

## La comicidad de Sancho Panza en el *Quijote* de 1615

Jesús Gómez

(Universidad Autónoma de Madrid-IULCE)

El refrán “Nunca segundas partes fueron buenas” aparece puesto en boca del bachiller Sansón Carrasco cuando contesta a las interrogaciones del ingenioso caballero y de su escudero Sancho Panza a propósito de la primera parte ya impresa. Quiere saber don Quijote si “promete el autor segunda parte”, a lo que responde el bachiller: “Sí promete – respondió Sansón-, pero dice que no ha hallado quién la tiene, y así estamos en duda si saldrá o no, y así por esto como porque algunos dicen: ‘Nunca segundas partes fueron buenas’” (II, 4).<sup>1</sup> Cervantes comenta irónicamente el primer *Quijote* por boca de sus personajes a propósito de la publicación y difusión de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyas reflexiones constituyen el punto de partida de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. El comentario de la primera (“algunos dicen...”) condicionará los cambios introducidos en la segunda, hasta el punto de ser muy diferentes ambas partes, aun cuando sean continuación una de otra y con la misma pareja protagonista.

Se ha llegado a suponer que, cuando se publica el primer *Quijote* Cervantes no tenía intención de escribir una segunda parte, o no la había compuesto ni siquiera parcialmente como afirma Marcel Bataillon “de ninguna manera existía el segundo [*Quijote*] como proyecto cuando escribió el primero” (160). El ilustre hispanista francés, en los apuntes del curso 1952-1953 que redactó para las sucesivas lecciones cervantinas que tuvieron lugar en el Collège de France, señala en su undécima lección (“El *Quijote* y el barroco. La estructura”) las diferencias estructurales entre ambas partes (Bataillon 163):

Mientras que la primera es heteróclita en su riqueza, la segunda es homogénea. Hace mucho que se ha observado, en la segunda, el principio del capítulo XLIV, donde se recurre una vez más a Benengeli, en esta ocasión para lamentar lo difícil que resulta contar esta historia dejando siempre a don Quijote y Sancho en primer plano.

### 1.- Los cambios de la segunda parte: Avellaneda

La conocida protesta aparece al principio del capítulo mencionado “por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos” (II, 44). El desahogo referido por el narrador cervantino tiene que ver, al menos parcialmente, con la oposición de las “novelas sueltas” intercaladas de la primera parte, entre las cuales se menciona en el mismo pasaje la *Novela del Curioso impertinente* leída por el cura en la venta de Palomeque (I, 33-34) y la del *Capitán cautivo* relatada también allí por el mismo

<sup>1</sup> De aquí en adelante, cuando se indican entre paréntesis el número de la parte correspondiente seguido del número del capítulo, las citas remiten a la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico (Cervantes 1998). Las siguientes consideraciones se inscriben en el proyecto de investigación HAR2012-37308-C05-04. Una versión previa de las mismas fue presentada oralmente durante una estancia en febrero de 2015, en la University of Manchester. Como entonces, quiero agradecer su amabilidad a la profesora Esther Gómez-Sierra y a los demás miembros del Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies.

protagonista (I, 39-41), frente a los “episodios [...] nacidos de los mismos sucesos” de la segunda, como el de las bodas de Camacho (II, 20-22) o el del morisco Ricote (II, 54), ya que en estos últimos sí intervienen don Quijote y Sancho o están implicados, aunque no sean sus protagonistas principales. El dilema entre la unidad y la variedad de la fábula, de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, es uno de los problemas básicos en la composición literaria durante la época, como estudió en su día Edward O. Riley<sup>2</sup>. La misma problemática aparece en boca de Sansón Carrasco cuando trasmite a don Quijote y Sancho las reacciones que ha provocado la lectura de la primera:<sup>3</sup>

Una de las tachas que ponen a la tal historia – dijo el bachiller- es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote. (II, 3)

Existe, por tanto, una diferencia de composición en el *Quijote* de 1615, donde Cervantes elimina las “novelas” intercaladas que, sin embargo, era un procedimiento habitual y aceptado en la época que, por ejemplo, se mantiene a lo largo de todo el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Una segunda diferencia entre ambas partes, relacionada asimismo con la reacción que provoca la primera entre sus lectores y entre quienes sin haberla leído han tenido noticia de ella, depende de la manera que adoptan para afrontar la locura del caballero quienes han sabido de las aventuras quijotescas. Según Bataillon “en el segundo *Quijote*, el héroe se mueve entre personajes que en la mayoría de las ocasiones se prestan a su manía, o para curarle de ella o para burlarse” (164).

Representante del propósito de curar al caballero es Sansón Carrasco quien, asumiendo las identidades caballerescas fingidas del Caballero de los Espejos primero (II, 12-15) y después del Caballero de la Blanca Luna (II, 64), consigue derrotarlo para hacerle volver a su aldea; mientras que los duques (II, 30-53) disfrutan de la comicidad que les provoca la conducta ridícula y extravagante de ambos para burlarse tanto del caballero como del escudero. Si la actitud del bachiller es disculpable por su buena intención, no lo es la de los duques, sobre los cuales comenta el narrador cervantino de manera incisiva: “Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (II, 70). Una postura diferente y peculiar adopta el mismo Sancho quien adquiere en 1615 un creciente protagonismo, ya que el escudero colabora voluntariamente con la manía quijotesca cuando le hace ver a Dulcinea no para curarle ni burlarse, sino para justificar con este engaño su conducta anterior cuando fingió entregarle la carta a la amada del caballero.

Un tercer cambio, en cierto sentido el más importante de los tres, deriva de la publicación del *Quijote* apócrifo de 1614 firmado con el pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo [...]. Compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas, y*

<sup>2</sup> Donde afirma a propósito de la diferencia episodio-novela: “El episodio puede separarse de la acción principal y no debe ser desproporcionadamente largo (cosa que ocurría con *El curioso impertinente* y con la historia del Cautivo). En las dos partes del *Quijote* y en el *Persiles*, Cervantes tiende a asimilar la unidad a la verosimilitud” (Riley 207; véase Rey Hazas).

<sup>3</sup> Martínez Mata: “Ahora las reflexiones sobre el *Quijote* de 1605 ya no estarán en la voz de la figura del autor sino en la de los personajes” (83).

editado, según la portada, en Tarragona por el impresor Felipe Roberto.<sup>4</sup> El lógico agravio de Cervantes se percibe desde el “Prólogo al lector” en el que, a pesar de su aparente flema “puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes, en el mío ha de padecer excepción esta regla” (Prólogo), no puede evitar sentirse aludido por las maliciosas referencias personales de Avellaneda a su decadencia física (“de viejo y manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí”) y por los ataques gratuitos hacia su obra literaria encubiertos bajo un pseudónimo “fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad”. Sin embargo, la respuesta cervantina se produce literariamente desde dentro de la misma ficción quijotesca, alterando el plan original.

El rechazo del apócrifo permea la interpretación de toda la segunda parte, aunque de manera explícita aparezca después de la estancia inicial en el palacio de los duques cuando escudero y caballero, de camino a Zaragoza, llegan a una venta (“porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos”), donde casualmente escuchan una conversación en la que se menciona “la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*” (II, 59) que “pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea”, lo que provoca la colérica reacción del caballero y el inmediato reconocimiento de los lectores del apócrifo:

Sin duda vos, señor, sois el verdadero don Quijote de la Mancha, norte y lucero de la andante caballería, a despecho y pesar del que ha querido usurpar vuestro nombre y aniquilar vuestras hazañas, como lo ha hecho el autor deste libro que aquí os entrego. (II, 59)

Los caballeros, don Jerónimo y don Juan, no solo certifican la autenticidad del verdadero Quijote nunca “desenamorado”, sino que se sorprenden de su contradictoria personalidad: “Aquí le tenían por discreto y allí se les deslizaba por mentecato, sin saber determinarse qué grado le darían entre la discreción y la locura” (II, 59). Me parece reveladora esta impresión al subrayar que la conducta del hidalgo desnorta a los lectores del apócrifo, del mismo modo que, con la intención de reivindicar su originalidad frente a la de su doble apócrifo, Sancho aprovecha también para decir “yo querría que ya que me llama comilón, como vuestas mercedes dicen, no me llamase también borracho” porque –añade– “mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho” (II, 59).

En lugar de Cervantes, las mismas criaturas de ficción ponen de manifiesto la complejidad de cada una de sus personalidades frente a las respectivas caricaturas de Avellaneda. El distanciamiento del escritor y la ironía cervantina hacen más eficaz su venganza literaria, en boca de los mismos personajes del primer *Quijote* cuyos comentarios son corroborados por los lectores e incluso por los personajes de Avellaneda, poniendo de relieve el contraste barroco entre la realidad de sus caracteres y la ficción, tanto apócrifa como auténtica “gracias a la doble naturaleza de los héroes: en lo sucesivo, héroes de novela ya conocidos a través del mundo, a la vez que personajes reales” (Bataillon 209).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> De aquí en adelante, sin más que citar entre paréntesis el número de capítulo y de página, remito a la edición de Luis Gómez Canseco (Fernández de Avellaneda 2014). Además de analizar los avatares editoriales que han contribuido a la difusión del impreso supuestamente de Tarragona (¿Barcelona, Sebastián de Cormellas?), da cuenta el editor de los numerosos candidatos que se disputan la autoría del apócrifo en la crítica actual.

<sup>5</sup> Añade Bataillon: “Desde que se lanzó a la gran empresa narrativa del *Quijote*, Cervantes adquirió esta costumbre de jugar con la unidad y diversidad de la materia que inventa, como jugar con la verosimilitud

Al manifestar el carácter artificioso del relato y el interés por la técnica de su creación literaria, además de exhibir su pericia como escritor, Cervantes refuerza la autonomía de sus personajes con respecto al primer *Quijote* y, sobre todo, frente al de Avellaneda. De hecho, decide no dirigirse a Zaragoza, como estaba inicialmente previsto y se mantiene todavía al comienzo del *Quijote* de 1615, por consejo de Sansón Carrasco, tan decisivo en los preparativos de la tercera salida para la suerte de don Quijote, porque “declarando su intento al bachiller, le pidió consejo por qué parte comenzaría su jornada; el cual le respondió que era su parecer que fuese al reino de Aragón y a la ciudad de Zaragoza” (II, 4).

Discute la crítica si, cuando tuvo noticia de la publicación del apócrifo de 1614, Cervantes se limitó a modificar lo que llevaba redactado a partir del capítulo 59, cambiando el itinerario y otros detalles aislados, o bien revisó todo lo escrito para integrarlo dentro de la ficción “sin declarar su utilización cuando no le pareció oportuno”, como puntualizan Anderson y Pontón cuando plantean la siguiente disyuntiva: “Si se opta por la primera respuesta, basta con aceptar que el libro de Avellaneda determinó el cambio de itinerario y, a lo sumo, algunos ajustes previos al capítulo 59. Si se prefiere la segunda, queda abierto un portillo a la contemplación del crecimiento de la novela” (clxxxvii). En lo que sí parece existir un mayor acuerdo es en destacar la seguridad cervantina con que abordó la composición del *Quijote* de 1615, con un plan preconcebido que se observa en el juego de narradores desde el inicio: “Cuenta Cide Hamete en la segunda parte de la historia y tercera salida de don Quijote...” (II, 1), mientras que en la primera no aparecía mencionado Cide Hamete hasta después del combate interrumpido con el vizcaíno al final del capítulo octavo, cuando el narrador en primera persona descubre en Toledo los “cartapacios” atribuidos al fabuloso “historiador árabe”, luego traducidos por un intérprete morisco (I, 9).

La misma seguridad cervantina, reforzada por el éxito del primer *Quijote*, explica tanto la supresión de los relatos intercalados al no estar ya tan preocupado por la variedad de la historia, como la mayor complejidad de los dos personajes principales que son ahora conscientes de su doble naturaleza en cuanto personajes de ficción, a través de sus variados matices de cuerdo-loco y simple-gracioso que ahondan en la comicidad de ambos. Todo lo cual se relaciona también con el éxito del *Quijote* de 1605, confirmado por boca del bachiller Sansón Carrasco en los capítulos preparatorios (II, 3-4). La existencia del apócrifo es otra consecuencia del mismo éxito, según era práctica habitual de la época, aunque la continuación no fuera del mismo autor, como ocurrió desde la *Celestina* y la *Diana* hasta el *Guzmán de Alfarache*. Lo que resultaba mucho más novedoso era el recurso de refutar al rival que la había continuado desde dentro de la misma ficción, como hace Cervantes en el *Quijote* de 1615 y, con anterioridad, Mateo Alemán con el personaje de Sayavedra en la segunda parte de su autobiografía picaresca, cuando enloquecido y como “sombra de Guzmán de Alfarache” (II, 9) se arroja por la borda y se ahoga durante su regreso a España.

Por su parte, don Quijote evita dirigirse a Zaragoza para desmentir la continuación de Avellaneda, sobre cuya publicación expresa también su malestar cuando el ingenioso caballero visita durante su estancia en Barcelona una imprenta (¿la de Sebastián de Cormellas?), donde encuentra el impreso de la “*Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesto por un tal, vecino de

---

y ponerse discretamente en escena para hacer que se aprecie su trabajo de vez en cuando [...]. Lo que está en primer término es el interés apasionado por la técnica de su arte” (209).

Tordesillas”.<sup>6</sup> Crítica de inmediato su difusión porque “las historias fingidas tanto tienen de buenas y deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della” (II, 62). Nuevas alusiones condenatorias se suceden, de regreso a la aldea desde Barcelona, en su segunda estancia con los duques cuando Altisidora finge haber visto en el infierno cómo los diablos juegan a la pelota con “libros nuevos y viejos” entre los cuales figura el de Avellaneda: “Tan malo –dijo el primero [diablo]- que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerlo peor, no acertara”, provocando de nuevo la inmediata repulsa quijotesca “porque no hay otro yo en el mundo, y ya esa historia anda por acá de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie” (II, 70). La autenticidad del don Quijote cervantino queda fuera de toda duda, incluso en el testamento cuando Alonso Quijano le pide al apócrifo que “perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates” (II, 74). Sin embargo, después del episodio de la venta camino de Zaragoza, la corrección más decisiva tiene lugar cuando don Quijote y Sancho se encuentran con el personaje Álvaro Tarfe, un caballero granadino clave en la continuación apócrifa.<sup>7</sup>

Don Álvaro mismo reconoce la supremacía tanto del auténtico Quijote como de su escudero, el cual hace una reivindicación muy significativa de su comicidad que nos servirá como punto de partida para la consideración más pormenorizada de este aspecto clave en la caracterización literaria del Sancho Panza de 1615 “porque el decir gracias no es para todos, y ese Sancho que vuestra merced dice, señor gentilhombre, debe de ser algún grandísimo bellaco, frión y ladrón juntamente, que el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas” (II, 72). La reivindicación de Sancho, que enlaza con el capítulo de la venta camino de Zaragoza cuando se autodefine como “simple gracioso, y no comedor ni borracho” (II, 59), pone de relieve el cuidado de Cervantes para caracterizar al ignorante labrador cuya comicidad en el segundo *Quijote* consideraremos a la luz de las diferencias esbozadas con el apócrifo. Su importancia ha sido puesta de relieve tanto por la crítica como por los propios personajes cervantinos, como le dice Sansón Carrasco en otro comentario sobre la primera parte: “Mala [vida] me la dé Dios, Sancho –respondió el bachiller-, si no sois vos la segunda persona de la historia, y que hay tal que precia más oídos hablar a vos que al más pintado de toda ella” (II, 3).

<sup>6</sup> Me pregunto en qué medida responde el cambio de título desde el *ingenioso hidalgo* en la primera parte al *ingenioso caballero* en la segunda a la misma voluntad cervantina de corregir al apócrifo. En la anotación correspondiente de la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico (606), se contemplan otras posibilidades: “se ha considerado unas veces descuido de Cervantes y otras deliberada innovación suya, habida cuenta de que don Quijote fue armado caballero en I, 3, siquiera por escarnio. También podría ocurrir que el título original del *Quijote* de 1615 fuera alterado en la imprenta”; véase Gómez Canseco en su edición (Fernández de Avellaneda 520).

<sup>7</sup> Camino de Zaragoza, Álvaro Tarfe y otros caballeros llegan al “lugar” (Argamesilla de la Mancha) donde entablan relación con don Quijote. Desde el comienzo, existe una clara oposición social entre la hidalguía del Quijote y el linaje nobiliario del caballero: “que descendía del antiguo linaje de los moros Tarfes de Granada [...] que fueron cristianos después que el católico rey Fernando ganó la insigne ciudad de Granada” (I, 21). También desde el inicio, el hidalgo se convierte en una fuente de diversión para el caballero: “Levantose riendo don Álvaro, y dijo: - Por Dios, que, si el rey de España supiese que este entretenimiento había en este lugar, que, aunque le costase un millón, procurara tenerle consigo en su casa” (II, 32). Después de coincidir de nuevo con motivo de las justas en la ciudad aragonesa, Álvaro Tarfe se convierte en protector de don Quijote desde que le saca de la cárcel (VIII), va a la corte madrileña (XIII) y finalmente a la Casa del Nuncio de Toledo (XXXVI). La diferencia entre la comicidad cervantina y la avellanesca ha sido puesta de relieve por James Iffland, quien insiste en el carácter aristocrático y cortesano de la risa del apócrifo: “La actividad de nuestra pareja se concibe ya como entretenimiento para un público del más alto rango social. En otras palabras, se está vislumbrando la posibilidad de convertirlos en bufones, en hombres de placer” (236).

## 2.- La comicidad dialógica: Sancho Panza

De la primera a la segunda parte del *Quijote*, cobra profundidad dentro del relato el juego narrativo con la ficción que modifica no sólo el comportamiento y las acciones de los protagonistas, sino también su identidad como personajes condicionada por la aparición impresa de sus aventuras, tanto auténticas como apócrifas. Todo ello implica un nuevo punto de partida, como ha estudiado Francisco Layna en una monografía imprescindible para comprender el cambio de atmósfera en el *Quijote* de 1615: “En la Primera Parte todo consistía en la fidelidad a lo creído. En la Segunda, don Quijote no se va haciendo más melancólico a medida que avanza hacia su final, sino que lo es desde un principio como señal del significativo cambio de dirección que se ha tomado” (19).<sup>8</sup>

Aunque lógicamente el cervantismo se ha centrado más en la interpretación de la figura del ingenioso caballero, el creciente protagonismo del Sancho de la segunda parte implica también un significativo cambio con respecto al primer *Quijote*, cuya novedad es necesario tomar en consideración con más detenimiento por “el papel protagonista otorgado a un personaje bajo, Sancho, que adquiere un relieve casi equivalente al de don Quijote” (Martínez Mata 134). La crítica cervantina ha explorado los orígenes folklóricos y carnavalescos del personaje de Sancho, relacionándolo al mismo tiempo con la tradición popular y, desde un punto de vista literario, con figuras cómicas del teatro primitivo como el pastor bobo y el simple, que se caracterizan por una comicidad involuntaria asociada a su caracterización de rústico, glotón, cobarde, crédulo y falta de entendimiento<sup>9</sup>. Sin embargo, Cervantes reelabora su figura cómica literariamente convirtiéndola en un personaje individualizado, como advierte Jean Canavaggio al resumir esta doble faceta: “Sancho trasciende la suma de esas referencias a través de una doble dialéctica: de un lado, la que asocia en él, en una reversibilidad constante, los rasgos distintivos del tonto y del listo; de otro, la que deriva de su trato con su amo” (24).

El trato de Sancho con su amo se va modificando sustancialmente, no sólo por las implicaciones que adquieren los continuos diálogos entre don Quijote y su escudero a partir de la segunda salida con las constantes pláticas, coloquios y razonamientos que se empeña en mantener el hablador Sancho, en contra casi siempre de la voluntad de su amo, y que le sirven al escritor (quien se declara “padraastro”) para objetivar, e independizar por ende, el mundo de sus personajes con respecto a las figuras del

---

<sup>8</sup> Añade: “Se me dirá que es el espíritu del Barroco, pero justamente es en esa atmósfera barroca en la que quiero ubicar la evolución que sufre don Quijote, no tanto a la luz de la construcción que ha triunfado para dar cuenta del pensamiento de una época, todo aquello de las ruinas y sus símbolos, la condición efímera de las cosas, las apariencias y el teatro del mundo... No, intento más bien un acercamiento desde criterios más éticos, en relación con el poder del entendimiento y la voluntad, con la organización individual de los objetivos, la conciencia de la acción humana como resultado de las pasiones, con la transformación de los vicios en virtudes” (Layna 94).

<sup>9</sup> El cervantismo, a partir del estudio de Mijail Bajtin sobre la cultura popular, difundido en castellano desde la década de los setenta, ha desarrollado la vertiente carnavalesca en especial sobre Sancho Panza: “La panza de Sancho Panza, su apetito son aún esencial y profundamente carnavalescos” (Bajtin 1974, 26); como hace Redondo (191-204), y James Iffland (121-141) cuando, por ejemplo, se refiere este último a la “mollera y la panza de Sancho”. La caracterización del escudero se vincula al componente folklórico o popular del *Quijote*, y a los análisis sobre la tradición carnavalesca revitalizados a partir de la monografía de Bajtin, a cuya influencia se refiere Montero Reguera (1997, 51-74) al resumir también las aportaciones sobre el personaje de Eduardo Urbina, Maurice Molho, Maxime Chevalier, Francisco Márquez Villanueva y W.S. Hendrix.

narrador<sup>10</sup>. Las continuas conversaciones entre ambos proyectan, de acuerdo asimismo con las teorías de Bajtin sobre la cultura carnavalesca, una visión “polifónica” y dialógica en función de la “realidad plurilingüe y grosera de la vida” (Bajtin 1989, 199).<sup>11</sup> Como parte de ella, Sancho aporta una perspectiva complementaria a la locura quijotesca, introduciendo mediante los diálogos entre ambos personajes la necesidad de razonar y de convencer que aporta cierta coherencia a “ese ir y venir entre dos espíritus, ese progresivo encuentro, realmente dialéctico, de dos personas, o aun mejor, de dos vidas” (Guillén 218).

Si don Quijote aparece como una figura autosuficiente y más simplificada en la primera salida, todavía sin la compañía de su fiel escudero, éste se va a convertir en inseparable, de tal manera que no se volverá a quedar solo más que en contadas ocasiones, como durante la penitencia de Sierra Morena (I, 25) y en la cueva de Montesinos (II, 22-23); pero siempre en comunicación con Sancho, quien permanece vigilante durante el descenso a la cueva y en Sierra Morena abandona a su amo tan sólo para entregar la carta a Dulcinea. Algo parecido ocurre en la separación de ambos durante el gobierno de Sancho, cuando incluso la alternancia de los capítulos dedicados a uno y otro subraya la igualdad que adquieren en el relato, además de la tristeza inconsolable de don Quijote al marcharse su escudero a la ínsula Barataria. Miguel de Unamuno en su famosa *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), después de citar el pasaje cervantino: “Cuéntase, pues, que apenas se hubo partido Sancho, cuando don Quijote sintió su soledad” (II, 44), lo comenta de la siguiente manera: “Sin Sancho, Don Quijote no es Don Quijote, y necesita el amo más del escudero que el escudero del amo” (412).<sup>12</sup>

A propósito de la brillante actuación del escudero como gobernador de la ínsula, destaca Carlo Ossola (2014), entre los pleitos que juzga Sancho, la paradoja del puente (II, 51) relacionándola con la del mentiroso de tradición lucianesca, para ilustrar la importancia que adquiere su figura a lo largo de la segunda parte en la cual asumiría un protagonismo mayor incluso que el de don Quijote. Propuesta muy sugerente si la contemplamos a la luz de los comentarios metaliterarios que marcan la diferencia entre ambas partes ya desde los mismos capítulos preparatorios de la tercera salida, cuando el bachiller le dice a Sancho “hay tal que se precia más de oíros *hablar* a vos que al más pintado de toda ella” (II, 3); y, más adelante, cuando recuerda las preferencias del público lector u oyente de la historia “embista don Quijote y *hable* Sancho Panza” (II, 4). Aluden los comentarios anteriores a la comicidad dialógica, asociada al idiolecto rústico del escudero, si bien paradójicamente uno de los refranes que define el nombre de Sancho (“Al buen callar llaman Sancho”) contrasta con su personalidad individual como le reprocha su amo: “jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo” (II, 20). La distancia entre la raíz folklórica de Sancho Panza y la reelaboración cervantina del personaje literario, estudiada de manera ejemplar por Mauricio Molho, se percibe en el juego irónico con la paremiología por la incontinencia

<sup>10</sup> Para la importancia de la forma dialogada en el *Quijote*, como complemento de la reseña de Montero (2005, 136-139), véase Gómez (2004).

<sup>11</sup> Aunque Bajtin considera a Dostoievski como el auténtico creador de la novela polifónica, explora sus orígenes desde la época helenística en la fusión de los géneros cómico-serios, como el diálogo socrático y la sátira menipea; en las parodias renacentistas (Erasmus, Rabelais) y en el *Quijote*, no tanto porque hagan uso del diálogo, sino por expresar una visión dialógica de la existencia.

<sup>12</sup> Redondo, además de insistir en la atmósfera carnavalesca del gobierno de Sancho, se refiere a las dotes del escudero como buen gobernador: “Aparece como un modelo de rectitud y honradez, como un gobernador que hace triunfar la equidad y se desvela por el bien común” (88).

verbal de Sancho dentro de la pareja protagonista porque “el *hacer* es quijotiano; el *decir*, sanchesco, como si la función de Sancho fuera producir una glosa perpetua del hacer de don Quijote” (332-333).<sup>13</sup>

Frente a la comicidad dialógica del escudero, la de don Quijote se manifiesta más en sus hechos que en sus palabras, o en el contraste de unos y otras, como le dice el del Verde Gabán a su hijo “le he visto *hacer* cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos” (II, 18). Si la comicidad quijotesca nace del choque entre la realidad real y las aspiraciones ideales del caballero provocando la hilaridad con este tipo de alteraciones de la percepción: entre molinos y gigantes, rebaños y cuerpo de ejércitos, Aldonza y Dulcinea; la simplicidad de Sancho se acentúa en su manera de hablar por la distancia entre la rusticidad de su lenguaje aldeano y las aspiraciones caballerescas que intenta asumir o expresar. Se produce durante la segunda parte, como ha señalado Francisco Layna, la apropiación dialógica que hace el labrador del lenguaje caballeresco para su propio interés de obtener ventajas materiales y también de fingir en provecho propio. Recuerda a este propósito el capítulo quinto donde convence a su mujer Teresa para que le deje marchar a la aventura con don Quijote, utilizando una retórica alambicada y aprendida de su experiencia como escudero: “El engaño y el lenguaje en nueva y fructífera alianza, de la que Sancho tratará de sacar provecho. A tal efecto, alambica toda una perorata con el único fin de que su esposa no ponga oposición a su renovado proyecto escuderil (II, 5)”.<sup>14</sup>

La nueva significación que adquiere, sobre todo en la segunda parte, la manera de hablar de Sancho no ha pasado desapercibida para la crítica cervantina, pero tampoco para los mismos personajes y narradores del *Quijote* como se observa en el mismo título del capítulo quinto: “De la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza”. De inmediato, el traductor morisco llama la atención sobre el cambio que padece el habla de Sancho, incluido el presunto guiño irónico al apócrifo:

Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía. (II, 5)

La comicidad dialógica de Sancho Panza, a la que Cervantes concede especial protagonismo durante la segunda parte, se origina más que de las situaciones o de las acciones hilarantes, del comentario de las mismas a través de las conversaciones que surgen de la cultura tradicional del aldeano, de naturaleza oral y muy alejada de la cultura libresca del hidalgo manchego. Los propios personajes se sorprenden y subrayan

<sup>13</sup> Aduce Molho (249-255) el comentario de Correas al refrán “Al buen callar llaman Sancho” y “Al bueno, bueno, Sancho Martínez”, con la variante “Al buen callar, llaman Santo”, alabando la cautela y sagacidad del hombre callado, como ocurre en otros refranes de la serie: “Lo que piensa Sancho, sábelo el diablo”; “Quien a Sancho haya de engañar, mucho ha de estudiar”; o “Quien a Sancho haya de engañar, por nacer está”.

<sup>14</sup> Layna (164), quien añade: “Sancho no es un profesional de la verborrea, al margen de sus desatados refranes, y menos aún un pico de oro o un constructor de calculados timos. Sancho, analfabeto como su esposa, ejecuta una cabriola lingüística consciente de que tales adornos seducen, y con la seducción se allana el camino para posibles beneficios”. Otros cervantistas han destacado la importancia de este capítulo en la transformación de Sancho a partir de la segunda parte, considerando incluso su posible reescritura en oposición al apócrifo caracterizado por su comicidad vulgar y chocarrera (Martín Morán 471, véase Martínez Mata 134-135).

durante la segunda parte la novedad del habla de Sancho: “Admirado quedó el bachiller de oír el término y modo de *hablar* de Sancho Panza” (II, 7); “Nunca te he oído *hablar*, Sancho – dijo don Quijote-, tan elegantemente como ahora” (II, 68), confirmando el éxito que había alcanzado su caracterización dialógica entre los lectores del primer *Quijote*.<sup>15</sup>

A diferencia de su amo, Sancho disfruta de su protagonismo como personaje de ficción y su afán de notoriedad condiciona durante la segunda parte su relación con el ingenioso caballero. El significativo comentario quijotesco con que se cierra la aventura de Clavileño (II, 41) es un síntoma de la crisis interior que sufre por su nueva situación de inferioridad con respecto al escudero, que le lleva hasta negociar con él la credibilidad de sus ensueños caballerescos. Además, frente al mutismo elocuente de don Quijote después del imaginario vuelo, sobresale la inventiva y la verborrea de Sancho que los duques tienen incluso que acortar:

No quisieron preguntarle más de su viaje, porque les pareció que llevaba Sancho hilo de pasearse por todos los cielos y dar nuevas de cuanto allí pasaba sin haberse movido del jardín.

En resolución, este fue el fin de la aventura de la dueña Dolorida, que dio que reír a los duques, no solo en aquel tiempo, sino el de toda su vida, y que contar a Sancho siglos, si los viviera. Y llegándose don Quijote a Sancho, al oído le dijo:

- Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más. (II, 41)

Durante la permanencia en el palacio de los duques, el protagonismo de Sancho es constante porque la duquesa siente predilección por disfrutar de la comicidad que le provoca su manera de hablar: “Perecía de risa la duquesa en oyendo *hablar* a Sancho, y en su opinión le tenía por más gracioso y por más loco que a su amo, y muchos hubo en aquel tiempo que fueron deste mismo parecer” (II, 32). El adjetivo “gracioso” tiene un sentido positivo para Cervantes a la hora de definir la comicidad tanto del personaje como de su lenguaje en contraste con el contexto cortesano porque, como explica el propio Quijote en los capítulos preparatorios de la tercera salida: “Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios; la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple” (II, 3).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> En la línea de Amado Alonso, la crítica analiza tanto las “prevaricaciones idiomáticas” como el uso continuo de refranes que caracterizan el habla de Sancho, especialmente durante la segunda (Gómez 256-271). Si las prevaricaciones tan sólo aparecen ocasionalmente en boca de Sancho durante la primera parte (I, 15; “feo Blas” por Fierabrás; I, 20: Catón “Zonzorino” por Censorino; I, 21: “Martino” por Mambrino); la primera corrección no llega hasta I, 21: “dictado” por “litado”, mientras que abundan las correcciones en la segunda. Del mismo modo, la acumulación de refranes sólo se produce en I, 25, pero con mucha más frecuencia en la continuación.

<sup>16</sup> En el comentario de Antonio Moreno, el anfitrión de Barcelona, se percibe el valor positivo de las *gracias* cuando lamenta la derrota del ingenioso caballero: “Si no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera dellas puede volver a alegrar a la misma melancolía” (II, 65). Recordemos también, por ejemplo, el lamento del propio escritor al final del prólogo del *Persiles*: “Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me estoy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida” (123).

Aunque sencillo en apariencia, el vocabulario utilizado en la cita anterior (gracias-donaires-bobo-simple) adquiere en el ámbito de la comedia al que se refiere el hidalgo un significado preciso relacionado con la teoría teatral de la época. Remite a la serie de personajes que lleva del pastor bobo del teatro primitivo, pasando por el simple de los pasos de Lope de Rueda, hasta el gracioso del teatro para quien Lope de Vega propone la denominación alternativa de “figura del donaire”; personaje característico de un tipo de comicidad ingeniosa relacionada con la pareja de galán-criado habitual en la tipología o *dramatis personae* de la comedia nueva.<sup>17</sup> Al personaje del simple, relacionado también con la tradición teatral a la que asocia Sancho Panza, presta atención López Pinciano en la epístola novena de su influyente *Filosofía antigua poética* (1596) cuando desarrolla su teoría sobre la comicidad y la risa “porque es una persona la del simple en la qual cabe ignorancia, y cabe malicia, y cabe también lascivia rústica y grosera” (III, 59).<sup>18</sup>

Como resumen sobre la renovada comicidad de Sancho en la segunda parte, podríamos concluir que, frente a las críticas maliciosas vertidas por Avellaneda en defensa de la comedia nueva de Lope de Vega y contrarias a la naturaleza cómica del *Quijote*: “Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha [...] Y solo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza...” (7), la construcción cervantina del personaje de Sancho, con su mezcla de “simple gracioso” que une características de ambos estereotipos cómicos, se diferencia intencionadamente de la serie teatral. El cuidado con el que Cervantes perfila la comicidad dialógica de su personaje le aleja de la grosería y de la chocarrería en la que incurre una y otra vez el Sancho apócrifo, tonto sin remedio que no se da cuenta de la locura quijotesca, a diferencia de nuevo del Sancho cervantino, mucho más consciente y en pie de igualdad con su amo. La misma duquesa pondera la comicidad de Sancho en términos similares a los que antes había empleado don Quijote:

De que Sancho el bueno sea gracioso lo estimo yo en mucho, porque es señal que es discreto, que las gracias y donaires, señor don Quijote, como vuesa merced bien sabe, no asientan sobre ingenios torpes; y pues el buen Sancho es gracioso y donairoso, desde aquí lo confirmo por discreto. (II, 30)

Cuando el ingenioso caballero se queda a solas con los duques alaba de nuevo su comicidad de manera semejante:

Es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante: tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento, tiene malicias que le condenan por bellaco y descuidos que le confiesan por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso

<sup>17</sup> Mientras que Urbina (1991) se centra en la parodia de los escuderos de los libros de caballerías para comprender la comicidad de Sancho, otros críticos como Close (2007) subrayan su dependencia de la tradición teatral del simple, a la que cabría añadir la contrafigura del gracioso.

<sup>18</sup> Coincido con el estudio de Close (2007, 93-94) al señalar la concepción quijotesca relacionada con la comedia y con la comicidad basada en la discreción porque, aunque “Sancho está modelado por este patrón” del bobo o del simple, “al retratarlo, va refinando progresivamente los rasgos heredados a medida que se desarrolla la novela. Al hacer esto, Cervantes debió haber sido consciente de la atracción ejercida por la figura tradicional del simple y decidió, deliberadamente, resistirse a ella; la fuerza de tal atracción está ejemplificada no sólo por el entusiasmo de López Pinciano por este personaje, sino también por el de Avellaneda”.

que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo. (II, 32)

A diferencia de Avellaneda, Cervantes insiste en la caracterización de su naturaleza ambigua de tonto-listo, al tiempo que “simple gracioso” por su discreción y agudeza. Don Quijote sabe que su menguado crédito depende también de la imagen que ofrezca su escudero ante los duques, por eso le molesta que asuma funciones de “truhán moderno y majadero antiguo” cuando le pregunta “¿No adviertes angustiado de ti, y malaventurado de mí, que si ven que tú eres un grosero villano o un mentecato gracioso, pensarán que yo soy algún echacuervos o algún caballero de mohatra?” (II, 31). En esto también diferencia Cervantes a su pareja protagonista, que rehúsa asumir la función cómica de los bufones propia del ámbito cortesano. La comicidad del *Quijote* cervantino, además, se reparte de manera complementaria entre sus dos miembros como cuerdo-loco y tonto-listo, anulando el decoro correspondiente a su desigualdad social<sup>19</sup>.

### 3.- El encantamiento de Dulcinea

Con la anterior hipótesis sobre la comicidad de Sancho en relación a la ruptura del decoro literario, se puede relacionar el hecho de que el escudero se aproveche de la confusión de valores, acentuada en la segunda parte, para conseguir el anhelado salario por sus servicios. Lo reclama ya durante los preparativos de la tercera salida “vuesa merced me señale salario conocido de lo que me ha de dar cada mes el tiempo que le sirviere” (II, 7), hasta que su amo le concede: “conforme al salario que vos os habéis señalado, veinte y cinco días ha que salimos de nuestro pueblo: contad, Sancho, rata por cantidad, y mirad lo que os debo y pagaos, como os tengo dicho, de vuestra mano” (II, 28); según es confirmado por Alonso Quijano en la primera manda de su testamento (II, 74). Además de las mercedes caballerescas como el gobierno la de la ínsula Barataria, el escudero consigue hacer efectiva en la última salida la seguridad inmediata de un salario fijo que don Quijote no posterga por más tiempo (Martín Morán 2004), en una nueva muestra de debilidad ante el creciente protagonismo de su criado: “No es éste el Sancho que se dejaba llevar en los inicios de su relación con don Quijote” (Layna 168).

La renovada importancia de Sancho explica también la significación que adquiere el motivo del encantamiento de Dulcinea a lo largo de toda la segunda parte, desde el mismo soliloquio del escudero camino de Toboso: “Siendo, pues, loco como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras [...], no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea” (II, 10). Cuando don Quijote no alcanza a reconocer en ninguna de las tres labradoras a su amada, recurre a la explicación de los encantadores “ya que el maligno encantador que me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre” (II, 10). Es sabido que en su fundamental estudio sobre la trayectoria del realismo en la literatura europea, Erich Auerbach subraya la comicidad del *Quijote* a propósito del motivo de “la Dulcinea encantada” insistiendo en el carácter no

<sup>19</sup> Ponderado por críticos neoclásicos como Agustín Montiano y Luyando (1732, en Montero Reguera, 2005, 28), el cual manifiesta su preferencia por el Sancho apócrifo en virtud del mayor decoro retórico acorde con su condición social rústica: “¿quién negará que está en el de Avellaneda más propiamente imitada la rusticidad graciosa del aldeano? En el de Cervantes no me parece fácil de conciliar la suma simpleza que descubre algunas veces, con la delicada picardía que usa en otras, y la particular discreción que manifiesta en muchas” .

problemático y festivo de la locura quijotesca por el continuo recurso a los encantadores, como ocurre en este episodio precisamente: “El que mueve los muñecos es esta vez Sancho el necio y tosco escudero, que imita con sorprendente pericia el estilo propio de los caballeros andantes [...]. El éxito que sus palabras tienen no hacen más que realzar el efecto cómico de la escena” (317).

Aun aceptando que se trata de una “escena realista”, Auerbach tan sólo capta la vertiente cómica porque don Quijote, al culpar al “maligno encantador”, pierde de vista la realidad. Sin embargo, en el episodio se produce una ruptura completa del decoro estilístico correspondiente a la desigualdad social entre el estilo elevado del amor cortés y el cómico humilde asociado a los villanos, ya que el labrador convertido en escudero insiste con relativo éxito en la *fabla* quijotesca, suspendiendo la separación entre los diferentes niveles estilísticos de la “rueda virgiliana” y provocando una inducción realista que rompe con la separación clasicista entre los estilos.<sup>20</sup> Por la amalgama entre el lenguaje caballeresco y el rústico, diferente de la rígida compartimentación entre ambos que se mantiene en el encuentro del caballero y la *pastorela* que hunde sus raíces en la lírica medieval, el episodio quijotesco rompe el decoro de la situación al “confundir unas categorías con otras, trastornar la rota virgiliana, no dejar títere poético ni retórico con cabeza” (Ynduráin 402). De hecho, Sancho mezcla “prevaricaciones idiomáticas” entre los elogios cortesés dirigidos a la supuesta Dulcinea en los términos ponderativos con que expresa su alabanza, al utilizar *altivez* ‘soberbia’ por *alteza*, produciendo un contraste irónico subrayado mediante la acumulación indiscriminada de títulos nobiliarios: “Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro” (II, 10). La dialogización del estilo caballeresco de Sancho, rebajada involuntariamente al imitar la *fabla* quijotesca, se hace extensiva al comentario del narrador sobre el contexto: don Quijote arrodillado que “miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios” (II, 10). Aunque la mezcla de estilos se pueda y se deba considerar desde una perspectiva risible, frente a la “concepción romántica” puesta en tela de juicio justamente por Anthony Close, hay que considerarla también como parte de una comicidad no exclusivamente burlesca, con la que el personaje de Sancho adquiere mayor complejidad a través del diálogo con su amo principalmente y de los comentarios de los diferentes narradores del *Quijote* (Cide Hamete, el traductor morisco, el narrador cristiano, etc.), que construyen su identidad como sujeto dotado de una voz individualizada en relación a los estereotipos teatrales del gracioso y del simple.<sup>21</sup>

La comicidad de Sancho, de naturaleza dialógica, se relaciona con la transformación del personaje que va modificando su conducta, según se puede comprobar también en el fingido encantamiento de Dulcinea a lo largo de las diferentes

<sup>20</sup> Como afirma A. Close “si el respeto al principio del decoro parecía condenar a Cervantes a modelar sus personajes de acuerdo con una serie de estereotipos predecibles, como indudablemente sucede, hasta cierto punto, en su ficción romántica, otros factores le conducen a cultivar una extravagante anormalidad en su ficción cómica. Uno de dichos factores es la premisa de que lo risible debe resultar sorprendente” (2007, 152).

<sup>21</sup> Más allá de la comicidad burlesca, Close reconoce que la novedad literaria cervantina reside en que “el *Quijote* es el primer estudio de carácter –por lo que respecta al protagonista y a Sancho, su escudero– cuyos rasgos definitorios se anticipan a la caracterización propia de la novela moderna [...]; evoca dos personalidades fascinantes, caleidoscópicas, psicológicamente completas” (2005, 51).

peripecias que articulan el desarrollo del motivo, no sólo en el mismo encuentro con la supuesta Dulcinea. La visión de la labradora obsesiona a don Quijote “considerando la mala burla que le habían hecho los encantadores volviendo a su señora Dulcinea en la mala figura de la aldeana, y no imaginando qué remedio tendría para volverla a su ser primero” porque se culpabiliza del imaginario encantamiento, como le explica a Sancho cuando le pide que “no digas blasfemias contra aquella encantada señora, que de su desgracia y desventura yo solo tengo la culpa: de la invidia que me tienen los malos ha nacido su mala andanza” (II, 11).

Por tanto, el engaño de Sancho acentúa, si cabe, la melancolía de su amo, quien, si después de vencer al Caballero de los Espejos o del Bosque invoca todavía la belleza de “la sin par Dulcinea del Toboso” (II, 14), se muestra preocupado también por hallar “arte, modo o manera como desencantar a su señora Dulcinea” (II, 16). No obstante, será durante su descenso a la cueva de Montesinos cuando se manifieste con toda intensidad su obsesión al imaginar a su dama tal y como se la presentó Sancho, de labradora. Ella le pide prestado sobre la prenda de su faldellín seis reales; pero don Quijote sólo tiene cuatro (II, 23). Más que comicidad, el sarcasmo de la escena se proyecta en la quiebra del mundo ideal quijotesco, definitivamente rebajado por las urgencias de la vida cotidiana durante el ensueño onírico que actúa “como espejo fantástico de las obsesiones diurnas” (Egido 315).<sup>22</sup>

Además de afectar a don Quijote acentuando la melancolía de su personalidad, el motivo del falso encantamiento de Dulcinea modifica las relaciones entre él y Sancho definitivamente. El escudero no sólo maneja los hilos de la situación, sino que corrobora la locura de su amo, por lo que le dice a la duquesa que “le he dado a entender que está encantada, no siendo más verdad que por lo cerros de Úbeda” (II, 33). Sin embargo, su fidelidad le hace continuar al servicio de don Quijote, al tiempo que prosigue el juego cervantino entre la verdad y la mentira cuando la duquesa tan sólo para burlarse intenta engañar a Sancho, afirmando ser cierto lo del encantamiento, a lo que replica no sin malicia el escudero “todo debió de ser al revés, como vuesa merced, señora mía, dice, porque de mi ruin ingenio no se puede ni debe presumir que fabricase en un instante tan agudo embuste, ni creo yo que mi amo es tan loco, que con tan flaca y magra persuasión como la mía creyese una cosa tan fuera de todo término” (II, 33).

La nueva concesión de Sancho, ingenua en apariencia, se inscribe en el ambiente festivo de la corte de los duques cuyas “burlas áulicas” de mal gusto tampoco están exentas de resonancias anticortesanas, por el contraste de la rusticidad del escudero con la amanerada y fingida cortesanía de la “fauna vanagloriosa y petulante” de los moradores del palacio “cuya afectada *sprezzatura* sólo delata el mundo al revés, grotesco y burlesco, en el que se ven ensimismados” (Chiong Rivero 7). El motivo del burlador burlado profundiza esta vez en la caracterización de la insensible duquesa que sólo para divertirse pretende aprovecharse de la credulidad de Sancho, poniendo a prueba el afecto hacia su amo. Cuando los duques condenan a Sancho, a través del fingido Merlín, a darse tres mil azotes para desencantar a Dulcinea “por su voluntad, y no por fuerza, y en el tiempo que él quisiere” (II, 35), se origina otra desavenencia en la pareja protagonista porque “es lástima no pequeña que aquella pobre señora esté encantada por tu descuido y negligencia” (II, 59), como le reprocha a su escudero don Quijote obcecado ante la indiferencia de aquél, a quien le amenaza diciéndole “véngote a azotar, Sancho, y descargar en parte la deuda a que te obligaste” (II, 60).

<sup>22</sup> Como un viaje iniciático estudia Redondo el episodio (403-470), asociado a la muerte y resurrección simbólicas de don Quijote.

Tras la fingida resurrección de Altisidora (otra burla de los incansables duques que “tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos”; II, 70), se manifiesta la renovada importancia del dinero en la segunda parte cuando, sobre el salario fijo prometido a Sancho, se aviene don Quijote a pagarle, porque “azótate luego y págate de contado y de tus propias manos, pues tienes dineros míos” (II, 71). El cambio de la relación entre ambos no estriba en que don Quijote, después de las amenazas y ruegos, acierte con la solución económica aceptada de inmediato por el escudero, en cuanto la locura quijotesca permanece inalterable hasta el lecho de muerte de Alonso Quijano cuando exclama de repente: “Yo tengo juicio ya libre y claro” (II, 74), sino en la comprobación de que Sancho lleva una vez más la iniciativa, a partir de su ambivalencia entre *creer* y *descreer*, en las aventuras quijotescas de cuyo sueño caballeresco participa de manera pasiva o bien activa como ha puesto de relieve Molho: “La reversibilidad pasiva inferioriza a Sancho, engendrando en él al tonto, que se acoge pasivamente al sueño consolador de la ínsula. La reversibilidad activa surge en el momento en que Sancho rehúsa el mito caballeresco forzado por el delirio de don Quijote” (276).<sup>23</sup>

Sin embargo, el engaño de Sancho cuando se aprovecha de la oscuridad para golpear los árboles, hasta completar la cuenta de los azotes (II, 72), no traiciona su amistad con don Quijote ya que lo hace a sabiendas de su locura y a pesar de la credulidad aparente con la que había aceptado la burla de los duques, de nuevo burlados porque “a despecho de la verdad querían que estuviese encantada Dulcinea” (II, 34). Le dice a su mujer, Teresa, de regreso a la aldea: “Dineros traigo, que es lo que importa, ganados por mi industria y sin daño de nadie” (II, 73), culminando con los azotes fingidos el entramado textual del falso encantamiento de Dulcinea, desde el capítulo décimo hasta el último, para modular situaciones cómicas diferentes, no puramente risibles o festivas, porque también se observa una cierta empatía hacia la locura del ingenioso caballero que origina finalmente el arrepentimiento de los dos personajes responsables de la derrota de don Quijote, Sancho y el bachiller “creyendo que la pesadumbre de verse vencido y de no ver cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea le tenían de aquella suerte, por todas las vías posibles procuraban alegrarle” (II, 74). El engaño de “la Dulcinea encantada” ha trascendido desde la locura caballeresca de los encantadores a la vida prosaica del hidalgo vuelto a la aldea, cuando recobra la cordura como Alonso Quijano y pierde al mismo tiempo las ganas de vivir: “Fue el parecer del médico que melancolías y desabrimientos le acababan” (II, 74).

A diferencia de lo que ocurre en el apócrifo de Avellaneda, la comicidad de Sancho y de su amo no se asocia sólo a la ridiculización grotesca del loco disparatado y del tonto grosero, promovidos a bufones cortesanos. Frente al apócrifo acentúa Cervantes la ruptura del decoro retórico, y de la correspondiente separación de los tres estilos, en busca de una comicidad más amplia que causa una inducción realista, no sólo burlesca, ya que las continuas conversaciones de los dos principales personajes cervantinos y su contraste con los dobles apócrifos acentúan la reflexión sobre la propia identidad y su problemática conversión en sujetos.<sup>24</sup> El cuidado con que Cervantes

<sup>23</sup> Añade Molho: “Se accederá a la integridad del personaje reversivo cuando la agnóstica indiferencia de éste deje lugar a la manipulación plenamente activa del mito con vistas a circundar el delirio de don Quijote. Este aparece entonces como doblemente pasivo, tanto por su propio delirio que le domina, como por la agresión padecida, mientras que el escudero que la comete se libera por ella de su sujeción, invirtiendo –efecto último de la reversibilidad– las relaciones jerárquicas fundamentales” (277).

<sup>24</sup> Después de referirse a los diferentes enfoques del cervantismo sobre el problema de la identidad en el *Quijote*, Layna concluye que “en la Segunda Parte, se atiende a cuestiones relativas a la identidad de los sujetos (multiplicidad de Quijotes, Sanchos, Dulcineas, Tarfes)” (383).

aborda el papel de Sancho en el *Quijote* de 1615, además, está relacionado con sus consideraciones sobre la oportunidad de “decir gracias” teniendo en cuenta las varias posibilidades literarias que ofrecía la “mentalidad cómica” reconstruida por Close (2007, 394-409) al filo de 1600, desde el teatro y la comedia nueva hasta la narrativa posterior a Mateo Alemán, si bien la comicidad de Sancho resulta irreductible a ninguna de ellas.

Por otro lado, la ruptura cervantina del decoro retórico proviene del realismo crítico que adquiere implicaciones sociales con respecto a la organización jerarquizada de la época, un realismo bien conocido por el autor del *Quijote*, quien lo había heredado de la tragicomedia de Rojas a través de la personal recreación de las conflictivas relaciones entre amos y criados propias del mundo celestinesco, presentes con posterioridad en la picaresca del *Lazarillo* y del *Guzmán de Alfarache*. El logro especial del personaje cervantino de Sancho reside en su caracterización literaria en cuanto individuo que, aunque condicionado por un estatus inferior, está caracterizado dentro de la ficción narrativa en pie de igualdad con su amo o incluso, más allá de la evidente inferioridad social del rústico labrador, con los propios duques a los que supera en moralidad, a pesar de estar ellos en la cúspide de la pirámide cortesana.

Teniendo en cuenta las implicaciones del realismo cervantino con respecto a la sociedad cortesana de la época, donde predominan los valores nobiliarios, la narración quiijotesca hace uso continuo de la comicidad dialógica al personalizar literariamente la relación entre los miembros de la pareja protagonista y subvertir su oposición noble-plebeyo, así como la separación estilística derivada de la diferencia social entre ambos para favorecer, en contra de la preceptiva clasicista, la subjetividad y multiplicidad de sus respectivos puntos de vista, tanto de la pareja protagonista como del resto de personajes que pueblan el universo cervantino del *Quijote*. Como afirma Domingo Ynduráin en referencia a este proceso de individualización: “Cervantes, como Montaigne, ha cambiado los criterios objetivos por los subjetivos, ha desplazado el interés de la literatura hasta centrarlo en las experiencias personales, sean las del escritor y el proceso de escritura, sean las de los personajes; tal cambio lleva consigo la implicación de los creadores en la obra de arte” (405). En cuanto a las diferencias entre las dos partes del *Quijote*, se pone de manifiesto el nuevo protagonismo que adquiere la figura del escudero en 1615 hasta el punto de equipararse con la de su amo, ya que Cervantes acentúa la comicidad dialógica de Sancho, además de humanizar la locura quiijotesca, reafirmando su autoría sobre ambos caracteres literarios al rescatarlos de la simplificación bufonesca que había difundido el apócrifo Avellaneda.

**Obras citadas**

- Anderson, Ellen M. y Gonzalo Pontón. “La composición del *Quijote*”. En Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998. I, clxvii-cxci.
- Auerbach, Erich. *Mímesis*. México: FCE, 1975.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral, 1974.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bataillon, Marcel. A. Guidi ed. *Cervantes y el barroco*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2014.
- Canavaggio, Jean. *Don Quijote, del libro al mito*. Madrid: Espasa-Calpe, 2006.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica, 1998.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Chiong Rivero, Horacio. “Sancho Panza en su corte carnavalesca: el entorno guevariano de facecias y burlas áulicas en ínsula Barataria.” En Carmen Y. Hsu ed. *Cervantes y su tiempo*. Kassel: Ed. Reichenberger, 2010. 1-18.
- Close, Anthony. *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica, 2005.
- . *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Egido, Aurora. “Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos.” En *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*. Barcelona: Vallcorba Ed., 1988. III, 305-341.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. Luis Gómez Canseco ed. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, RAE: 2014.
- Gómez, Jesús. “Pláticas y coloquios en el *Quijote*.” *Anales Cervantinos* 36 (2004): 247-278.
- Guillén, Claudio. “Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado.” En *El primer Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1988. 212-233.
- Iffland, James. *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert, 1999.
- Layna Ranz, Francisco. *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del Quijote*. Madrid: Polifemo, 2005.
- López Pinciano, Alonso. Alfredo Carballo Picazo ed. *Philosophía Antigua Poética*. Madrid: CSIC, 1973.
- Martín Morán, José Manuel. “Variedad en la unidad: estrategias de cohesión textual en el *Quijote*.” *Criticón* 87-89 (2003): 469-478.
- . “El salario de Sancho Panza: trasfondo político-literario de una reivindicación sindical.” En Ignacio Arellano y Marc Vitse coord. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert, 2004. I, 367-394.
- Martínez Mata, Emilio. *Cervantes comenta el Quijote*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Molho, Mauricio. “Raíz folklórica de Sancho Panza.” *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976. 215-351.
- Montero Reguera, José. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- . *El Quijote durante cuatro siglos. Lectura y lectores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

- Ossola, Carlo. “Le ‘paradoxe du menteur’ et la philosophie de Sancho Panza.” [www.youtube.com](http://www.youtube.com) [Conferencia en la Universidad Autónoma de Madrid 3/4/2014, consultada 21/5/2015].
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia, 1997.
- Rey Hazas, Antonio. “Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: La venta y la corte en la reestructuración final del texto.” En Valentín Núñez Rivera ed. *Ficciones de la ficción. Poética de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 181-214.
- Riley, Edward O. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1981.
- Unamuno, Miguel de. Alberto Navarro ed. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Urbina, Eduardo. *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Ynduráin, Domingo. “El descubrimiento de la literatura en el Renacimiento español.” En Consolación Baranda, María Luisa Cerrón, Inés Fernández-Ordóñez, Jesús Gómez y Ana Vian eds. *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*. Madrid: Cátedra, 2006. 377-402