 12 Mayo 2017

Aprobación: 28 Agosto 2017

RESUMEN:

Ambos héroes, don Quijote y Sancho Panza, tienen la capacidad de narrarse a sí mismos, don Quijote en la Primera parte y Sancho en la Segunda, en Barataria, y bajo la potestad del duque. Como dice Grilli sobre el primer *Quijote*, «a grandes rasgos podemos describir las tres competencias de don Quijote “escribiente, orador y representante”», (2007, p. 40). Y yo afirmo lo mismo de Sancho, en el segundo *Quijote*. Detrás de la estructura de la Segunda parte, asoma su verdadero protagonista, Sancho, quien narra también su historia como buen escudero que ha conseguido su sueño, una experiencia, a la vez fantástica y terrible, la de ser gobernador de una ínsula, como le había prometido su amo. Y la escenifica y la representa en su gobierno según un recto principio basado en la virtud y en la sabiduría práctica. Y además de todo esto, resulta ser “un predicador” de la moral de Trento y del espíritu de la Contrarreforma, dejando al descubierto la inmoralidad y la corrupción de Barataria en el gobierno del señor duque. Sancho escribe también su propia novela porque don Quijote le cede la ilusión de la *narratividad* y protagonismo a Sancho, cuando él, como caballero y protagonista, ha perdido ya todos sus anhelos y perspectivas.

PALABRAS CLAVE: Segundo Quijote, narratividad, virtud, sabiduría práctica, protagonismo de Sancho, Contrarreforma.

ABSTRACT:

Both heroes, don Quixote and Sancho Panza, have the ability to narrate themselves, don Quixote in the first part and Sancho in the second *Quixote*, in Barataria, and under the authority of the Duke. As Grilli says about the first *Quixote* «broadly speaking we can describe three skills of don Quixote “writer, orator and representative”» (2007, p. 40). And I affirm the same about Sancho, in the second *Quixote*. Behind the structure of the second part, appears its true protagonist, Sancho, who also narrates his tale as a good squire that has achieved his dream. An experience, fantastic and terrible at the same time, to be the governor of an ínsula, as his master had promissed him. He dramatises it and represents it on his govern according to an upright principle based on virtue and practical wisdom. Moreover, he proves to be “a preacher” of Trento’s moral and of the Counter-Reformation spirit, uncovering the immorality and corruption of Barataria during the ruling of the Duke. Sancho also writes his own novel, because don Quixote relinquishes the thrill for narrative and the leading role to Sancho, when he, as a knight and protagonist, has lost all his yearnings and perspectives.

KEYWORDS: Second Quijote, Sancho’s narrative, virtue, practical wisdom, Sancho’s leading role, Counter-Reformation.

La crítica más autorizada respecto al tema de la narratividad en el Quijote¹ estima, por lo general, que la voz principal, cuya presencia recorre intermitentemente el Quijote a lo largo de sus dos libros, es la de un supranarrador, esa gran y primordial voz anónima del Narrador-Autor-Editor que organiza, prologa, edita y coordina la historia, dirigiéndose al lector (prólogo de 1605) «no como padre, sino como padrastro de don Quijote», y que define a sus actantes, don Quijote y Sancho Panza, como «al más noble y casto, enamorado y valiente caballero y al más famoso escudero», «de quien te doy cifradas las gracias escudriles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas» (final del prólogo de 1605).

Pero sucede a menudo que Cervantes se distancia convenientemente de su propio discurso transformándose en otros narradores o autores ficticios. Así los contenidos de los capítulos 1-8 dan entrada a una primera voz, un Autor textual Primero, que deja sus discurso suspendido al final del capítulo 8 para dar entrada, en el capítulo 9, a un segundo co-Narrador-Autor cronista, Cide Hamete Benengeli, el que sería «el padre verdadero» del Quijote. Es por ello muy importante, según explica Jesús G. Maestro, que «el lector

concluya la lectura de la primera parte habiéndose formado una idea de la estructura pragmática del discurso en sus procesos locutivos»².

Atendiendo a esa necesidad, el lector dispone de múltiples voces narrativas en un amplio entramado polifónico de voces e intertextos que se amalgaman entre sí configurando un complejo sistema de narratividad en el que aparecen las siguientes voces narrativas:

- 1) un Autor real: Miguel de Cervantes;
- 2) un Narrador que organiza, edita y se dirige al lector;
- 3) un Autor textual o «sujeto textual»³ que relata hasta el capítulo 8 partiendo de autores anónimos que han escrito sobre esta historia (capítulo 1);
- 4) un Autor cronista, Cide Hamete Benengeli, que escribe la historia en rasgos aljamiados desde el capítulo 9 hasta el final;
- 5) un traductor morisco que supuestamente la traduce al español;
- 6) los propios personajes que narran situaciones de sus vidas bajo el testimonio del cronista árabe.

No obstante, hay que tener en cuenta que lo más importante en ese juego de transformaciones de la voz narrativa es, como dice Margit Frenk, que el Narrador cede su omnisciencia a otros narradores y elogia a este segundo narrador, Cide Hamete, porque dice que sabe estar muy cercano o muy alejado de los personajes y, en ocasiones, también muy identificado con ellos y que «pinta los pensamientos y descubre las imaginaciones» (II, 40). Por tanto, ese narrador omnisciente se compromete con las voces de otros actantes dando testimonio de ellas, con el fin de «establecer la fama» para que «otros protagonistas no caigan en el saco roto del olvido»⁴.

Así, una nueva función de ese tal «Cide Hamete Berenjena», como le llama Sancho (II, 2), es la de ser depositario verdadero y responsable de los hechos más notorios que suceden en la segunda parte, relacionados con dos de los emblemas más importantes de la obra, el de la verosimilitud en el arte (en el episodio del mono adivino de Maese Pedro, y en el apócrifo *Quijote* de Avellaneda) y el de la verdadera verdad de Dulcinea (en los episodios de la cueva de Montesinos, el Palacio ducal y la cabeza encantada de Antonio Moreno en Barcelona), siendo que la responsabilidad del primero recae directamente sobre el caballero y la del segundo sobre su escudero, ambos protagonistas respectivos del libro «del caballero» y «del escudero» y co-protagonistas en el continuum de *Don Quijote de la Mancha*.

Así, pues, nos interesa ahora centrarnos en esa perspectiva del Narrador que cede a los protagonistas la capacidad de narrarse a sí mismos en múltiples facetas y situaciones de sus vidas, siempre bajo la atenta mirada testimonial del cronista árabe.

La contraposición entre los dos héroes, don Quijote y Sancho Panza, proviene de sus distintas culturas, la libresca y literaria de don *Quijote* y la oral y popular de Sancho Panza, de ahí que el *Quijote* sea un libro entre dos fronteras, la culta y la popular. El contrapunto dialéctico entre ambos personajes estructura el dialoguismo de la novela y entroniza la personalidad de ambos actantes como protagonistas, oponiendo la literariedad de un hidalgo real, integrado en el mundo de la letra escrita, que pierde el juicio por su tenacidad lectora convirtiéndose en ente de ficción literaria, y la oralidad de un campesino de cultura popular que cuenta cuentos y ensarta refranes y chascarrillos. Ambos héroes, don *Quijote* y Sancho Panza, tienen, pues, capacidad de narrarse, don Quijote lo hace en la primera parte «con un claro proyecto de futuro»⁵, la construcción de una utopía social, ascendente en la primera parte y descendente en la segunda, y Sancho, por el contrario, sin proyecto de futuro, va a ciegas con un contrato verbal de servicios prestados como escudero a cambio de «mercedes y beneficios prometidos que a su tiempo llegarán y si no llegaren, el salario, a lo menos, no se ha de perder, como ya os he dicho» (I, 20), lo que a Sancho le supone, al menos, un medro a su humilde condición de villano. Su posición como actante en el primer *Quijote* es, de antagonista, porque primero sirve para tomarle el pulso a la realidad, pero luego es de tramoyista, porque adquiere la capacidad de subvertir la realidad. Sin embargo, en el segundo *Quijote*, se invierten los términos, y a Sancho le toca su pequeño turno como narrador protagonista con el estrenado y bien merecido gobierno de la ínsula, pero no a cambio de salario, que sí lo cobra paradójicamente el Sancho del apócrifo de Avellaneda.

Hemos de tener bien presente que ya desde el principio la mentira se impone en el libro de don Quijote, quien es investido caballero «por escarnio» en una venta, por un ventero y dos mozas del partido ⁶, luego, obviamente, la figura de Sancho como escudero estará constituida en la misma base burlesca del escarnio y la mentira. Recordemos que en el *Llibre de l'orde de cavalleria*, Ramón Llull establece los modelos básicos de comportamiento del estamento caballeresco como garante de la paz y del orden en la sociedad medieval y establece, además, como todo buen escudero debe conocer para su buen funcionamiento y servicio las reglas de la orden de caballería:

Car nengun cavaller no pot mantenir l'orde que no sap, ni pot amar son orde, ni ço que pertany a son orde, si no sap l'orde de cavallería, ni sap conéixer lo falliment que fa contra son orde. Ni nengun cavaller no deu fer cavaller si no sap l'orde de cavallería, car desordenat cavaller és qui fa cavaller e no li sap mostrar les costums que pertanyen a cavaller (pròleg, 8).

En este sentido, don Quijote y Sancho Panza son también una falsedad, una falsedad literaria, aunque, como dice Simón de Beauvoir, «la literatura sirve para revelar el mundo y esta revelación es una acción». Y en ese intercambio de acciones de vida y literatura, del caballero y del escudero, estriba la clave de la paradoja cervantina, por eso la «mentira literaria» acabará imponiéndose como «verdad» en el segundo *Quijote* ⁷.

Así, en la primera parte de la obra, don Quijote actúa como el autor-actor protagonista de su propia historia que «cual avezado novelista aspira a atribuir un orden, a encerrar en los límites del terreno acotado de la narración ficticia, el caos reinante del mundo» ⁸. Su proyecto de autor-protagonista consiste, pues, en escribir la historia de su propia transmutación literaria, intentando adecuar las antiguas leyes de la caballería medieval a un mundo moderno que tiene ya sus normas y leyes estipuladas, por lo que como ente de ficción se las habrá lidiando en una sociedad que no acepta ni arcaísmos ni anacronismos, por ello cede la narración al mejor cronista de su época, el historiador arábigo, Cide Hamete Benengeli, a fin de que dé testimonio verídico de su historia y valore, comente y critique el alcance de sus pensamientos, porque nadie como él «aclara las dudas, responde a las táticas [preguntas], resuelve los argumentos; y finalmente los átomos del más curioso deseo manifiesta» (II, 40).

Como dice Giuseppe Grilli sobre el primer *Quijote*, a grandes rasgos podemos describir las tres competencias de don Quijote, «escribiente, orador y representante» ⁹. Don Quijote “escribe” “el libro del caballero” —porque ser caballero es su máxima sugestión ¹⁰—, aunque no solo desea escribir el último libro de caballerías para acabar con todos de una vez, sino que además quiere vivir y representar esa nueva experiencia literaria, vivirla literariamente como un jovencuelo en su raquítico cuerpo de viejo hidalgo manchego, por ello delira y se vuelve loco. El melancólico hidalgo manchego, entusiasmado por sus lecturas caballerescas y guiado por sugerencias masculinas, inhibidas hasta el momento, nace en los desolados campos castellanos como el mito de los valores legítimos. Ser caballero es su máxima sugestión y, en estado de delirio, suspende su historia anterior, para “escribir” y representar la nueva.

Pero algo similar sucederá con su escudero, Sancho Panza, quien, contagiado de la locura caballerescas de su amo, aprende rápido y como buen tramoyista practica, asimismo, los trucos del encantamiento y la transmutación, llegando a poder desbaratar y crear confusión en los delirios de su propio amo. Movido por los remordimientos que tenía por su actuación mentirosa en Sierra Morena respecto a Dulcinea, intenta deshacer el entuerto negándole la verdad a don Quijote y engañándole de nuevo en el camino del Toboso, donde don Quijote va a tener una visión falsa de Dulcinea. Pero esta vez el diablo, que no es más listo por ser diablo, no consigue el efecto transmutatorio del juego en la visión quijotesca y el caballero ve la más terrible visión de la dura realidad: tres campesinas burdas y feas y Dulcinea chata y carirredonda y oliendo a ajos (II, 10). Sancho, con su arte de birlibirloque, ha sido el gran encantador de Dulcinea. Y es ese momento inverosímil de “devaluación de la verdad quijotesca” lo que le confiere a Sancho la capacidad de significarse como “protagonista”, abandonando su primera expectativa como actante antagonista.

Sancho será, pues, el gran prestidigitador del segundo *Quijote*, porque a causa de sus trucos y mentiras se convierte en actante de la misión “desencanto de Dulcinea” y del tan anhelado gobierno isleño. Detrás,

pues, de la estructura de la segunda parte asoma ese otro “narrador”, testimoniado por el cronista árabe, el que relata en «el libro del escudero», esa gran experiencia, a la vez fantástica y terrible de Sancho, que va a hacer efectivo su tan ansiado gobierno y no solo en calidad de gracias y mercedes por los servicios prestados como escudero, sino también como deseo y compromiso adquirido con los duques «de acabar presto sus disciplinas, para que vuelva a gozar el mundo de la belleza de tan gran señora» (II, 44), como lo corrobora la señora duquesa.

De este modo, el primer *Quijote* transcribe el libro “del caballero”, el segundo *Quijote* reproduce el “del escudero” y este sirve, además, para complementar y completar el “del caballero”. Y es en ese sentido que Sancho tiene derecho a relatar su “propia novela”, su propia experiencia independiente de su amo, aunque con el consentimiento del mismo, quien derrotado moralmente y ya sin anhelos y perspectivas, como él mismo afirma: «—Yo no puedo más [...]. Dios lo remedie; que todo este mundo es máquina y trazas contrarias unas de otras» (II, 29), le cede la palabra a Sancho, bajo la mirada testimonial de Cide Hamete Benengeli:

Deja, lector amable, ir en paz y en hora buena el buen Sancho, y espera dos fanegas de risa, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche; que si con ella no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia (II, 44).

La clave de la parodia cervantina consiste, pues, en hallar la verdad en un mundo de mentira corrupción y prevaricación: molinos/gigantes y ovejas/ejércitos, estrafularias princesas como la Micomicona, teatrillos del tres al cuarto como el de Maese Pedro, impostores como Avellaneda y Sansón Carrasco, duques tramoyistas, crueles y manipuladores, los barateros de la ínsula de Barataria o la dualidad de Ana Félix, disfrazada de arráz moro en el puerto de Barcelona. De ahí que en este circo sucumban ambos a dos, don Quijote y Sancho Panza, porque son verdad ilusoria en un mundo real de engaños y mentiras; ambos a dos ejercen tanto de protagonistas como de deuteragonistas porque ambos a dos llegan a la cima como protagonistas (Sierra Morena, ínsula Barataria) y caen en la sima como deuteragonistas (Montesinos, Sancho sepultado en una sima en el camino de regreso al Palacio de los Duques) :

... cayeron él y el rucio en una honda y oscurísima sima que entre unos edificios muy antiguos estaba, y al tiempo del caer, se encomendó a Dios de todo corazón, pensando que no había de parar hasta el profundo de los abismos [...]. Allí [en la cueva de Montesinos] mi señor vio visiones hermosas y apacibles, y yo veré aquí, a lo que creo, sapos y culebras. ¡Desdichado de mí, y en qué han parado mis locuras y fantasías! (II, 55).

En las aventuras del Palacio ducal, don Quijote queda relegado a un segundo plano no intervencionista, es un sujeto paciente, pero a Sancho se le brinda una buena posibilidad intervencionista, la de actuar como gobernador, y se convierte en sujeto activo dentro del escenario novelesco en donde le había introducido su amo, de este modo tiene también la gran oportunidad de contar también su historia de verdades y mentiras, de burladores y burlados:

Y paréceme a mí que eso de los gobiernos es todo comenzar, y podría ser que a quince días de gobernador me comiese las manos tras el oficio; y supiese más dél que de la labor del campo en que me he criado (II, 33).

Y así vida y literatura, ficción y realidad se amalgaman patéticamente en los episodios teatrales y carnalescos del segundo *Quijote*. Pero la paradoja estriba en que Sancho Panza escenifica y representa con dignidad y precisión jurídica el papel de su gobierno, aplicando el recto principio de la virtud y la sabiduría práctica, contra todas las expectativas del malicioso duque, resultando ser, además, “un predicador” de la moral de Trento y del espíritu de la Contrarreforma, tal y como corrobora el paje emisario que llevó la carta de Sancho a Teresa Sancha, mujer de Sancho Panza:

—Señores, yo no sé más de mí —respondió el paje— sino que soy embajador verdadero, y que el señor Sancho Panza es gobernador efectivo, y que mis señores duque y duquesa pueden dar y han dado, el tal gobierno, y que he oído decir que en él se porta valentísimamente el tal Sancho Panza; si esto hay encantamento, o no, vuestras mercedes lo disputen allá entre ellos; y yo no sé otra cosa, para el juramento que hago, que es por vida de mis padres, que los tengo vivos y los amo y los quiero mucho.

—Bien podrá ello ser así —replicó el bachiller—; pero dubitat *Augustinus* (II, 50).

Con esta frase que empleaban los estudiantes de teología medieval, el bachiller Sansón Carrasco se permite ponerlo en duda, a lo que el paje le responde que dé crédito a las obras y no a las palabras:

Dude quien dudare, la verdad es la que he dicho, y esta que ha de andar siempre sobre la mentira, como el aceite sobre el agua; y si no, operibus credite, et non verbis, véngase alguno de vuestas mercedes conmigo, y verán con los ojos lo que no creen por los oídos (II, 50).

Esta “mentira” literaria acaba imponiéndose como “verdad” en el plano de la vida¹¹ y las escenas del gran espacio ducal se suceden como el carnaval de la crueldad, pensado y maquinado por tramoyistas de medio pelo que actúan, con astucia e ingenio, mediante burlas a terceros, rebasando los límites de la comedia de risa y humor. Pero es que poco o nada puede esperarse de una duquesa vestida de verde (II, 30) en un contexto donde lo verde posee el poder simbólico de lo falso, lo endeble y engañoso, y nada puede creerse de una condesa cuya corte de damas barbudas pretende ridiculizar a sus huéspedes con un falso caballo volador (II, 41). Tampoco cabe esperar demasiado de un eclesiástico que a primera de cambio se burla con mala saña e insulta a su comensal llamándole «tonto y mentecato» (II, 32) infringiendo la más principal y cristiana virtud de la caridad.

Sin embargo, no es el sentido ético, ni la pragmática actuación de Sancho en honor a la virtud y a la moral sapiencial lo que nos interesa ahora, sino cómo la acción narrativa deviene espectáculo teatral y ridículo carnaval en las dependencias ducales y, más en concreto, en aquellos episodios donde Sancho actúa como representante protagonista para el divertimento de la nobleza que, mediante el desafío a la simplicidad y con la burla de la ficción literaria, suscitan un doble efecto dramático, muy brechtiano, de comicidad y de reflexión, frente un público lector que ya ha leído el primer libro, riéndose a carcajadas, y que está en ciernes de iniciar la lectura de la segunda parte. Ahora Cervantes pretende inhibir esa primera carcajada fácil e inocente, suscitada por el primer *Quijote*, para dar paso a una reflexión filosófica, profunda, de los verídicos hechos ocultos tras la “mentira literaria”, y «legándose don Quijote a Sancho, al oído [después de la aventura de Clavileño], dijo: —Sancho, pues vos queréis que yo os crea lo que habéis visto en el cielo [las cabras de colores], yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no digo más» (II, 41). Es decir, mentimos ambos a dos, uno y otro.

Sancho, pues, como actor y narrador de su propia “novela” no actúa como un mero payaso de comedia bufa, sino que adquiere el rol de actante protagonista para escenificar, con su recto y sencillo sentido de la justicia y la equidad, la condición dignificada de las clases humildes, pisoteada por la arrogante soberbia de los nobles, por eso «nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio [al relato] de su famoso gobierno» (II, 44). Solo se ríen de él los duques y su servicio, pero no el lector, y ahí estriba la clave didáctica de la propuesta dramática cervantina. Cervantes consigue romper con el típico concepto de la “identificación” aristotélica por compasión, creando el “distanciamiento” del lector, al mismo tiempo que ello le permite abrir una dialéctica interna sobre los aspectos más obvios —las claves ocultas del gobierno insular—, provocando su asombro y curiosidad.

Transcurridos diez años de su primer éxito editorial, en este segundo *Quijote* de 1615, el autor da un giro a sus intenciones cómicas y pretende acabar con los locos de verdad, con los mentideros y farsantes, con los corruptos y trujimanes del arte, con los barateros de la política, con los advenedizos y avellanados, incorporando la actitud crítica y silenciada del lector como conciencia artística. Por esto el credo de Sancho contrasta con el de la chusma barataria, porque se basa en el valor de la persona y en la calidad del ser humano que solo se mide por las obras virtuosas, el respeto y el amor a los demás. Como buen regente, su credo no está fundado en una ley dogmática ni en el valor político de la legislación, antes bien en una ley sapiencial y práctica, porque, como dicen sus refranes, «júntate a los buenos y serás uno de ellos» y «quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija», o «no con quien naces sino con quien paces» (II, 32). Su ideología estriba,

pues, en la moral de lo bueno y de lo justo, el buen ejemplo, las buenas compañías, el amor a los prójimos, el valor de rendir cuentas al Estado sobre el gasto del erario público, la templanza en el comer y beber:

Todos los que conocían a Sancho Panza se admiraban oyéndole hablar tan elegantemente, y no sabían a qué atribuirlo, sino a que los oficios y cargos graves, o adoban o entorpecen los entendimientos. Finalmente, el doctor pedro Recio de Tirteafuera prometió de darle de cenar aquella noche, aunque excediese todos los aforismos de Hipócrates. Con esto quedó contento el gobernador, y esperaba con grande ansia llegase la noche y la hora de cenar...donde le dieron de cenar salpicón de vaca con cebolla, y unas manos cocidas de ternera algo entrada en días (II, 49).

En fin, una suma de valores y virtudes inherentes a la moral cristiana que traslucen la sabiduría de los Proverbios y recogen el sentido de las parábolas evangélicas de la viña (*Mateo*, 31, 33-46) y el grano de mostaza (*Mateo*, 13, 1-9) o el «velad y orad» del evangelio (*Mateo*, 26, 41), tomado en sentido paródico y burlesco en la carta que el duque envía a Sancho, advirtiéndole que unos enemigos cercan la isla para atacarle:

A mi noticia ha llegado, señor don Sancho Panza, que unos enemigos míos y desa ínsula han de dar un salto furioso, no sé qué noche; conviene velar y estar alerta, porque no le tomen despercibido (II, 42).

Sancho lucha valientemente para erradicar el mal en la ínsula de los baratarios: robos, estafas, violaciones, prostitución, desafíos y traiciones enemigas. Y lo hace sabiamente hasta el final, cuando ya se convence de que un buen gobernador, justo y recto, es una utopía y una gran mentira en el país de barateros. Y esas enseñanzas son las que pudo haber adquirido, de oídas, un labrador analfabeto y sencillo en la misa dominical, mediante la cartilla y los sermones en los púlpitos:

Este mi amo, cuando yo hablo cosas de meollo y de sustancia suele decir que podría yo tomar un púlpito en las manos yirme por ese mundo adelante predicando lindezas; y yo digo dél que cuando comienza a enhilar sentencias y dar consejos, no sólo puede tomar un púlpito en las manos, sino dos en cada dedo y andarse por esas plazas (II, 22).

Don Quijote y Sancho Panza han sido, pues, víctimas de la fantochada palaciega, cruel y carnavalesca, organizada por los duques, nobles y ociosos señores cuyos usos y costumbres reflejan una abusiva y corrupta inmoralidad política y social. Por esto a don Quijote «le parecía que estaba metido en las estrecheces del hambre» (II, 58) y en un callejón sin salida para su espíritu. Asimismo, Sancho, después del gobierno baratarío, anhela la libertad y sueña con el campo y con su tierra:

Yo no nací para ser gobernador, ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos (II, 53).

En un mundo de locos de verdad, donde las claves morales son la farsa y el engaño, don Quijote y Sancho huyen buscando la luz de la verdad hacia la Mediterránea. Por ser los duques quienes son no les han comprendido, y tampoco como lectores de la obra han comprendido su función artística, la de ser actores-autores de su propia “novela”, “el libro del caballero y del escudero”, según Grilli. Sin embargo, al final de la historia, los burladores han sido burlados por sus víctimas que nunca pierden la noción de su verdadera identidad: «Yo sé quién soy y sé quién puedo ser», dice don Quijote al principio de la obra. Y detrás de todo ello está la voz del autor para quien «más locos son los que han querido burlar con daños a terceros» (II, 72).

Ortega, en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), decía que «toda novela lleva dentro como en el Quijote una íntima filigrana» y el mismo Cervantes nos dice, también, que «su historia tendrá necesidad de comento para entenderla» (II, 43), porque los sucesos de don Quijote y Sancho Panza «o se han de celebrar con admiración o con risa» (II, 44).

La eficacia de la coreografía burlesca del teatro ducal habrá ayudado a nuestros protagonistas a ser dueños de sí mismos y del mundo y, como dice Jesús Maestro, habrá servido, asimismo, «para dignificar la experiencia de la risa» porque el sublime ridículo no puede ya despertar la risa, sino que la «congela»¹². Esa manera de interpretar a través de la voz del narrador-personaje es crítica y facilita el diálogo crítico con el lector frente a la situación. Después de los fenómenos sociales tan poco naturales sucedidos en el palacio de los duques, y de

la tan extraña como conspicua actitud de Sancho en Barataria, los personajes vuelven a su libertad y regresan de nuevo al mundo de la ficción caballeresca, retomando el objetivo de su praxis. Sin embargo, como actante y narrador protagonista, Sancho ha cumplido el objetivo del segundo *Quijote*: desarticular la farsa ducal y desbaratar Barataria produciendo la admiración.

Así pues, estableciendo la unidad de las contradicciones y mentiras del arte y del autor tordesillesco, avellanado, y desarticulando los maniqueísmos sociales y políticos del Palacio ducal y de la ínsula Barataria, que nada hubiera ganado con descubrir que no era ínsula, (II, 54), Cervantes consigue finalmente arrancar la “catarsis” del público lector, pero no lo hace con la técnica aristotélica de la compasión emocional por identificación, sino mediante la solidaridad racionalista por la dialéctica y el efecto distanciador, porque, según Bertolt Brecht, «distanciar a un personaje es hacerlo cada vez más extraño pero no significa alejarle de la escena de lo amable»¹³.

BIBLIOGRAFÍA

- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Cervantes: el arte de narrar», en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, José María Casasayas (ed.), Barcelona/Ciudad Real, Anthropos/Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.
- Brecht, Bertold, «Sobre una dramática no aristotélica», en *Escritos sobre teatro* Barcelona, Alba Editorial, 2004, pp. 155-157.
- Canavaggio, Jean, *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Canavaggio, Jean, «Los puntos controvertidos de la vida de Cervantes», en *Cervantes y el «Quijote». Actas del Coloquio Internacional*, Oviedo, 27-30 de octubre de 2004, ed. Emilio Martínez Mata, Madrid, Arco Libros, 2004, pp. 13-20.
- Fine, Ruth, «Hacia una nueva lectura semiótica de *El Quijote*: el caso de las voces narrativas», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 583-590.
- Ford, Robert, «Narración y discurso en el Quijote», *Cuadernos hispanoamericanos*, 430, 1986, pp. 8-25.
- Frenk, Margit, «Juegos del narrador en el Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57.1, 2009, pp. 211-220.
- Grilli, Giuseppe, *Sobre el primer «Quijote»*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- Güntert, Georges, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill Libros, 1993.
- Llull, Ramón, *Llibre de l'Ordre de Cavalleria*, Barcelona, Edicions 62, 1984.
- López Navia, Santiago, «Las claves de la metaficción en el Quijote: una revisión», *Oppidum*, 2, 2006, pp. 169-186.
- Maestro, Jesús G., «De la teatralidad en el Quijote. Sancho en Barataria o la subversión de la preceptiva de lo cómico», en *Actas del Coloquio Internacional*, Oviedo, 27-30 de octubre de 2004, ed. Emilio Martínez Mata, Madrid, Arco Libros, 2004, pp. 97-112.
- Maestro, Jesús G., «Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote», en Jean-Pierre Sánchez, *Lectures d'une oeuvre. «Don Quichotte» de Cervantes*, Paris, Editions du Temps, 2001, pp. 96-127. Disponible en: , 2002.
- Martín Morán, José Manuel, *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Nepaulsingh, Colbert I., «La aventura de los narradores del Quijote», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 515-518.
- Paz Gago, José María, «El Quijote: Narratología», *Anthropos*, 100, 1989, pp. 43-48.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- Riquer, Martín de, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003.

Ruiz Doménec, José Enrique, *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Mondadori, 1986.

Vargas Llosa, Mario, «Una novela para el siglo XXI. El misterio de los narradores del *Quijote*», en *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Madrid, Real Academia Española, 2004, pp. 23-24.

NOTAS

1.

Ver Riley, 1971; Avallé Arce, 1975 y 1991; Nepaulsingh, 1980; Maestro, 2002; Canavaggio, 2004; López Navia, 2006; Frenk, 2009.

2.

Maestro, 2002.

3.

Paz Gago, 1989.

4.

Nepaulsingh, 1980.

5.

Martín Morán, 2009, p. 173.

6.

Riquer, 1967, p. 87.

7.

Blasco, 2005, pp. 160-162.

8.

Martín Morán, 2009, p. 33.

9.

Grilli, 2007, p. 40.

10.

Ruiz Doménech, 1986, pp. 85-100.

11.

Blasco, 2005; Grilli, 2007, pp. 17-18.

12.

Maestro, 2004, p. 108.

13.

Brecht, 1986, pp. 155-157.